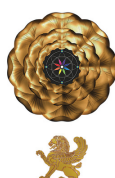


SEI ALTROVE EDIZIONI

Dane Rudhyar



**LA MAGIA DEL TONO
E L'ARTE
DELLA MUSICA**



Titolo originale dell'opera

«The Magic of Tone and the Art of Music» (1982)

Fonte

Cyberworld Khaldea

<https://khaldea.com>

Sommario

- Prefazione	3
- Capitolo I - La comunicazione: il bisogno primordiale dell'uomo	7
- Capitolo II - Il suono come onda-portante per il tono	12
- Capitolo III - Il Magico e il Sacro	20
- Capitolo IV - Il Numero e la quantificazione del Rapporto di Tono	28
- Capitolo V - La spazializzazione dell'esperienza del tono: Notazione musicale e forma	37
- Capitolo VI - Discendente e ascendente - Progressioni musicali	44
- Capitolo VII - Le serie armoniche	51
- Capitolo VIII - Il ciclo dei toni del Settenario e le modalità psicoattive emesse dai suoi Fondamenti	68
- Capitolo IX - Lo spirito europeo in musica: Pluralismo, tonalità e temperamento paritario	81
- Capitolo X - Musica in trasformazione: La Musica d'avanguardia e il processo di decondizionamento	96
- Capitolo XI - Armonia dissonante, Pleromas del Suono, e il Principio di Risonanza Olistica	114
- Capitolo XII - I ritmi della civiltà e della cultura	140
- Appendice I - Gli approcci alla musica Pitagorici e Cinesi	151
- Appendice II - Note sulla musica dell'India	157
- Appendice III - L'origine e il primo sviluppo dell'approccio europeo alla musica	163
- Appendice IV - Riguardo alle mie opere musicali	175

Prefazione

Questo libro rappresenta l'ultimo di una serie di tentativi di fornire una base per una comprensione oggettiva, storica e omnicomprensiva non solo di ciò che oggi chiamiamo musica, ma anche del significato e dello scopo dell'uso deliberato e organizzato dei toni vocali e strumentali nelle culture antiche e non europee.

Il mio primo tentativo risale al 1925. Nel 1916-17, quando sono venuto a New York per l'esecuzione da parte di Pierre Monteux di alcune mie composizioni orchestrali, (1) ho incontrato diversi artisti giapponesi e indù che mi hanno introdotto alle registrazioni di musica asiatica e ad alcune straordinarie recitazioni intonate di antica poesia giapponese. Passai l'estate del 1917 alla New York Public Library leggendo tutto quello che potevo trovare sulla musica orientale e sulla filosofia dell'India. Dopo essermi trasferito a Hollywood, in California, per scrivere musica per l'Hollywood Pilgrimage Play e per stabilirmi lì, mi sono interessato ancora di più alla filosofia orientale e all'occultismo occidentale. Ho ricevuto dalla Francia diversi volumi dell'eccellente *Encyclopedie de la Musique* curata da Albert Lavignac, che può essere il primo studio dettagliato e approfondito di tutte le culture musicali importanti del mondo. Avevo già scritto articoli che esortavano i musicisti ad avere un approccio mondiale alla musica e a guardare con obiettività e critica allo sviluppo della musica europea e a ciò che la partitura musicale aveva effettivamente fatto all'esperienza del tono.

Tutto questo mi ha portato, quando sono tornato a New York per qualche mese nel 1925, ad ampliare ulteriormente la mia indagine sui libri di musica asiatica e a scrivere un grande libro, "La riscoperta della musica". La moglie dell'editore Alfred Knopf era interessata al mio progetto, ma trovava il mio manoscritto troppo insolito e controverso per avere "possibilità commerciali". La mia associazione con alcuni musicisti indù dell'epoca mi portò a scrivere un'opera molto più piccola, *The Rebirth of Hindu Music*, che fu pubblicata a Madras, in India, nel 1928. Nel 1931 ho rivisto e fatto circolare (in dieci fogli mimeografati) una serie di conferenze, "Liberation through Sound", che delineava un approccio metafisico al suono e delineava esercizi che evocano il significato interno degli intervalli di cui parlavo.

La Grande Depressione mi ha reso sempre più difficile continuare le conferenze-recitals sulla "Nuova Musica" che avevo tenuto a piccoli gruppi di persone interessate al mio approccio filosofico e musicale. All'epoca c'erano pochissimi mezzi ufficiali in più per i compositori per ottenere borse di studio o borse di studio, e quali canali ci fossero erano diventati quasi interamente controllati dai sostenitori del neoclassicismo e del formalismo, una tendenza a cui mi opponevo strenuamente. Altre considerazioni personali mi hanno allontanato dal campo della musica, tranne che per brevi periodi di composizione.

Dopo la seconda guerra mondiale e la diffusione di dischi fonografici e nastri di musica popolare e classica non europea, in particolare la musica dell'India, una nuova generazione di giovani irrequieti che si ribellavano contro "l'establishment" e l'approccio occidentale alla religione, alla moralità e alle tradizioni artistiche, rimase affascinata dalle pratiche meditative e dalla musica orientale, in particolare la musica dell'India, dei Sufi del Vicino Oriente e di Bali. Le mie composizioni degli anni Venti cominciarono a essere eseguite da giovani pianisti, e alcuni lettori accaniti dei miei libri di astropsicologia e di una filosofia che affonda le sue radici in concetti antichi vollero conoscere le mie idee su quella che nel 1927 1 aveva chiamato "World Music". Diverse copie del mio dattiloscritto di "La riscoperta della musica" furono messe a loro disposizione, e fui sollecitato a pubblicarne una nuova versione.

Nel 1970 (1) scrisse un'opera completamente nuova, "The Magic of Tone and Relationship". Includeva molto materiale vecchio e sviluppava idee che avevo delineato in un volume da tempo fuori stampa, *Art as Release of Power* (pubblicato nel 1929). I miei editori di New York e della California, tuttavia, pensavano che il pubblico per un libro che integrasse idee musicali, filosofiche e socio-culturali fosse troppo piccolo. Alcune copie xerox del dattiloscritto furono comunque acquistate da giovani musicisti.

Negli ultimi dieci anni si è diffusa l'avanguardia musicale del secondo dopoguerra, soprattutto in Germania, dove sono stati pubblicati libri che sviluppano concetti nuovi o dimenticati da tempo sulla musica e sugli armonici. In America, inoltre, molti studi altamente tecnici su antichi dischi in Egitto, Mesopotamia e India sono stati pubblicati da dotti specialisti che decifravano testi antichi, per lo più frammentari e che richiedevano una grande quantità di interpretazione. È difficile stabilire se le interpretazioni siano accurate o influenzate da pregiudizi inerenti alla nostra civiltà occidentale. Ritengo tuttavia che la maggior parte di questi specialisti porti nei loro studi molte convinzioni discutibili sull'evoluzione della coscienza umana e sulla mentalità degli autori dei documenti che interpretano diligentemente.

In altre parole, la situazione nel campo della musica creativa e sperimentale e le idee riguardanti il carattere e il valore delle culture musicali sono molto cambiate da quando ho scritto "La riscoperta della musica", e anche da "La magia del tono e della relazione", nel 1970. Per questo motivo, sono stato spinto a scrivere questo libro. Nel 1925 1 si occupava principalmente di mostrare il valore della musica extraeuropea e di ciò che avevamo perso nello sviluppo delle nostre complesse partiture musicali e delle nostre orchestre. Oggi non è più così essenziale diffondere l'idea che le altre culture musicali hanno un valore e un significato relativamente uguale al loro tempo e luogo a quelli della musica occidentale. Ciò che sembra più importante è affrontare i cambiamenti nella coscienza della musica, con il significato del suono e del tono - e farlo su una base filosofica piuttosto che tecnica. È essenziale che le generazioni presenti e future di musicisti e amanti della musica imparino non solo come la

musica è fatta o è stata fatta in passato, ma che rispondano alla domanda fondamentale: A cosa serve la musica?

A cosa potrebbe servire la musica in un nuovo tipo di società che si sta sviluppando dopo una crisi mondiale - che sembra imminente - è impossibile da prevedere, poiché non abbiamo idea di quale forma possa assumere una tale crisi o di quanto radicali possano essere i cambiamenti socio-culturali che essa comporta. Tutto quello che possiamo fare è cercare di capire come si evolve quella che io chiamo una "cultura-tutto" (ciò che lo storico Arnold Toynbee chiamava una "società" o una "civiltà"), e come ogni fase della sua evoluzione si esprime in un particolare approccio sia alla musica come arte che all'esperienza del tono.

La cultura euro-americana non è fundamentalmente diversa da quelle precedenti o che si sviluppano contemporaneamente, ma tendiamo a vederla come avente una validità unica. Questo è orgoglio culturale o sciovinismo culturale. Per quanto meraviglioso sia stato lo sviluppo della musica occidentale, lascia molte domande fondamentali senza risposta. Per affrontare queste domande bisogna mettere in discussione la validità di alcune idee fondamentali sulla musica insegnata nelle nostre scuole e data per scontata anche dai compositori e dagli interpreti più progressisti.

Molti musicisti dell'avanguardia stanno cercando di scoprire nuovi approcci alla musica, ma anche se sfidano i concetti che sono stati loro insegnati, devono affrontare una serie completamente nuova di questioni portate alla ribalta dall'introduzione di una vasta gamma di nuovi mezzi meccanici ed elettronici per la produzione del suono. Questo porta i compositori e gli esecutori ad operare come ingegneri acustici ed elettronici, e spesso diventano così affascinati dalle nuove tecniche che le domande di base rimangono senza risposta. Le tecniche possono essere valide e necessarie per soddisfare le aspettative di un pubblico internazionale in grande espansione e desideroso di nuove sensazioni ed emozioni, e possono alla fine portare ad una nuova coscienza del suono, forse ad un tipo di musica "cosmica"; ma se i nuovi sviluppi devono soddisfare le loro maggiori possibilità non dovrebbero essere messi al servizio di concetti classici europei di musica e forma obsoleti. Dovrebbero essere fondati su una nuova (anche se in un certo senso molto antica) coscienza del tono e della natura e potenza del suono.

Lo scopo di questo libro è quello di chiarire quali sono stati i fondamenti della musica nelle culture che sono rimaste vicine al potere vibrante della vita e all'esperienza del magico e del sacro, di spiegare come la musica si è intellettualizzata e si è inserita in stampi astratti e quantitativi, e di evocare la possibilità di un tipo di musica futura che integri i valori del passato antico, non europeo, e quelli della nostra complessa musica occidentale. Realizzare adeguatamente un tale scopo è evidentemente un compito enormemente difficile. Tutto ciò che posso sperare è che questo libro indichi la strada per una più ampia comprensione dello sviluppo delle culture musicali e del significato del suono e del tono. Forse porrà le basi per uno

studio più ampio che comporti la collaborazione di molte menti aperte - di filosofi che hanno familiarità con le tradizioni esoteriche e di nuovi tipi di archeologi e musicologi liberi dai preconcetti della recente ricerca.

Note al Capitolo:

1. Ciò avvenne al Metropolitan Opera il 5 aprile 1917 insieme alla presentazione di un tipo di danza quasi-ritualistica più insolita e all'avanguardia, intitolata *Métachorie*. La musica fu ben accolta, ma la danza non suscitò alcuna risposta.

Capitolo I

La comunicazione: il bisogno primordiale dell'uomo

La vita organica nella biosfera terrestre richiede che gli organismi si relazionino con altri organismi. Gli esseri umani sono particolarmente dipendenti dallo stabilire relazioni durature con altri esseri umani, e quindi dalla loro capacità altamente sviluppata di comunicare con loro. La capacità di comunicare esiste anche negli animali, molti dei quali usano un qualche tipo di linguaggio per comunicare all'interno della propria specie e del proprio genere.

Quando pensiamo al linguaggio, tendiamo ad avere in mente una comunicazione basata sull'emissione di suoni, in particolare di suoni vocali. La parola lingua etimologicamente si riferisce alla lingua (la langue in francese, la lingua in latino). Ma i suoni usati per comunicare possono essere prodotti anche da altre parti del corpo, e ci sono lingue dei gesti (per esempio la lingua dei segni usata da alcune tribù e dai sordi).

L'educazione dei giovani animali, dei neonati umani e degli adulti dipende dall'imitazione dei gesti e da modi di comportamento complessi (per esempio, suonare strumenti musicali o cucire). Il termine educazione, tuttavia, non è accurato in questo caso. I giovani animali e i neonati umani non vengono condotti fuori (educere) nel senso ormai alla moda del termine. Se vengono condotti fuori, è fuori dal grembo psichico della famiglia per prendere posto in un ambiente aperto. Questo è molto diverso dall'apprendimento. Ciò che accade nell'apprendimento infantile è che gli adulti dimostrano l'uso efficace del sistema nervoso che controlla i muscoli e gli organi di senso. La dimostrazione dell'adulto fornisce al bambino un'immagine da riprodurre esattamente. L'apprendimento si basa quindi principalmente sull'imitazione, sulle immagini che l'allievo osserva e che il bambino osserva e che è fatto o vuole spontaneamente e cerca di imitare. Queste immagini e forme di comportamento vengono memorizzate quando il giovane viene ripetutamente esposto agli esempi dei genitori o degli insegnanti.

Il linguaggio, tuttavia, è un discorso significativo e per capire il tipo di informazione che trasmette è necessario molto più di un semplice apprendimento. È necessario lo sviluppo di quella che io chiamo "mente culturale". La mente culturale è la mente della relatività. È una mente in grado di integrare nomi (nomi) e verbi nelle frasi attraverso l'uso di parole connettive o modificatori. È una mente in grado di seguire, capire e memorizzare "storie" in cui diversi tipi di persone o entità agiscono, reagiscono e interagiscono secondo comportamenti significativi.

Queste storie sono miti. Trasmettono alla giovane mente la consapevolezza che certi tipi di attività hanno un significato primario e sono degni di essere imitati. Il loro valore è trasmesso ad ogni membro della comunità sociale (e forse all'inizio del nucleo familiare) attraverso riti in cui le parole danno un'informazione oggettiva sull'attività significativa rappresentata nel mito (gli eventi del racconto); i suoni trasmettono uno psicodinamismo soggettivo collettivo che agisce direttamente sui centri nervosi delle persone coinvolte nel rito; e i gesti ritualistici sottolineano e trasmettono la natura simbolica dei personaggi e delle loro azioni nella storia mitica.

I miti così comunicati trasmettono ai membri della comunità umana primordiale eventi primordiali della comunità umana della più fondamentale importanza per vivere e sentirsi insieme con successo. Questa comunicazione opera a tre livelli: il livello di informazione, il livello di psichismo e il livello di attività. L'informazione deve essere memorizzata e tenuta costantemente presente; si tratta di come rispondere efficacemente a eventi fisici esterni o a pulsioni e sentimenti biologici interni. Psichismo è una parola che uso per riferirmi alla forza unificante che tiene insieme i membri di una comunità all'interno di un campo psicoattivo in cui essi sperimentano la loro unità. (1) L'attività deve essere cooperativa e basata su una stretta e costante sintonia con i bioritmi stagionali della natura. Si dice che questi ritmi riflettano le varie fasi dell'attività creativa degli dei, che si presentano come personificazioni mitiche di diversi aspetti del potere onnicomprensivo e incessantemente attivo, spesso parlato come "la Vita Unica" o l'insondabile "Mistero" (*Brahman* in India, *wakinya skan* nelle tribù indiane americane, e la *Divinità* nella terminologia del mistico medievale, Meister Eckart).

Senza questi tre livelli di comunicazione non ci potrebbe essere cultura. Poiché la cultura ha un duplice significato, soggettivo (come in "un uomo di cultura") e oggettivo (come nello sviluppo di una particolare cultura), uso il termine cultura-tutto quando mi riferisco a quella che è stata definita (soprattutto dallo storico inglese Arnold Toynbee) una società. Una cultura-tutto è quindi una complessa rete di relazioni interpersonali e intergruppi che operano a livello biologico, psichico ed eventualmente mentale. Nel senso più ampio del termine, una cultura-tutto è un organismo, o almeno un sistema organico di attività, a cui partecipano un certo numero di esseri umani, uniti da uno psichismo comune - lo psichismo è per una cultura-tutto ciò che la forza vitale (*prana*) è per i corpi fisici. (2)

Toynbee distingue fra le società primitive e le società nel processo di sviluppo di che cosa è chiamato generalmente civilizzazione. Questi ultimi sono stati molto pochi in numero, per quanto indicano i record storici moderni, e sono apparsi solo negli ultimi millenni. Le società primitive, d'altra parte, sono state presumibilmente estremamente numerose dall'inizio totalmente sconosciuto del tipo di umanità ancora oggi in fase di sviluppo. Mentre non rimane quasi nessuna traccia delle prime società, alcune società relativamente primitive sono ancora in funzione. Sebbene

siano state studiate da molti antropologi ed etnologi, è tuttavia discutibile se questi studi abbiano veramente colto il carattere psichico e la speciale qualità dello stadio di sviluppo umano delle società primitive che si manifestano.

Le prime società che hanno prodotto una documentazione duratura delle loro conquiste sotto forma di architettura, oggetti artistici di grande bellezza, strumenti musicali e manoscritti sulla religione, la filosofia, la scienza e il funzionamento di varie istituzioni socio-politiche sono quelle di Sumeria, Egitto, India, Cina e America pre-colombiana. Gli inizi di questi buchi della cultura (che Toynbee chiama civiltà) sono ancora praticamente sconosciuti. Gli storici presuppongono che fossero una volta società primitive che contenevano il germe dello sviluppo dinamico o che erano stimolate da speciali sfide ambientali. D'altra parte, le tradizioni religiose ed esoteriche sostengono che questi buchi culturali erano governati da re quasi divini o erano insegnati da insegnanti divini che erano resti di precedenti tipi di umanità che vivevano in continenti che ora sono scomparsi, o che erano esseri che venivano sul nostro pianeta da sfere più avanzate. Dal punto di vista che prendo in questo libro, mi sembra meglio pensare allo sviluppo di una cultura-tutto, come a un processo di crescita naturale, che può essere stato guidato dalla progenie di una precedente cultura-tutto.

In ogni caso, ciò che più specificamente distingue le società che hanno lasciato tracce delle loro conquiste da quelle che non lo hanno fatto è lo sviluppo di quel tipo di mente che ha stabilito sistemi di comunicazione non solo tra esseri umani che vivono nello stesso tempo ma, cosa più significativa, tra una serie relativamente lunga di generazioni. Nella cultura primitiva - i buchi della cultura - la comunicazione rimane intraculturale; solo i membri della stessa cultura - i buchi della stessa cultura - possono sperimentare totalmente ciò che i gesti, i toni e le parole mitiche e sacrografiche dei suoi riti comunicano. Questa comunicazione richiede l'uso di simboli - gesti simbolici, suoni simbolici, attività simboliche (miti) - che operano a livello della cultura - lo psichismo del buco della cultura. Con lo sviluppo della mente astratta - la mente che fa uso di numeri, forme geometriche e relazioni non biologiche - la comunicazione si estende oltre il campo chiuso di una cultura tribale - il buco nero - e acquisisce un carattere interculturale.

Quando ciò accade, i simboli diventano concetti. Lo psichismo che aveva creato un'unanimità di base nella comunità primitiva cede in gran parte il suo potere integrativo all'intelletto e alla ragione; i miti che stabilivano una comunicazione spirituale-psichica sono sostituiti da una storia orientata agli eventi che fornisce informazioni mentali. Poi anche lo studio degli intervalli musicali esatti - cioè i rapporti matematici tra le frequenze (il numero di vibrazioni al secondo) dei suoni in serie (o scala) rigidamente definite - tende a diventare un sostituto dell'esperienza diretta dei toni carichi di energia psicoattiva e utilizzati a fini sacrografici. Nelle arti plastiche (pittura e scultura), la riproduzione esatta dell'aspetto degli oggetti e delle

persone diventa l'obiettivo degli artisti, i cui predecessori si erano occupati solo di forme sacromatiche che rivelavano non solo la personalità effimera delle persone ma anche la loro identità funzionale come partecipanti ad attività ritualistiche e mitiche.

Un tale cambiamento di coscienza e di attività all'interno di una cultura, alla fine la trasforma radicalmente; eppure la trasformazione richiede molto tempo per diventare del tutto efficace. All'inizio solo pochi membri della cultura - il buco della cultura - ne sono colpiti. La massa delle persone si aggrappa al modo biopsichico familiare di vivere insieme e di sentirsi insieme; continuano a pensare in termini dei significati tradizionali dati alle parole che avevano imparato durante l'infanzia. Eppure la trasformazione che alcuni pionieri ispirati avviano - come agenti semi-coscienti di un qualche misterioso potere evolutivo piuttosto che come individui - mostra un'energia propria, di solito in circostanze socioeconomiche che ne favoriscono la diffusione. Accettarla, almeno intellettualmente, alla fine diventa di moda. È formulata con parole nuove, integrate in termini di concetti più o meno nuovi e carichi di nuovi sentimenti - dapprima soprattutto sentimenti di ribellione all'autorità, poi la convinzione di essere molto speciali e di far parte di un'élite. Prima o poi il nuovo approccio mentale diventa socialmente e culturalmente organizzato, poi istituzionalizzato.

Si può interpretare una trasformazione così basilare ma graduale nella coscienza e nelle attività dei partecipanti in un buco culturale in diversi modi. Essa ha cause successive e simultanee a diversi livelli - biologico, economico, politico, intellettuale e religioso, persino planetario e "cosmico" (o spirituale). Qui voglio sottolineare che la trasformazione comporta un cambiamento non solo nella coscienza, ma anche nel livello a cui ci si aspetta che gli esseri umani comunichino quando trasmettono le esperienze che la cultura considera più preziose e significative. Anche se molte esperienze umane devono sempre essere comunicate al livello più primitivo della biopsichica e del sentimento, la nostra cultura occidentale, sviluppata intellettualmente, valorizza collettivamente e ufficialmente le comunicazioni che richiedono l'uso specializzato della mente astratta altamente sviluppata. La mente astratta opera in modo più significativo sulla base del numero e della forma - quindi, in termini di misurazioni quantitative, statistiche e disposizione e sviluppo formale.

Quando la sua mente astratta collettiva si sviluppa a sufficienza, un buco culturale raggiunge lo stadio di civiltà. Essa opera quindi a tre livelli. L'attività mentale opera al livello più prezioso, poiché conduce alla percezione di ciò che viene chiamata verità. Lo psichismo opera al livello in cui vengono comunicate le risposte emotive. I gesti ritualizzati che servono a specifici scopi collettivi operano al livello dell'attività fisica. Questi gesti includono il lavoro d'ufficio, i movimenti impiegati nelle catene di montaggio, tutti i modi tradizionali e legalizzati di fare affari, l'attività governativa e lo sport. Tutti sono rituali eseguiti per mantenere la cultura - il buco

della cultura come un sistema organizzato. Questo sistema è radicato in un particolare tipo o livello di coscienza, che cerca anche di perpetuare ed esportare.

Nei buchi della cultura primitiva, la mente è essenzialmente il servo della vita. La mente stabilizza l'energia vitale e aumenta l'efficacia delle pulsioni fondamentali della vita: la spinta alla sopravvivenza, la spinta al raggiungimento di condizioni ottimali di esistenza che rendono possibile il mantenimento delle caratteristiche essenziali della specie, e la spinta all'espansione nello spazio (conquista) e nel tempo (progenie). Man mano che si raggiunge lo stadio della civiltà, la mente attinge sempre più energia dalla forza vitale e dallo psichismo. Ma quando una concentrazione univoca ed esclusiva sullo sviluppo della mente quantitativa e analitica enfatizza le misure e la forma rispetto al contenuto della forma, i risultati possono essere sterili - "eleganti" forse nella loro semplicità e nell'apparente universalità (l'ideale della scienza moderna), ma sterili, tuttavia.

Tutto ciò che è stato detto finora può essere applicato alla musica, o meglio all'uso intenzionale che i buchi culturali fanno del suono. Dico "suono" piuttosto che "musica" perché il termine musica dovrebbe essere usato solo per riferirsi alla comunicazione a livello dello psichismo collettivo di una cultura. Anche allora la parola musica di solito non significa quello che fa per i musicisti relativamente istruiti e gli amanti della musica della nostra società euroamericana. La musica delle società primitive non è musica nel nostro senso del termine, ma è una magia dei toni. Per capire cosa significhi tono-magico, dobbiamo cercare di sviluppare una sorta di risonanza empatica alla coscienza degli esseri umani primitivi e alle loro risposte istintive al suono come potere di comunicazione e di creazione.

Note al Capitolo:

1. Vedi il mio recente libro, *Il ritmo della pienezza* (1980).
2. Per ragioni facilmente comprensibili, considerando la mentalità accademica del mondo occidentale, Toynbee insiste sul fatto che una "società" non dovrebbe essere chiamata organismo. Egli vede la società solo come una "rete di relazioni". Ma un corpo fisico è anche una rete di relazioni tra cellule, e potremmo sbagliare a pensare che le cellule siano private di coscienza e di un certo grado di indipendenza.

Capitolo II

Il suono come onda-portante per il tono

Come fenomeno oggettivo e misurabile, il suono è prodotto e trasmesso dalla vibrazione della materia a livello molecolare. Per gli esseri umani così come sono attualmente costituiti, le vibrazioni percepibili come suoni si estendono da una bassa frequenza di circa 16 vibrazioni al secondo ad un massimo di circa 25.000. Queste vibrazioni sonore provengono da una sorgente materiale che deve essere sufficientemente elastica da vibrare avanti e indietro, e sono trasmesse da onde di pressione che influenzano le molecole di un mezzo di trasmissione. L'aria è il mezzo abituale per i fenomeni acustici, ma anche l'acqua e le sostanze solide possono trasmettere onde sonore all'orecchio o a qualsiasi parte di un organismo che possa reagire ad esse e trasmetterle ad un centro uditivo in grado di interpretarle e, in molti casi, di dedurre la natura della loro sorgente. Mettere in moto una sorgente sonora richiede un dispendio di energia. Il rilascio di energia è reso possibile da uno stato di tensione nel produttore del suono.

Secondo le più recenti scoperte della scienza e secondo molte delle antiche interpretazioni dei fenomeni naturali, il movimento esiste ovunque, ma la velocità del movimento - cioè la frequenza di una completa oscillazione (o periodo) del movimento - può variare enormemente. Il movimento molecolare è molto più lento dei movimenti degli atomi e delle particelle all'interno degli atomi. Le vibrazioni alle quali reagiscono i nostri occhi e che la coscienza nei centri visivi del cervello interpreta come luce sono molto più rapide di quelle interpretate dai nostri centri uditivi come suono; esse si estendono da un punto basso di circa 450 miliardi di vibrazioni al secondo ad un massimo di circa 750 miliardi. Mentre il suono ha una base molecolare, la luce e altri tipi di vibrazioni coinvolgono il moto vibratorio delle particelle atomiche. Pensare al suono, alle onde radio, alla luce e ai raggi X come a diversi livelli (o "ottave") di frequenze adeguatamente definite da semplici numeri può essere intellettualmente e analiticamente giustificabile, ma ha poco senso in termini di coscienza umana e di risposte vitali. Gli ultrasuoni esistono al di là della gamma di percezione delle nostre orecchie o dei nostri centri uditivi, ma anche se le loro frequenze fossero notevolmente aumentate, non diventerebbero mai colori. La connessione che alcune persone percepiscono tra suoni e colori deriva dalle loro risposte psichiche soggettive al suono e al colore, ma non si riferisce a movimenti periodici oggettivi trasmessi alla coscienza da due mezzi di percezione completamente diversi, ciascuno relativo a particolari tipi di attività nervosa e risposte organiche.

Nella maggior parte delle cosmologie antiche con un fondamento metafisico, cioè che parlano di un regno trascendente e spirituale dell'essere che anticipa l'esistenza materiale e il divenire, si dice che un rilascio di suono causi la "precipitazione" delle Forme di un regno spirituale (noumena e archetipi) nei materiali oggettivi, percepibili e misurabili che costituiscono i fondamenti delle entità esistenziali. La metafisica e le cosmologie indu parlano dell'AUM del suono creativo primordiale come del potere che dà vita ai molti mondi dell'esistenza. (1) Nella Genesi, Elohim (il Dio plurale, creatore dell'universo) diceva: "Sia la luce: e la luce c'era". Il detto si riferisce alla liberazione di un potere creativo che dovrebbe essere pensato come il suono nel suo aspetto spirituale o spirituale. Il risultato dell'enunciato divino è la luce. Il suono precede quindi la luce. (2)

Metafisicamente, il Suono si riferisce alla liberazione di un potere che, per così dire, fa precipitare l'Idea divina in una manifestazione materiale e oggettiva. D'altra parte, nella fase iniziale del processo di creazione a cui si riferisce Genesi 1:3 - cioè prima che il sole e la luna appaiano - il termine luce simboleggia la mente cosciente che opera in termini di dualità: il dualismo più elementare e primordiale che un essere umano sperimenta è quello della luce e delle tenebre. Così, mentre la luce simboleggia l'emergere della coscienza oggettiva che essa rende possibile, il Suono si riferisce al funzionamento della volontà creativa.

Normalmente siamo consapevoli della luce solo nella misura in cui viene riflessa da qualche sostanza materiale, compresa l'atmosfera. La luce riflessa ci rende consapevoli in un certo modo di un mondo esterno di oggetti estesi nello spazio. Allo stesso modo, ciò che chiamiamo suono (suono come vibrazione della materia molecolare) può essere inteso come la ripercussione di correnti dinamiche di energia sulla materia che fa vibrare. Questa energia è quella della volontà creativa in quanto ha un impatto essenzialmente qualitativo sulle sostanze molecolari come l'aria, che a sua volta trasmette l'impatto ai meccanismi di risonanza dell'orecchio umano.

Nell'antica India, si credeva che il suono esistesse in due forme. Le vibrazioni sonore fisicamente percepibili erano chiamate ahatta. Un tipo di suono inudibile, spirituale, al quale in particolari condizioni gli aspetti non fisici della coscienza umana potevano risuonare, era chiamato anahatta. Il Suono anahatta va inteso come il potere della volontà divina, che mette in moto la proto-materia del caos (le "acque oscure dello spazio" della Genesi, la prima materia prima degli alchimisti medievali. Questo Suono creativo fa girare la materia in vortici di movimento.

Gli atomi ruotano e così anche i pianeti. Il Suono cosmico è il potere che genera il moto rotativo di ogni forma globosa dell'esistenza. (3) Come potere creativo, emanato dallo spirito, dovrebbe essere considerato un movimento discendente, perché istintivamente consideriamo la materia pesante, inerte, resistente e l'aspetto più basso dell'essere. La materia deve essere mossa da forze "superiori". Nel suo aspetto primordiale il suono cosmico è una tale forza. A livello biologico, il Suono

può riferirsi a ciò che alimenta l'attività dei nervi umani come espressione della volontà. È attraverso l'uso di questo potere che la volontà di un essere umano può influenzare la contrazione dei muscoli e produrre atti fisici. Esiste una volontà organismica, biologica e inconscia, che chiamiamo istinto, e una volontà cosciente, auto-motivata e auto-diretta. Tra questi due livelli di volontà ci sono anche quelle che chiamiamo emozioni (letteralmente, un'uscita di scena). Le emozioni possono anche suscitare movimenti muscolari, anche se forse non ne conosciamo molti. Sull'onda di vari tipi di emozioni, una persona compie gesti e compie atti istintivi o determinati.

La capacità della musica di suscitare emozioni - o, più strettamente parlando, di suscitare sentimenti che inducono emozioni - è abbastanza evidente, anche nella cultura occidentale, che ha intellettualizzato a fondo la musica. (4) Questo potere della musica è sottolineato e discusso a lungo in molti libri antichi della Cina, dell'India e della Grecia pitagorica. Così come lo è anche il potere del suono di guarire e rinvigorire un organismo - intendo dire le componenti mentali ed emotive di una persona così come il suo corpo fisico. (5)

La volontà e il suono, tuttavia, hanno un carattere neutrale. L'occultismo tradizionale e la magia sottolineano che dietro la volontà c'è il desiderio. Dietro la volontà non c'è solo il desiderio e le esigenze biologiche e psicologiche che richiedono soddisfazione, ma anche idee in cerca di realizzazione. La volontà e il suono sono veicoli per concretizzare o esteriorizzare bisogni, emozioni, idee e stati soggettivi dell'essere o della coscienza in generale. La volontà e il suono sono onde portanti, che portano ciò che è potenziale in una condizione di realizzazione e di manifestazione effettiva. Qualunque cosa la volontà e il Suono trasportino conferisce loro un carattere specifico, che implica sia uno scopo implicito che un significato latente. Questo carattere impregna i suoni della qualità del suono. Allo stesso modo, l'attività della volontà porta ai meccanismi fisici del corpo quella che chiamiamo una decisione di muoversi in una particolare direzione, verso o lontano da un particolare obiettivo.

Poiché il suono e la volontà sono neutri, possono essere usati per scopi distruttivi (o catabolici) o costruttivi (anabolici). Il suono può uccidere oltre che guarire. Alcune delle arti marziali giapponesi addestrano a produrre un urlo profondo e molto intenso che ha lo scopo di uccidere il proprio avversario. Questo suono è un tono vocale. È un tono e non solo un suono, perché porta con sé un preciso intento e uno scopo. Esso proietta e comunica a livello fisico-biologico la volontà cosciente di uccidere. È un tono vocale dotato di un potere magico.

Il tono della parola ha diversi significati, che dovrebbero essere differenziati per chiarezza. Nella teoria musicale, il termine tono definisce un intervallo, cioè il rapporto tra due passaggi successivi in una sorta di scala astratta di suoni chiamata scala. Tra le estremità della scala ci sono i toni e i semitoni; a volte si distinguono

anche i quarti di tono. Si parla anche del particolare tono di uno strumento musicale e di toni bassi e alti, forti e morbidi. In questi casi, il tono si riferisce alla frequenza e all'intensità dei suoni. La parola tono ha anche significati non musicali. Si parla del tono dei muscoli di una persona e del tono della morale di una particolare società. In farmacia alcune sostanze sono chiamate toniche. In questi casi, il tono si riferisce alla capacità di un organismo, di una persona o di un'intera società di mobilitare la propria energia in risposta alle sfide, o semplicemente di mantenersi adeguatamente in una serie di circostanze. Il tono è quindi quasi sinonimo di potenza. È implicito anche uno stato di tensione, poiché una corda di violino ha bisogno di essere allungata e tesa per produrre i toni. Ciò che è troppo rilassato manca di tono.

Metafisicamente la tensione più fondamentale è quella tra spirito e materia - o nella "filosofia della pienezza" che ho sviluppato, la tensione tra il Principio di unità e il Principio di molteplicità. (6) L'universo è il prodotto di una liberazione creativa del potere che questa tensione genera. In termini di energia pura, questo rilascio creativo è il Suono. Poiché comunica o realizza all'inerte distesa del caos (materia pura) la qualità compassionevole e lo scopo dello spirito come espressione del Principio di Unità, che le religioni personificano come Dio, il Suono si manifesta alla coscienza degli esseri spiritualmente illuminati come un unico Tono Fondamentale. È il Tono dell'Unica Vita che riempie l'intero universo - Unica Vita perché realizza lo scopo del Principio di Unità, o come dicono i mistici, dell'"Uno".

Questa Vita Unica ha la caratteristica essenziale del movimento. Essa opera in termini di ciò che noi sperimentiamo come cambiamento. La coscienza umana nelle sue fasi iniziali, confusa dalla complessità e dall'apparente imprevedibilità degli avvenimenti che i sensi registrano, interpreta il cambiamento come l'effetto del movimento casuale, come il gioco del caso. Gradualmente, però, man mano che la mente è in grado di ricordare, di interagire e di trovare ordine nella sequenza e nella simultaneità dei fenomeni naturali e degli eventi ripetitivi, il cambiamento acquisisce un carattere essenzialmente periodico. La mente matura, e ancor più la mente illuminata del saggio, si rende conto che tutta la vita è ciclica. Il moto è ciclico (o oscillatorio) perché è prodotto dall'interazione incessante e ritmica di due principi opposti e complementari di uguale potenza, uno dei quali si incera al calare dell'altro.

Il moto ciclico è definito da una serie ripetitiva di relazioni fondamentali. Il moto ciclico, specialmente quando è vissuto come (o presunto) scopo e significativo, opera come processo. A qualsiasi livello di funzionamento, un processo ha un inizio e una fine, e tra l'inizio e la fine può essere identificata e definita una serie di fasi. Più complesso è il processo, più numerose sono le fasi. Una serie ripetitiva di fasi costituisce la struttura del processo ciclico - l'archetipo del processo.

Nella musica occidentale tale struttura archetipica è chiamata scala. Una scala musicale è una serie ripetitiva di note contenute entro i confini di un'ottava. Due

suoni sono in relazione di ottava quando la frequenza (numero di vibrazioni al secondo) di uno di essi è il doppio di quella dell'altro. Questi due suoni sono considerati identici nella struttura della scala; sono entrambi l'inizio di una serie, ed entrambi hanno lo stesso nome. Così il musicista considera i due suoni come la stessa nota, ma a due livelli di ottava. Tra di loro ci sono altre note, ognuna delle quali rappresenta una particolare fase di un processo ciclico di cambiamento, e le relazioni tra tutte queste note mantengono lo stesso carattere strutturale, livello di ottava dopo livello di ottava.

I sistemi di organizzazione scalare possono essere simili nelle varie culture musicali ancora oggi esistenti, ma simile non significa identico. I capitoli successivi esamineranno le scale della nostra musica occidentale e i tipi simili di organizzazione musicale nelle culture non europee, specialmente in Asia. Le differenze fondamentali non esistono solo nella forma di tali serie ripetitive, ma nello spirito con cui vengono considerate e utilizzate come fondamento della musica - e soprattutto ci sono differenze nella qualità e nel carattere essenziale dei suoni che organizzano.

C'è una differenza fondamentale tra un tono (nel senso dinamico, vitale, magico e/o sacro della parola) e una nota musicale come parte di una scala (quindi in relazione ad altre note). Purtroppo i musicisti usano le parole tono e nota in modo intercambiabile, perché non sono consapevoli della differenza tra di loro, e i compositori tradizionali occidentali, le scuole di musica e le università hanno prestato solo una minima attenzione ad essa. È quindi essenziale definire chiaramente questi termini. Suono, tono e nota hanno ciascuno un significato specifico, anche se possono riferirsi allo stesso fenomeno uditivo. Ognuno di essi rappresenta una risposta diversa a un evento musicale - un modo diverso di sentire e di pensare ciò che è stato ascoltato.

Il suono (in senso non metafisico) si riferisce semplicemente alla trasmissione del movimento vibratorio e alla sua percezione da parte del centro uditivo del cervello dopo che le varie parti delle orecchie gli hanno risuonato. Un suono è un suono che ha trasmesso (o può trasmettere) informazioni significative alla coscienza dell'ascoltatore perché è carico e trasmette (o può trasmettere) la natura speciale e il carattere della sorgente del suono. Quindi un tono è un suono portatore di significato. Un tono ha un significato in sé, come un singolo fenomeno sperimentabile da un essere vivente dotato di un certo grado di coscienza. Una nota musicale, invece, non ha alcun significato in sé. Ha senso solo in relazione ad altre note. La stessa nota può essere suonata da più strumenti che producono suoni reali molto diversi. Il significato di una nota è astratto, perché non è essenzialmente legato a una particolare altezza, timbro (qualità del suono), intensità o modo di produzione. Una nota può essere trasposta (cioè la sua frequenza può essere alterata) ad un altro livello di vibrazione senza che il suo significato musicale sia molto cambiato, se il suo rapporto con tutte le altre note rimane lo stesso. Una nota è

ancora più astratta se è considerata uno dei tanti elementi di una partitura musicale scritta - una partitura che non può mai essere eseguita (cioè attualizzata dai suoni che l'orecchio può percepire), ma che, almeno per i musicisti esperti, è in realtà la musica.

Fin dal XVI secolo la musica occidentale è il risultato dell'applicazione del sistema di organizzazione delle note che chiamiamo tonalità. La musica arcaica e alcuni tipi di musica pre-moderna, non europea, dal carattere e dalla finalità sacrografica, erano invece originariamente basati sull'organizzazione dei toni che, sia singolarmente che nel loro raggruppamento ciclico e collettivo, trasmettevano un significato vitale o agivano come agenti di trasformazione.

Quando la musica è considerata un'arte e vissuta in termini di valori estetici - cioè in termini di forma, equilibrio, proporzione razionale e piacere che soddisfa i sensi - è essenzialmente l'organizzazione delle note. Il principio dell'organizzazione si concretizza come la serie prototipale di note - o meglio di intervalli tra le note - che oggi chiamiamo scale musicali. Una scala è una serie di relazioni tra punti astratti (le note della scala), l'intervallo tra due note è il risultato del rapporto tra le loro frequenze.

I toni della musica arcaica non erano però il risultato di rapporti matematici; erano intimamente e indissolubilmente e indissolubilmente associati a dei, spiriti della natura, elementi cosmici, stati biopsichici negli animali e negli esseri umani, e molto spesso a una particolare stagione o momento della giornata. Tale associazione mitologica e vitalistica dava ad ogni tono un significato comunicabile, e faceva del tono un'entità con un carattere o una qualità specifica dell'essere. Oltre alla loro natura specifica e alle loro qualità individuali, ai toni è stato dato un carattere funzionale come partecipanti di un organismo di suoni, chiamato grama in sanscrito.

Il grama in origine significava un villaggio; tutta la vita e la cultura antica dell'India si basava sulla comunità del villaggio, l'unità di base dell'organizzazione sociale. All'interno della comunità del villaggio ogni essere umano e ogni famiglia svolgeva una precisa funzione. C'erano caste e sottocaste (originariamente o teoricamente non ereditarie), ognuna delle quali rappresentava una funzione biopsichica che rifletteva un aspetto fondamentale dell'ordine del cosmo. Allo stesso modo, ogni tono del grama - probabilmente prima cinque, poi sette - svolgeva una funzione specifica in questo insieme musicale prototipale, un microcosmo dell'universo. Ma - e questo è un punto essenziale - questi toni erano tutti legati da quello che si potrebbe simboleggiare come tessuto connettivo. Il grama era un insieme di energie vibratorie, così come il villaggio era un insieme di case e famiglie. Tra entrambe c'era sempre una circolazione di attività efficaci.

Gli esecutori di questi canti primordiali, magici e (più tardi) sacri prestavano altrettanta attenzione al modo in cui il tono veniva raggiunto quanto al tono stesso - così come un vero amante considera il modo in cui si avvicina all'amata importante

quanto l'atto d'amore stesso. Per comprendere appieno quanto diverso dalla nostra tradizione occidentale fosse questo approccio alla musica, dobbiamo considerare magico e sacro il significato originale e filosofico delle parole. Purtroppo, quando vengono usate oggi, i loro significati si materializzano spesso. Dobbiamo vedere come il magico e l'estetico siano fundamentalmente diversi e come evitare di confondere il religioso con il sacro. Queste differenze sono più importanti da comprendere oggi che in qualsiasi altro momento degli ultimi mille anni, perché la "rivoluzione della coscienza" auspicata nella musica d'avanguardia può essere valutata costruttivamente solo se ci si rende conto che essa rappresenta un tentativo, per quanto abbozzato, di far rivivere i sentimenti che un tempo gli esseri umani avevano per il magico e il sacro.

Note al Capitolo:

1. Quando parlerò del suo aspetto cosmico, spirituale o metafisico, metterò in maiuscolo la parola Suono. Per riferirmi a ciò che la vibrazione della materia molecolare produce, userò la parola non capitalizzata.

2. Un essere umano può emettere suoni attraverso la sua voce, ma non può generare luce; questo può essere il motivo per cui il suono è considerato il tipo primario di vibrazione trasmessa dalle onde. Un quadro meno antropomorfo è presentato dallo yogi contemporaneo Baba Hari Dass, che ha detto: "Prima è un punto; poi si trasforma in suono; il suono si trasforma in luce". Un detto sufi afferma anche: "La creazione nasce dal saut [suono], e dal saut si diffonde tutta la luce". Entrambe le citazioni sono tratte da *The Rainbow Book* (San Francisco: The Fine Arts Museum, 1975) p. 134.

3. Se ci sono cambiamenti periodici nella rotazione della terra - come sostengono i sostenitori di varie teorie di spostamento dei poli (cfr. Pole Shift di John White [New York: Anchor Books, 1983]) la ragione di questi cambiamenti può essere da ricercarsi nell'azione periodica di qualche suono galattico centrale (per il movimento della terra nello spazio galattico così come intorno al sole), piuttosto che nelle modifiche millenarie di alcune caratteristiche esterne della superficie terrestre (per esempio, l'enorme calotta di ghiaccio dell'Antartide) o nel movimento delle placche continentali.

I cambiamenti nelle strutture atomiche possono anche derivare normalmente dall'attività di un potere intra-atomico, di cui la scienza moderna non sa ancora nulla, mentre i riferimenti ad esso sono fatti in molti libri antichi, ad esempio, nella grande epopea indù, il Ramayana, dove sono chiaramente descritti i misteriosi raggi

che distruggono un intero esercito - raggi inviati da veicoli volanti. Nella Dottrina segreta di H. P. Blavatsky, la misteriosa forza che un inventore americano, J. W. Keely, sembra aver scoperto appena un secolo fa, viene discussa a lungo. Uno dei sostenitori di Keely, una signora Bloomfield-Moore, ha scritto in modo molto interessante alcune delle scoperte e delle teorie di Keely. Come ha suggerito Blavatsky, l'uso di una tale forza nelle mani degli scienziati, dei tecnologi e degli istituti militari attuali avrebbe potuto essere del tutto disastroso e portare a risultati ancora più distruttivi della guerra nucleare globale che tutti temono, ma che nessuno sembra finora in grado di esorcizzare dalla mentalità umana.

4. Dovremmo distinguere le emozioni dai sentimenti. I sentimenti si riferiscono alle reazioni dell'organismo come un buco (in alcuni casi solo del corpo o della psiche, ma il più delle volte sono entrambi coinvolti) a una situazione di vita; ci si sente stanchi, tristi, insicuri, depressi o esuberanti, gioiosi e sicuri di sé. Le emozioni sono onde di energia che fluiscono, dirette verso una persona, un oggetto o una situazione. Così il desiderio, l'amore, la rabbia, la gelosia, la gelosia, il risentimento, la paura sono emozioni. Le emozioni implicano movimento fisico o psichico.

5. Si veda il capitolo 4 relativo all'uso dei toni da parte di Pitagora e le appendici I e III sulla musica cinese e l'origine della musica europea.

6. Vedi il mio libro, *Il ritmo della pienezza*.

Capitolo III

Il Magico e il Sacro

La magia è un atto intenzionale di volontà focalizzato da una particolare forma e diretto verso una particolare entità o essere; e per la coscienza primitiva, orientata alla magia, tutti i modi di esistenza, tutti gli esseri, sono vivi. Sono forme specializzate prese dalla Vita Unica per lo svolgimento di una particolare funzione. Lo sciamano che lavora con la magia è in grado di far risuonare il carattere essenziale o la qualità di questa funzione, e così facendo scopre il suo Nome. Ogni forma specializzata assunta dalla One Life ha il suo Nome - o, dal punto di vista di uno sviluppo molto più tardivo della mente umana, il suo archetipo.

La magia è quindi una performance (letteralmente, qualcosa fatto attraverso una forma) che permette all'operatore magico di controllare un essere vivente suonando il suo Nome. In alcuni casi il controllo non è possibile, perché l'essere - una natura-spirito, un dio o l'unico dio della primitiva comunità tribale - è troppo potente. L'operatore magico può tuttavia invocare questo essere e costringerlo ad assumere una forma fisicamente concreta o psichicamente percepibile e ad ascoltare la sua petizione o richiesta. Può convincere l'essere a mostrare un qualche favore o a rivelare qualche segreto con offerte di cibo e sacrifici.

L'azione magica implica l'instaurarsi di una comunicazione. Nella comunicazione tonico-magica la comunicazione può essere interpretata in termini di risonanza. Il fenomeno della risonanza materiale nel suo aspetto più semplice può essere facilmente dimostrato ponendo una massa di piccoli granelli di sabbia su una piastra metallica alla quale vengono comunicate le vibrazioni sonore di una corda di violino. I granelli di sabbia si formeranno da soli in uno schema geometrico che cambia quando la frequenza (numero di vibrazioni al secondo) del suono viene alterata. Allo stesso modo, i cantanti sono noti per rompere un bicchiere vuoto producendo un suono vocale che vibra esattamente alla stessa frequenza (o altezza) di quello del bicchiere.

Il suono è il mezzo di base per la trasmissione della volontà magica. I toni magici possono essere particolarmente potenti quando sono associati a movimenti fisici del corpo, cioè a riti specifici e a danze magiche. In una danza rituale si imitano i movimenti caratteristici di un animale, o (nei buchi culturali più sviluppati) i movimenti periodici dei pianeti intorno al sole. L'imitazione è la forma più semplice di attività magica; si crede che si diventi ciò che si imita. Allo stesso modo, a livello mentale, si dice che si diventa ciò che la mente immagina. Ogni volta che un individuo o un collettivo agisce attraverso una forma la cui costante ripetizione

spinge o addirittura costringe una persona, consapevolmente o meno, a imitare questa forma, si può parlare di magia.

La magia non è un concetto arcaico; è la procedura più utilizzata in ogni periodo dello sviluppo di una società, compresa quella occidentale. La differenza principale tra la magia arcaica e quella moderna è il livello a cui opera la volontà magica e il livello di coscienza delle persone che la volontà cerca di influenzare; le differenze secondarie riguardano i tipi di suoni, i nomi e i movimenti ripetitivi (rituali) usati per comunicare il messaggio che la volontà sta irradiando al destinatario. Fortunatamente, la volontà dei moderni lavoratori della magia di solito non è ben focalizzata, e l'intenzione dietro di essa è troppo generica per essere fortemente efficace - ad eccezione del lavaggio del cervello altamente ritualizzato, volto a indebolire deliberatamente la capacità fisiologica e psicologica del destinatario di resistere alla suggestione e di mantenere la propria identità (Nome) e la particolare funzione che egli svolge come individuo nella società.

Le società primitive operano inizialmente a livello di animismo. Durante la fase animistica della cultura (che è, in senso stretto, la protocultura) gli esseri umani conferiscono ad ogni attività naturale ripetitiva un carattere quasi personale. Queste entità sono relativamente amichevoli o inimiche. Gli esseri umani devono sollecitare il loro aiuto o respingere i loro attacchi propiziandoli. Tutte le attività umane sono magiche nell'intento - comprese tutte le funzioni biologiche che sembrano assistere o ostacolare le pulsioni primordiali per la sopravvivenza e l'espansione. Le forze elementari della natura (personificate come spiriti) - e in generale qualsiasi cosa influisca sul processo di vita, sulla crescita e sul mantenimento delle specie animali che condividono il territorio umano - devono essere affrontate, placate o utilizzate per magia. Le forme magiche di comunicazione sono rese possibili da una grande varietà di suoni. La voce tonante ed elementare degli dei della tempesta comunica ai popoli primitivi l'arrivo di una temibile manifestazione di potere sovrumano. Le grida degli animali, ogni specie (o "genere") con il suo caratteristico grido, fanno conoscere la presenza dell'animale e il suo stato d'animo vitale. Questi suoni non si manifestano solo per caso; attraverso di essi le entità che li producono comunicano con gli altri esseri viventi nel campo della vita. I suoni spaventano e mettono in guardia; sono un richiamo all'attività collettiva. Rispondere o non rispondere a queste comunicazioni significa spesso la differenza tra la morte o la sopravvivenza.

Gli esseri umani si confrontano con due tipi fondamentali di suoni naturali, elementari e animali. Poiché questi suoni naturali trasmettono un messaggio potenziale o reale, sono veramente dei toni. Hanno una potenza magica. Rispondendo ad essi, gli esseri umani vengono ad imparare il Nome di particolari animali o poteri elementari - il potere del vento, delle tempeste, della pioggia battente, di un fiume impetuoso, e così via.

I popoli primitivi cercano di imitare i toni elementari usando strumenti a percussione e a vento. Questi toni riproducono magicamente la vita onnicomprensiva del territorio in cui gli esseri umani nascono e a cui rimangono collettivamente e compulsivamente legati. Ma la magia più importante risiede nella voce umana, con la sua straordinaria capacità di imitare e quindi di evocare le grida della maggior parte delle altre specie animali private di tale capacità. Gli animali possono comunicare solo la natura della propria specie e il sentimento biologico che risponde alle situazioni della vita; l'uomo (genericamente parlando) può rivelare non solo il proprio dolore, l'angoscia o l'euforia attraverso i toni della voce, ma può anche costringere gli animali a rispondere e persino ad obbedire alla sua voce.

Allo stadio primitivo dello sviluppo umano, l'attività umana è istintiva e compulsiva. La mente è completamente al servizio delle pulsioni biologiche; essa opera come principio di adattamento all'ambiente e ai ritmi mutevoli della natura. Si entra in un nuovo stadio quando l'essere umano è in grado di interpretare i cambiamenti ripetitivi come processi ricorrenti su larga scala e ciclici - il più facilmente osservabile dei quali è quello delle modifiche annuali del tempo e della crescita, della maturità e della disintegrazione della vegetazione stagionale. Questo ciclo annuale è legato alle mutevoli posizioni della luna e delle stelle nel cielo notturno, alle variazioni dell'elevazione e del calore del sole e allo spostamento periodico delle albe e dei tramonti in relazione alle formazioni naturali fisse all'orizzonte.

Poi nasce l'astrologia, insieme all'agricoltura e, infine, l'allevamento del bestiame. L'allevamento del bestiame dipende dal magico processo di addomesticazione degli animali per aumentare le possibilità di sopravvivenza. È arrivata l'era vitalistica dello sviluppo umano. Può arrivare spontaneamente e gradualmente, man mano che tribù primitive emergono da giungle o foreste su pianure aperte rese potenzialmente fertili dall'inondazione stagionale di grandi fiumi. Ma la comparsa di esseri umani straordinari tra le tribù primitive può essere responsabile dello sviluppo iniziale e sostenuto di alcune culture particolarmente dinamiche e in rapida crescita. Le tradizioni di molte grandi culture - come quelle di Egitto, India, Mesopotamia e Cina - si riferiscono a razze molto antiche di istruttori e re divini che insegnavano all'uomo l'agricoltura e i rudimenti della musica, dell'architettura e delle arti.

Dal punto di vista del moderno intelletto analitico (un solo particolare punto di vista, suscettibile di essere completamente alterato in futuro), è difficile dire cosa sia "vero", perché il modo vitalistico fondamentale di comunicare l'esperienza collettiva degli esseri umani di generazione in generazione era il mito. Nella fase vitalistica dello sviluppo umano, la formazione e il mantenimento delle culture si basa sulla trasmissione di ciò che è conoscenza e saggezza attraverso simboli e miti. I simboli sono (per così dire) concentrati dell'esperienza umana collettivizzata. I miti sono le forme simboliche date ai processi della vita; e i processi più importanti sono

condensati in una serie di eventi che si riferiscono all'esperienza di vita di uno o più personaggi che sono diventati simboli di questo processo.

Che un particolare essere umano o un dio "realmente" sia esistito e "realmente" abbia sperimentato tutti gli eventi simbolici di un mito non ha alcuna conseguenza per la coscienza miticamente operativa delle persone che vivono nella fase vitalistica della cultura. L'avverbio ha in realtà un significato molto importante per la mente moderna che lavora ad alta velocità sotto la costrizione di accumulare ciò che chiamiamo dati; se un uomo Gesù "realmente" è vissuto, è stato crocifisso, è riapparso, e ha parlato con i suoi discepoli dopo essere morto sembra molto importante per noi "sapere". Ma la coscienza vitalistica si preoccupa poco di tale "conoscenza". Poiché è in sintonia e risuona con la natura essenziale dell'uomo archetipico, questa coscienza sa - a modo suo, che non è il modo dello scienziato - che in certe circostanze simboleggiate dal tempo e dal luogo della nascita di Gesù, è possibile per ogni essere umano imitare Cristo, cioè mettere in atto il mito-Cristo.

Che importa allora se Gesù è passato o meno attraverso gli eventi narrati nel Vangelo? Ciò che conta è semplicemente vivere secondo il mistero-saggezza rivelato dal mito di Cristo e dai suoi simboli. Sapere che Gesù è realmente esistito ed è stato crocifisso a Gerusalemme può essere necessario per trasmettere e imprimere il senso supremo della vita di Cristo nella mente di un individuo che pensa in termini di dati e biografie personali, ma a livello di coscienza vitalistica c'è poca preoccupazione per le singole persone, che sono sempre più o meno sacrificabili. Ciò che conta è il perpetuarsi, attraverso la ripetizione senza fine, di un processo di vita nella sua natura essenziale e nella sua forma originale, che il mito rivela in simboli senza tempo. I simboli sono senza tempo, nel senso che il loro significato e il loro valore non sono disturbati dai cambiamenti che si verificano durante il ciclo di vita a cui il simbolo si riferisce. Essi hanno un significato senza cambiamenti in termini di quel particolare processo di vita ciclico - un significato eterno (eonico).

Mentre il potere di comunicare alle persone di una cultura la qualità di vita e la potenza del loro modo di vivere è insito nei grandi miti della cultura, per essere pienamente efficace questo potere di comunicazione deve essere periodicamente rivitalizzato dall'esecuzione di rituali sacri. Un rituale sacro può essere considerato una performance magica, ma è magico in un senso speciale. Nei momenti cruciali di un ciclo di cambiamenti, esso riafferma con forza in termini umani ciò che il potere creativo della vita ha portato all'inizio del ciclo. Questo potere della vita, che trascende la comprensione ordinaria degli esseri umani, è mitizzato negli atti creativi degli dei. Tutto ciò che è in sintonia e capace di rievocare in simboli l'attività creativa degli dei è sacro.

Eseguito i rituali sacri direttamente o indirettamente legati al mito della creazione, le persone partecipano alle vibrazioni del potere creativo degli dei. Ogni cultura ha il suo mito della creazione. Quello della cultura ebraico-cristiana si trova

nella Genesi, anche se l'astrofisica moderna sta cercando accuratamente di sostituirlo con un mito cosmogonico. Anche se è costruita dalla mente intellettuale e analitica come un costrutto apparentemente logico fatto di "fatti" accuratamente accumulati, la storia degli astronomi del Big Bang e il processo che ha iniziato è un mito. Organizza in una sequenza di fenomeni atomici e fisici una serie di dati interpretati che sono rilevanti solo se si assume - un'ipotesi molto grande! - che le "leggi della natura" sono sempre e ovunque ciò che le nostre limitate osservazioni fanno apparire. È un mito che rivela lo stadio di sviluppo mentale della civiltà occidentale, così come le più antiche cosmogonie religiose mostrano lo stato di coscienza e il sentimento -risposte alla natura, alla vita e al processo sociale delle culture precedenti.

In *Il sacro e il profano*, Mircea Eliade (un antropologo di origine francese che insegna negli Stati Uniti) sviluppa in modo significativo il significato del sacro nelle culture primitive. (1) Questa attività sacra degli dei è essenzialmente operativa all'inizio di tutti i cicli dell'esistenza, eppure non finisce mai veramente perché avviene in un tempo speciale che è sempre presente. Chi pensa in termini di tempo storico deve dire che Dio agisce in modo creativo una volta per tutte (unicamente) alla creazione del mondo, anche se secondo il mito cristiano Egli ha anche agito, anche lui una volta per tutte, redentore nella forma del Cristo. Nelle culture vitalistiche il ciclo stagionale della vegetazione è simboleggiato come il mito solare di cui tanto spesso parlano gli antropologi degli ultimi cento anni circa. Questo mito è stato messo in atto negli antichi Misteri il cui carattere sacro era ancora indiscusso durante il grande periodo della cultura ateniese. Tutto ciò che in origine vi si riferiva era sacro, perché permeato dalla risonanza dell'attività creativa degli dei.

Gli atti sacri di un essere umano il cui intero essere è consacrato agli dei (o a Dio) come puro canale per il loro (o il Suo) potere creativo sono magici nei loro effetti potenzialmente trasformativi. Ma sono più che magici, perché la forma e la coscienza umana, dal punto di vista mitico, sono state totalmente assunte dal potere divino. Dio agisce attraverso l'essere umano, e questa attività è ora, perché l'attività di Dio è eterna. Quindi non è che questo atto divino si ripeta in ogni stagione e in ogni rituale sacro; è lo stesso atto portato giù (per così dire) dal regno immutabile di Dio in quello degli eventi che cambiano per sempre.

Ogni momento è un inizio creativo per chi vive in termini e in sintonia con il sacro. Così, per la coscienza del sacerdote cattolico ideale nell'epoca della fede totale nel Cristo-mio, la Messa che egli celebrava ogni giorno era l'atto di sacrificio redentore di Cristo. La potenza di Cristo era attiva nell'ostia consacrata. La comunione era un'esperienza psicoattiva, sacra, di un essere umano assunto da Dio.

Ovunque nel regno in cui una molteplicità di esseri viventi interagiscono nella famosa lotta darwiniana per la sopravvivenza, sono all'opera varie modalità di attività magiche. Ogni organismo vivente lotta per il suo ossigeno, il suo cibo e il suo spazio

vitale, che istintivamente cerca di espandere. La cooperazione può essere il modo migliore per sopravvivere ed espandersi, ma il motivo è sempre la sopravvivenza e l'espansione attraverso una forza superiore. La magia - o oggi la tecnologia, una forma moderna di magia - si basa sull'uso del potere ottenuto in un modo o nell'altro dalla volontà focalizzata. L'esecuzione dell'atto sacro, tuttavia, avviene ad un altro livello dell'essere. Richiede una ripolarizzazione antecedente e una trasmutazione della coscienza. L'essere umano nella rappresentazione non è più l'attore. Egli è il potere divino della creazione e della trasformazione in atto; è una forma umana che il dio assume. A livello collettivo della cultura, le persone riunite direttamente o indirettamente coinvolte nel rituale sacro sembrano mettere in scena il mito, ma è il mito che agisce attraverso di loro.

Dal punto di vista intellettuale degli antropologi e degli etnologi moderni, il mito è stato gradualmente elaborato dall'immaginazione di molti individui; ma per gli esseri umani vitalisti, il creatore del mito è solo uno strumento che risuona alla potenza della voce creativa del dio tribale. Gli impulsi creativi emanati dal dio prendono spesso la forma di una visione nella coscienza ispirata del creatore di miti. Essi sono tuttavia rivolti all'intera tribù. I miti operano a livello dello psichismo collettivo di una comunità di esseri umani, perché questi esseri sono ineluttabilmente radicati in un terreno comune, e in realtà funzionano come un organismo biopsichico. Questo organismo, il buco della cultura, sviluppa un senso consapevole di unità attraverso i suoi miti, così come un essere umano sviluppa la sensazione di essere "io" attraverso il funzionamento di un particolare insieme di risposte alle pressioni e alle opportunità del suo ambiente immediato - un carattere particolare.

I grandi miti di una cultura - il buco della cultura - rappresentano il suo ego collettivo, il suo modo specifico di interpretare la sua profonda e compulsiva sensazione di avere una natura e una funzione speciale nell'universo. Lo sviluppo di un sentimento così distinto ed esclusivo è il mito dell'ego. Sfidare il valore e il potere psichico del mito in una società antica ha lo stesso effetto, nella nostra società attuale, di sminuire, compromettere o addirittura distruggere l'ego di un bambino in crescita. Una cultura non più sostenuta ed energizzata dalla fede nei suoi miti è psichicamente paralizzata. Quando un popolo conquistato rinuncia ai suoi miti, rinuncia anche alla sua potenza psichica. Se la fede nel mito viene mantenuta contro la pressione dell'ambiente alieno, il mito assume una nuova qualità che conferisce un carattere teso e amaro al popolo conquistato. Allo stesso modo, in una società moderna che funziona effettivamente in termini di potere e sentimenti di una moltitudine di ego personali, un giovane il cui ego si è depotenziato a causa di gravi shock è spesso incapace di agire in modo vitale e psichicamente sano.

Tutto il precedente è rilevante per l'evoluzione della musica. Durante i lunghi tempi in cui l'umanità viveva, sentiva e pensava animisticamente, le società primitive

erano protoculturali piuttosto che veramente culturali. Usavano la magia dei suoni, ma non sviluppavano la musica. La differenza tra questi due usi dei suoni è fondamentale.

Il tono è un'esperienza diretta, ma la musica è un mito. L'esperienza del tono è magica, nel senso che stabilisce un modo vitale di comunicazione tra gli esseri viventi. L'udito dei suoni naturali, delle grida degli animali o delle voci degli altri esseri umani può fare la differenza tra la vita e la morte. I suoni ascoltati trasmettono informazioni, e la conoscenza dei Nomi rende possibile l'uso del potere magico nella costante lotta per la sopravvivenza e l'espansione. La magia del tono opera nell'uso intenzionale di suoni imitati, in mantra primitivi, che sono essenzialmente serie di Nomi - i Nomi di entità cosmiche o di esseri divini che governano su diverse regioni o livelli di regni superfisici, "astrali". Se si usano i battiti dei tamburi, è per stimolare o distruggere le energie vitali, sia per guarire e ripotenziare il guerriero e il malato, sia per spaventare il nemico.

Solo con una vera e propria organizzazione culturale i singoli toni sono organizzati in serie specifiche, racchiuse in ciò che poi viene fatto suonare come toni ripetitivi (di solito suoni di ottava). L'organizzazione dei toni è ciclica. Essa opera entro limiti definiti. I toni sono organizzati in grammi, così come le capanne delle famiglie sono organizzate in villaggi. Il villaggio è un mito nel senso che viene vissuto collettivamente come una forma di esistenza che ha una certa potenza - anche se all'inizio questa potenza può non aver significato nulla di più della sicurezza collettiva in un ambiente pieno di pericoli. Anche il grama è un mito. Un certo numero di toni pieni di potenza sono organizzati funzionalmente, dando loro un carattere collettivo.

Un grama non è un sistema astratto; è una comunità organizzata di toni, ciascuno pieno di potenza psichica. È sacro. Poiché il suono è essenzialmente il potere creativo degli dei, il grama è legato al mito della creazione della cultura. Attraverso il suono gli dei comunicano magicamente la loro volontà alla materia del caos, e la materia assume forme definite. Man mano che i culti primitivi vengono pervasi dallo spirito vitalistico legato alla diffusione dell'agricoltura e dell'allevamento del bestiame, anche l'organizzazione dei suoni assume un carattere vitalistico. Il concetto dell'identità dei toni di ottava era probabilmente nella sua forma originale un'espressione mitica della ciclicità del processo vitale da una primavera/estate all'altra. Tuttavia, due suoni separati da un intervallo di ottave non sono lo stesso tono, ma solo la stessa nota. Le culture musicali gli danno lo stesso nome, oscurando la loro effettiva differenza. Come la stessa nota, occupano posti identici e svolgono funzioni identiche all'interno di una serie ciclica e ripetitiva. Il punto importante è che quando la musica è considerata un'arte, un suono definito come una nota all'interno di una scala ha solo un carattere e una funzione musicale in relazione alle altre note, mentre nelle culture vitalistiche e nelle culture ancora

fortemente basate sul sentimento vitalistico il grama è una comunità organizzata di toni, ognuno dei quali ha una propria potenza vitale, magica, trasformativa, creativa. L'intero grama, per così dire, sostiene e sostiene la potenza di ciascuno dei suoi toni.

Il grama, essendo un organismo di toni funzionali, ha confini ben definiti; ogni insieme è finito. Ma non è necessario pensare a un organismo di toni come se si estendesse all'interno di un'ottava - cioè all'interno del rapporto matematico 2: 1. La sensazione apparentemente istintiva che due suoni separati da un'ottava siano identici può essere dovuta al fatto che un uomo e una donna che cantano la stessa melodia lo fanno normalmente a un'ottava di distanza. Possono cantare la stessa melodia, ma non gli stessi suoni. Il senso dell'identità dei due suoni ad un intervallo di ottava può essere naturale, ma la natura qui può significare solo natura biologica - una natura in cui la polarizzazione ha un carattere sessuale e la vita si perpetua attraverso l'interazione tra uomo e donna, generazione dopo generazione. Una generazione diventa il fattore limitante in un tale processo di attività ripetitiva e ciclica. Ma a livelli metabiologici dell'esistenza questo fattore limitante potrebbe essere un rapporto 3:2 (producendo l'intervallo chiamato quinto), o 4:3 (l'intervallo di quarta), o anche 3:1 (un dodicesimo).

Note al Capitolo:

1. New York: Harcourt, Brace, 1959.

Capitolo IV

Il Numero e la quantificazione del Rapporto di Tono

Protagora (500?-411 a.C.) diceva: "L'uomo è la misura di tutte le cose". Un'affermazione più significativa sarebbe: l'uomo è l'essere che misura tutte le cose. La teoria della relatività di Einstein si spiega con il riferimento ai metri e agli orologi come strumenti di misura. Tale affidamento alla misura rivela una credenza di base nel numero e la subordinazione della mente al concetto di quantità. La moderna civiltà occidentale adora la quantità e rende solo un attenuato omaggio alla qualità. È governata dal numero - una regola tirannica appena modificata dall'ideale della cosiddetta democrazia. La scienza è dominata dalla statistica, la politica dai sondaggi popolari e dalla ripartizione delle unità di voto e dei favori, e il business dall'aspettativa di produzione quantitativa e di profitti.

Anche la musica è dominata dal numero e dalle misure, dalla quantità e dalla lunghezza dei prodotti musicali. L'esecuzione della musica è valutata secondo l'accuratezza quantitativamente definita (l'altezza esatta) dei suoni prodotti e del loro rapporto con altri suoni precedenti, simultanei e successivi. Qui si dovrebbe parlare di note piuttosto che di suoni, perché la musica classica occidentale è separata dal suono; essa è definita dalla partitura musicale, un complesso spazializzato di relazioni tra le note, che in realtà sono solo la potenzialità del suono.

Uno dei grandi difetti della società occidentale è quello di confondere potenzialità e attualità. La regola del numero è la regola della potenzialità. Dieci unità sono potenzialmente più potenti di una sola; tuttavia, la maggior parte delle decisioni sono in realtà prese da una piccolissima minoranza di individui qualitativamente più preziosi, significativi ed efficaci, che sono (per certi versi) la punta di diamante dell'evoluzione umana. La quantità arriva a dominare quando gli esseri che sono stati chiamati ad agire in nome di una particolare qualità dell'organizzazione non sono più in grado di svolgere il loro lavoro di destino - il loro dharma.

Il grande problema è come definire e riconoscere il processo di essere chiamati. Definirlo in termini di eredità biologica ed eredità sociale è valido solo in parte. Quello che chiamiamo educazione dovrebbe essere il processo attraverso il quale un essere umano diventa consapevole di ciò di cui la sua società e la sua cultura hanno bisogno e della sua capacità di partecipare efficacemente alla soddisfazione di tali bisogni, quindi di ciò che è chiamato a fare, della sua vocazione. Ma una società governata da valori e misurazioni quantitative (test e statistiche) oscura il sentimento

profondo, intuitivo e qualitativo della vocazione individuale. Nella società indiana americana, ogni bambino adolescente (almeno ogni bambino maschio) è andato nel deserto e ha digiunato fino a quando non ha ricevuto la sua visione e gli è stato dato il suo sacro Nome. La cultura occidentale è quella di individui senza visione e senza nome che, come cittadini, sono solo numeri in una varietà di statistiche.

Allo stesso modo la musica occidentale è un'organizzazione molto complessa di note che costituiscono una partitura - un'opera musicale. Tutte le note di una partitura sono correlate tra loro, ma le relazioni sono definite in termini di intervalli - rapporti numerici - non in termini di qualità e significato dei suoni che possono essere considerati toni perché hanno una qualità intrinseca e trasmettono un messaggio.

È probabilmente impossibile stabilire quando il concetto di numero, misure esatte e proporzioni sia entrato e sia venuto a dominare il campo degli incantesimi sacromagici e della produzione rituale dei toni. Tradizionalmente proviene da Pitagora durante il VI secolo a.C. Ma per quanto Pitagora fosse indubbiamente grande, difficilmente si può attribuire a lui la responsabilità di uno sviluppo così importante. Sicuramente aveva viaggiato molto, e forse aveva imparato nei santuari dell'Egitto e della Caldea molto di ciò che aveva insegnato a un piccolo gruppo dell'aristocrazia greca. Si dice anche che ricevette gran parte delle sue conoscenze dai Misteri Orfici, ma dove la tradizione orfica ha avuto origine è incerta. Si può ipotizzare che provenisse da oltre la Tracia e persino dalla Caldea, da un centro molto antico di conoscenze segrete nell'India nord-occidentale. Una tradizione bramifica sostiene che la cultura caldea, almeno nel suo aspetto più esoterico, sia il risultato della migrazione verso ovest del popolo indiano sotto il dominio delle dinastie lunari. D'altra parte, gli storici europei ritengono che l'antica cultura della valle dell'Indo fosse una colonia del più antico popolo caldeo. Eppure sembra certo che i Sumeri provenissero dal nord. A loro succedettero i popoli babilonesi.

Pitagora è stato uno dei grandi pionieri (se non il più grande del mondo mediterraneo) nello sviluppo di un nuovo livello della mente umana. Egli impersonalizzò gli dei e rivelò non tanto al loro posto, ma oltre e attraverso di essi i principi cosmici come fondamento di tutte le forme di esistenza. Ma questo sviluppo da solo non ha negato ciò che il mitico modo di comunicare del potere psichico e della conoscenza esperienziale aveva costruito. I principi pitagorici hanno semplicemente dato un nuovo carattere alle energie psichiche dei rituali sacri della tradizione orfica del Vicino Oriente. Senza dubbio egli intendeva rendere possibile un uso più consapevole, più obiettivo e più accurato di queste energie da parte di esseri umani desiderosi di agire come individui con una relativa libertà intellettuale e indipendenza personale. Questo senso relativamente nuovo di individualità e di libertà intellettuale si è sviluppato nelle condizioni socioculturali e politiche che hanno portato alla città-stato.

Pitagora era anche un riformatore, così come il suo contemporaneo Gautama Buddha. Entrambi comunicarono a pochi seguaci un nuovo approccio, che rimosse alcune delle incertezze di fondo delle generazioni che li precedettero. Queste incertezze erano sorte quando i vecchi culti tribali e vitalistici del mondo greco e la rigida società indiana controllata dalla casta bramana avevano perso gran parte della loro efficacia e del loro prestigio. Quando i grandi discepoli dei riformatori cominciarono a diffondere ciò che avevano capito dai loro maestri, l'approccio era nuovo per quanto riguardava il grande pubblico; ma i principi su cui si basava erano probabilmente noti da tempo tra gli iniziati e gli adepti che avevano vissuto in luoghi appartati o nei campi protettivi dei templi. Erano noti in India, così come nelle culture sumera e babilonese, per almeno venticinque secoli, secondo la cronologia bramigna, dall'inizio del Kali Yuga.

Il Kali Yuga è solitamente considerato un'epoca di oscurità spirituale, ma più significativamente è il periodo di gestazione di una nuova umanità. Questo processo di gestazione è molto lungo e difficile; richiede lo sviluppo di una mente chiara e obiettiva sempre più distaccata dalle pulsioni istintive delle pulsioni biologiche e dalle regole e tabù della cultura collettivamente accettate e indiscusse. Tutte le culture sono escludiviste e gelose delle loro prerogative, oltre che innatamente legate a un particolare territorio e al particolare stile di vita che il territorio favorisce.

Sia Pitagora che il Buddha erano universalisti. Quando Pitagora parlava di numeri non intendeva semplici astrazioni aritmetiche, ma universali, cioè realtà di un regno che trascende i condizionamenti locali, le personificazioni culturali-mitiche che hanno significato e potere solo in termini di una particolare cultura - il buco e, al suo interno, le prerogative di una particolare classe o casta. Allo stesso modo, quando il Buddha parlava del Nirvana, intendeva uno stato di coscienza non più attaccato o addirittura particolarmente condizionato dalle credenze e dai rituali dell'antica India vedica che ancora domina la coscienza del popolo. Egli cercò di diffondere la consapevolezza diretta che esiste in tutti gli esseri umani un potere della mente in grado di analizzare e distruggere ogni attaccamento e identificazione con tutte le forme di desiderio, in particolare il desiderio di individualità, esclusività e separazione dell'egoismo. Ha così cercato di evocare uno stato universale di coscienza e di essere.

La maggior parte dei grandi discepoli di questi grandi riformatori probabilmente non capiva che ciò che i loro maestri avevano cercato di formulare era una pratica o una tecnica per liberare la mente dal potere delle caste privilegiate e dei metodi tradizionali tramandati oralmente dalle famiglie che custodiscono gelosamente i loro segreti. Quello che il Buddha insegnava, chiunque poteva usarlo; e se una persona lo capiva improvvisamente, la sua coscienza poteva essere istantaneamente liberata. Quando Pitagora usava il monocordo (1) per mostrare l'esatto valore e il significato delle relazioni tra i toni di un canto, rendeva possibile a chiunque comprendere le

relazioni tra i toni e sperimentarle, mentre prima di lui l'uso dei toni e delle inflessioni era riservato a pochi esperti poeti-musicisti, probabilmente usando regole severe derivate da antiche tradizioni magiche e sacre.

Pitagora era molto attento nell'insegnare questi principi universali del suono, e in particolare come usare le relazioni del suono che il suo monocordo rivelava, per comunicare le energie spirituali e di guarigione. La sua scuola di Krotona operava a tre livelli, non diversamente dai tre gradi della Massoneria. Nel primo grado, che poteva essere raggiunto solo dopo severe prove di carattere e di forza morale, gli acustici impararono a riconoscere e ad applicare le varie proporzioni musicali dimostrate loro attraverso l'uso del monocordo. In seconda elementare, i matematici si occuparono più specificamente della purificazione individuale e dell'autocontrollo mentale. Presumibilmente l'aspirante a quel livello fu fatto capire la natura dello spostamento del livello della sua coscienza che era al centro della nuova riforma spirituale-mentale. Nel terzo grado agli esoteristi furono probabilmente insegnati i processi segreti della trasmutazione psichica e il controllo delle forze necessarie per compiere la "grande opera" della perfezione, e anche per la guarigione, poiché Pitagora apparentemente enfatizzava il potere terapeutico del suono quando questi suoni erano toni in grado di comunicare l'energia compassionevole e la volontà del purificato produttore di toni in sintonia con i ritmi della forza vitale universale (vedi Appendice 1). Il fatto significativo è che Pitagora cercava di liberare la musica dalle limitazioni delle pratiche tradizionali basate sul tipo mitico di coscienza. La musica da lui sperimentata traeva il suo potere dalla mente, ma la mente come potere cosmico e formativo.

Non è chiaro se Pitagora abbia usato quelli che chiamiamo i modi greci. Come i nomi che portavano indicano Dorian, Frigio, Lione, per esempio i modi erano radicati nell'esecuzione di cerimonie sacrografiche da parte di particolari razze di persone. Si trattava di una serie di relazioni tra i toni vocali quasi sempre associati alle parole. Quando si utilizzavano strumenti musicali, essi erano intimamente legati all'intonazione sacra dei Nomi divini e dei poteri elementari. Le melodie strumentali raggiunsero una completa indipendenza dalle parole solo in un periodo successivo, probabilmente in Grecia durante il IV secolo (anche se è possibile che alcune di esse siano state usate in precedenza per la danza popolare o per imitare il canto degli uccelli, le grida degli animali o il suono del tuono). In India molto è stato fatto di Krishna che suonava il flauto, ma è impossibile sapere quando ha avuto origine questa storia mitica, perché il culto del bambino Krishna è iniziato molto tempo dopo il Buddha, quando l'antico induismo ha riacquisito il suo potere. Si diceva anche che il mitico Orfeo suonasse la lira, probabilmente come accompagnamento di canti sacrografici.

Il significato della scala di Pitagora utilizzata era che non aveva un legame speciale con gli eventi locali e rituali. La sequenza melodica dei toni poteva essere

intonata in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo perché aveva una validità universale piuttosto che un carattere mitico e culturale. Si basava su fatti non solo universali ma anche osservabili. Chiunque sapesse come poteva facilmente accertare l'accuratezza dei suoni e le loro relazioni sequenziali misurando la lunghezza delle corde vibranti. Attraverso questo atto di misurazione, i processi formativi del regno della mente cosmica - la mente della ragione e dell'armonia - potevano ora essere compresi e applicati invariabilmente alle esigenze di individui emergenti desiderosi di liberarsi da un'esistenza collettiva.

Quando, attraverso i viaggi e il commercio, le condizioni locali perdono gran parte del loro significato fondamentale e del loro potere di radice, i miti, i culti e le cerimonie sacre di una cultura vengono privati dell'efficacia biopsichica. Il potere della ragione sostituisce gradualmente le basi magiche dell'era vitalistica. Si tratta di un processo lento al quale solo una "minoranza creativa" (per usare la frase di Arnold Toynbee) può efficacemente risuonare. I nuovi concetti mentali assumono la forma di teorie, che possono essere ufficialmente insegnate, ma gli insegnamenti ufficiali non alterano radicalmente la pratica generale del popolo. La confusione, quindi, porta a risultati.

La scala pitagorica non è un modo, perché un modo è il prodotto di condizioni speciali che appartengono al regno della cultura e del mito. La scala pitagorica è una manifestazione incondizionata e archetipica dei principi cosmici. Il numero e le proporzioni, così come li intendeva Pitagora, appartengono al regno dell'archetipo. Per operare efficacemente in quel regno l'uomo ha bisogno di sviluppare una mente che si sia sostanzialmente liberata dalla schiavitù delle energie biologiche e dalla specializzazione e dall'esclusivismo mitico-culturale. Quando è concepita dalla mente archetipica, la musica può diventare, almeno potenzialmente, un linguaggio universale e superculturale.

.....La differenza tra scale e modalità è fondamentale, anche se sottile, e riguarda più la coscienza della musica che non i suoni e gli intervalli che l'orecchio percepisce. In tempi arcaici, quando sciamani e sacerdoti intonavano incantesimi magici, i rapporti tonali (intervalli) che usavano potevano essere quasi indistinguibili da quelli della scala pitagorica; ma non erano misurati! Non potevano essere misurati se i toni erano prodotti dalla voce umana. Se erano matematicamente precisi, l'accuratezza era inconsapevole e istintiva. Lo sciamano cantava come gli uccelli cantano o i gatti in circostanze sessuali gemono e urlano in intensi sviluppi melodici. Lo sciamano non era preoccupato della possibilità di pronunciare note "sbagliate". Aveva imparato attraverso l'imitazione e la trasmissione orale il modo corretto (in sanscrito, rita) di cantare per ottenere risultati efficaci; e la memoria dell'uomo arcaico era senza dubbio notevole. Un bardo poteva ricordare non solo le parole di una lunga narrazione epica, ma anche il modo tradizionale di intonare le parole, di scivolare di tono in tono e di obbedire a complessi schemi ritmici. Naturalmente, i cantanti oggi

memorizzano lunghe parti di opere liriche, e i direttori d'orchestra hanno in mente un numero prodigioso di complesse partiture orchestrali. Ma la loro capacità di memorizzazione non appartiene allo stesso livello di coscienza. I risultati magici sono molto diversi dalle risposte intellettuali ed estetiche.

Allo stesso modo, si può pensare agli archetipi in almeno due modi fondamentali. Una persona tipicamente intellettuale potrebbe considerare gli archetipi come astrazioni, come un insieme di caratteristiche estratte (o astratte) da un vasto numero di dati concreti. Penserà agli archetipi come il prodotto di un'operazione mentale per la quale la mente umana sembra avere una capacità unica. Il numero cinque, si può dire, è l'astrazione dell'esperienza umana universale di avere cinque dita su ogni mano. Il numero uno è l'astrazione dell'esperienza di essere distinti da tutto il resto e di possedere caratteristiche che, essendo solo proprie, definiscono il senso fondamentale del proprio essere "io". Per estensione dell'idea, tutto è un qualcosa che, nella propria esperienza, non è duplicato, o che diventa la fonte di un processo di riproduzione sempre più ripetuto.

D'altra parte, per Pitagora, Platone e per i filosofi, i mistici e i cosmologi delle epoche antiche, gli archetipi appartenevano a un regno superiore e (in termini di tempo ciclico) aneddotico del pensiero umano. Gli archetipi erano solitamente considerati il risultato dell'attività creativa della mente divina. Essi costituivano le fondamenta su cui sono state costruite tutte le forme o i modi di esistenza concreti; tuttavia il termine fondamenta non è del tutto corretto, perché si pensa solitamente alle fondamenta come a materiali solidi e resistenti, mentre gli archetipi sono più simili a semi impregnati del potere latente della vita - il potere di trasformarsi in piante e alberi attraverso la germinazione e la crescita.

Gli archetipi, quindi, non sono stati originariamente considerati astrazioni da una moltitudine di particolari simili o analoghi. Ogni archetipo è stato inteso come l'origine del seme di una moltitudine di forme e modi di esistenza con caratteristiche identiche.

Come uso il termine, un archetipo è un concentrato di energia creativa e una struttura ideale che stabilisce un insieme definito di relazioni tra i suoi componenti. La parola struttura, nel suo senso non materiale, è una speciale disposizione o modello di organizzazione con cui le entità materiali costituiscono le molte parti di un insieme onnicomprensivo. (2)

La scala pitagorica è un archetipo in questo senso. È una struttura che dà una forma definita alle relazioni tra le sue componenti; ma queste componenti non sono astrazioni o semplici note musicali, ma piuttosto toni impregnati di una potenza archetipica. Quando i toni sono diventati mere note nella musica classica europea, è stato perché la potenza della mente umana creativa, in sintonia con l'armonia e il ritmo dell'universo (o la sua fonte divina postulata, "l'Unico"), è stata sostituita da una capacità di organizzazione intellettuale e formalistica.

Il passaggio dagli archetipi creativi e trasformativi all'organizzazione intellettuale secondo modelli astratti caratterizza il relativo fallimento della cultura greca. L'Europa ha ereditato l'eredità (il karma) di quel fallimento. Dopo l'emergere di una complessa polifonia strutturale e l'adozione di un rigido sistema di notazione e di misure, la musica europea ha sviluppato il sistema della tonalità e la sua prototipica scala C maggiore. Il carattere e il significato di tale sviluppo saranno discussi in un capitolo successivo.

Un interessante anche se limitato parallelo potrebbe essere fatto tra Pitagora e Francis Bacon, l'uomo che ha stabilito il metodo scientifico. Entrambi gli uomini cercavano di fornire una base universalmente valida per la conoscenza e l'applicazione pratica di tale conoscenza. Pitagora visse all'inizio dell'età classica della cultura greca, un'età che alla fine perse il rispetto per i culti che cominciavano a proliferare nelle regioni del Mediterraneo orientale. Il grande secolo della dominazione ateniese fu segnato dal fascino della ragione e dal senso del Bello e del Vero. Il Bene, era venerato in secondo luogo, anche se apparentemente Pitagora sottolineava la necessità di vivere una vita pura basata sull'amorevole gentilezza, la virtù e l'armonia in tutte le relazioni. Francis Bacon visse in un'epoca in cui gli inglesi e gli europei cercavano di espandere i nuovi dati forniti da Copernico in una conoscenza umanistica libera dal dogmatismo delle dottrine rivelatrici della Chiesa medievale. L'empirismo di Bacon (nel suo *Novum Organum*) era un metodo per raggiungere una conoscenza oggettiva e razionale del mondo dell'esperienza umana e delle sue infinite varietà di relazioni.

La verità, per i greci classici, si basava sulla ragione e sulle proporzioni armoniche. Il Vero poteva essere provato da qualsiasi persona razionale che usasse correttamente le misure; il Bello era la spazializzazione dell'armonia. Ciò che i greci intendevano per armonia in musica è ciò che noi chiamiamo melodia, perché la musica greca era essenzialmente melodica (o meglio monodica), e i concetti di Pitagora trattavano una singola serie di toni, anche se ci si chiede se la sua "musica delle sfere" non si riferisse anche ad una polifonia armonica.

L'uso del monocordo da parte di Pitagora per verificare l'accuratezza del rapporto (intervallo) tra due o più toni era sia empirico che razionale. Se da un lato si basava su un'osservazione rigorosa e obiettiva, dall'altro era anche un potente mezzo per far pensare lo studente in termini di principi cosmici. Quando questo pensiero è stato pervaso e dinamizzato dalla volontà del Bene, è stato illuminato dal potere di guarigione - il potere di armonizzare le nature psichiche degli esseri umani che, avendo parzialmente superato il loro legame con uno psichismo collettivo e culturale, erano tesi ed emotivamente confusi.

La pratica della guarigione (o "fabbricazione integrale") era una parte importante di ciò che Pitagora insegnava a Krotona. Ma la guarigione può essere affrontata in diversi modi. In tempi arcaici lo sciamano guariva riportando il malato al serbatoio

del potere, lo psichismo collettivo, della sua tribù. I sacerdoti dei culti vitalistici guarivano invocando il dio o la dea che lui e il malato adoravano come una fonte del potente flusso dell'Unica Vita. Con Pitagora, la guarigione divenne l'armonizzazione delle discordie nella persona parzialmente individualizzata (quindi relativamente isolata) e psichicamente disturbata.

Il potere di guarigione usato da Pitagora era quello del Suono stesso - il suono usato come potere di armonizzazione. Armonizzare in senso greco significava affrontare l'incessante processo di cambiamento che è la vita stessa, per far risuonare questo cambiamento con il flusso ritmico del cambiamento universale. L'universo non era visto come un insieme statico, ma piuttosto - come sottolineava Eraclito - un processo dinamico di formazione e trasformazione ritmica. Pitagora ne sottolineava presumibilmente gli aspetti formativi, mentre Eraclito sottolineava la fase trasformativa, simboleggiata come fuoco.

La premessa di base che Pitagora impresso alla mente collettiva della Grecia pre-classica fu che il processo che dà forma a tutte le cose funziona attraverso il numero. Il processo formativo che opera attraverso il numero non era, come lo formulava Pitagora, un'operazione magica o divina, ma basata sul rapporto e, più astrattamente, sulla ragione. Questa operazione poteva essere compresa dalla mente umana e applicata nel semplice atto di misurare.

L'aspetto pericoloso e potenzialmente negativo di un tale approccio all'esistenza è che tende a sostituire i concetti e le pratiche quantitative con valori qualitativi. Tende anche a sottolineare l'importanza della materia e dei corpi materiali perché questi possono essere facilmente misurati, mentre le realtà psicospirituali non si prestano all'analisi quantitativa. Nella musica una trasformazione dei toni sacromagici in note astratte che non sono altro che i bordi degli intervalli diventa probabile una volta che il produttore di toni diventa un teorico o un tecnico quasi matematico ossessionato dalla precisione e dalla perfezione meccanica (cioè misurabile). La trinità greca del Bene, del Vero e del Bello può assumere la forma dell'etica, della scienza e dell'estetica; ma se la conoscenza scientifica è perseguita in solitario splendore da tecnici intenti solo a misurare tutto a prescindere dalle conseguenze umane, e le arti sottolineano il concetto di forma a prescindere dal contenuto o dal significato, l'etica, come lo sviluppo di relazioni interpersonali sulla base di un'armonia onnicomprensiva, tende a essere o dimenticata o sentimentalizzata dal paternalismo di sacerdoti e moralisti.

Poi sorgono due concetti di base: la conoscenza per il bene di più conoscenza (indipendentemente da ciò che significherà la sua applicazione), e l'arte per l'arte, che nel senso più ampio del termine è il formalismo. I musicisti parlano poi di "musica pura", libera da qualsiasi legame con la poesia o da qualsiasi associazione con eventi o apparenze concrete. Il problema è quindi quello di definire ciò che la musica comunica. Torneremo su questa domanda nei capitoli successivi.

Note al Capitolo:

1. Un monocordo è semplicemente una corda tesa tra due pioli su una specie di metro, con un tasto mobile che scivola sul bastone. Spostando il tasto si può facilmente misurare la lunghezza esatta della corda che si mette in vibrazione. Si può iniziare con una determinata unità di corda vibrante, diciamo due pollici, e pizzicando lunghezze successive di quattro, sei, otto, dieci e dodici pollici di corda si ottiene una serie armonica discendente. Si può impostare l'intera lunghezza della corda che vibra, poi una metà di essa, una terza, una quarta, una quinta e così via. Si ottiene così una Serie Armonica ascendente. Il significato di queste Serie è discusso nel capitolo 7.

2. Nel nostro secolo la parola archetipo è associata nella mente di molte persone al suo uso da parte dello psicologo di profondità C. G. Jung. Jung, tuttavia, sembra aver oscillato tra due modi di pensare agli archetipi. Originariamente definiva gli archetipi come potenti concentrati dell'esperienza umana nell'"inconscio collettivo", dove esistono come entità numinose che dobbiamo affrontare durante "il processo di individuazione". D'altra parte, nei suoi libri successivi Jung sembra considerare gli archetipi come strutture psichiche preesistenti che caratterizzano e sono intrinseche alla specie umana. Forse quest'ultimo concetto si è sviluppato nella mente di Jung quando ha studiato l'alchimia e l'ha reinterpretata in termini psicologici. Jung ha negato con veemenza di essere un metafisico, eppure il suo concetto di psiche ha un carattere metafisico. Per gli antichi greci, la parola Psiche si riferiva solo al livello emotivo inferiore dell'anima; il suo livello superiore, emotivo e archetipico era chiamato *nous*, da cui deriva l'aggettivo *noetico*.

Capitolo V

La spazializzazione dell'esperienza del tono: notazione musicale e forma

Nelle società primitive la trasmissione della conoscenza avviene attraverso la duplicazione dei movimenti - gesti e suoni vocali. Parlare significa muovere gli organi del corpo coinvolti nel discorso. Il movimento (attività) è sempre il fatto primordiale dell'esistenza umana; il bambino e l'allievo imparano imitando i gesti e i suoni vocali. Le parole (che in origine sono i Nomi delle entità), le loro intonazioni, e il modo speciale in cui il produttore di toni passa da una parola all'altra vengono trasmessi oralmente. In una fase successiva dello sviluppo culturale, si cerca di scrivere gli elementi di base delle conoscenze sacromatiche acquisite come aiuti mnemonici. Ciò che viene scritto sono lettere e forme simboliche che si riferiscono ai nomi delle entità, degli dei, o dei poteri elementari chiamati in aiuto, e indicazioni grafiche di come la voce deve iniziare e terminare l'intonazione dei nomi, in modo che il potere invocato possa rispondere più favorevolmente ed efficacemente alla chiamata.

Queste indicazioni simboliche sono alla fine scritte su uno o entrambi i lati di una linea (verticale o orizzontale); ma apparentemente è solo durante il Medioevo europeo che tre o quattro, poi cinque linee orizzontali sono state usate per scrivere una sequenza melodica di toni vocali al fine di mostrare la relativa elevazione in altezza di questi toni successivi. Il primo uso dei pentagrammi si può far risalire a circa il 900 d.C., e l'invenzione del pentagramma a quattro linee è stata attribuita a Guido d'Arezzo nell'XI secolo. L'attuale bastone a cinque file sembra sia arrivato più tardi con lo sviluppo della polifonia.

Quando uno sciamano intonava i suoi incantesimi magici, quando un bardo o un celebrante di un antico culto recitava le gesta degli eroi della cultura o gli insegnamenti di un personaggio divino, essi acquisivano la conoscenza dei toni, dei ritmi e delle inflessioni che utilizzavano attraverso la trasmissione orale, da padre in figlio, o durante lunghi periodi di addestramento iniziatico. Anche quando gli uomini e le donne di una tribù cantavano i canti monofonici che avevano sentito sin dalla prima infanzia, lo facevano in uno spirito di sintonia unanime con il potere psichico che li legava in un insieme organico. I sacerdoti e i monaci dell'Alto Medioevo, pur essendo uniti nella loro devozione, avevano origini diverse e diverse esperienze infantili. Man mano che la musica polifonica si sviluppava e acquisiva un carattere più profano che religioso, e man mano che le Crociate introducevano una varietà di nuovi elementi culturali, tra cui la comparsa di trovatori i cui canti

venivano imitati, la trasmissione della musica assumeva un carattere più concreto. L'introduzione di parti strumentali sempre più importanti e indipendenti nelle esecuzioni musicali sottolineava ulteriormente il rapporto tra una serie di toni e la serie di movimenti fisici necessari per suonare gli strumenti.

Poiché il passaggio da un tono all'altro era prodotto da uno spostamento nello spazio, era logico immaginarlo simbolicamente come la distanza tra due note con riferimento a linee fisse che indicavano livelli standard di intonazione. Una serie di toni che un tempo costituivano condensazioni di energia all'interno di un continuum di vibrazioni che avvenivano nel "tempo vivente" potevano ora essere visualizzati nello spazio. Il tempo vivente è il tempo la cui ripetizione ciclica ha una potenza occulta o spirituale o, nel caso della musica popolare primitiva associata ai movimenti di danza, un carattere psichico mobilitante.

Lo spazio di una partitura musicale è misurabile non solo in termini di distanza tra i puntini neri sulla carta all'interno dei pentagrammi, ma anche di barre che indicano il ritmo, la velocità di esecuzione e il tempo. La musica si è così spazializzata grazie al fatto di essere annotata. I toni si depotenzializzano diventando note astratte che non hanno significato se non in relazione a ciò che le precede e le segue nello spazio della partitura musicale. E, come ho detto, per i musicisti più preparati la partitura è la musica. Una volta che il compositore ha scritto l'intera partitura dell'opera musicale, il suo compito essenziale è completato; poi inizia quello dell'esecutore, che deve ritradurre lo spazio nel tempo e le note astratte in toni reali - o almeno in suoni rivelatori o espressivi.

La spazializzazione della musica in una partitura scritta è il risultato logico dell'introduzione del numero e della misura in quello che un tempo era il suono magico o sacro delle qualità delle entità viventi, delle forze elementari e degli dei. Ma la musica avrebbe potuto essere spazializzata in modo diverso dal processo seguito in Europa.

Per capire cosa implicherebbe un processo alternativo, è necessario rendersi conto che ci sono due modi di concepire lo spazio: come un contenitore vuoto in cui si muovono entità separate e indipendenti e sono messe in relazione da forze elettromagnetiche e gravitazionali, o come pienezza dell'essere in cui si verificano aree di vari gradi di condensazione, differenziazione e focalizzazione che percepiamo come entità distinte e apparentemente separate. La cultura euroamericana ha adottato il primo approccio allo spazio. C'è da sperare che una cultura futura sia in grado di adottare il secondo approccio. Non sarebbe un nuovo modo di pensare lo spazio, perché questo è il modo in cui lo spazio è stato istintivamente o intuitivamente immaginato nella mente degli iniziati dei tempi antichi.

In quei tempi in cui il sentimento-concetto era che la Vita Unica riempiva interamente lo spazio, qualsiasi cosa visse nello spazio era considerata un particolare aspetto differenziato di questa Vita Unica. Era una condensazione nello

spazio. Oggi cominciamo a pensare alla materia come a un'energia condensata, e allo spazio interstellare e intergalattico come a un oceano di energia che vibra a velocità incredibilmente rapida. Il classico concetto newtoniano europeo di spazio vuoto, o il concetto metafisico di spazio come idea innata nella mente umana - un modo primario di percezione - viene superato dalla consapevolezza che lo spazio è in realtà un plenum di energia-sostanza originariamente indifferenziata. Lo spazio, in questo senso, è la realtà ultima - o meglio, uno dei due aspetti. L'altro aspetto è il movimento, che implica il tempo come substrato del cambiamento, o (come alcuni filosofi potrebbero dire) l'astrazione dell'esperienza umana universale del cambiamento.

La questione di fondo è: dobbiamo pensare al movimento di entità separate nello spazio, o ai movimenti ritmici di entità che producono entità spaziali che, sebbene possano sembrare separate, sono in realtà solo aree di spazio differenziate e temporanee condense di energia? Questo può sembrare un problema altamente metafisico che ha molto poco a che fare con la musica o con le altre arti, ma in realtà è il problema più fondamentale che una cultura e i suoi artisti (e anche gli organizzatori e i leader della società) devono affrontare.

C'è stato un tempo, nell'antica Grecia, in cui la seconda alternativa (entità come movimenti ritmici dello spazio) è stata accettata, almeno da alcuni grandi pensatori e artisti; Pitagora è stato forse il primo. Ma questo tipo di pensiero sembra essere presto scomparso. Fu riscoperto in termini di forme d'arte da Jay Hambidge, che nel 1920 scrisse il suo libro fondamentale, *Dynamic Symmetry*, e successivamente sviluppò le sue idee in una piccola rivista, *The Diagonal*. (1) Alcuni pittori americani, in particolare Howard Giles ed Emil Bisttram, insegnarono e applicarono i concetti di simmetria dinamica alla fine degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta, e io ne scrissi nel mio libro, *Art as Release of Power*. (2)

La distinzione tra le entità che si muovono nello spazio vuoto e i movimenti dello spazio che si differenziano in vortici di energia può essere applicata al problema della forma. Un pittore di solito pensa di collocare forme e masse di colore all'interno di uno spazio definito da un qualche tipo di cornice. Le forme sono, per così dire, proiettate dalla mente e dalla mano del pittore nello spazio vuoto e vuoto di una tela. Dal punto di vista della simmetria dinamica le forme dovrebbero nascere dalla parcellizzazione di quel particolare spazio. (3) Lo spazio è concepito prima di tutto come una pienezza di forme potenziali. Viene poi diviso secondo i principi geometrici universali di proporzione entro i quali il disegno dispiega il suo significato.

Le forme disegnate hanno quindi un significato a due livelli: un livello cosmico, geometrico, e un livello personale, espressionistico o rappresentativo, interpretativo. Da questo punto di vista l'essere umano non è solo ciò che è come persona particolare, ma è anche lo spazio definito dalla forma umana - l'archetipo dell'uomo

- all'interno del campo di vita (la biosfera) della terra e, a livello superfisico, all'interno dei campi di attività metabiologica (psichica, mentale, spirituale). Più semplicemente, ogni movimento o gesto può essere considerato un movimento cosmico determinato da ritmi archetipici o, soprattutto nell'essere umano, come una modalità esistenziale di attività caratterizzata dalla particolare natura dell'esistente (l'essere vivente), e quindi dalle sue emozioni (risposte biopsichiche).

Ciò vale anche per i movimenti dei muscoli vocali che producono toni, compresi i gridi degli animali. Questi ultimi hanno un carattere quasi esclusivamente archetipico, perché ci sono solo piccole variazioni tra i membri di una particolare specie, ogni specie ha un'unica struttura biodinamica archetipica. Gli esseri umani, tuttavia, operano in termini di culture diverse condizionate da caratteristiche locali e razziali. Ogni cultura costituisce un insieme collettivo con i propri toni vocali caratteristici. Le vocali, le consonanti, le inflessioni, l'accentuazione e l'intonazione della voce sono forme caratteristiche del movimento esistenziale. Man mano che gli esseri umani si individualizzano, i loro toni vocali si differenziano ulteriormente - esprimono emozioni personali.

Tuttavia, al di sotto delle differenze culturali e personali emotive collettive, rimane una qualità timbrica archetipicamente umana. Essa rappresenta il fondamento universale dei toni vocali umani - la forma archetipica degli esseri umani come produttori di tono - allo stesso modo in cui lo scheletro umano e l'organizzazione delle funzioni biologiche nella specie homo sapiens rappresenta il "modello archetipico dell'uomo" a cui spesso si riferiscono le dottrine esoteriche.

Secondo tali dottrine, tuttavia, l'Uomo (archetipicamente considerato) è una combinazione di tutte le specie animali. Negli esseri umani la natura di tutti gli animali è latente in modo in parte esistenziale e in parte trascendentale. L'uomo, in un senso ancora più ampio, è il microcosmo dell'universo, e un riflesso o una condensazione della pienezza del cosmo - "immagine e somiglianza" di Elohim (sostantivo plurale in ebraico), la molteplice potenza della creazione che comunica la sua volontà all'oceano di energia potenziale e, attraverso il Suono, alla materia indifferenziata del caos precosmico.

Quando Pitagora parlava della "musica delle sfere", si riferiva senza dubbio alla natura complessa di questo suono creativo e cosmogenico (che in India è stato definito nada, e nei suoi diversi livelli di manifestazione vach). Sembra che nelle mitologie religiose relativamente più recenti di cui si hanno notizie (significato recente negli ultimi 3000-4000 anni) il Suono creativo abbia una natura sette volte superiore.

Ciò significa che l'atto creativo in senso cosmico opera a sette livelli, ognuno dei quali costituisce un campo di attività particolarmente adatto al funzionamento di un aspetto o modo di essere. Questi sette livelli sono stati considerati principalmente livelli di differenziazione dell'originale, o meglio dell'origine, rilascio dell'energia

cinetica - l'atto della creazione. Il primo di questi livelli, tuttavia, si riferiva ad uno stato di pura unità metacosmica - uno stato soggettivo che "precede" l'atto creativo, se si può parlare di precedenza quando il tempo non esiste ancora. (4)

Con questo rilascio di energia, inizia quello che chiamiamo tempo. Il rilascio opera dentro e attraverso i prodotti di scarto decomposti, i resti karmici, o l'humus di un universo precedente - le "acque scure dello spazio" menzionate nella Genesi. Questa indifferenziata materia precosmica pone un'enorme resistenza al movimento creativo. A causa di questa resistenza (o inerzia) ci vorrà del tempo perché questa materia risponda pienamente alla volontà creativa. La velocità con cui opera il processo cosmico - il tempo necessario per un completo cambiamento - dipende quindi dalla relazione tra la forza dell'atto creativo (o, in termini umani, la forza di volontà) e la resistenza al cambiamento (inerzia) della materia che deve essere riorganizzata.

Nella filosofia esoterica della musica, un livello di attività creativa è simboleggiato dalla relazione di ottava - dall'intervallo tra due vibrazioni le cui frequenze sono nel rapporto 1:2. Sette livelli significano quindi sette ottave - lo "spettro" archetipico del suono e l'intera gamma della tastiera del pianoforte. Torneremo al concetto di livelli di suono e di ottave nei capitoli successivi, ma dobbiamo prima affrontare una questione importante che è stata a lungo ignorata. Dobbiamo pensare al Suono in due modi: come un tipo di energia sia discendente che ascendente.

Uno dei miti fondamentali delle grandi religioni recenti, soprattutto nella mistica cristiano-agnostica, è quello del "pellegrinaggio dell'anima". L'anima lascia il regno della pura unità divina per scendere nella materia dove assume un carattere umano; poi deve risalire dallo stato di schiavitù alle condizioni materiali e di ignoranza fino alla condizione di perfetta unione con Dio. In senso più cosmico, questo pellegrinaggio dell'anima si riferisce semplicemente all'involuzione dell'energia in una molteplicità di forme materiali (o campi di attività organizzati) e alla successiva evoluzione dell'energia vitale formalmente definita verso uno stato di "Perfezione" in cui tutti gli aspetti essenziali di ciò che era stato liberato (o creato) all'inizio del ciclo dell'essere si attualizzano e si compiono in armonica interrelazione e compenetrazione. Questo compimento è possibile solo all'interno della "forma perfetta" in cui la pienezza dello spazio vibra.

Questa forma perfetta è la manifestazione suprema del Bello. Essa rivela le Vere proporzioni dell'essere cosmico e umano; e la realizzazione e la contemplazione di questa forma perfetta spinge gli esseri umani a relazionarsi tra loro in termini di armonia che essa rivela. Questa è la vita del Bene - la vita di pienezza e di relazione armoniosa, la vita dell'amore divino (agape) o, per i Greci dell'epoca pitagorica e platonica, l'amicizia ideale.

Il prossimo capitolo tratterà gli aspetti discendenti (o involutivi) e ascendenti (o evolutivi) del suono, e quello che credo sia stato il tentativo di Pitagora di mettere in relazione i due movimenti all'interno di una forma musicale septenaria condensata, la cosiddetta scala pitagorica - un'immagine archetipica della "musica delle sfere". Ma prima vorrei sottolineare che al concetto di forma musicale si possono attribuire due significati. Si può parlare di forma in musica, o della forma di una particolare opera musicale. La forma in musica si riferisce alla qualità dell'organizzazione e alla coerenza (in un certo senso la necessità interiore) del flusso dei suoni nel tempo. La forma di un'opera musicale è un prodotto culturale in evoluzione legato allo stile di un determinato periodo e al carattere della mente collettiva della cultura.

Questa mente culturale collettiva si evolve. Possiamo considerare il periodo classico di una cultura come la sua "fioritura", nel senso che i tratti più caratteristici della cultura raggiungono una solidità formalistica e concreta; ma ciò che è più caratteristico è anche il più particolare ed esclusivo. Così, ad esempio, nel XVI e XVII secolo, le opere musicali hanno assunto le forme del mottetto, della fuga, della suite e infine della sonata, che simboleggiano ed esteriorizzano il carattere particolare della cultura europea in musica. La fuga, la forma della sonata e la sinfonia possono essere considerate tentativi di sviluppare una forma perfetta sotto i limiti e il carattere specifico della mente collettiva della cultura e della sua Weltanschauung di base.

Per la mente collettiva della civiltà occidentale, la forma è un modello di sviluppo proiettato sul vuoto dello spazio. Essa deriva essenzialmente dal sistema di organizzazione centralizzata che chiamiamo tonalità e dall'applicazione di questo sistema alle note musicali il cui carattere astratto rende possibile una trasposizione costante, ma preclude anche un flusso vitale di energia sonora tra le note. Le note sono legate tra loro solo da rapporti matematici di intonazione. Esse operano nello spazio vuoto come una rete di esatti rapporti geometrici. Le forme che descrivono nella musica classica o barocca sono come arabeschi dipinti su una parete vuota.

Queste forme si percepiscono meglio guardando la partitura musicale e analizzandola. La partitura è la musica e il suo sviluppo è seguito e apprezzato dagli occhi e dalla mente, piuttosto che sperimentato psichicamente attraverso le orecchie. Si parla di "opere musicali" e di "pezzi" di musica, ponendo l'accento sullo spazio come fattore. Si è detto che "l'architettura è musica congelata"; al contrario, un'opera musicale è un costrutto architettonico dalla forma riconoscibile. Questo non significa che la musica classica non abbia alcun potere. Ha il potere dello psichismo della cultura europea - un potere intensamente dinamico e "faustiano", per usare un termine reso popolare da Oswald Spengler in *The Decline of the West*.

La cultura europea è il prodotto di una società che opera a due livelli: uno determinato dalla geografia del subcontinente europeo, l'altro dinamizzato da un'intensa e inquieta spinta verso i valori universali e l'egemonia mondiale. Questa spinta, operando all'interno della geografia del litorale europeo, ha prodotto un

costante fascino per le avventure in mare. Parliamo dei "sette mari" ma in realtà c'è un solo oceano - e Pitagora lo sapeva. A quanto pare si è anche reso conto che la terra è un globo che ruota intorno al sole. Qualsiasi cultura che accetti tale conoscenza deve, in un modo o nell'altro, essere mossa dalla spinta all'universalità.

Questa forza motrice è il fuoco di una mente che cerca di liberarsi dai limiti locali e razziali, dallo psichismo esclusivista, da una particolare cultura-tutto. Questa volontà di libertà tende però ad operare inizialmente come volontà di conquista, come volontà di distruggere forme locali e relativamente statiche di organizzazione culturale. Ciò giustifica la sua distruzione sostenendo un ideale di costante trasformazione. La diffusione dell'industria è stata il risultato della necessità di più materiale da bruciare, più sostanza da trasformare e "universalizzare", fino alla radiazione atomica. La scelta finale, quindi, è tra la riduzione di tutte le forme particolari in un oceano indifferenziato di radiazioni e calore che rilasciano energia, o l'organizzazione della "forma perfetta", in cui tutti gli elementi si relazionano in uno spirito di compenetrazione di sentimenti e menti. La scelta è tra riduzionismo o pienezza dell'essere, cacofonia o musica delle sfere.

Note al Capitolo:

1. Un altro libro di Jay Hambidge è *Il Partenone e altri templi greci: La loro simmetria dinamica* (1924). Entrambi i libri sono stati pubblicati dalla Yale University Press.
2. Scritto nel 1928, questo libro è rimasto fuori stampa per molto tempo ed era piuttosto giovanile nel linguaggio e nello spirito; ma alcune delle idee principali in esso contenute sono riformulate in un volume più recente, *Culture, Crisis and Creativity* (Wheaton, Ill.: Quest Books, 1977).
3. Le scoperte di Hambidge lo hanno portato a una filosofia profonda, ma le poche persone che sono state influenzate dai suoi insegnamenti sembrano aver conservato solo l'applicazione tecnica e pratica della sua filosofia al design. Ritorna
4. Vedi *La dottrina segreta* di Blavatsky, I:432.

Capitolo VI

Discendente e ascendente

Progressioni musicali

I libri che trattano della musica dell'antica Grecia di solito affermano, senza commenti, che i tetracordi che apparentemente costituiscono l'organizzazione originaria della musica greca avevano una pendenza discendente; i loro toni erano elencati dall'intonazione più alta a quella più bassa. In diverse storie musicali che ho letto nell'estate del 1917, ho trovato brevi affermazioni, a volte solo note a piè di pagina, che le progressioni (o scale) musicali standard di tutte le culture antiche scendevano dalle note alte a quelle basse.

Le implicazioni di ciò sono vaste e profonde, indicando che una totale inversione della coscienza umana del suono si è verificata fin dall'antica Grecia. Eppure gli storici e i musicologi non hanno prestato alcuna seria attenzione a questa questione. Questo mi fa riflettere sull'affidabilità e la profondità di comprensione di questi studenti del passato musicale.

Qualcuno che oggi canta o suona le scale inizierebbe con suoni acuti per poi scendere gradualmente ad altezze più basse? La sensazione e il pensiero di scale in salita non sono assolutamente radicati nella coscienza musicale attuale? Cosa può essere successo per produrre un tale rovesciamento della coscienza musicale?

Nelle società primitive e nelle razze antiche che ancora si aggrappano alle tradizioni, rimane l'uso di progressioni musicali discendenti. Intorno al 1900 lo scrittore francese Pierre Loti descrisse il grido melodicamente prolungato usato dal popolo basco per portare a termine con successo una spedizione di contrabbando attraverso il confine franco-spagnolo. Una donna basca ha recentemente eseguito questo notevole grido per me. Ha iniziato con un tono alto e forte e gradualmente è scesa a un tono basso. L'aveva imparato durante l'infanzia, e mi ha raccontato come tradizionalmente veniva usato da tutta la comunità, uomini e donne, in un'avventura bellica, per spaventare e spaventare gli avversari. Nelle arti marziali giapponesi si dice che un urlo violento sia in grado di uccidere agendo sui centri nervosi di un avversario. Simili canti discendenti sono intonati dagli uomini della medicina Navajo per la guarigione. Sembra quindi che la procedura tradizionale di produzione del tono magico sia quella di iniziare con un rilascio esplosivo di energia, forse per portare un potere superfisico giù (per così dire) nella manifestazione fisica.

Il capitolo 2 si riferisce al Suono inudibile come potenza vibratoria, che quando viene mobilitato e rilasciato porta forme archetipiche e idee creative in una manifestazione concreta. Il suono è, nelle religioni e nelle cosmologie antiche, il

potere creativo divino, l'energia insita nella Parola creatrice, il Logos. È anche il potere della volontà, che in modo misterioso rende possibile ad un'idea (e in particolare ad una decisione) di costringere i muscoli del corpo (quelli degli arti, degli organi vocali, degli occhi) a muoversi nel modo preciso necessario per far funzionare l'idea o la decisione.

Sappiamo che il sistema nervoso volitivo efferente è l'agenzia apparente che rende possibile l'esteriorizzazione di una decisione sotto forma di azione. Sappiamo anche che le nostre emozioni sono anche esteriorizzate in movimenti reali - anche emozioni o sentimenti di cui non siamo coscienti - e ora prestiamo molta attenzione ai processi psicosomatici e ai disturbi organici che essi provocano. Ma mentre parliamo di correnti elettrochimiche che passano lungo i nervi, la natura di queste correnti è nota solo superficialmente. L'antico concetto indiano e cinese di un campo di energia (corpo eterico) che pervade e sostiene l'intero spazio del corpo - e l'aura al di là di esso - potrebbe essere un aspetto del Suono creativo che scende, livello per livello, fino al campo vitale della terra e al corpo sottile di tutti gli organismi viventi.

Una tale discesa è l'involuzione del Suono in qualsiasi organizzazione materiale sia in grado di risuonare ad esso. Un'organizzazione materiale può essere un corpo vivente, ma può anche essere uno strumento musicale come un violino, un flauto o un gong. Quando il corpo umano emette un tono vocale, o quando un gong vibra al suono di un martello, si produce un suono fisicamente udibile. Ma questo suono è la risposta del corpo umano o del gong a un atto muscolare che è stata l'esteriorizzazione di una decisione di produrre il tono udibile per comunicare informazioni o uno stato di coscienza. Il suono fisico è la ripercussione in materia del suono inudibile (la corrente della volontà attraverso i nervi), così come la luce e il colore sono i riflessi dei raggi solari che colpiscono l'atmosfera o un oggetto materiale.

I suoni vocali e strumentali che sentiamo sono solo la risonanza della materia, comprese le molecole d'aria contenute nelle cavità risonanti del corpo umano o di uno strumento. I suoni udibili prodotti da questa risonanza aumentano. Essi si elevano simmetricamente alla serie di passi compiuti dalla discesa del Suono che produce l'attività - l'energia della volontà o delle emozioni. Non sentiamo questo Suono, ma solo il moto ondulatorio del materiale risonante; e poiché il materiale risonante di solito ha una natura complessa, ciò che sentiamo è un insieme altrettanto complesso di vibrazioni. Quasi tutti i suoni che sentiamo sono combinazioni di vibrazioni. In acustica queste sono chiamate parziali. Un parziale è normalmente dominante nei suoni prodotti dagli strumenti musicali e dalla voce umana. Chiamiamo questa vibrazione dominante la fondamentale; quelle appena percettibili sono chiamate sfumature o armoniche.

Il concetto di fondamentali e di sfumature non è, tuttavia, elementare e naturale (come i musicisti sono soliti credere). L'analisi dei toni non è istintiva. Quando l'acustico moderno sente che una tromba e un violino producono la stessa nota, diciamo un do medio, può pensare ai due suoni come a combinazioni delle stesse vibrazioni dominanti e delle diverse sfumature caratteristiche dei toni della tromba e del violino. L'acustico sente così perché è stato addestrato a farlo. Un ascoltatore non addestrato avrà una reazione non analitica ai suoni degli strumenti, forse perché i suoni sono associati a esperienze passate piacevoli o spiacevoli. La differenza tra le due reazioni è ancora più evidente se si paragona un esploratore indiano che viaggia attraverso una foresta oscura davanti alla sua tribù a un acustico che studia le grida degli animali nella sicurezza di uno zoo. Lo scout indiano ascolta i toni degli esseri viventi per scoprire la natura e il temperamento degli animali che li producono; lo scienziato applica la sua formazione intellettuale per imparare di più sui suoni come onde composte.

Le onde sonore che l'acustico analizza hanno origine dalle vibrazioni delle sostanze materiali. Che si tratti di strumenti musicali o delle parti di un corpo che producono suoni vocali, la sostanza materiale di solito non è omogenea; le sue vibrazioni sono quindi complesse, così come la forma dell'onda sonora. Le onde secondarie influenzano l'onda principale, producendo sfumature o armoniche caratteristiche dello strumento o del corpo che ha prodotto i suoni. Questa qualità caratteristica dei suoni che uno strumento o una voce produce è il suo timbro - le relazioni proporzionali e le intensità relative delle parziali che produce.

Ciò che colpisce e non è facilmente spiegabile è che tutte le armoniche vibrano a velocità correlate alla vibrazione fondamentale secondo una serie aritmetica di rapporti semplici. Il prototipo di tutte queste serie è la serie dei numeri interi (o interi), 1, 2, 3, 4, 5 e così via. La frequenza di tutte le vibrazioni (armoniche), che definiscono il particolare timbro (o qualità), sono nella stessa relazione con la frequenza della vibrazione fondamentale come qualsiasi numero intero è a 1. Un particolare strumento musicale può produrre le armoniche 3, 5, 6, 7; un altro può enfatizzare le armoniche 2, 4, 5. Ma gli armoniche non possono vibrare alla frequenza di 2,45 o 5,17 vibrazioni della fondamentale. Sono possibili solo frequenze rappresentate da numeri interi - se il tono della fondamentale è 1 -. Perché è così, se le armoniche sono dovute solo alla natura complessa dei materiali risonanti di e nello strumento?

Una domanda del genere può essere come chiedere perché tutti i fiocchi di neve hanno un'organizzazione cristallina a sei punte. Tutti i modi e le forme di attività esistenziale (e di moto cosmico) incarnano relazioni semplici e armoniche. La scienza delle armoniche tenta di mostrare come queste relazioni siano le fondamenta strutturali su cui l'universo e gli esseri viventi microcosmici sono costruiti come complessi insiemi materiali. I filosofi greci hanno parlato di tali fondamenti

strutturali come di archetipi che costituiscono un aspetto della mente della divinità. La questione fondamentale è se queste forme archetipiche o strutture geometriche sono precedenti all'attività esistenziale - materia e vita - di cui sono gli stampi o i modelli universali ed essenziali, o se sono il prodotto della mente umana che estrae da una molteplicità di esperienze umane condivise e trasmesse principi di organizzazione che hanno una validità universale. Se la seconda alternativa è vera, allora la mente umana sta imponendo alla natura terrestre e all'universo un'organizzazione che è solo nella mente umana. Sostanze materiali che non si adattano assolutamente al modello archetipico, la scienza permette nel "coefficiente di inefficienza" insito in ogni esperimento o nel principio di indeterminazione che risulta dall'effetto dell'osservatore su ciò che viene osservato. Se si crede nel primato degli archetipi e nella loro realtà in un regno di pura mente, le imprecisioni nelle misure e nelle forme reali che non si conformano esattamente alle strutture archetipiche e alla forma proporzionale sono interpretate come il risultato di deviazioni introdotte nella perfezione degli archetipi dal potere confuso e centrifugo delle attività materiali e (al livello superiore dell'esistenza umana) delle relazioni interpersonali.

La questione ha un'attinenza pratica con i concetti musicali e con la filosofia della musica. La differenza tra una progressione discendente e una ascendente dei suoni ha a che fare non solo con le fonti delle progressioni, ma con il carattere di ciò che progredisce, cioè sia discendente che ascendente. Se il Suono è la discesa di un'energia liberata cosmicamente nell'atto creativo divino e umanamente in una decisione volontaria o in un impulso emotivo, è il portatore di un messaggio (informazione o comunicazione) in una forma materiale (una strumentalità, naturale o artificiale) organizzata per trasmettere questo messaggio in modo più o meno adeguato. Come la strumentalità risuona all'impatto del Suono (e risponde ad esso, se ha una coscienza), questa risonanza è un tono. Questo tono vocale, strumentale o elementare è una combinazione del Suono che è sceso nella (o si è incarnato in) strumentalità risonante e la natura o il carattere della strumentalità. Il tono è trasmesso sotto forma di onde sonore all'orecchio umano.

Mentre rimbalza dal materiale che ha messo in risonanza, l'energia del Suono dovrebbe teoricamente seguire una struttura ascensionale di armoniche o sfumature, simmetrica a quella della sua discesa. Questo percorso ideale è la serie armonica. Ma poiché ciò che sentiamo è la risonanza dello strumento materiale, questa risonanza introduce la selezione nell'energia del Suono che rimbalza; essa enfatizza solo alcune sezioni della serie armonica in cui l'energia del tono risonante è condensata (la formante). Il risultato è il timbro (o la qualità del tono) della voce o dello strumento musicale.

La serie di fondamentali e di sfumature prodotte dalle vibrazioni di un corpo materiale non è né una serie completa né una serie infinita. Un organismo biologico

(vocale) o uno strumento artificiale in grado di vibrare in risposta a una stimolazione nervosa o a un impatto fisico rilascia ciò che può dell'energia che lo ha mosso. Il carattere o la qualità del rilascio è in gran parte determinata dalla natura e dalla forma del corpo che vibra. Il tono è una combinazione di relativamente poche armoniche di intensità variabile. Il concetto di una serie armonica completa rappresentata da una sequenza di note su un pentagramma musicale è o l'interpretazione astratta o l'interpretazione intellettuale in termini musicali occidentali di un processo inudibile - la discesa di una corrente di energia cosmica o umana (Suono) emessa da una singola fonte, un Unico.

Metafisicamente, questa corrente di energia è liberata dall'attività creativa dell'"Uno", la Parola Creativa (Verbum o Logos). Gli antichi filosofi indù la chiamavano Nada Brahman, e la simboleggiavano con il suono mistico AUM. In senso umano, l'energia è quella della volontà o di uno stato biopsichico che cerca l'esteriorizzazione (un'emozione). Una corrente di energia è un modo di movimento. Pitagora e altri filosofi hanno insegnato che il movimento funziona secondo il principio del numero. Questo principio si rivela più semplicemente nella serie dei numeri interi, il prototipo di tutte le serie aritmetiche. Poiché il Suono è il potere che trasmette un'idea o una decisione originaria a sostanze materiali e corpi in grado di attualizzarla più o meno efficacemente, l'energia sonora opera secondo il principio del numero, quindi in termini di serie aritmetica. Essa scende di livello in livello di organizzazione materiale fino a raggiungere il livello dello strumento o del corpo che gli risuonerà efficacemente per attualizzare la volontà creativa o la decisione originaria. Il movimento è una discesa, ma un termine più appropriato è esteriorizzazione.

In La rinascita della musica indù e altri scritti antichi, quando parlavo di una serie armonica discendente, parlavo anche di un "Fondamentale spirituale" e di una serie di "sottotoni". (1) Questo sembra ora irrilevante o confuso. Più significativa è la comprensione che il moto discendente del Suono (che l'orecchio umano non può sentire) è un processo di differenziazione, perché alla sua fonte il Suono ha un carattere unitario. Ciò porta alla conclusione che quando i popoli arcaici organizzavano istintivamente le sequenze tonali dei loro magici canti e mantra in progressioni discendenti, la loro sacromatica coscienza musicale rifletteva il processo del Suono che scendeva dalla sua fonte unitaria e si differenziava in corpi e strumenti materiali e in alcuni toni fondamentali. Questi toni costituivano il grama arcaico - forse il leggendario grama del Gandhara che il veggente e musicista Narada si dice abbia sentito nel regno celeste.

La tetracorda discendente su cui si basava la musica greca antica indica che la stessa sensazione di progressione musicale discendente esisteva in origine, probabilmente nei canti orfici prima di Pitagora. Il significato pitagorico della

tetracorda è legato alle proprietà mistiche del numero 4, anche se è stato applicato anche agli intervalli musicali di base - ottava, quinta, quarta e tono intero.

Pitagora si occupava principalmente dei concetti di numero e di forma proporzionale, cioè del rapporto tra i numeri e le loro manifestazioni visive come forme geometriche. Non si occupava del timbro o della qualità dei toni prodotti dai corpi materiali, ma piuttosto dello sviluppo della mente della ragione - la mente archetipica che si occupa di numero e forma. Tale sviluppo era diventato storicamente imperativo per aiutare gli esseri umani a superare il loro coinvolgimento nel regno biopsichico degli istinti, delle emozioni e dei culti collettivi, dei simboli e dei miti che personificano le forze naturali e i processi cosmici. Pitagora ha cercato di smitizzare la musica. Questa riforma ha cercato di sostituire il numero e la proporzione con gli dei. Nel processo, tuttavia, intellettualizzò e spazializzò quella che poteva essere ancora l'esperienza diretta dell'energia discendente del Suono. Se Pitagora stesso ha usato efficacemente il potere del Suono come forza di guarigione, lo ha fatto fornendo un'adeguata incarnazione vocale e strumentale per la sua risonanza udibile nella materia.

Una musica con progressioni discendenti di toni indica che i musicisti sono ancora almeno inconsciamente in sintonia con il flusso del Suono. La loro psiche è ancora aperta all'impatto diretto della sua energia discendente. In seguito, la musica perde questa sintonia; si occupa invece dei toni generati dai complessi organi vocali e dalle cavità risonanti del corpo umano e, sempre più, da strumenti musicali in grado di fornire una risonanza ancora più ricca al Suono. I musicisti pensano sempre più in termini di rapporti misurabili ed esatti tra i toni - cioè in termini di intervalli.

In musica, qualsiasi serie di suoni (la melodia, per esempio) può essere considerata da due punti di vista diversi: come una sequenza di suoni separati di diverse altezze, o come una serie di intervalli sia ascendenti che discendenti (un secondo, un terzo, un quinto, e così via). Un intervallo è definito dal rapporto matematico tra le frequenze di due toni.

Quando i musicisti o gli acustici parlano della serie armonica di fondamentali e sovrapposizioni, possono riferirsi sia alle singole note della serie (per esempio, C1, C2, G2, G2, C3, E3, G3, Eb3, C4), sia agli intervalli tra di loro, cioè un'ottava (da C1 a C2), una quinta (da C2 a G2), una quarta (da G2 a C3), una terza maggiore (da C3 a E3), una terza minore (da E3 a G3), e così via. Nel primo caso, l'attenzione è focalizzata su ogni nota come unità vibratoria; nel secondo, sul rapporto tra due note successive.

Dietro questi due approcci (entrambi riguardano la musica come arte plasmata da una particolare cultura), c'è sempre, però, la possibilità di sperimentare il Suono come corrente continua di potenza creativa e trasformativa. In questo continuum, i singoli toni nascono e si dissolvono come punti focali temporanei attorno ai quali si formano e si compenetrano campi di energia sonora. Allo stesso modo, le distanze

tra questi toni focalizzanti, invece di essere considerate intervalli misurati con precisione, possono essere sperimentate come i molti aspetti differenziati di una pienezza di spazio vibrante. Questo spazio può essere sperimentato come un pleroma di toni che si compenetrano e interagiscono, un'immensa e molteplice risonanza dell'orchestra dell'esistenza cosmica per il creativo, che poi mantiene la forma, trasforma e disintegra la volontà di Dio, l'Unica fonte dell'essere manifestato.

In un senso riflesso, l'uomo può anche essere un vero produttore di toni. Può suonare in modo fisicamente concreto - attraverso parole cariche di energia dinamica e di immagine - il tono fondamentale di una cultura in divenire. Può agire come il poeta sacromatico o il bardo. Può usare il Suono come onda portante per comunicare la risposta rigenerativa al nuovo bisogno umano.

Note al Capitolo:

1. Il concetto di "sottotono", di cui molti sperimentatori e teorici negano l'effettiva esistenza, ha probabilmente avuto origine nell'opera di Jean-Phillipe Rameau (1725).

Capitolo VII

Le serie armoniche

Se considerata come una serie di fondamentali e di sfumature, ognuna delle quali ha una frequenza strettamente definita, la serie armonica è una serie aritmetica. La serie aritmetica archetipica è la serie dei numeri interi, 1, 2, 3, 3, 4, 5, e così via. Tale serie è formata dall'aggiunta ripetuta all'infinito del numero uno a se stessa. Tuttavia, nessun tono fondamentale strumentale o vocale produce in realtà una serie completa e infinita di armoniche, e le sfumature che produce non vibrano tutte con la stessa intensità.

La serie armonica è quindi un modello archetipico. È il processo secondo il quale l'energia cosmogenica del Suono opera mentre si irradia o emana da una fonte spirituale creativa e scende passo dopo passo in campi sempre più densi di esistenza oggettiva e materiale, oppure è un concetto ideale astratto dall'esperienza dell'ascolto di alcuni toni fondamentali quando una varietà di toni fondamentali vengono emessi mettendo in movimento gli strumenti materiali (compresi gli organi vocali umani).

In questo senso la serie armonica è un mito - il mito del numero tradotto in termini musicali. Essa si basa sull'associazione di due fattori: una progressione aritmetica di numeri interi e una progressione geometrica che all'inizio sembra assumere la forma di una serie di intervalli di ottava (vedi figura 1). L'ottava è un'interpretazione musicale del rapporto due a uno (2: 1); due note sono in rapporto di ottava quando la frequenza del più alto è il doppio di quella del più basso. (1) Una serie di suoni di ottava segue una progressione geometrica e le frequenze dei suoni possono essere espresse in modo esponenziale: 2, 22, 23, 23, 24, 25, e così via (o 2, 4, 8, 16, 32, e così via).

Figure 1
The Harmonic Series

Interval	Harmonic	Octave
Octave (2:1)	1	First
	2	
Fifth (3:2)	3	Second
Fourth (4:3)	4	
Third (5:4)	5	Third
(6:5)	6	
(7:6)	7	
(8:7)	8	
Second (9:8)	9	Fourth
(10:9)	10	
(11:10)	11	
(12:11)	12	
(13:12)	13	
(14:13)	14	
(15:14)	15	
(16:15)	16	
	etc.	

Ogni serie di intervalli ripetuti è una serie geometrica. Tutte le serie di intervalli possono essere confrontate con le serie di altri intervalli. L'intervallo di quinta (3:2) è stato considerato particolarmente importante negli ultimi cinque millenni, e una serie di dodici quinti comprende poco più di sette ottave. Si possono anche confrontare dodici quarti e cinque ottave. Il significato di questi confronti è discusso più avanti in questo capitolo. I confronti tra altre serie di intervalli possono essere o meno significativi.

Una serie aritmetica si riferisce alla trasmissione di potenza che, liberata da una fonte creativa, diventa differenziata. Per esempio, nel governo o in una grande società, il potere esercitato dall'alto dirigente scende attraverso diversi livelli di autorità prima di raggiungere il regno dei risultati concreti e materiali. Nella musica, questo livello è la vibrazione effettiva di uno strumento o di una voce risonante. D'altra parte, una serie geometrica si riferisce alla coscienza, perché la coscienza è implicita o è il prodotto della relazione tra un sé e un altro. La coscienza si sviluppa attraverso la progressiva complessità delle relazioni. Si espande includendo un numero sempre maggiore di relazioni differenziate nella musica, un numero sempre maggiore di intervalli diversi.

Così, nello schema di una serie armonica di fondamentali e di sfumature, la relazione tra due armoniche successive - l'intervallo tra di loro - diminuisce di portata; i rapporti 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, e così via, diventano sempre più piccoli. D'altra parte, se ci concentriamo sulla serie geometrica di ottave a partire dalla fondamentale, vediamo che ogni ottava successiva contiene più sfumature di quella precedente. Così, mentre il numero di sfumature aumenta per ottava, gli intervalli tra le sfumature diventano sempre più piccoli (vedi figura 1). Prima che si raggiunga l'ottava ottava gli intervalli tra gli accenti successivi diventano così piccoli che l'orecchio umano non è più in grado di distinguerli chiaramente; la serie armonica diventa un continuum crescente di vibrazioni soniche.

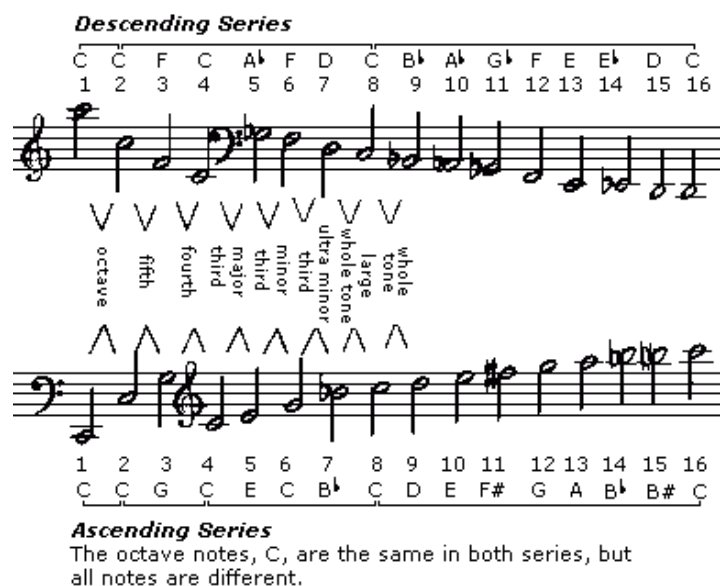
La prima ottava non contiene armoniche intermedie; la seconda ne contiene una; la terza, tre; la quarta, sette; la quinta (da 16 a 32), quindici; la sesta (da 32 a 64), trentuno; la settima (da 64 a 128), sessantatre. L'ultimo intervallo all'interno della settima ottava è l'espressione del rapporto 128:127; è un intervallo così piccolo che l'orecchio non può distinguerlo dall'intervallo successivo, 129:128. L'ultimo intervallo della quinta ottava (il rapporto 32:31) è stato usato in Grecia come il caratteristico intervallo enarmonico. Era leggermente più grande di un quarto di tono nella moderna scala occidentale. La virgola pitagorica la differenza tra lo spazio musicale di sette ottave e dodici quinte è circa un ottavo di tono.

Un'ottava divisa in intervalli uguali, approssimativamente della dimensione di una virgola, contiene quarantotto ottavi di tono. Nessuno strumento, eccetto quelli elettronici, potrebbe essere accordato ad intervalli più fini. Così, per la maggior parte degli scopi pratici, la musica si estende su sette ottave di vibrazioni, approssimativamente l'estensione di una tastiera per pianoforte (cioè da circa 27 a 2.456 vibrazioni al secondo più tre mezzi toni nella parte superiore della tastiera).

La tradizionale visione esoterica del mondo divide l'universo in sette livelli di essere. Il più basso è la materia fisica, il fondamento di tutte le attività e di tutti i cambiamenti che percepiamo con i nostri sensi. È il livello al quale la risonanza delle entità materiali (compresi gli strumenti musicali) alla corrente discendente di potenza rilasciata da una fonte creativa che emana volontà, diventa udibile come tono, cioè come la complessa vibrazione del corpo materiale o dell'organo vocale.

Questo tono ha lo scopo di comunicare lo scopo della sorgente originaria nel rilasciare tale potere creativo o trasformante. Ma il tono udibile non solo contiene lo scopo originale creativo o informativo implicito nel potere discendente del Suono, ma è anche condizionato e riflette le limitazioni fisiche e le caratteristiche speciali dello strumento risonante. Queste caratteristiche derivano dalla natura molecolare e dalla forma dello strumento. A causa di esse la serie armonica ascendente prodotta dal tono risonante udibile (il fondamentale) non è mai una perfetta serie aritmetica di sfumature. Solo alcuni di questi accenti possono essere ascoltati, e di questi alcuni sono più intensi di altri. Il risultato è il timbro specifico (o la qualità) del tono.

Figure 2.



Così non sentiamo mai una serie completa (teoricamente infinita) di sfumature altrettanto intense in nessun tono strumentale o vocale, perché tutto ciò che sentiamo sono suoni prodotti dalla vibrazione di entità materiali. Inoltre, in realtà non sentiamo il Suono, ma la risonanza suscitata negli strumenti materiali dall'impatto di correnti inudibili di energia e volontà o dall'attività psichica (emozioni). Tuttavia, la serie ascendente di toni, incompleta e irregolare com'è, è simmetrica alla serie discendente. Gli overtones possono verificarsi solo come componenti di una serie aritmetica ideale, di cui il fondamentale del tono strumentale è il numero uno.

Questa affermazione può sembrare arbitraria e illogica, ma non lo sembrerebbe ad un fisico moderno che pensa in termini di quanti (cioè di rilascio discontinuo di energia) e di orbite specifiche in cui gli elettroni che si muovono intorno ad un protone devono ruotare. La serie armonica appare quindi un fattore strutturale intrinseco sia nel processo dinamico del rilascio del Suono discendente (o potenza di volontà) sia negli overtones ascendenti generati dalla riflessione simmetrica della risonanza dello strumento materiale all'impatto della corrente sonora.

Le serie ascendente e discendente sono (in linea di principio) simmetriche se considerate come serie di intervalli sempre decrescenti (ottava, quinta, quarta, terza maggiore e terza minore, e così via). Ma se considerate come le note musicali delle scale occidentali, le note della serie discendente non sono uguali a quelle della serie ascendente (vedi figura 2). Una progressione ascendente a partire dalla nota C come fondamentale produrrà un Sol al posto della terza parziale; ma una serie discendente a partire dalla stessa nota C produce un Fa in questo punto della serie ascendente.

La serie armonica considerata come una serie di intervalli è come una scala i cui pioli si presentano a distanze sempre minori l'uno dall'altro. Se si posiziona la scala contro un muro vuoto e si segnano sul muro i punti in cui i pioli toccano il muro, si avrà una serie di segni se la scala è posizionata con le distanze minori tra i pioli verso la cima del muro, e un'altra serie se la scala è invertita.

Questa relazione può essere dimostrata udibilmente usando un monocordo, lo strumento didattico degli insegnamenti di Pitagora. Se si pizzica successivamente l'intera corda del monocordo, allora una metà di essa, un terzo, un quarto, un quinto e così via, si sente una serie ascendente di armoniche; queste si spiegano con il fatto fisico che quando si pizzica la corda nel suo insieme non solo vibra nel suo insieme, ma anche le sue parti aliquot vibrano così le vibrazioni di metà della corda, un terzo, un quarto e un quinto sono anche percepibili, almeno in teoria.

Se invece la mano pizzica un pollice della corda del monocordo, allora due pollici, tre pollici, quattro, cinque e sei pollici, e così via, si produce una progressione discendente dei suoni, che dà all'ascoltatore un'esperienza simbolica del percorso seguito dalla discesa del Suono creativo e intenzionale. È solo un'esperienza simbolica, perché nessuna parte di una serie discendente di armoniche è udibile. Quelli che sembrano essere "sottotoni" sono toni combinati (o toni risultanti). Si tratta di fenomeni uditivi complessi che gli acustici considerano soggettivi, nel senso che sono apparentemente prodotti nell'orecchio interno a causa del modo in cui vibrano le 25.000 cellule ciliate estremamente delicate della coclea. I toni combinati, tuttavia, si producono solo quando si sentono due o più toni forti. Nei toni complessi e non armonici, come quelli dei gong giapponesi o delle campane della chiesa, tali bassi toni di combinazione sono spesso molto forti. In determinate condizioni possono essere ascoltati anche in un pianoforte. (2)

I Sette Livelli dell'Essere e il Simbolismo del Numero

Secondo le grandi religioni degli ultimi cinque millenni, e secondo la maggior parte dei sistemi metafisici che si occupano dell'origine dell'universo (o più in generale dell'origine dell'essere), tutto è iniziato nell'unità. La mente religiosa di solito personalizza il concetto di unità come Dio. I metafisici parlano di "l'Uno". Sankaracharya, fondatore del sistema indiano di metafisica Advaita (o nonduale), parla di "l'Uno senza un secondo". Il grande (e in realtà insolubile) problema della metafisica e delle cosmogonie religiose è come spiegare o interpretare il passaggio dall'unità alla dualità, e dalla dualità alla quasi infinita molteplicità di entità attive nell'universo. Le religioni parlano del desiderio di Dio di creare, dell'eros primordiale che muove l'Uno a produrre dalla sua unità una seconda, forse speculare, immagine. La metafisica indù interpreta un processo di raddoppio o di replica come la grande

illusione, il Maya essenziale, radice di tutta l'esistenza. La serie armonica di fondamentali e di sfumature fornisce una realizzazione molto significativa e sperimentabile del rapporto tra l'unità pura (l'Uno) e la dualità (la seconda) facendo riferimento al carattere unico e misterioso dell'ottava in musica.

Il fatto notevole è che a due suoni distanti un'ottava l'uno dall'altra viene dato lo stesso nome, anche se una delle loro frequenze è il doppio dell'altra. Hanno per le nostre orecchie una natura identica. Sono la stessa nota, anche se ovviamente non sono lo stesso suono. Siamo condizionati dalla nostra cultura a sentire che due suoni ad un intervallo di un'ottava sono la stessa nota, o la sensazione della loro identità è innata, cioè radicata in una comprensione intuitiva della natura di un processo metafisico-spirituale, che non è altro che il processo di base dell'esistenza cosmica e la manifestazione primaria di ciò che chiamiamo vita?

Sebbene la serie armonica di fondamentali e sfumature sia una serie aritmetica, e l'archetipo di tutte queste serie è la serie di numeri interi creata dall'aggiunta infinita del numero uno a se stessa, il termine aggiunta può essere fuorviante. Filosoficamente la serie si riferisce all'auto-riproduzione, auto-moltiplicazione o auto-riplicazione dell'Uno. Tutti i numeri nascono dal numero uno. Il processo di nascita inizia con l'atto caratteristico dell'auto-riproduzione. La dualità emerge dall'unità: l'Uno produce l'Altro, che è identico a se stesso - un'immagine speculare (per così dire) - ma con un nuovo ruolo. Questo processo di duplicazione può essere ripetuto; la sua ripetizione produce una serie geometrica: due, quando duplicato, ne produce quattro, che quando duplicato ne produce otto; gli otto duplicati nei sedici, e così via.

Questa serie può essere considerata un processo di riflessione ripetuto, che dà origine a una serie di immagini speculari. Ma dal punto di vista sonoro la serie produce suoni di ottava. Non si tratta di semplici riflessioni l'una dell'altra, poiché ciascuna di esse è la fonte di serie di sfumature, e ogni nuova ottava della serie armonica contiene più sfumature della precedente. Ogni nuova ottava simboleggia un livello di essere un passo in più lontano dall'unità originale - sonicamente il fondamentale, filosoficamente l'Uno.

Alcune delle religioni indiane parlano dell'Uno come Shiva, e la seconda come Shakti di Shiva - il suo potere, che è personificato come la sua controparte femminile, Shakti, l'amata. Nella cosmogonia tantrica, una volta che Shiva ha creato Shakti e consuma la sua unione con lei, egli si ritira (per così dire) e diventa una presenza misteriosa al di là della manifestazione cosmica a cui Shakti dà vita. La madre, avendo prodotto il bambino, diventa la responsabile del processo generativo e dei suoi risultati. Governa l'universo delle entità concrete e multiple su tutte le generazioni successive, ognuna delle quali inizia con un riflesso della madre primordiale. Ognuna di queste madri (come ognuna delle successive ottave-suoni del

numero due) gestisce e governa anche la propria progenie e il proprio livello di essere.

Il processo iniziale di duplicazione dell'Uno nel secondo ha la sua fonte in una liberazione di potere dall'Uno. Questo è ciò che le religioni interpretano come il "desiderio" di Dio per la creazione, per l'auto-rivelazione, o per l'esteriorizzazione delle immense potenzialità del suo essere infinito - l'Uno che desidera essere molti. Più impersonalmente, questo desiderio è il moto che opera in tutto l'universo. Il moto è ovunque. La materia è il moto incredibilmente rapido delle particelle subatomiche, che a loro volta non sono altro che vortici di moto. Tutta la vita è l'auto-rivelazione di Dio attraverso il moto ritmico e auto-duplicante. Nel suo aspetto spirituale primario, questo movimento è il Suono - il potere discendente dell'Uno nella molteplicità, la serie armonica discendente.

Questa discesa è infinita? L'intelletto razionale non riesce a trovare alcuna ragione per porre fine al processo di autoreplicazione. Le serie armoniche emesse dall'Uno fondamentale possono teoricamente estendersi all'infinito. Ma l'infinito è solo un concetto intellettuale; è la negazione del limite. Il concetto di esistenza, tuttavia, deve includere la limitazione. L'esistenza può essere concepita solo in termini di grossisti, e tutti i grossisti devono avere limiti o confini, metafisici se non fisici.

Così l'ottava simboleggia e definisce un insieme di suono - i limiti entro i quali il movimento, come fattore creativo, opera ciclicamente. Metafisicamente, l'ottava è l'insieme più fondamentale perché ha origine nel primo atto di auto-duplicazione, di cui tutti gli atti successivi sono repliche. Ma lo slancio del rilascio creativo della potenza dell'Uno non si ferma al numero due. Il rilascio del potere che agisce attraverso il numero due produce il numero tre, il figlio simbolico. Si stabilisce una nuova relazione tra il principio della madre e il principio del bambino. Anche questo rapporto si replica, generando nella musica una serie di quinti (il rapporto 3:2) un nuovo fattore limitante e ciclico.

Le serie geometriche di ottave e le serie geometriche di quinte interagiscono; e arriva il momento in cui entrambe le serie raggiungono quasi la stessa frequenza vibratoria: dodici quinte si estendono un po' più di sette ottave, con la differenza della virgola pitagorica. Ciò che questo significa diventa chiaro una volta che comprendiamo il carattere dell'intervallo di quinta e sperimentiamo la risposta psichica che normalmente produce negli esseri umani. Per fare ciò, però, dobbiamo prima occuparci in qualche dettaglio del campo dell'attività e della coscienza cosmica e psichica rappresentata da ogni ottava successiva della serie armonica. Ciò di cui parleremo è una serie di numeri e proporzioni astratte, la serie armonica come uno schema archetipico che può essere interpretato numerologicamente, discendente o ascendente a seconda dell'occasione.

La Prima Ottava

La prima ottava, considerata in termini di serie armonica discendente, si riferisce al regno pre-cosmico dell'essere. La mente umana non può concettualizzare o formulare la qualità di questo regno, e la parola regno è ovviamente inadeguata perché lo spazio non esiste ancora. Dire che è il regno dell'essere immutabile significa anche molto poco, perché anche il tempo non esiste ancora. La mente umana può concepirlo solo come puro vuoto, il nulla; eppure in quel vuoto è implicita la potenzialità di tutta l'esistenza. Il moto eredita in esso, ma solo nel senso che il desiderio di Dio è di per sé la causa del moto. Quando viene antropomorfizzato, è l'emozione che porta inevitabilmente a movimenti muscolari oggettivi. Questa prima ottava della serie discendente simboleggia il rapporto puramente soggettivo dell'Uno e dell'altro che ne è l'immagine. Nella terminologia dei sistemi tantrici, essa simboleggia il misterioso amore di Shiva e Shakti prima che appaia qualsiasi forma di esistenza manifestata. È il regno del desiderio di Dio di vedersi riflesso in una molteplicità di centri potenzialmente creativi e individualizzati.

La prima ottava di una serie armonica ascendente, cioè il rimbalzo della corrente discendente della volontà, dell'emozione o del potere creativo dello strumento materiale che gli ha dato una realtà concreta, limitata e udibile, simboleggia l'unione dell'amore sessuale maschile e femminile, poiché riflette l'amore divino di Shiva e Shakti. Il desiderio di Dio di rivelarsi è diventato il potere dinamico che chiamiamo vita. La vita agisce dentro e attraverso gli amanti. I due corpi sessualmente complementari sono solo strumenti che la vita mette in vibrazione per perpetuare una delle sue forme specializzate (o modalità di attività e coscienza) che noi definiamo homo sapiens. Un biologo moderno direbbe quindi che, nel sesso e nell'amore istintivo (l'esaltazione del sesso) i corpi dei due amanti sono solo apparati convenienti per la perpetuazione dei geni. (3)

Ciò che chiamiamo vita è dunque il riflesso simmetrico del processo, in seguito al quale un rilascio creativo di energia dall'unione precosmica dell'Uno e della sua immagine mette in vibrazione un organismo fisico. Prima che la differenziazione sessuale avvenga nell'evoluzione biologica, la vita si perpetua attraverso la mitosi, la divisione di una cellula in due. Quando la riproduzione è sessuale, due fattori complementari si uniscono temporaneamente per produrre un terzo. Tuttavia, in alcune specie biologiche la femmina, dopo essere stata fecondata, uccide e mangia il maschio. Se traduciamo questo in simbolismo musicale, la seconda parziale (l'ottava-suono del fondamentale) da sola rimane attiva e dà vita al numero tre.

Ci sono infatti dei casi in cui questo suono in ottava (spesso confusamente definito come la prima tonalità) è il suono che effettivamente sentiamo al posto della fondamentale. In ogni caso, questo suono di ottava (il numero due della serie

armonica), in quanto madre, domina la casa ed è la fonte di una progenie. Il prototipo di tutti i bambini è simboleggiato dal numero tre della serie dei numeri interi. Nell'antica tribù e in molti sistemi più recenti di organizzazione familiare e sociale rappresenta il primo figlio. Tuttavia, nello schema cosmico ha un carattere e un significato molto più profondo.

Il numero tre è il risultato del funzionamento dell'Uno attraverso la sua immagine e la sua duplicazione, il numero due. Il numero tre rappresenta il desiderio di exteriorizzare tutto ciò che è insito nell'Uno producendo il primo risultato che non è solo un'immagine speculare. Il numero tre è l'origine di una serie potenzialmente quasi infinita di realizzazioni diverse ma complementari, tutte latenti e implicite nell'Uno. Se il numero due è (metafisicamente) la proiezione del riflesso dell'Uno, il numero tre è la proiezione dell'amore dell'Uno per questo riflesso. È il desiderio di exteriorizzazione dell'Uno che opera come volontà, la prima manifestazione del moto cosmico.

La Seconda Ottava

La seconda ottava inizia con il numero due. Se pensiamo alla serie armonica come a una corrente discendente di energia creativa che si irradia da Dio, la seconda ottava rappresenta il primo regno di manifestazione dei principi secondo i quali il cosmo sarà costruito. Nella prima ottava la dualità era implicita; nella seconda ottava è esplicita. La prima ottava è il noumeno dello spazio come campo di attività potenziale. La potenzialità è lì per il desiderio dell'Uno per un secondo; ma questo secondo è un'immagine speculare dell'Uno. L'Uno e il secondo sono identici. Difficilmente si può parlare di relazione, perché l'identità non è una vera relazione. Eppure c'è una differenza implicita tra l'Uno e il due. Due è Uno incaricato di essere la fonte di una progenie immensamente varia. Questo potere è il Suono, Nada Brahman. Questo potere ha una duplice natura, e la seconda ottava è divisa per il numero tre in due intervalli ineguali, un quinto (il rapporto 3:2) e un quarto (il rapporto 4:3).(4)

Possiamo affermare questo in un altro modo: l'amore come desiderio soggettivo è unitario; il potere creativo è bipolare e opera attraverso l'interazione di due principi, l'espansione e la contrazione. L'intervallo del quinto è espansivo; il quarto è contrattivo perché deve bilanciare e contrastare la potenza centrifuga del quinto affinché il numero quattro sia l'esatta duplicazione del numero due. Tale esatto processo di duplicazione riflette l'amore precosmico e primordiale dell'Uno per il secondo, producendo una serie geometrica di ottave. Ogni nuova ottava-suono inizia un nuovo livello di manifestazione cosmica, dando così vita a un nuovo ritmo di attività e di coscienza.

Come potenza centrifuga, la quinta rappresenta la volontà di auto-esteriorizzazione, il potere di rendere reale ciò che è potenziale e ciò che è implicitamente esplicito, e quindi la mente cosmogonica e creativa. Il quinto simboleggia l'elettricità, il quarto il magnetismo. La seconda ottava, che contiene sia una quinta che una quarta, è un regno in cui l'elettromagnetismo è il modo primordiale del movimento. A livello inferiore e umano (o psicologico) il dualismo è quello della mente e dei sentimenti.

Nella filosofia cinese due principi, lo yang e lo yin, costituiscono il dualismo primordiale del moto all'interno del cerchio del Tao; ma yang e yin sono uguali così come gli opposti. Nella musica, il quinto e il quarto non sono intervalli uguali, anche se anch'essi sono contenuti all'interno di uno schema circolare e ciclico, l'ottava. Ma dodici quinte sono leggermente più estese di sette ottave. Così l'universo della mente creativa è una spirale, non un cerchio; non c'è nessun eterno ritorno nietzschiano, nessuna ripetizione incessante. Anche se le ottave all'interno della serie armonica si ripetono, il contenuto delle ottave si espande potenzialmente all'infinito, ogni nuova ottava contiene un numero maggiore di sfumature rispetto alla precedente. Ciò che si espande sono anche le ramificazioni e le diversificazioni della potenza originaria che si irradia dal fondamentale, Uno.

Poiché l'intervallo di quarta simboleggia la contrazione, esso equilibra la qualità centrifuga e aperta della quinta. Dodici quinte più dodici quarte coprono quindi lo stesso spazio musicale di dodici ottave. Ma gli esseri umani non hanno la capacità di sentire dodici ottave di suono.

La serie armonica considerata solo come una serie geometrica di ottave si riferisce alla riflessione, livello dopo livello, di ciò che significa la prima ottava - il desiderio di essere molti. La serie geometrica delle quinte e delle quarte si riferisce simbolicamente allo sviluppo della coscienza di molti; e la coscienza oscilla tra due poli, l'espansione creativa e il piacere di essere. Nella filosofia indiana, questo godimento dell'essere è l'ananda, una parola che di solito viene tradotta come beatitudine, ma che in realtà significa il ritorno dei molti all'Uno - come Uno può essere compreso e vissuto dalla coscienza di ritorno di uno dei molti. Così quello a cui ritorna non è l'originale, ma il suo riflesso in un suono di ottava. Per questo i devoti tantrici adorano la forza madre (il numero due o i suoi suoni di ottava), credendo che l'Uno (il Padre nascosto) sia irraggiungibile. L'intervallo di quarta simboleggia così il ritorno alla madre. A livello umano, tale ritorno può compensare la sconfitta psicologica e la nevrosi, oppure può significare che gli aspetti negativi della mente - l'ambizione egocentrica e l'orgoglio - sono stati superati da una resa dell'ego. Idealmente, l'ego si arrende al principio cosmico impersonale della maternità, ma più spesso si arrende a una personalizzazione di questo principio, a una donna che diventa il simbolo della forza della madre universale, la Mahashakti cosmica (la Grande Madre). (5)

Metafisicamente e metacosmicamente nella serie armonica discendente, il numero tre si riferisce solo all'idea di un universo futuro - quindi a quella che la Dottrina Segreta di H. P. Blavatsky chiama "ideazione cosmica". La seconda ottava si occupa delle due grandi noumene dell'essere manifestato. La terza ottava, tra le armoniche quattro e otto, è il regno degli archetipi in cui il numero tre opera attraverso il suo suono di ottava (il suo riflesso) come numero sei. Ogni armonica la cui frequenza è il doppio di quella di una precedente riafferma il carattere e la funzione della precedente ad un livello più concreto dell'essere. I numeri dodici e ventiquattro sono quindi nuove manifestazioni dell'immaginazione creativa e saranno simboleggiati dal numero tre. Queste manifestazioni attualizzano le potenzialità simboleggiate dalla quarta e dalla quinta ottava della serie armonica.

La Terza Ottava

La terza ottava della serie armonica contiene quattro intervalli decrescenti. Ciascuno dei due intervalli della seconda ottava è ora diviso in due intervalli più piccoli. La quinta è divisa in due terzi, maggiore e minore, la quarta in due intervalli che si potrebbe chiamare ultraminore terzo e grande secondo, o tono intero.

In una serie armonica discendente la terza ottava può essere chiamata il regno degli archetipi. È il regno in cui le forme di base, i modelli per una varietà quasi infinita di incarnazioni fisiche, sono visualizzati dall'immaginazione creativa. Si riferisce ai quattro grandi scopi della volontà di vita: la volontà di essere un'entità particolare, di mantenere la sua forma, di ampliarla e di riprodurla. Nell'evoluzione della coscienza umana rappresenta il livello al quale i processi della mente (intervallo di quinta) e quelli della natura del sentimento (intervallo di quarta) ricevono una forma personale.

La settima armonica avviene nella terza ottava, e il numero sette è particolarmente importante nella filosofia occulta, nell'astrologia e nella geometria. Ma le sette forze cosmiche o "raggi" di cui parlano le filosofie esoteriche non dovrebbero essere associate ad una sola tonalità. Esse si riferiscono a sette aspetti della potenza unitaria originaria dell'Uno. In musica sono rappresentati dai sette Fondamenti (in alcuni casi cinque) che, nel loro insieme, costituiscono il fondamento della maggior parte delle culture musicali. Il capitolo 8 tratta di questi Fondamenti e del loro ruolo nella formazione delle scale.

Nella serie armonica, il numero sette rappresenta la fonte archetipica o il simbolo dei processi vitali che implicano un fattore irrazionale o trascendente. Questo fattore diventa più insistente nelle ottave successive della serie armonica, manifestandosi come numero quindici, trentuno, sessantatré, e così via. Alla fine di ogni ciclo, si verifica un periodo di transizione che contiene sempre un elemento di

indeterminatezza - un desiderio travolgente di completamento (un ritorno alla madre) o un impulso inspiegabile e irrazionale a trascendere i propri limiti e a perdersi nel processo di rinascita a un nuovo livello dell'essere.

La Quarta Ottava

La quarta ottava si estende dall'ottava alla sedicesima armonica. L'otto è un numero solare. Nella mitologia indù il sole, Surya, viaggia su un carro trainato da otto cavalli bianchi. Il numero undici ha anche un carattere solare in quanto misura il ciclo delle macchie solari che, secondo la tradizione esoterica, è il ritmo del battito cardiaco dell'energia solare che circola nel sistema solare; gli astrofisici chiamano questa energia il vento solare. Nel simbolismo gnostico, otto volte ripetuto (888) è il numero di Cristo che, secondo lo scienziato, filosofo e veggente Rudolf Steiner, era un arcangelo solare che ha dato della sua sostanza spirituale al nostro pianeta. La quarta ottava, quindi, è il regno in cui le forze spirituali discendenti e le forze biologiche ascendenti si uniscono per compiere il loro lavoro essenziale.

L'undicesima ottava tonalità della serie armonica ascendente che inizia con Do è approssimativamente un Fa diesis (vedi figura 1). Nella tonalità occidentale l'intervallo da C a Fa diesis è il tritono (contiene tre toni interi).

Nel Medioevo europeo era chiamato il diavolo in musica, essendo considerato altamente dissonante. Nella Sonata di Franz Liszt dopo una lezione dantesca (1839) è suonata ripetutamente nel suo aspetto discendente che, nella serie armonica discendente, va piuttosto annotato in do-sol bemolle. L'intervallo simboleggiava presumibilmente nella mente del compositore la discesa all'inferno. Fin dai tempi di Liszt l'intervallo è stato usato spesso per la sensazione drammatica che trasmette.

L'ultima tonalità della quarta ottava è l'armonica quindici; la quindicesima carta dei tarocchi rappresenta il diavolo, ma questo è ciò che gli occultisti chiamano un cieco, un simbolo che nasconde un segreto. Satana è un anagramma per Sanat Kumara, che nella filosofia esoterica dell'India è l'essere prometeico che ha dato all'umanità il fuoco dell'autocoscienza e dell'indipendenza, dell'egoismo individuale. Questo dono (numero quindici) conduce nella serie armonica ascendente al regno della quinta ottava.

La Quinta, Sesta e Settima Ottava

Il numero cinque (e la stella a cinque punte) è il simbolo ieratico dell'uomo individualizzato. La quinta ottava inizia con il numero sedici, che è due elevato alla quarta potenza (2^4 o $2 \times 2 \times 2 \times 2$). Dal punto di vista della discesa dell'energia

irradiata dallo spirito nelle condizioni materiali, questo livello segna la piena incorporazione della forza madre, il numero due. È il livello dell'esistenza nei corpi fisici, spirito coinvolto nell'organizzazione materiale. Dal punto di vista dell'evoluzione ascendente della risonanza della materia, cioè della capacità di agire in risposta all'impatto della facoltà di fare immagine e della volontà, la quinta ottava segna il primo stadio del processo di individuazione. È lo stadio in cui si forma la cultura integrale; i suoi campi mentali ed emotivi forniscono modelli collettivi come fondamenta su cui possono sorgere i templi per la celebrazione del potere e della coscienza individualizzata dell'uomo.

Cosa succede poi all'individuo? E qual è la qualità dei suoi atti individuali? Le domande sono poste simbolicamente dal numero quindici. Il passaggio dal quindicesimo al sedicesimo ha condizionato la risposta, che conduce o alla madre divina (l'eterno femminile che attinge alla propria statura individuale) o alla madre oscura (che lega l'uomo al regno della passione e ai peccati di orgoglio e di ambizione).

Nel primo caso la persona spiritualmente individualizzata raggiunge il livello della sesta ottava, che inizia con il numero trentadue, il quinto potere del due. La filosofia esoterica si riferisce alle trentadue vie della saggezza; la vera saggezza può essere raggiunta solo attraverso l'intuizione. L'intuizione è una modalità di percezione supersensibile, un "vedere" spirituale. La mente intellettuale cogita, discute e discute su ciò che potrebbe essere, e non può che giungere a una conclusione che già conosce. Ma l'intuizione percepisce direttamente ciò che è. Molto più che la conoscenza, è la comprensione. La comprensione è quindi simbolicamente legata al numero trentatré (il grado più alto della Massoneria). La comprensione porta spesso a una Crocifissione simbolica, che va intesa come la liberazione dell'anima dalla memoria della sua schiavitù alla materia. Il numero quaranta, come nelle quaranta settimane di gravidanza, simboleggia la preparazione alla rinascita.

Il rapporto 32:31 misurava il più piccolo intervallo teorico della musica greca, il quarto di tono enarmonico. La settima ottava inizia con il numero sessantaquattro, e i suoi intervalli sono sempre più difficili da apprezzare o da considerare come passi di sequenze melodiche o combinazioni di accordi. Alla fine della settima ottava gli armonici 127 e 128 sono difficilmente distinguibili l'uno dall'altro. Non è più possibile differenziare ulteriormente l'energia di risonanza emessa da una strumentalità materiale.

A questo punto (la settima potenza di due) l'ottava-suono avviene ad una frequenza che una serie geometrica di dodici quinti uguali ha già raggiunto, in quanto estende la piccolissima virgola pitagorica al di là di essa. Questa virgola pitagorica (ci sono altri tipi di virgole nella teoria della musica greca) è il piccolo intervallo con il quale dodici quinti sono più grandi di sette ottave circa l'ottava di

un tono intero. Se la serie di ottave e di quinte inizia al numero due, la frequenza della fine della serie di ottave è 256 (l'ottava potenza di due), mentre la fine della quinta serie è 259,48.

Mente contro Natura

Il rapporto tra la serie di sette ottave e dodici quinti è analogo al rapporto della natura con la mente. Analoga è la relazione tradizionale tra l'agricoltura (l'intima partecipazione dell'uomo all'attività stagionale della natura) e l'industria (l'uso delle macchine e dei processi che rientrano nella voce generale del fuoco).(6) L'intonazione naturale nella musica si riferisce agli intervalli della serie armonica e alle sue sette ottave di vibrazioni. I toni prodotti dalla voce e dagli strumenti musicali artificiali "naturalmente" contengono armoniche. (I gong, le campane e le macchine, per esempio, producono suoni non armonici, ma questi richiedono il fuoco per fondere e dare forma ai loro metalli).

Una serie di quinte perfette è anche una serie di intervalli naturali (il rapporto armonico 3:2), ma ad eccezione di quelli iniziali, i toni della serie producono sfumature che non si rafforzano a vicenda; non si riferiscono a numeri interi (vedi figura 3).

La serie di sette ottave è sia aritmetica che geometrica. La sua struttura complessiva è geometrica, perché è una sequenza di intervalli uguali, ma tutti i suoi termini sono parti di una serie aritmetica più completa il cui prototipo è la serie di numeri interi. Le serie di quinte uguali, quarte, terze, e così via, sono solo geometriche; ognuna di esse rappresenta quindi lo sviluppo di un solo aspetto della natura, cioè del cosmo nel suo insieme. Se il quinto equivale alla mente, allora la mente è solo un aspetto della natura. Ma è la prima e più elementare funzione del COSMO.

Figure 3

<i>Series of Fifths</i>			<i>Series of Octaves</i>	
Fifths	Harmonics	Notes	Harmonics	Octaves
			1 C ₁	first
first	2	C	2 C ₂	second
	3	G		
second			4 C ₃	third
third	4.5	D		
	6.75	A		
fourth			8 C ₄	fourth
fifth	10.12	E		
	15.19			
sixth			16 C ₅	fifth
	22.78	F sharp		
seventh			32 C ₆	sixth
eighth	34.17	C sharp		
	51.25	G sharp		
ninth			64 C ₇	seventh
tenth	76.88	D sharp		
	115.32	A sharp		
eleventh			128 C ₈	eighth
	172.98	E sharp		
twelfth	259.48	B sharp	256 C ₉	

Questa mente cosmica e superintellettuale è il fondamento di tutti i processi mentali. È la radice dell'attività mentale, il noumeno di tutti i fenomeni mentali. È una mente ancora totalmente infusa di amore divino. Nella simbologia dei dodici discepoli di Gesù, è rappresentata da Giovanni l'Amato, che rappresenta la pura espressione mentale della coscienza umana che si sviluppa attraverso un ciclo completo di evoluzione (simboleggiata in astrologia come l'età dei Pesci).

Il dodicesimo quinto della serie simboleggia Giuda, il traditore, perché incarna la volontà di andare oltre la natura; il dodicesimo quinto va oltre l'ottava-suono che conclude la serie delle sette ottave. Questa cifra è la virgola pitagorica. Giuda rappresenta quello che lo storico tedesco Oswald Spengler chiamava "lo spirito faustiano", l'insoddisfazione inquieta per ogni compimento naturale, l'eterna ricerca

dell'oltre. La sua autodistruzione appesa a un albero - l'albero della natura - ha la sua controparte musicale in egual temperamento, cioè la riduzione di ciascuna delle dodici quinte perfette della dodicesima parte di una virgola, in modo che l'ultima nota della serie dodicesima corrisponda esattamente alla vibrazione dell'ultima ottava-suono nella serie armonica della natura. Ciò che è implicito nel temperamento uguale è che ognuno dei dodici apostoli ha partecipato al peccato di Giuda - il peccato di orgoglio egoistico e di ambizione spirituale.

Quando la serie dei dodici quinti si riduce all'arco di un'ottava, si produce una scala cromatica. La tastiera del pianoforte, con i suoi tasti bianchi e neri, è una scala cromatica nella sua forma più fissa e temperata. Il pianista non può discostarsene. Egli può, tuttavia, fondere (o permettere di compenetrarsi) le risonanze delle corde metalliche battute da martelletti rivestiti di feltro attaccati ai tasti, producendo toni complessi e non armonici, alcuni dei quali possono assomigliare ai toni del gong.

I grandi gong dei paesi buddisti sono simboli vibranti della radice dell'esistenza cosmica che il Buddismo chiama la mente del Buddha. Il tipico monumento buddista (stupa), ha la forma di una campana, un risonatore pronto a vibrare come canale per la discesa del potere spirituale incarnato dalla suprema compassione per tutti gli esseri viventi. Le grandi campane delle cattedrali cristiane che chiamavano il popolo alla preghiera - alla comunione con l'amore divino - erano anche manifestazioni di questa realtà radice della mente pervasa di amore.

Il bellissimo tempio Baha'i vicino a Chicago ha la forma di un'enorme campana a nove facce che chiama i fedeli alla nascita di una nuova era. Si tratta di un'epoca di potere, il cui simbolo astrologico generalmente incompreso, l'Acquario, simboleggia la discesa di un potere cosmico liberato dalla mente - se questa mente è in sintonia con la mente di Buddha e con l'amore di Cristo. Il numero di questa prossima età è di nove. Il numero nove è il secondo potere del tre. È il secondo termine di una serie geometrica di numeri interi basata non sulla duplicazione, ma sulla triplicazione, quindi 1, 3, 9, 27, 81, 243 e così via - una serie di intervalli di dodicesimi (C1, G2, D3, A4 e così via). (7)

L'intervallo C-G ridotto all'ottava è la quinta; l'intervallo C-D è l'intero tono. Il capitolo seguente discute come hanno formato le fondamenta della scala pitagorica e cosa significa la scala a sette note (diatonica) filosoficamente e cosmogonicamente.

Note al Capitolo:

1. Di seguito, l'ottava si riferisce all'intervallo, l'ottava-suono ad una tonalità.
2. La frequenza di un tono combinato è la differenza della somma delle frequenze dei due toni forti che li danno origine, o di multipli di queste frequenze. I toni di

combinazione sono tipicamente più bassi dei due toni originali, ma possono essere più alti. Due toni di frequenza 1.200 e 500 possono produrre un tono differenziale di frequenza 700, o un tono di somma di frequenza 1.700, e ancora altre combinazioni (si veda la voce sui toni combinati nel Dizionario della musica di Harvard, p. 185).

3. Vedi *Lifetide*, Lyall Watson (New York: Simon & Schuster, 1979). Ritorno

4. Questi termini, quinto e quarto, sono spiacevoli e possono creare confusione. Hanno origine nel fatto che nella nostra scala diatonica ascendente (C, D, E, F, G, A, B) il Fa che termina l'intervallo di una quarta (da C a F) è la quarta nota. Sol è la quinta nota, e quindi l'intervallo da C a Sol si chiama quinta. Ritorna

5. Questo processo è il fondamento del cammino di devozione (bhakti marga in sanscrito). Un percorso meno noto, più esoterico, è simboleggiato dalla relazione diretta tra il numero Uno e il numero tre. Ciò implica una canalizzazione diretta della potenza dell'Uno - che è il Suono (o moto creativo) - alla mente rappresentata dal numero tre (nella serie armonica discendente). Ma questa mente non è un prodotto della cogitazione, della classificazione e della generalizzazione dell'attività cerebrale; è la mente che agisce come potere formativo attraverso l'immaginazione creativa e la volontà centralizzata (kriyashakti e ichchashakti in sanscrito). Questo processo potrebbe essere chiamato rakti, dalla radice egiziana ra, il potere del sole spirituale (a volte chiamato ra-orakti). il suo percorso potrebbe essere chiamato la via dell'avatar, a patto che ci si renda conto che oltre ai mitizzati grandi avatar della tradizione indù, che svolgono funzioni planetarie o cosmiche, ci sono molti altri avatar carichi di vari tipi di messaggi che formulano in parole, azioni, o altri modi di creatività guidata dallo spirito. Questo modo avatarico sarebbe quindi simboleggiato dal rapporto 3: 1. Nel sistema musicale diatonico questo rapporto definisce l'intervallo di dodicesimo.

6. Vedi Rudhyar, *We Can Begin Again Insieme* (Garberville, Ca.: Seed Center, 1974). Ritorno

7. Questa può essere chiamata la serie avatarica, simbolicamente la serie diretta delle manifestazioni dell'Uno (vedi nota a pagina 67). Tradotto con www.DeepL.com/Translator (versione gratuita)

Capitolo VIII

Il ciclo dei toni del Settenario e le modalità psicoattive emesse dai suoi Fondamenti

La musica dell'antica Grecia e dell'India vedica era intimamente associata alla recitazione e ai ritmi della poesia o dei testi sacri. La parola greca *mousikè* si riferiva apparentemente sia alle parole che all'intonazione musicale. Ai tempi di Omero (VIII o IX secolo a.C., secondo la cronologia moderna) ogni classe praticava la musica: bardi professionisti e persone di importanza sociale si accompagnavano sulla lira e (più tardi) sul kithara. C'era musica per le danze pubbliche, le feste agricole e durante l'esecuzione dei Misteri. Si utilizzavano strumenti a fiato, la siringa e l'aulos.

I toni usati apparentemente erano organizzati sulla base della tetracorda, non dell'ottava - almeno nell'epoca classica della cultura greca (il V secolo a.C., il tempo di Pindaro e i grandi giorni di Atene). Tuttavia, nulla è certo sulla musica greca prima del IV secolo a.C.

Subito dopo la morte di Alessandro Magno nel 323 a.C., Aristosseno scrisse una lunga storia e un commento sulla musica, ma una rivoluzione nella musica era avvenuta prima del IV secolo a.C. Essa liberò la musica strumentale dalla dipendenza dalla poesia. Il periodo classico della cultura ateniese si era concluso alla morte di Platone, intorno al 347 a.C.

Un ampio ma interessante parallelo esiste tra le conquiste di Alessandro e la sua visione di un impero greco-asiatico (che portò alla diffusione delle idee e dell'arte greca nell'India settentrionale e probabilmente in Cina) e le attività e i sogni dell'imperatore francese Napoleone. Due epoche simili si conclusero con questi due conquistatori e divulgatori di cultura. Socrate in Grecia è parallelo agli Enciclopedisti francesi del XVIII secolo; l'età di Pericle è parallela al XVII secolo in Europa. In questo schema di corrispondenze, il VI secolo a.C., durante il quale Pitagora visse e insegnò, sarebbe paragonabile al periodo in cui si sviluppò l'Umanesimo e si verificò la rivoluzione copernicana. La nuova musica (*ars nova*) del XIV secolo segnò la fine della piattezza della Chiesa medievale e dell'asservimento a un miscuglio di concetti pitagorici fraintesi e di musica modale tardo-greca perpetuata dalla Chiesa bizantina.

Il valore di un tale parallelo è quello di dimostrare che parlare di musica europea durante l'era cristiana è tanto vago e confuso quanto parlare di musica greca dalla guerra di Troia al tardo periodo della cultura ellenistica ad Alessandria. Non sappiamo nulla dell'uso dei toni durante il periodo sacromagico della cultura greca, che probabilmente durò almeno un millennio e vide la discesa delle tribù dal nord e

il loro impianto non solo nella penisola greca, ma in tutto l'arcipelago greco. Non abbiamo idea di quale tipo di musica il mitico (ma anche indubbiamente attuale) Orfeo abbia portato alla nascente cultura greca. Né sappiamo che cosa abbia influenzato le culture dell'Egitto e di Creta sullo sviluppo della cultura greca primitiva.

Durante l'età classica di Atene, quando i musicisti - non i filosofi - scrivevano dei modi musicali (presumibilmente sette), i modi portavano ancora i nomi di tribù o località: Dorian, Frigio, Lydian. Molto più tardi i modi furono classificati come componenti di una cultura musicale più inclusiva, un po' come i toni e i ritmi di varie parti d'Europa furono inclusi nelle suite del XVIII secolo.

La musica utilizzata nei Misteri e in particolare nella tradizione orfica è stata trascurata nei trattati pubblicati o fraintesa. Quando la notevole musicologa Kathleen Schlesinger scrisse quanto segue, credo che abbia completamente frainteso il primo sviluppo della musica:(1)

Fin dai suoi primi giorni, quando il mondo era giovane, l'uomo ha assorbito il linguaggio dell'Intonazione Naturale. Si è reso conto attraverso il suo orecchio di tutti i suoni naturali, il vento degli alberi, il fragore del mare, il ronzio e il ronzio degli insetti, il canto degli uccelli e soprattutto si è divertito con i toni della sua stessa voce.

Le sfumature armoniche della sua voce, a cui il suo orecchio era straordinariamente sensibile, gli davano quello che noi chiamiamo il modo maggiore (la Serie Armonica ascendente), mentre il modo minore (la Serie Armonica invertita) gli arrivava più tardi in modo del tutto naturale quando tentava di fare musica con canne di canna e cannuce mangiate. Quando l'uomo, quindi, scoprì come fare dei buchi nella lunghezza delle sue canne di fiume, per cui un solo tubo era fatto per dare molti suoni, si imbatté nelle bellissime scale di Tropos. Di queste si innamorò a tal punto che alla fine formarono il linguaggio misterioso dell'Oriente antico, essendo collegate a tutte le forme di culto del sole nel corso dei secoli. Fu su tubi così semplici e con quelle scale naturali che Ishtar si lamentava per Tammuz, e lo stesso tipo di musica accompagnava i misteri dionisiaci dell'Antica Grecia.

Non esistono prove che giustifichino tali affermazioni, in particolare quella su come si è formato "il linguaggio misterioso dell'Oriente antico". L'idea romantica dell'uomo naturale che inciampa per caso sui principi della forma e dell'organizzazione musicale e utilizza il motivo del piacere e le sue sensazioni come agenzie formative della cultura sono obsolete quanto il contratto sociale di Jean Jacques Rousseau e la sua elogiata della natura. È vero, la ragnatela di un ragno e i modelli di crescita delle conchiglie marine mostrano l'esistenza di un innato, istintivo senso delle proporzioni e della forma che l'essere umano che vive in uno stato naturale può aver avuto. Ma con lo sviluppo dell'intelligenza astratta e dell'inventiva, l'uomo ha probabilmente ceduto la capacità di molte attività istintive;

tuttavia, alcuni istinti operano ancora a livello biologico dell'attività umana. Inoltre, non si dovrebbe mai scartare la possibilità che alcuni primi gruppi di esseri umani possano aver imparato alcuni principi fondamentali dell'organizzazione culturale dai resti di un'umanità precedente - un processo che nel tempo è diventato mitico e attribuito agli esseri divini.

Gli archeologi e i musicologi non scoprono il vero significato dei dati sparsi che raccolgono e cercano di interpretare perché riducono al minimo la differenza tra i toni vocali e strumentali e perché non comprendono il significato essenziale del Suono. Il suono è essenzialmente l'energia del potere creativo, poiché questo potere cerca di agire sulla materia, e questa azione opera in sette modi fondamentali. Un particolare tipo di materia risponde ad uno solo di questi modi. Questa risonanza materiale dà origine a quello che io chiamo un "Fondamentale" - cioè una delle sette qualità fondamentali della risposta al potere creativo.(2) Ci sono sette Fondamenti, perché la trasmissione del potere opera in sette modi. I sette raggi che si dice emanano dalla sorgente creativa sono in realtà correnti di Suono.

Le culture primitive identificavano i sette Fondamenti con (o li simboleggiavano con) le grida degli animali, perché i popoli arcaici consideravano il moto autoindotto come la dimostrazione del potere spirituale, e gli animali possono spostare i loro corpi nello spazio mentre le piante e le masse di materia come le rocce no. Ma mentre ogni specie animale poteva pronunciare una sola qualità tonale, un solo Fondamentale, gli esseri umani potevano vocalizzare tutti e sette i Fondamenti. Questi, col tempo, sono diventati le vocali del linguaggio umano. Il discorso era originariamente magico e sacro perché attraverso di esso l'uomo poteva risuonare pienamente all'intero flusso di trasmissione del Suono creativo. All'interno del campo dell'attività fisica, egli poteva agire come Dio (o come tutti gli dei creatori) agivano nel momento della creazione; e questo momento, sebbene si riflettesse in ciò che gli esseri umani sperimentavano come tempo ciclico, era sentito come un perpetuo "ora" - un tempo sempre presente perché senza un passato condizionante.

Quando abbiamo considerato il grama come base della musica dell'antica India, ci siamo riferiti al modo in cui i musicisti ispirati sentivano che i sette aspetti del potere creativo e le sette correnti del Suono erano correlati. Il grama era (e in linea di principio rimane) il modello di interrelazione che collegava i sette Fondamenti del suono nel tempo ciclico. I Fondamenti non si riferiscono a ciò che l'orecchio e soprattutto gli strumenti tecnologici rilevano come sfumature. Sono sette manifestazioni fondamentali dell'Unica Vita dell'universo - sette tipi di risonanza e di qualità del tono. Ogni Fondamentale può quindi essere considerata l'origine della propria serie armonica di sfumature.

Ognuna di queste serie differisce a seconda della distribuzione dell'energia della risonanza materiale in specifiche aree di risonanza (formanti), ma tutte seguono un unico schema, la serie armonica. Tutti i modi di risonanza materiale devono seguire

tale progressione aritmetica, perché la risonanza della materia riflette l'unità essenziale del potere creativo e si svolge in modo simmetrico.

Nel risuonare al potere, lo strumento materiale (e il corpo umano o animale) lo fa nel suo insieme.

La serie armonica di toni ascendenti rappresenta l'automoltiplicazione o la differenziazione dell'integrità dello strumento o dell'organismo risonante. Questo processo di automoltiplicazione varia a seconda della categoria prototipale a cui appartiene l'insieme materiale, ma può variare solo in termini di possibilità universalmente definite dalla serie armonica. Se lo strumento o l'organismo è un insieme relativamente semplice di organizzazione materiale, il tono che produce è un tono armonico. Se l'insieme risonante è estremamente complesso, può produrre un tono non armonico - come il tono di una campana medievale, un gong cinese o giapponese, o il rumore di una fabbrica o di una città. In questi casi non è possibile effettuare un'analisi armonica.

Nella musica antica e nella maggior parte delle musiche non europee, devono essere considerati due tipi di progressione musicale. In senso generale, parlerò di scale, che sono sistemi fondamentali di organizzazione dei Fondamenti. Le modalità non solo organizzano la serie di sfumature di un singolo fondamentale, ma sono anche associate ad altre considerazioni riguardanti l'esecuzione di melodie modali. La seguente discussione sulle scale e sui modi getterà le basi per la comprensione della tonalità, che dal 1500 al 1900 circa è stata quasi incontestata non solo come fondamento della musica occidentale, ma anche della coscienza musicale degli occidentali.

L'organizzazione dei fondamentali

Il suono come mezzo per la trasmissione del potere creativo ha un'operazione separata. A livello umano, questo potere creativo prende la forma limitata della volontà o del desiderio di compiere un atto che contrae e muove i muscoli, compresi quelli degli organi vocali. Ognuno dei sette tipi di movimento discendente del Suono suscita nella materia una caratteristica risonanza, uno dei sette Fondamenti. La domanda fondamentale è: come sono collegati questi sette Fondamenti? Devono essere correlati perché sono aspetti differenziati dell'unica fonte di potere da cui si sono ramificati. Si sono ramificati perché ognuno di essi ha una funzione caratteristica da svolgere nel momento in cui colpisce la materia. Una scala, considerata come un gruppo di sette Fondamenti, è un insieme funzionale - un sistema di organizzazione, un organismo musicale.

Nella filosofia del numero, il sette rappresenta i possibili modi in cui tre principi possono operare; cioè ognuno singolarmente, per coppia e tutti e tre insieme. Così

uno, due e tre possono operare in sette modi come 1, 2, 3, 1 + 2, 1 + 2, 1 + 3, 2 + 3, e 1 + 2 + 3. Il numero tre risulta dalla duplicazione, che dà luogo non solo al numero due, ma anche al numero tre ($1 + 2 = 3$). Aggiungendo le sette combinazioni dei primi tre numeri si ottiene il numero ventiquattro (due volte dodici).

Nell'antica Grecia, i sette Fondamenti erano presumibilmente chiamati archi. Ognuno di questi aveva una funzione da svolgere in un campo di vita organizzato. Ogni arco, tuttavia, poteva fungere da origine o da tono iniziale di una modalità che si occupava dello svolgimento della funzione speciale dell'archetto nella scala dei sette fondamentali (il grama).

Quando il suono creativo colpisce la materia potenzialmente risonante, diventa la forza vitale (prana in India, chi in Cina), e questa forza vitale circola attraverso le nadi del corpo umano (i meridiani della filosofia dell'agopuntura cinese). Il Suono cosmico Nada diventa nella materia vivente le nadi, che si concentrano nei sette chakra (ruote o vortici di energia nel corpo). La tradizione esoterica si riferisce a tre serie di sette chakra. Un set lungo la colonna vertebrale è il percorso verso il basso del Suono che termina nel chakra muladhara alla base della colonna vertebrale (dove, si dice, il potere della Kundalini è avvolto, dormiente, come un serpente). Un altro insieme di sette chakra si irradia dall'insieme della colonna vertebrale ed è ampiamente correlato agli organi biologici (specialmente alle ghiandole endocrine) e alle loro funzioni. Un terzo set si dice che esista all'interno della testa, e a volte sono chiamati chakra maestri.

Questi tre gruppi di chakra possono essere collegati ai tre grammi dell'antica India. Il grama del Gandhara si riferisce presumibilmente ai chakra principali all'interno della testa. Si dice che il misterioso saggio e abile Narada abbia sentito questo grama cantato da cantanti (gandharvas) nel regno celeste, ma non è udibile per i comuni mortali la cui coscienza è legata alle attività del livello biofisico dell'esistenza.(3)

Così i sette Fondamenti esistono come aree di centralizzazione della potenza tonale negli esseri umani. Essi sono simboleggiati dai sette pianeti sacri e associati ai chakra. Sono anche associati ai sette suoni delle vocali, che simboleggiano i sette aspetti della forza vitale nella manifestazione umana. Così gli gnostici cristiani - che non solo una volta rappresentavano l'aspetto esoterico del cristianesimo, ma (sebbene perseguitati dalla Chiesa ufficiale) non hanno mai smesso di farlo in tutto l'arco della cultura europea (poiché i sufi rappresentano l'aspetto interiore e spirituale dell'Islam) - avevano i loro canti vocali sacri. L'eco di tali canti si sente nel poema sinfonico di Alexander Scriabin, Prometeo (Il poema di fuoco), quando il coro intona una parola misteriosa, OEAOHOO. Questa parola dovrebbe essere pronunciata con sette suoni di vocali (che tuttavia sono solo tre, O, E, A). È menzionata nella Dottrina Segreta di H. P. Blavatsky, che la mette in relazione con la discesa di un gruppo di esseri

spirituali prometeici da uno schema planetario superiore nel regno eterico della terra. Si dice che questi esseri abbiano dato il dono dell'autocoscienza (coscienza oggettiva o riflessiva) a un'umanità animale.

La musica cinese antica utilizzava cinque o sette Fondamenti, chiamati con vari nomi, che possono essere tradotti sia come gradi che come inizi. I cinque Fondamenti erano manifestazioni dei cinque elementi (fuoco, acqua, legno, metallo, terra), dei cinque colori, dei cinque pianeti e dei cinque aspetti della cultura cinese (il re, la sua amministrazione, il popolo, gli affari e i prodotti materiali del regno).

Il problema che doveva essere risolto per stabilire un particolare sistema musicale" era come definire le relazioni tra questi Fondamenti, cioè gli intervalli musicali che li separano e li collegano. In tempi arcaici questo problema probabilmente non si poneva. La scelta deliberata e consapevole dei toni doveva essere fatta solo quando i concetti di numero e proporzione venivano introdotti in una coscienza musicale che prima era stata principalmente spontanea e istintiva. Un sistema musicale è stato quindi costruito sulla base di principi che definivano il carattere particolare di una cultura, anche se i principi erano ritenuti universali.

Se si ritiene che la serie di numeri interi riveli un principio universale, il problema della scelta dei toni si risolve scegliendo tra la varietà di possibilità rivelate dalla serie. I rapporti tra i Fondamenti devono essere misurati: essi assumono il carattere oggettivo di intervalli tra entità diffuse nello spazio visivo. Il monocordo pitagorico che può essere stato usato nei santuari caldei ed egiziani secoli prima di Pitagora è lo strumento più semplice e caratteristico per identificare suoni e numeri e per sperimentare serie di toni discendenti e ascendenti. In Cina la diminuzione o l'aumento della lunghezza dei tubi di bambù serviva allo stesso scopo.

Sono possibili due procedure. La prima è quella di selezionare una sezione della serie armonica delimitata da due suoni in rapporto di ottava e di utilizzare solo le armoniche all'interno di questo intervallo di ottava. Questo è il tipo di intonazione naturale che Kathleen Schlesinger credeva fosse universalmente utilizzata prima che i teorici formulassero un sistema più intellettuale. L'intonazione naturale implica il primato della musica strumentale, perché è solo attraverso strumenti creati dall'uomo che si possono misurare le sfumature. Eppure la prima produzione di serie intenzionali di toni (come i mantra) è stata senza dubbio quella della voce umana. È vero, una voce umana appositamente addestrata può produrre sfumature (come nel canto sacro tibetano), ma una tale produzione deliberata sembra appartenere a un periodo successivo; soprattutto, le sue sfumature non possono essere misurate direttamente e concretamente. Inoltre, all'interno di una scala, non esistono due intervalli prodotti da una tale selezione, poiché i rapporti tra i toni rappresentati da due numeri interi successivi diminuiscono costantemente.

Nella seconda procedura, le relazioni tra i numeri primari sono usate come unità di intervallo su cui costruire una scala un archetipo di relazione. I numeri primari uno, due, tre e quattro costituiscono la tetrachia pitagorica, un simbolo sacro per il filosofo greco. Questi numeri definiscono l'ottava (il rapporto 2: 1), la quinta (3:2) e la quarta (4:3).

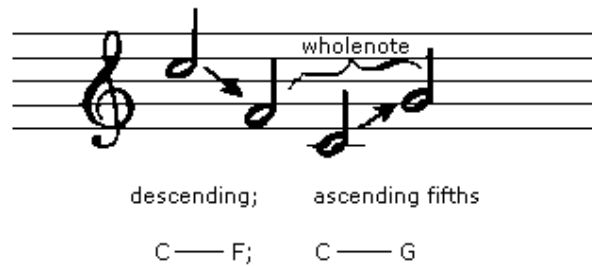
I musicisti che accordano i loro strumenti (in particolare la lira) e gli scrittori che cercano di presentare le idee di Pitagora hanno di solito dato per scontato che la procedura corretta fosse quella di partire dal fondamentale (diciamo C), salire di una quinta fino a Sol, poi scendere di una quarta da Sol fino a D. L'intervallo C fino a D è il tono intero (rapporto 9:8). Aggiungendo un altro intervallo di un tono a D si raggiunge la nota E e si lascia un semitono tra E e F l'intervallo da C a F è una quarta (la tetracorda nella scala ascendente). Tuttavia, le tetracordi greche erano sempre presentate come una sequenza discendente di quattro note. Pitagora forse cercava di stabilire una struttura che indicasse che l'umanità aveva raggiunto un punto in cui l'uomo poteva riprodurre la discesa del potere creativo del Suono con una sorta di risonanza verso l'alto che rifletteva simmetricamente i primi passi del processo creativo, dall'ineffabile Uno, al due, e da questo tono madre al tre, la mente cosmica.

Figure 4.



Pitagora ha così costruito la sua scala sulla compenetrazione e l'interazione di una quinta discendente e una quinta ascendente all'interno di un'ottava. Il risultato della compenetrazione è l'intero tono. Il filosofo-armonicista romano Boezio (480-524 d.C.) afferma che questo era il modo in cui la lira di Mercurio era accordata. (4) Il centro di tale schema è il Fa diesis, il punto medio dell'ottava; credo che simboleggi il tono della terra che era sottolineato nella musica cinese. Questo tono si avvicina all'undicesima armonica di una serie di armoniche ascendenti che inizia con il Do (Kathleen Schlesinger ha scoperto che il modo più usato nell'antico Egitto e in India era una serie di undici note all'ottava, quindi la sezione della serie armonica tra l'undicesima e la ventiduesima armonica. Vedi Il greco Aulos). Per molti secoli la musica dell'India è stata caratterizzata da una serie di ventidue srutis, selezionando da questi (così gli scrittori relativamente tardivi riportano) le sette note del sa grama.

Figure 5.



Tuttavia Pitagora concepì la formazione dell'intero tono (il rapporto 9:8), i discepoli dei suoi discepoli credevano che egli selezionasse le sette note della sua scala usando le note iniziali prodotte da una serie ascendente di quinte esatte, C, G, D, D, A, E, B, e riportando queste note al campo limitato di una singola ottava. Ma questa serie non fornisce un Fa-naturale, perché il suo suono di settima quinta è un Fa diesis (che differisce notevolmente dal Fa diesis della serie armonica, essendo un intervallo un po' più grande). Quindi c'è qualcosa di imbarazzante e illogico in un tale schema di formazione delle scale, e dobbiamo credere che il Fa-naturale sia il prodotto di una quinta discendente.

Sembra che il metodo usato per l'accordatura di strumenti come il kithara fosse basato sull'alternanza parziale di quinte ascendenti e quinte discendenti, ma le opinioni variano notevolmente e le autorità non sono d'accordo. La stessa cosa è accaduta in Cina, dove la serie di dodici quinte - il ciclo del lyus - ha costituito la base per il calcolo degli intervalli.

La scala pitagorica - la condensazione di sette note derivata da una serie di intervalli di quinte - è una scala diatonica. Considerata come una serie di intervalli, è una successione di tono intero (9:8), tono intero, emitone (256:243), wholetone, wholetone, wholetone, emitone.(5) Nella tradizionale visione greca, la serie comprende due tetracordi (tono intero, tono intero, emitone) separati da un tono intero. Se Pitagora l'abbia effettivamente pensata in questo modo è discutibile. Può rappresentare un'interpretazione dei musicisti greci (e più tardi dei teorici) abituati a trattare con i tetracordi di ciò che Pitagora aveva in mente, soprattutto quando parlava della "musica delle sfere".

Questa serie di intervalli produce suoni che potrebbero essere considerati di tono fondamentale basso e rappresentati dai numeri 384, 432, 486, 512, 576, 648 e 729. Il numero 384 è la settima ottava-suono di 3 (3, 6, 12, 24, 48, 96, 192 e 384); e nella serie di numeri interi che iniziano con 1, 3 dà origine all'intervallo di quinta. Così la scala pitagorica è anche potenzialmente una sezione della serie armonica. La cosiddetta scala naturale della tonalità europea (prima del temperamento uguale) può essere considerata una serie di sfumature che iniziano con il numero 24 (24, 27,

30, 32, 32, 36, 40 e 45). Essa inizia quindi anche con un overtone appartenente alla quinta ottava della serie armonica che inizia con 1.

In India sembra che i ventidue srutis all'interno di un'ottava fornissero la sostanza musicale da cui sono stati selezionati i sette toni del sa o ma grama; le tabelle sopravvivono mostrando il modo in cui sono stati trovati alcuni srutis tra le sette note di base. Ma anche qui le realtà sono incerte. Credo che i sette componenti del grama siano stati usati in antichi incantesimi sacromagici (per esempio nell'intonazione dei Veda) molto prima che la serie dei ventidue srutis arrivasse a dominare la musica classica indù.(6)

Il concetto musicale delle modalità

Il termine modalità viene utilizzato in vari modi. Oggi si parla di modi maggiori e minori, ma il termine si riferisce principalmente agli otto modi del medioevo pianeggiante e ai modi greci da cui derivano. I termini greci antichi sono stati interpretati in diversi modi, ma quello che io chiamo modo si riferisce presumibilmente al greco tropos. I ragas dell'India sono i modi, nel senso che uso il termine. Ma compaiono in India solo dopo l'era cristiana e la diffusione di un intenso devozionalismo nel Medioevo.

I modi non sono scale nel senso di una serie di cinque o sette Fondamenti. Prima dello sviluppo dei mottetti polifonici e di un sistema di tonalità dell'armonia in Europa dopo il 1100 d.C., i modi si riferivano ovunque esclusivamente alla sequenza di suoni che costituivano una melodia - sia che la melodia fosse sacromatica, religiosa o popolare. Inoltre, oltre ad essere una particolare serie di intervalli, una modalità comprendeva sempre (in gradi diversi) una combinazione di altri fattori: il modo in cui i toni successivi della melodia venivano avvicinati e il modo in cui un tono passava al successivo, la vitalizzazione dei toni e dell'intera melodia da parte della concentrazione psichica del cantante, l'ora del giorno e dell'anno, l'ambiente e le circostanze dell'esecuzione.

Così una modalità è il prodotto dello psichismo di una cultura e delle condizioni che richiedono l'esecuzione. L'esibizione può avere o meno uno scopo magico o sacro, ma è destinata a produrre determinati stati psichici nei suoi ascoltatori. L'esecutore e l'ascoltatore possono essere o meno consapevoli di questo scopo, e molti ascoltatori possono reagire all'esecuzione solo esteticamente, analiticamente o criticamente. Tuttavia, il carattere di un modo è sempre, in linea di principio, definito dalla natura del tipo di emozioni che deve produrre negli ascoltatori. Le modalità sono fattori psicoattivi. (Vedi Appendici I, II e III).

L'elemento modale psicoattivo esiste anche nella musica classica europea. Mentre si manifesta nella differenza tra maggiore e minore, è ancora più evidente nel

cambiare le armonie e nell'eccitare drammaticamente gli sviluppi. L'elemento drammatico è particolarmente forte nella musica romantica ed espressionista, perché quel tipo di musica cerca in modo dinamico e potente di comunicare le sofferenze e le gioie, o (più raramente) la pace delle singole persone. Al contrario, durante il periodo classico di una cultura - sia in Europa, in India, a Giava o in Cina - il significato della musica è essenzialmente collettivo. I modi orientali hanno lo scopo di influenzare lo psichismo collettivo delle persone che si riuniscono per ore per ascoltare la musica. L'effetto psicoattivo delle melodie orientali, rafforzato solo dal ritmo o dall'effetto di duplicazione degli strumenti, deve essere rafforzato da una lunga ripetizione e da semplici sviluppi totalmente diversi dalle complesse, intellettuali e spesso arcane trasformazioni di brevi temi della musica europea. Questi temi agiscono più come raggruppamenti di Fondamenti che come sequenze modali. Sono come radici, i modi assomigliano a rami e fiori.

Quella che noi chiamiamo melodia, i greci intendevano per armonia. L'armonia greca dipendeva dal carattere modale di una sequenza di toni correlati. La relazione era indubbiamente strutturale (cioè dipendente da una particolare sequenza di intervalli), ma implicava anche l'immanenza di un Fondamentale, anche se quest'ultimo non era effettivamente suonato. In India i cantanti di raga di solito si accompagnano suonando costantemente su una tambura (uno strumento a corda) il basso Fondamentale del raga e forse l'ottava e/o la quinta di cui sopra. Allo stesso modo, nella musica vocale della Chiesa del primo Medioevo (in particolare a Bisanzio) una voce bassa profonda ripete continuamente il fondamentale del modo intonato dagli altri cantanti. Questa pratica ha portato al basso continuo e anche alla forma musicale passacaglia.

Se un modo è come una pianta con rami, foglie e fiori, la radice è uno dei sette Fondamenti implicitamente prodotti dalla risonanza di un corpo materiale per una discesa dell'energia del Suono creativo. In senso umano, un modo è la risposta di una cultura - il buco di una cultura - a un momento o a una circostanza speciale della sua vita collettiva. Ci sono quindi modi profondamente e vitalisticamente legati alle stagioni e alle feste a carattere stagionale o religioso.

Un esempio tipico del significato dei modi musicali anche nella Chiesa cristiana è fornito da una citazione di uno scrittore siriano del XIII secolo d.C., Bar Hebraeus. Nel suo libro, *Ethicon: Sulla causa naturale dei modi*, egli collega gli otto modi della sua Chiesa siriana non solo con i quattro elementi naturali (freddo, caldo, umido, secco), ma in particolare con la serie annuale di sette festival che celebrano gli eventi essenziali della mitica vita di Cristo: Annunciazione, Resurrezione, Pentecoste.

Da Papa Gregorio Magno, la sempre più potente Chiesa romana è stata in grado di epurare dai primi modi tutti gli elementi mistici ereditati dalla tradizione gnostica e dal Vicino Oriente, preparando così l'eventuale trasformazione dei modi in un sistema di tonalità incarnata nella classica scala C maggiore. La formalizzazione della

musica ha seguito la sua diatonizzazione e soprattutto la sua notazione. Si trattava di un cambiamento inevitabile, data l'adorazione dei leader delle tribù germaniche e il graduale sviluppo dell'individualismo. Il potere vitalistico e psicoattivo che la musica aveva perso quando non si sentivano più le vere modalità, doveva essere ricostruito a un nuovo livello di risposta psicologica attraverso la complessità polifonica e armonica e il carattere drammatico delle trasformazioni tematiche.

Essendo stati condizionati da questi sviluppi successivi, tendiamo a considerare i modi solo come particolari, sequenze di note e intervalli prestabiliti. Possiamo accertarli e misurarli con attenzione, ma come parti di un modo, essi hanno comunque una qualità psichica e comunicano emozioni o stati interiori. Se crediamo a Iamblichus e ad alcuni dei suoi defunti seguaci, Pitagora non aveva certamente un approccio intellettuale e astratto ai canti con i quali era considerato capace di incantare, pacificare e guarire i suoi discepoli. In India ad alcuni dei ragù viene attribuito uno straordinario potere psichico e persino fisico. Forse non hanno lo stesso tipo di potere magico tradizionalmente rilasciato dai mantra sacri di origine vedica, ma hanno certamente un carattere psicodinamico (vedi Appendice II).

Ciononostante, rimangono domande difficili su come si sono formati i modi. Quali relazioni collegavano i loro toni; quale serie di intervalli incarnavano? La maggior parte dei musicologi ritiene che i modi fossero serie di semplici intervalli - toni interi, semitoni, e (nel genere enarmonico) uno o più quarti di tono) - che dividevano la tetracorda greca in vari modi. La loro risposta si basa su testi del IV secolo a.C. e soprattutto su quelli successivi di Alessandria e Roma. Eppure solo alcuni di questi testi sono completi e facilmente decifrabili, e molti di essi fanno riferimento a sconvolgimenti sociopolitici dopo i quali i musicisti hanno perso il pieno significato delle pratiche antiche. Secondo Kathleen Schlesinger, invece, gli antichi *tropoi* greci erano semplicemente sezioni della serie armonica ascendente che iniziava a sette livelli, ognuno dei quali era chiamato l'archetipo del modo.

Non esistono quindi risposte veramente convincenti a queste domande. Eppure mi sembra evidente che i primi modi erano probabilmente più di una combinazione di quattro o cinque tetracordi discendenti con intervalli prestabiliti. Erano i complessi modi in cui particolari tribù e gruppi culturali (Dorian, Lydian, Ionian, Phrygian, ecc.) intonavano i loro canti sacromagici accompagnati da semplici strumenti (come una lira a cinque o sette corde) che sostenevano o duplicavano le voci. I Doriani possono essere stati il principale e l'ultimo gruppo che ha invaso la Grecia vera e propria dalle valli montuose settentrionali, ma senza dubbio si sono mescolati con gli abitanti precedenti, forse colonie della precedente cultura cretese. In seguito, gli stessi Dori colonizzarono le isole del Mar Egeo (per esempio, Samos dove nacque Pitagora) e le regioni costiere dell'Asia Minore e dell'Italia meridionale.

Durante questo lungo periodo i Misteri Orfici devono aver esercitato un'importante influenza sulla musica greca arcaica, e se le tradizioni esoteriche sono

corrette Orfeo è arrivato dall'India attraverso la Caldea e la Tracia, dove la maggior parte degli storici crede che sia nato. L'antichissima città siriana, Urfa, potrebbe portare il vero nome di Orfeo prima di essere ellenizzata, e la tradizione bramini lo chiama Arjuna, il grande discepolo di Krishna, che viaggiò verso ovest dopo la morte di Krishna. In ogni caso, attraverso un processo di consolidamento, che può aver assomigliato al modo in cui il canto fermo gregoriano divenne il fattore dominante nello sviluppo della musica di chiesa medievale, il modo diatonico doriano arrivò ad essere considerato il vero fondamento di un tipo di musica nobile e pura.

Quanto potenti fossero i concetti matematici e le misure promosse da Pitagora e dai suoi discepoli è un fattore indeterminabile. La frammentarietà delle conoscenze che gli storici e i musicologi mettono ingegnosamente insieme non è né definitiva né certa, se non altro perché i dati tecnici da soli non possono fornire una base per comprendere lo sviluppo della coscienza musicale delle persone di una particolare cultura. In tempi di transizione questo sviluppo non è facilmente rintracciabile perché assume forme sia tecnico-sperimentali che filosofico-culturali, e i due livelli si riconciliano solo in un secondo tempo.

Questo è stato certamente il caso nel corso del XIII, XIV e XV secolo in Europa, e una situazione superficialmente simile (anche se sostanzialmente diversa) si è sviluppata presumibilmente nel corso del VI e all'inizio del V secolo a.C. In un'Europa che vive un passaggio critico dall'Unità della cultura cattolica medievale che aveva prodotto la cattedrale gotica, alla frammentazione degli Stati nazionali in costante conflitto, anche la musica si è radicalmente trasformata per l'intrusione dello spirito popolare, la crescita dell'Umanesimo e la passione per la ricerca oggettiva e libera. In questi secoli nacque una nuova musica e si affermò il particolare sistema europeo chiamato tonalità. Sorse per soddisfare l'esigenza dello spirito sempre più pluralistico della cultura europea, che alla fine portò all'individualismo nelle sue forme più estreme e alla democrazia.

La tonalità è un sistema europeo. Si è diffusa in tutto il mondo, come hanno fatto la civiltà occidentale e la sua tecnologia materialistica. È il prodotto logico della spazializzazione della musica attraverso sistemi di notazione esatti e definiti visivamente, e attraverso la polifonia. La polifonia è il trionfo dei molti sull'Uno. La pluralizzazione, e quindi la complessazione, ha portato alla crescente importanza della musica strumentale e all'uso della voce umana come strumento. Ha portato anche allo sviluppo degli accordi e delle relazioni verticali - uno sviluppo che spiega il vero significato e lo scopo della parola tonalità.

Note al Capitolo:

1. Nel 1919 una compositrice australiana, Elsie Hamilton, applicò i modi di intonazione naturale che la signorina Schlesinger sosteneva essere stati usati ovunque nell'antichità per comporre musica per un'opera teatrale, *Sensa*, prodotta a Londra. Le scoperte e le idee di Kathleen Schlesinger sembrano aver fatto poca impressione sulla mente degli specialisti della musica greca e indiana, nonostante la massa di dati da lei accumulata.

2. In maiuscolo il termine per distinguerlo dal fondamentale di una serie di sfumature.

3. Vedi *The Music of Hindustan* di Fox Strangeway (Oxford: Clarendon Press, 1914), pag. 70. Il nome Narada è probabilmente simbolico. In alcune antiche scritture indù l'uomo viene chiamato Nara, e Nada è il suono creativo.

4. In J. Marnold in *Les Fondements Naturels de la Musique Grecque* (International Music Gesellschaft, 1907-09).

5. L'emitone (limma) è ciò che rimane di un quarto esatto (4:3) quando gli vengono tolti due toni interi.

6. Nella sa grama i ventidue srutis sono così suddivisi: 4, 3, 2-4-4-4, 3, 2. Nel ma grama la distribuzione è 4, 3, 4-2-4, 3, 2. Ma gli srutis sono piccoli intervalli uguali, o armoniche di un tono fondamentale?

Il lettore interessato al significato filosofico dei numeri e delle proporzioni si sarà forse reso conto che il rapporto 22:7 è un'approssimazione molto vicina al valore magico del rapporto tra la lunghezza della circonferenza di un cerchio e il suo diametro. Questo valore, π greco, è un numero infinito, 3,14159... Anche il rapporto 22:7 è infinito, poiché la sua serie di decimali si ripete all'infinito (3,142857142857, ecc.).

La musica Raga in India è iniziata probabilmente dopo la rinascita dell'Induismo e il trionfo medievale della diffusione del devozionalismo bhakti del movimento Radha-Krishna. Durante l'era buddista e forse pre-buddista prevaleva un altro tipo di organizzazione musicale secondo il sistema jati. Ancora prima in epoca vedica e post-vedica la musica era molto probabilmente associata principalmente ai rituali vedici e alla recitazione di testi sacri e mantra.

Capitolo IX

Lo spirito europeo in musica: Pluralismo, tonalità e temperamento paritario

La cultura è un sistema organizzato di attività dotato di un particolare tipo di coscienza collettiva. Essa opera sulla base di un sistema di comunicazione attraverso il linguaggio e la gestualità. Il linguaggio si divide presto in due modalità: la parola e la musica. Le parole hanno significati concreti e pratici applicabili principalmente alle attività fisiche e sociali della vita quotidiana, ma hanno anche il potere di trasmettere energia, fiducia e motivazione. Le parole sono toni vocali che per qualità, tono e intensità possono produrre risultati psichici ed emotivi magici e contagiosi. Quando i movimenti da tono a tono sono codificati e usati consapevolmente all'interno di un quadro simbolico di riferimento, il linguaggio della musica si sviluppa.

La musica, come fattore culturale, è un mezzo per rafforzare, sostenere e rivitalizzare periodicamente l'unità di base dello psichismo collettivo di un popolo (in particolare nelle società primitive o in gruppi speciali all'interno di una cultura più sofisticata). In questa funzione la musica è solitamente associata a riti e gesti collettivi (tra cui grida e applausi). Nelle società antiche questi riti avevano un carattere sacro e più tardi religioso. Nelle società moderne i riti hanno acquisito un carattere profano, sociale o economico. Tuttavia, i ritmi quotidiani dell'uscita di casa per l'ufficio, del pendolarismo, delle "stagioni" dell'opera o dello sport, e anche in modo frammentario, della visione della televisione, sono ritualistici come i riti delle società antiche. Il primo festival di Woodstock del 1969, che ha unificato migliaia di persone in un sentimento di gruppo psichico, è un esempio del potere della musica di plasmare e sostenere uno speciale stato di coscienza.

La tonalità, in senso stretto, è il prodotto della società europea. La nascita, lo sviluppo e la parziale disgregazione della tonalità sono strettamente correlati ai cambiamenti sincroni dello psichismo collettivo della cultura europea (e delle sue estensioni in altri continenti). A volte le influenze esterne hanno influenzato il carattere di questo sistema di tonalità, ma il concetto di tonalità è rimasto fondamentale per l'educazione musicale, e il sentimento di tonalità ha radici ancora potenti nello psichismo collettivo di persone i cui simboli religiosi, i miti sociopolitici e il modo di vivere quotidiano derivano direttamente dalle credenze e dalle istituzioni della cultura europea, indipendentemente dalle suddivisioni nazionali e di classe. La tonalità è lo spirito europeo che si esprime nella musica - anche negli spiritual negro e nel jazz, perché la schiavitù e la vita delle città moderne

sono il prodotto dell'inquieta spinta europea all'espansione, alla conquista e alla salvezza cristiana.

Questo spirito europeo e la sua variante nordamericana anelano all'universalizzazione perché rifiutano di essere vincolati ad ogni particolare condizionamento, località o razza. Essi cercano di trascendere tutti i limiti, compresi quelli della biologia e della cultura. Eppure il potere di fondo sia della biologia che della cultura è rimasto molto forte nella coscienza di massa degli occidentali, e il risultato è stato uno stato di tensione e di conflitto perpetuo. Il conflitto è tra civiltà (la spinta verso l'universalizzazione e la trascendenza quasi assoluta) e cultura.(1) La civiltà richiede una filosofia e un modo di vivere pluralistico, mentre la cultura è essenzialmente monistica.

Nel suo aspetto antico e primordiale, la cultura costituisce un insieme unitario e organico, sostenuto da uno psichismo omogeneo. In tutte le decisioni di base e in tutti i modi essenziali di vivere una vera comunità culturale agisce come una sola. Canta con una sola voce. La sua musica è monofonica, e i suoi cantanti sentono istintivamente le relazioni tra i toni di una singola linea. Queste relazioni hanno un carattere sacromatico che non affonda le sue radici nell'intelletto basato sulla dualità, ma nella forza vitale unitaria che riflette la vita che opera in tutti gli organismi viventi.

La civiltà, invece, si basa sulla molteplicità e sulla pluralità. È una spinta verso uno stato di unità nel futuro. La musica della civiltà è eterofonica; quando è prodotta da molte voci diventa polifonica. Il popolo non canta più con una sola voce. Ognuna delle loro molte voci ha teoricamente il "diritto" di essere se stessa, di emergere come dominante. Ciò implica una tensione generata da un'incessante tendenza centrifuga. Qualche fattore deve essere presente come forza centripeta, unificante - tonalità.

La tonalità può essere considerata la regola autocratica del re (il tonico) e del suo primo ministro (il dominante, un quinto intervallo sopra il tonico). Ma è anche il potere di una burocrazia che misura e fa rispettare le esatte distanze tra tutti i fattori nel loro insieme. Il tonico è un sistema attraverso il quale il pluralismo innato di una società si mantiene all'interno di una precisa struttura operativa. La sua manifestazione non è tanto nella sequenza melodica quanto nell'armonia corale. Sequenze definite di accordi sotto e (attraverso le loro sfumature) intorno alla sequenza melodica dei toni garantiscono la sensazione di unità. Ogni tono melodico porta un distintivo identificativo che annuncia chiaramente a chi appartiene, non tanto in relazione al tono, quanto in termini del suo posto e della sua funzione nella burocrazia tonale.

Questo è il riscatto dell'ideale dell'universalismo. In una piccola tribù o comunità omogenea tutti sono ancestralmente legati a tutti gli altri e ne sono pienamente consapevoli. Dove la civiltà ha prevalso sulla cultura, l'unità è latente ma

di portata ed esclusività limitate. La molteplicità e le differenze sono le realtà evidenti; il principio che rende possibile l'armonizzazione di queste differenze deve funzionare in tutta la società, su e giù per la scala. Deve poter essere "trasposto" in qualsiasi luogo, per soddisfare qualsiasi situazione. È universale, ma deve essere imposto alle molte unità. Ha bisogno del complesso potere degli accordi per raggiungere questo scopo.

In altre parole, nella nostra musica europea pluralistica, il potere istintivo dell'integrazione psichica che un tempo era insito nelle sequenze di toni doveva essere sostituito dall'impatto armonizzante degli accordi che indicava chiaramente la tonalità a cui appartengono le note melodiche. Le cadenze degli accordi fanno anche prevedere all'ascoltatore come si svilupperà la melodia, pur consentendo qualche possibilità di sorpresa, di ritardo o di anticipazione. La risposta degli ascoltatori occidentali della musica europea è di tipo estetico. La natura della risposta estetica e del "piacere" che ci deriva dall'arte in generale e dalla musica in particolare è difficile da capire. Ci sono diversi modi per affrontare questo problema. Ne segue una discussione su uno di essi, e un altro sarà discusso nel prossimo capitolo.

I popoli arcaici non hanno risposto alla musica in modo estetico. La sensazione di quella che chiamiamo una melodia probabilmente non esisteva nell'antica Grecia pre-classica o nell'Egitto e nella Caldea del 3000 a.C. L'elemento musicale nei toni vocali sacrografici serviva principalmente ad aumentare l'intensità psichica delle parole usate, sia nei mantra e nelle invocazioni teurgiche che nella recitazione di testi sacri e poesie che narravano le gesta degli dei o degli eroi. Le inflessioni e le modalità di intonazione specifiche non sono melodie, nel senso tradizionale europeo, né lo sono i canti delle danze del grano degli indiani d'America, i rituali di guarigione o altre cerimonie sacre.

Quando questi canti sono scritti in notazione musicale occidentale, il potere dello psichismo che ne era la fonte si perde completamente. Diventano come fotografie a raggi X, prive di carne viva. Anche se registrati direttamente su nastro, i canti non sono più psicoattivi perché nulla di ciò che appartiene strettamente alla vita di una cultura - il buco nero può conservare il suo potere psichico quando viene portato via dal luogo e dalle circostanze in cui svolgeva una funzione organica. Questo vale anche per le ninne nanne, i canti di lavoro e le canzoni d'amore, che sono parti intrinseche del rituale di vita di una cultura. Mentre ci sono evidenti somiglianze tra le "radiografie" di canti tribali diatonicamente annotati e rituali sacri provenienti da tutto il mondo, le somiglianze esistono perché tutti i popoli appartengono alla stessa specie biologica che si è sviluppata nella biosfera dello stesso pianeta.

La musica arcaica opera a un livello di psichismo sotto il controllo delle forze e degli istinti biologici. Ma le pulsioni biologiche non sono estetiche. Se le danze sessuali e il piumaggio degli uccelli e degli animali hanno un significato estetico per

noi, è perché l'attenzione della nostra coscienza si è spostata verso un livello più astratto di psichismo a cui i valori estetici operano come rapporti di colore, proporzioni e forme idealizzate. Le nostre menti riducono i processi viventi a numeri, e che ne siamo consapevoli o meno, questa riduzione gioca un ruolo significativo nel determinare le nostre sensazioni estetiche-risposte.

Gli antichi greci veneravano il Bello in forme proporzionali ideali e, nella musica, nel rapporto numerico tra i toni. Parlavano del Bene in termini di moderazione e di amicizia - termini che non implicavano alcuna condanna della schiavitù - e glorificavano come il Vero un nuovo modo di guardare all'esistenza in termini di fatti precisi e concreti invece che di simboli e miti. (Ma i simboli hanno molti significati, mentre i fatti possono essere principalmente catalogati, classificati e memorizzati, e poi generalizzati in teorie e sistemi). Per noi una melodia è "bella" se i passi ben proporzionati secondo i quali procede soddisfano il nostro senso estetico e ci danno piacere, e se ci trasmettono un senso di coerenza e di ordine in termini di ciò che la nostra cultura considera "buono" o armonioso (quindi in termini di regole di tonalità, modulazione e intonazione). I toni della melodia sono "veri" se sono in esatta relazione con quelli precedenti e successivi, secondo uno standard di intonazione (diapason) e il canone di proporzione predeterminato dalle scale maggiori o minori della cultura europea. Non si perde così questa sensazione di coerenza e di unità, gli accordi avvolgono tutti i suoni relativamente separati di sinfonie complesse all'interno di un'atmosfera psichica di tonalità. I cambiamenti di tonalità (modulazione) sono resi sicuri e prevedibili per mezzo di numerose ripetizioni, variazioni riconoscibili di temi ripresi, e tipi standardizzati di sviluppi con la struttura di forme musicali familiari (fughe, rondò, forme sonate, e così via). Queste opere si concludono con un ripetuto "accordo perfetto" che ci assicura di poter andare in pace, certi che c'è ordine e scopo nel mondo.

Il bisogno di ordine è fondamentale nella coscienza umana. Ma il tipo di ordine che la coscienza umana richiede e si aspetta varia a ogni livello della sua evoluzione. Commettiamo un errore di interpretazione cruciale se crediamo che il senso dell'ordine degli antichi (o anche della maggior parte dei non europei) fosse identico al senso dell'ordine che ha prevalso in Occidente fin dal Rinascimento. Per diversi secoli gli occidentali hanno avuto bisogno di un tipo di ordine musicale che rendesse molto chiaro, se non ovvio, che le molte note delle nostre opere musicali classiche o romantiche costituiscono un insieme integrato con una struttura tonale coerente.

La prima cosa che il violoncellista Pablo Casals faceva ogni mattina era suonare un'opera particolare di Bach, secondo Norman Cousins in *The Anatomy of an Illness*.(2) Un bramino indù avrebbe meditato e intonato il sacro canto gayatri, ma i significati psichici della gayatri e di una composizione di Bach sono essenzialmente diversi. I cugini riferiscono anche che dopo una giornata estenuante nel suo ospedale nella giungla, Albert Schweitzer ha anche scoperto che suonare Bach gli ha rinnovato

la forza e la pace, anche se il pianoforte nella sua stanza era terribile. Dopo la seconda guerra mondiale, la gioventù parigina, che aveva sofferto tanto per l'occupazione tedesca, si riversò comunque in oscure discoteche per ascoltare i dischi di un compositore tedesco - Bach.

Perché Bach? Perché forse più di ogni altro compositore europeo è diventato il simbolo di un senso altamente intellettualizzato dell'ordine formalizzato. In Bach la musica dell'epoca classica (oggi chiamata in modo piuttosto insignificante Barocco) ha probabilmente raggiunto il suo stato più caratteristico. In questo stato essa rimane certamente carica di uno straordinario potere psichico, eppure questo potere opera a un livello di psichismo dove l'intelletto e i suoi processi impersonali e razionalistici dominano supremi. Individui che hanno sofferto di situazioni caotiche e di passioni emotive lunghe da sperimentare nella musica come quella di Bach, che lo psicologo C. G. Jung ha definito "simbolo di salvezza". Il messaggio di un tale simbolo è che alla radice dell'esistenza c'è ordine, ragione e forma perfetta - i toni reali non hanno importanza; l'unica cosa che vale la pena di sperimentare è la relazione suprema di tutto ciò che c'è.

Laddove il pluralismo di personalità in conflitto domina una società in cui il potere della coesione culturale e del credo religioso in un unico Dio è rimasto comunque un fattore fortemente collettivista, una musica che sia un potente simbolo di questo psichismo collettivo deve avere il tipo di principio unificante che la tonalità europea fornisce. Deve essere un'unificazione complessa che permetta una molteplicità di relazioni. La scala diatonica europea, caratterizzata dalla scala C-maggiore, è uno schema di intervalli che rappresenta un piano, per così dire, per l'integrazione delle energie. (È stata così descritta da alcuni filosofi mistici europei che la mettono in relazione con la struttura bioenergetica del corpo umano). È anche un simbolo della capacità latente negli esseri umani di risolvere le tensioni generate dalla relazione tra elementi individualizzati, in modo che, nonostante i conflitti espliciti o impliciti, alla fine l'unità possa prevalere.

Nella sua voce sotto la parola atonalità il Dizionario della musica di Harvard definisce la tonalità come segue:(3)

La tonalità è una particolare espressione del principio generale di rilassamento della tensione, essendo la tensione uno stato particolare che implica la sua "risoluzione", cioè il ritorno al rilassamento, uno stato stabile. Armoniosamente, l'espressione fondamentale della tonalità è il rapporto dominanza-tonica. Quando si può ritenere che i rapporti armonici di una composizione derivino dal rapporto fondamentale - a distanza o da vicino, per un tempo lungo o breve - si dice che la musica è tonale.

Il concetto chiave è qui il carattere attribuito all'inversione di quinta, il rapporto 3:2, di cui abbiamo già parlato. La struttura dell'intera scala tonale si basa su cinque

intervalli o tipi di relazioni: l'ottava, che definisce l'interezza dell'insieme; la quinta, che è il fattore organico di espansione centrifuga insito in tutti gli insiemi viventi; la quarta, che cerca di reintegrare gli elementi centrifughi all'interno dell'insieme organico; il tono intero, che è l'elemento costitutivo dell'organismo; e il semitono, che si riferisce alla circolazione dell'energia sonora, alla fluidità della vita così come dei sentimenti psichici (le aspirazioni, il desiderio, la sofferenza e i traumi della coscienza individualizzata).

Questi cinque tipi di relazioni possono essere definiti e utilizzati in modi sostanzialmente diversi: monodica, eterofonica, melodica, polifonica (nel senso stretto del termine), e armonico-melodica (quest'ultima riferita alla tonalità classica europea). Ogni tipo rappresenta un approccio specifico al problema dell'integrazione psicomusicale, e poche parole possono aiutare a evocare, piuttosto che a definire, i protagonisti di questi tipi. Un nuovo tipo di organizzazione musicale può ancora emergere attraverso e oltre la confusione dei sistemi che proliferano dal 1900. I capitoli 10, 11 e 12 discuteranno le sue potenzialità e la natura del bisogno umano che cerca di soddisfare.

Il principio fondamentale dell'integrazione monodica è l'uso istintivo e, in seguito, magico degli organi vocali per una comunicazione intensa e psicoattiva. Le monodie iniziano con quelli che oggi generalmente si intendono come mantram. Si sviluppano in connessione con la recitazione di testi sacri, poesie epiche e narrazioni, che danno potere e ispirano. I toni vocali sono alzati o abbassati di tono secondo schemi psichici, emotivi e drammatici più o meno definiti. In un tale periodo di sviluppo musicale non c'è probabilmente un'intonazione assoluta, almeno non in termini precisamente misurabili, ma deve esistere una sorta di base di frequenza collettiva suscettibile di modifiche, magari in base alla stagione, all'ora del giorno e a specifici scopi ritualistici.

I canti vocali sono intonati all'unisono (e in ottava se uomini e donne partecipano insieme), e spesso si aggiungono strumenti, soprattutto le percussioni per segnare schemi vocali ritmici di base e per evocare toni naturali ed elementari. I suoni strumentali seguono rigorosamente la monodia vocale. Quando cominciano ad acquisire una certa indipendenza, ci troviamo allora di fronte a una musica eterofonica in cui le melodie embrionali si evolvono.

Le melodie non sono melodie in senso stretto. I bramini che cantano i Veda, un sacerdote che intona la Messa cattolica, o i monaci che cantano gli inni o le preghiere prescritte ritualmente non usano melodie paragonabili a quelle di un'aria del XVII secolo, una melodia "pura" di Mozart, o una melodia emotivamente eccitante di Tchaikovsky che forse diventerà una canzone popolare.

Nella musica indiana dobbiamo anche distinguere tra, da un lato, i canti antichi dal carattere sacromatico e gli intervalli che presumibilmente si sono standardizzati, come quelli dell'antico grama, e, dall'altro, la moltitudine di ragas che sono apparsi

in India solo dopo l'inizio dell'era cristiana, quando il buddismo è scomparso e si è sviluppato un movimento bhakti intensamente devozionale, di solito incentrato sull'amore di Radha e Krishna.

Il passaggio da monodie fundamentalmente legate alla voce umana e aventi una funzione sacramentale a melodie di carattere profano e folkloristico può aver assunto varie forme in culture diverse. Eterofonia è un termine usato da Platone nelle *Leggi*

per descrivere un tipo di polifonia improvvisativa, ovvero l'uso simultaneo di versioni leggermente o elaboratamente modificate della stessa melodia da parte di due (o più) esecutori, ad esempio un cantante e uno strumentista che aggiungono qualche nota o ornamento in più alla melodia del cantante. Oltre ad altre forme polifoniche, il trattamento eterofonico gioca un ruolo importante in molti generi di musica primitiva, folk e non occidentale (cinese, giapponese, giavanese, ecc.)⁽⁴⁾

Nel V secolo a.C. in Grecia l'associazione tradizionalmente intima tra poesia e intonazione musicale specifica era già stata spezzata, se vogliamo credere a Platone, che disapprovava la pratica. Una situazione simile si sviluppò durante i secoli XII e XIV dell'Europa cristianizzata (e probabilmente anche prima, almeno in alcuni luoghi) quando combinazioni non ortodosse di canti popolari e di canti tradizionali della Chiesa suscitarono l'ira dei papi.

In India lo sviluppo dei ragas come melodie ancora intrise di un carattere magico se non sacro non significava l'uso di quella che chiamiamo tonalità. Come abbiamo già visto, i ragas sono modalità in cui la voce, o strumenti che imitano l'espressività della voce (soprattutto la vina e il saranji ma anche, soprattutto in Giappone, il flauto di bambù), sviluppa un materiale modale relativo a una fondamentale suonata incessantemente da una tambura. I ragù non hanno una tessitura polifonica integrata, ma possono diventare eterofonici man mano che gli strumenti si uniscono al flusso melodico che scorre ininterrottamente, spesso scandito dai complessi ritmi del batterista.

L'Europa ha sviluppato il sistema della tonalità perché il pluralismo di una struttura polifonica decisamente costruita lo richiede. E poiché la nuova polifonia cercava di coniugare il popolare con il religioso (melodie popolari nordiche o celtiche o melodie arabo-sufi portate dalle Crociate combinate con il diatonizzato e semplificato Church plainchant), è emerso un nuovo tipo di scala musicale che si è gradualmente diffuso. Essa divenne definitivamente operativa come sistema tonale quando la complessità della musica barocca portò a una crescente richiesta di accordi, di un sistema di armonia tonale che assicurasse un costante senso di unità. Questo sistema di tonalità armoniche cresceva in sincronia con il potere centralizzatore dei re nazionali che giustificavano con il principio del diritto divino il loro possesso totalitario del regno e di tutto ciò che conteneva. Nella musica questa

tendenza socioculturale è stata vissuta come il "diritto divino" del tonico assistito dal primo ministro e dal ministro delle finanze, il dominante e il sottodominante (il quinto e il quarto sopra il tonico regale).

Le tre componenti della scala diatonica il tonico - dominante e sottodominante - sono le fondamenta del sistema tonale armonico-melodico. Esse erano anche alla base della scala pitagorica la cui applicazione, almeno nella sua origine, era monodica piuttosto che melodica. La melodia entra in musica, possiamo supporre, con l'elemento popolare o popolare. Questo elemento aveva il suo fascino concentrato nell'intervallo di intonazione naturale della terza - il rapporto tra la quarta e la quinta armonica della serie armonica. D'altra parte, la terza pitagorica (da Do a Mi) apparentemente derivava dalla quinta nota di una serie di quinte esatte (Do, Sol, Re, La, Mi) ridotte allo spazio musicale di un'ottava. La differenza tra una terza pitagorica e una terza naturale" (il rapporto 5:4) potrebbe essere paragonata alla differenza tra il rapporto teoricamente impersonale di un monaco e una suora, o tra due qualsiasi membri di un ashram, e l'amore personale di un uomo e una donna comuni.

Pitagora ha scelto solo l'intervallo di quinta (3:2) per costruire la sua scala. Utilizzò il primo tipo di differenziazione dall'unità o dall'identità (il simbolo dell'ottava) che appare nel regno ancora precosmico della seconda ottava della serie armonica. Tutto il resto doveva essere derivato dalla quinta e da una serie di quinte. Questa derivazione impersonale si addiceva all'apparente tentativo di Pitagora di stabilire un canone cosmico di proporzioni che, non dimentichiamolo, doveva essere applicato solo alla musica monodica. Ma tale canone di proporzioni divenne obsoleto quando le emozioni umane e il dramma delle relazioni personali cercarono di trovare espressione musicale all'interno della cultura europea in via di sviluppo. Il regno delle emozioni personali è pieno di confusione, inquietudine e incertezze, soprattutto quando è suscitato da un fuoco spirituale di malcontento e da una passione per il superamento delle condizioni naturali - anche della condizione umana. Questo è lo spirito faustiano dell'uomo europeo. La cultura deve quindi costruire modelli e strutture di contenimento strettamente limitanti che siano santificati dalla religione, il potere unificante all'interno della psiche collettiva. Così nel corso del XVII e XVIII secolo si è sviluppato in politica uno stato fortemente centralizzato, e nella musica si è sviluppato il sistema delle tonalità.

Per operare nel modo più efficace, la tonalità ha assunto la forma di un sistema armonico che fornisce ordine, direzione e risoluzione della tensione nell'"accordo perfetto", la triade maggiore (Do, Mi, Sol). Così la Trinità divina, Padre, Spirito Santo e Figlio (in altre religioni lo Spirito Santo è la Madre divina, Shakti o Shekinah) si riflette nell'essere umano. Il rapporto "terzo naturale" genera l'energia

dell'amore che, sebbene in un primo momento strettamente umano nella sua espressione, può essere trasmutato in agape, amore divino.

Questo intervallo di terza naturale è stato accettato nella musica durante i secoli delle Crociate. La sua accettazione è stata sincrona con lo straordinario sviluppo, nel sud della Francia, di una idealizzazione della femminilità e della spiritualizzazione dell'amore. L'espressione non biologica dell'amore - l'amore cortese - divenne un forte motivo di cavalleria. La cultura greca antica non conosceva un tale amore, perché l'"amore platonico" aveva un altro significato, quello di pura amicizia. L'Europa medievale, invece, glorificava la devozione del cavaliere per la sua dama. Conosceva anche il tragico amore di Abelardo ed Eloisa, e di Lancillotto per Guinivere nel mito della Tavola Rotonda; per questo amore personale, quando porta all'unione biologica, si rivela asociale e in definitiva tragico, come per Tristano e Isotta, e il peccato di Amfortas nella leggenda del Parsifal.

Le tragedie dell'amore e della frustrazione hanno dovuto trovare il loro campo d'espressione anche nella musica. Esse sono associate al modo minore in cui si appiattisce il primo terzo intervallo (da Do a Mi bemolle), evocando una discesa dell'energia dell'amore a livello fisico e un profondo sentimento di futilità o di tragedia dell'ascesa della natura umana (almeno al nostro stadio di sviluppo dell'umanità).

Nella musica greca il modello di base del contenimento era la tetracorda discendente. Nella musica di un'Europa post-medievale dominata dalla spinta pluralistica verso l'espansione fisica e la trascendenza religiosa - trascendenza emotiva simboleggiata dalla cattedrale gotica con le sue ogive e guglie sospese nel cielo - lo schema di base è la triade, la cui energia ascendente è rappresentata dalla quinta ascendente. Il Sistema Perfetto dell'antica Grecia comprendeva essenzialmente quattro tetracordi discendenti. Nella musica europea l'estensione verticale della formazione triadica ha portato agli accordi di Debussy e Ravel di nona, undicesima, tredicesima e così via. Ha anche portato al principio della modulazione da chiave a chiave basato sull'intervallo di quinta centrifuga. Così il campo delle vibrazioni sonore utilizzabili è stato esteso allo spazio definito da sette ottave successive che, come abbiamo già visto, corrisponde (quasi) a una serie di dodici intervalli di quinte. La figura 3 chiarisce questo punto.

La serie di sette ottave e la serie di dodici quinte sono entrambe serie (geometriche) di intervalli uguali, ma la serie di ottave comprende solo numeri interi, mentre solo i primi due termini della quinta serie sono numeri interi. (Questi dodici quinti producono le dodici note della nostra scala cromatica.) Dovremmo andare a numeri molto grandi per trovare una serie di dodici quinti le cui frequenze sonore misurano in termini di numeri interi e quindi possono essere considerate parti di una serie armonica. In figura 3, il suono di dodicesima quinta, B-sharp

(259,48), è più alto in vibrazione rispetto al suono di settima ottava. La differenza tra loro è la virgola pitagorica, circa mezzo quarto di tono.

Si tratta di un intervallo piccolo ma ancora percettibile. Simboleggia il carattere centrifugo o faustiano del quinto intervallo. Sulla tastiera del pianoforte, invece, il Si diesis e il Do naturale sono la stessa nota. Una persona non addestrata difficilmente sarebbe in grado di distinguerli perché per due secoli e mezzo abbiamo utilizzato un sistema di accordatura del pianoforte chiamato temperamento uguale, di cui Bach è il più noto sostenitore. Secondo questo sistema, ogni serie di dodici quinti è leggermente ritagliata, con la dodicesima parte di una virgola che le viene tolta. Di per sé un intervallo così piccolo non è percepibile, ma le persone con un orecchio sensibile sentiranno la differenza tra una quinta naturale e una quinta temperata.

Nel processo di temperamento tutti gli intervalli tranne l'ottava sono interessati. Possiamo dare un'interpretazione visiva del processo dicendo che la figura geometrica prodotta da una serie di dodici quinte naturali sarebbe una spirale. Il temperamento uguale riduce la spirale a un cerchio. Esso stabilisce i confini di un campo musicale limitato alle ottave, ciascuna suddivisa in dodici intervalli uguali.

Questo campo si differenzia essenzialmente, almeno dal punto di vista filosofico, dall'arco di vibrazioni coperto dal Sistema Perfetto dell'antica Grecia. Quest'ultimo si basava sulla gamma della voce umana e aveva una pendenza discendente. Ciò derivava naturalmente dall'intima associazione e persino dall'identificazione della musica con il poeta - la poesia è considerata un atto ritmico, magicamente creativo, che utilizza parole intonate per evocare azioni sacre o eroiche il cui significato era essenziale per la formazione e il sostegno di una cultura - il buco. Un'associazione così intima della musica monodica con le parole e il rituale esisteva nell'Europa cristiana durante l'Alto Medioevo, ma aveva un carattere devozionale piuttosto che magico o teurgico. Con la comparsa della polifonia e della notazione visiva la musica ha cominciato ad acquisire un'indipendenza che ha acquisito un significato radicalmente nuovo con l'uso crescente di strumenti artificiali - fino a quando la voce umana stessa ha assunto il carattere di strumento melodico per gran parte del tempo.

I monodie arcaici hanno un carattere discendente perché riflettono una consapevolezza di base della discesa del potere spirituale (volontà e immaginazione creativa) nella materia. Poiché i monodie si identificano essenzialmente con le parole e i nomi, la gamma delle possibili intonazioni è controllata dalle limitazioni della voce umana, limitazioni che nei periodi culturali successivi vengono ampliate da una speciale formazione. Al contrario, le melodie popolari e più tardi in Europa le melodie classiche non hanno un carattere magico. Si occupano dell'espressione di emozioni personali o fanno parte di feste culturali collettive, in particolare della danza.

La personalità è la risonanza di un corpo umano (o in senso collettivo di un gruppo di persone strettamente unite) a vari cambiamenti e pressioni biologiche e culturali. In alcune culture, ad esempio in India, la personalità opera in stretta sintonia con le forze naturali e i cambiamenti stagionali o quotidiani. In Europa il livello socioculturale della coscienza, profondamente influenzato da una religione della trascendenza e dell'altro, domina il livello naturale, biologico-psichico, al quale la massa di persone, tuttavia, agisce e reagisce ancora. Poiché l'ideale esclusivista e centralizzante della cultura - il buco della cultura - era impregnato dallo spirito inquieto e centrifugo della civiltà (la spinta prometeica o faustiana), il campo delle possibilità musicali doveva espandersi. Si espanse, poiché il commercio, il commercio e i viaggi viziarono parzialmente il provincialismo e l'esclusivismo etnico. Tuttavia, per non perdersi nel personalismo centrifugo del Rinascimento, la musica di una cultura europea ancora coesa e profondamente influenzata dalla tradizione ecclesiastica (nonostante il nascente spirito analitico della scienza) ha dovuto sottolineare il potere vincolante della tonalità.

Se la tonalità è formalmente definita come un sistema rappresentato da una scala con pioli rigidamente distanziati, e l'intera scala può essere spostata su e giù senza perdere la sua struttura, sorgono problemi tecnici di determinazione dell'intonazione. Un nuovo tipo di movimento entra nel campo della musica, e la musica diventa irrevocabilmente legata agli strumenti. Non è più di primaria importanza il movimento di un tono lontano da e verso un altro tono, che è l'essenza della melodia. Focale è invece lo spostamento della scala di tonalità da un "tasto" (o posizionamento della scala di tonalità) ad un altro. Questo nuovo tipo di movimento si chiama modulazione. Può essere stato conosciuto in qualche misura nelle culture musicali extraeuropee, ma mai con il carattere speciale e dinamico che ha acquisito nella musica europea. Con Beethoven, il concetto di un'idea o di un tema musicale che deve essere sviluppato in molti modi, e con Wagner il concetto di leitmotiv, ha aumentato ulteriormente la possibilità di produrre la sensazione di cambiamento dinamico spostando uno schema fisso di intervalli da un tasto all'altro.

Questo movimento modulante - la trasposizione di uno schema da un livello di tonalità ad un altro - rendeva inevitabile lo sviluppo del sistema di temperamento uguale, considerando la crescente complessità delle componenti melodiche e armoniche di un "lavoro musicale", ormai un'entità oggettiva le cui cellule costituenti si muovono costantemente all'interno di una "forma musicale" culturalmente predeterminata.

Quando si sposta in alto e in basso lo schema fisso degli intervalli che costituiscono la scala di base del Do maggiore, le note che non facevano parte della serie diatonica originale devono suonare dove i pioli della scala colpiscono ora lo spazio musicale. Un violino potrebbe essere in grado di produrre queste nuove note,

ma sulla tastiera fissa di uno strumento che ha sette note all'ottava, queste nuove note non esistono. Ecco perché la tastiera del pianoforte ha i tasti bianchi e neri.

Quando una melodia viene trasposta dal tasto di Do a quello di Sol (cioè quando la scala diatonica che un tempo iniziava con il Do ha ora come punto di partenza il Sol, la sua tonica) si deve aggiungere un tasto nero, Fa diesis, ai sette tasti bianchi originali. Ogni modulazione al tasto superiore successivo (la cui tonica avviene ad un intervallo di quinta sopra) introduce un acuto aggiunto. Un processo simmetrico di modulazione ad un tasto inferiore richiede l'uso tecnico di tasti piatti invece che di appuntiti, ma sulla tastiera del pianoforte non è possibile fare alcuna distinzione tra appuntiti e piatti. La distinzione è teorica e si applica solo alla partitura scritta, anche se gli esecutori su alcuni strumenti senza tastiere fisse possono rispondere ad essa.

Così, a causa del particolare tipo di movimento musicale chiamato modulazione, e a causa del crescente uso del pianoforte o di strumenti simili con tastiere fisse, la divisione cromatica dell'ottava in dodici intervalli uguali è diventata la caratteristica fondamentale della musica occidentale. La serie equalizzata di ottave e dodici quinte produce uno spazio musicale diviso in ottantaquattro intervalli uguali. Questo è diventato per due secoli e mezzo la materia prima della musica occidentale. Questa musica si è diffusa in tutto il mondo, insieme ai prodotti tecnologici e a uno stile di vita personalistico. Come vedremo più dettagliatamente nel capitolo 11, la tastiera del pianoforte può essere realizzata per rappresentare l'intero mondo dei suoni musicali ormai utilizzabili. Può anche essere considerata un simbolo dell'organizzazione sociopolitica ed etica di individui teoricamente liberi ed eguali, senza alcuna differenziazione funzionale o generica, religiosa o finanziaria, ideologica o caratterologica - l'organizzazione chiamata democrazia.

Dobbiamo renderci conto, tuttavia, che non c'è uguaglianza in natura. Tutte le unità di attività (molecole, cellule, specie all'interno di una biosfera) operano sulla base della differenziazione funzionale. Non c'era uguaglianza anche nelle società aristocratiche o feudali, che erano dominate da caste o classi. Nel mondo moderno, sia esso democratico o socialista, l'uguaglianza è un ideale, non un fatto.

Che cosa significa allora questo concetto? Che cosa indica come possibilità futura? La domanda ha un significato profondo sia in termini musicali che sociopolitici, perché nelle complesse sinfonie moderne che richiedono grandi orchestre la nota musicale è un eccellente simbolo del cittadino che opera all'interno di democrazie moderne ancora più complesse. Sia la nota che il cittadino sono unità astratte. La democrazia delle città del New England prima della Rivoluzione Industriale, delle ferrovie e della Guerra Civile aveva ancora un carattere religioso ed etico coeso, con caratteri di tonalità. Ma le megalopoli moderne assomigliano a costruzioni atonali a la Schönberg, tenute insieme da una forza di polizia e dall'emotività di tensioni irrisolte strettamente inscatolate in forme obsolete di comportamenti quasi tradizionali.

Se per tonalità si intende la fedeltà a un tonico, o addirittura la preferenza per il tonico come centro tonale a cui tutti gli altri sono legati, il concetto di atonalità (l'assenza di tonalità) può essere molto significativo. La questione fondamentale è la qualità del rapporto (o lealtà) con un tonico o con un singolo tono. Nell'Europa classica un tale rapporto in musica è parallelo al rapporto del popolo con il suo re, il cui governo è stato religiosamente sancito dall'idea comoda del "diritto divino". Se per tonalità si intende il diritto divino del tonico, allora l'ascesa dell'individualismo nell'era romantica era destinata a manifestarsi in musica come la graduale rottura della tonalità. Liszt e Wagner divennero agenti potenti nel favorire tale processo. Il cromatismo fu usato da questi compositori non in senso decorativo come nella Fantasia cromatica di Bach, ma piuttosto per trasmettere a una borghesia stolta, materialista ed egocentrica le conseguenze solitamente tragiche dell'amore asociale e del desiderio di una trascendenza sfuggente dei modelli bioculturali.(5)

Il profondo errore di Schönberg è stato quello di aggrapparsi alla convinzione che fossero necessarie regole e schemi rigidi per sostituire l'ordine delle tonalità scartate. Era come sostituire il totalitarismo al diritto divino dei re. Significava sostituire l'attaccamento di un popolo a un re e a una religione con un ordine strutturale deliberato e computazionale imposto dalla mente analitica e formalistica. Significava il passaggio da un ordine culturale collettivo al dominio artificiale di un sistema intellettuale troppo deliberato e, in larga misura, ispirato alla moda. Il terreno psicoculturale dell'atonalismo di Schönberg e delle sue complesse procedure era la disintegrazione dell'Impero austro-ungarico. Il suo sistema può essere collegato al riduzionismo psicologico di Freud; e la psicologia di Jung non è estranea in pratica, anche se non nel suo spirito più profondo, al neoclassicismo. (Jung in realtà ha promosso un ritorno più libero, individualizzato e consapevole alla grande tradizione aristocratica europea, soprattutto nei suoi aspetti più esoterici, gnostici e alchimistici, che hanno affascinato lo psicologo svizzero).

La scuola di musica viennese da Mahler a Schönberg, Alban Berg e Webern, è l'espressione musicale della rottura dello spirito europeo nel suo aspetto germanico, e nella musica di Webern la sua quasi totale atomizzazione. Eppure questi compositori erano ancora profondamente europei nello spirito, e la loro musica dovrebbe essere avvicinata ed eseguita con questo spirito. Lo stesso vale anche per Stravinsky, e in generale per tutta la musica neoclassica o formalistica. Nella musica d'avanguardia più recente, invece, è all'opera una tendenza sostanzialmente diversa. Essa non riguarda solo la forma esteriore della musica e il rapporto musicale tra le note, ma anche la coscienza che cerca espressione e comunicazione nell'organizzazione musicale. È un tentativo rivoluzionario di trovare una nuova risposta alla domanda "a cosa serve la musica?"

La musica europea in passato ha dato a questa domanda tre risposte successive: la risposta religiosa medievale, la risposta barocca e classica, e la risposta romantica e,

più tardi, espressionista. Ma la risposta data dai musicisti d'avanguardia più genuini e profondamente motivati ha un carattere essenzialmente extraeuropeo, e lo stesso si può dire almeno di alcuni aspetti della musica popolare recente. È la musica dei giovani che, con entusiasmo, emotivamente, ma anche in modo provvisorio e confuso, cercano di sperimentare un processo di decondizionamento. Tale processo è stato catalizzato dalle filosofie e dalle pratiche orientali e dagli effetti destrutturanti della coscienza delle droghe psichedeliche.

Il decondizionamento e la destrutturazione sono, tuttavia, indicazioni che un processo di trasformazione radicale è all'opera. Ciò che accade oggi nella musica è più cruciale del processo che ha trasformato il canto fermo della chiesa nella musica del XV secolo e nella musica dell'era classica. Ciò che è avvenuto circa sei secoli fa è stato parte integrante dell'evoluzione della cultura europea. Oggi ci sono indicazioni molto forti che questa cultura e le sue estensioni nelle Americhe e altrove si stanno disintegrando, forse tanto quanto l'Impero Romano è crollato 1500 anni fa. Inoltre, anche tutte le altre culture del mondo si stanno disintegrando. Potrebbe quindi essere in atto una nuova discesa planetaria dello spirito creativo, una liberazione di "idee seminali", che prima o poi potrebbe ispirare un tipo di organizzazione musicale e sociale radicalmente nuova.

Lo scopo essenziale di questo libro è quello di evocare la possibilità di un tale nuovo tipo di organizzazione nella musica. Per immaginare il potenziale futuro dobbiamo capire cosa è stato il passato, come si è evoluto nel presente e dove sta portando il dinamismo dei processi socioculturali. Se non comprendiamo l'inizio della musica non c'è posto nella nostra mente per la rinascita della nostra coscienza musicale. Ma capire non significa ritornare e imitare.

Mentre un ciclo inizia nell'unità, finisce in uno stato di multi-unità. Nella musica questa ciclica consumazione può assumere una forma complessa, annunciata solo dalle grandi orchestre di oggi. O forse la musica acquisirà una nuova semplicità, non per il fatto di essere ridotta a un monotono in leggera evoluzione, ma per la ricca varietà di toni orchestrali "condensati" in quelli che io chiamo "pleromi del suono". Questo presumibilmente richiederebbe un nuovo tipo di strumento che produca un nuovo tipo di suono. Il pianoforte e gli strumenti elettronici ancora primitivi di oggi possono essere i precursori di un tale strumento panarmonico, nei cui toni l'intero spazio musicale può essere almeno implicito e, in ultima analisi, portato al centro di una pienezza di vibrazione sonora.

Prima di tentare di formulare una filosofia musicale che definisca un approccio a tali conquiste panarmoniche, è necessario esaminare il più obiettivamente possibile ciò che i vari aspetti dell'avanguardia musicale sono stati e hanno significato dall'inizio della seconda guerra mondiale.

Note al Capitolo:

1. Per una discussione più completa sull'interazione tra civiltà e cultura, si veda il mio libro *Cultura, crisi e creatività* (Wheaton, Ill.: Quest Books, 1977) e il capitolo 12 di questo libro. Ritorno

2. New York: W.W. Norton, 1979. Ritorno

3. Di Willi Apel (Cainbridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1944 e 1969) Seconda edizione, P. 62. Ritorno

4. Op. cit., p. 383. Ritorno

5. La consapevolezza che il tradizionale senso del rapporto tonale doveva prima o poi essere trasceso, arrivò a Franz Liszt già nel 1832, quando sviluppò il concetto di "ordre omnitonique" e compose un *Prélude Omnitonique* che, purtroppo, è scomparso, "sebbene fosse stato visto in un manoscritto a Londra nel 1904". (Cfr. Liszt, di Eleanor Perényi [Boston: Little, Brown and Company, 1974], p. 321.

Bela Bartok prestava molta attenzione a quella che chiamava "pan-tonalità", come posso testimoniare personalmente. In un lungo incontro privato che ho avuto con lui a metà degli anni Trenta nell'appartamento newyorkese di Blanche Walton - la madrina di Henry Cowell e del gruppo New Music al quale appartengo più o meno - ha parlato a lungo di una tonalità di tipo non esclusivista che poteva accettare la presenza di qualsiasi nota, purché il brano musicale avesse una tonalità riconoscibile. Bartok non pensava a un tale centro tonale come a un fondamentale, di cui le altre note sarebbero state delle sfumature. Ciò che sembrava desideroso di trasmettere, mentre dimostrava questa idea al pianoforte, era che ogni nota e tipo di suono concepibile doveva essere permesso, purché fosse percepito come parte di un insieme musicale in cui una vibrazione centralizzante stabiliva il carattere della composizione.

Capitolo X

Musica in trasformazione: la Musica d'avanguardia e il processo di decondizionamento

Quando raggiunge la fine del suo ciclo di esistenza come un insieme organizzato, ogni cultura sperimenta un processo di disintegrazione. Questo processo assume forme diverse in diversi buchi culturali. Esso assume una forma particolarmente complessa nella cultura occidentale a causa del carattere dinamico, pluralistico, divisorio e trasformativo della mente occidentale, che è costantemente spinta dalla necessità di trasformare se stessa e il suo ambiente. Le ineguagliabili conquiste scientifiche e tecnologiche del mondo occidentale hanno radicalmente alterato le strutture socioculturali sviluppate in Europa e attualizzate in forma più estrema negli Stati Uniti. Queste alterazioni possono essere interpretate sia come le cause di un processo accelerato di disintegrazione socioculturale, sia come un necessario preludio a un'organizzazione globale che integra tutti gli esseri umani.

Un processo di disintegrazione è all'opera anche nella musica della seconda metà del ventesimo secolo; e può anche essere una fase necessaria di decondizionamento, di imparare ad avvicinarsi alla musica in modo radicalmente diverso e ad ascoltare i suoni in modo diverso. Un tale processo può richiedere contatti interculturali profondamente rivelatori e la capacità di sperimentare la realtà in modi nuovi, magari attraverso l'uso di droghe psichedeliche o di metodi di autotrasformazione non europei.

Qualunque sia la causa o lo scopo di questo processo, il fatto è che la cultura musicale formatasi durante e dopo le Crociate con lo sviluppo della polifonia e della precisa notazione visiva, e fiorita dal XVIII alla fine del XIX secolo, è stata spazzata via dalle sue fondamenta. La sua struttura di base - il sistema delle tonalità e tutti i suoi sottoprodotti - è stata sradicata, frammentata e privata del suo carattere essenziale; e lo psichismo collettivo che ha dato un'anima alle forme complesse che la musica ha assunto in Europa e in America ha perso la sua vitalità, la sua coerenza e gran parte del suo significato spirituale. Quella che una volta era una musica culturalmente significativa è stata resa popolare attraverso i dischi fonografici e le trasmissioni radiotelevisive di concerti; e la volgarizzazione segue la divulgazione. La presenza onnipresente di un'atmosfera musicale negli uffici commerciali e medici, nelle fabbriche, negli aeroplani e a casa, quando la gente si riunisce per una festa o i giovani fanno i loro compiti, rende vagamente sentimentali le melodie che una volta erano profondamente commoventi - il correlato musicale della droga all'ingrosso

della coscienza collettiva. Questo avviene non solo nelle nostre caotiche e violente città moderne, ma anche nelle case della gente di campagna, che una volta viveva una vita semplice, in sintonia con il ritmo della natura e delle attività stagionali, per la quale il silenzio era alla base del loro sviluppo interiore.

Per capire e per dare una formulazione oggettiva al significato del disordine e della disintegrazione di tutte le culture del mondo, è essenziale rendersi conto che la cultura è, per sua stessa natura, un processo aristocratico. Durante ogni fase del suo sviluppo, una particolare classe o tipo di essere umano rappresenta ciò che è "migliore" (aristos) per la realizzazione di ciò che la fase richiede. Il vero aristocratico non è un individuo ma un rappresentante, un agente, della cultura. Il migliore in un momento può riferirsi alla forza fisica, alla resistenza e a una miscela di potere fisico e mente connivente; in un altro momento, alla capacità intellettuale e organizzativa di stabilire e mantenere istituzioni religiose e socioculturali stabilizzanti. In altri tempi ancora, un istinto commerciale superiore, unito al desiderio di possesso materiale e di potere socio-politico, contraddistingue i "migliori" della società, la borghesia della ricchezza e il capitalismo.

La funzione dell'artista creativo - il compositore in musica - è quella di glorificare e di affiliarsi a qualunque classe sociale sia la migliore, l'aristocrazia. Arriva però il momento in cui questa aristocrazia non può più operare in modo significativo come gruppo di rappresentanti o agenti della cultura. Il potere di coesione dei simboli, dei miti e delle istituzioni che avevano dato alla società la sua struttura culturale e la sua solidità non è più funzionalmente operativo. Lo psichismo collettivo integrale della cultura si frammenta. È in atto un processo di individualizzazione. All'inizio opera all'interno dell'aristocrazia, senza privare la persona individualizzante della sua funzione di unità organica all'interno del gruppo sociale. Prima o poi gli individui si liberano non solo dall'attaccamento vincolante alla tradizione del gruppo, ma anche dal sentimento di essere rappresentativi della cultura e agenti per la sua perpetuazione, anche in forma modificata e modernizzata.

Questo è il processo di deculturalizzazione, e nel caso di individui del mondo occidentale, dis-europeizzazione o dis-esternalizzazione. Alla fine, si arriva a una fase in cui gli individui sentono il bisogno di essere e di agire non solo in libertà dal fondamento culturale e dallo psichismo collettivo della società o della classe, ma contro di loro. I proletari marxisti o gli intellettuali della Nuova Sinistra americana possono assumere un atteggiamento decisamente "anti-Art" e negare qualsiasi validità a ciò che condannano come manifestazione o glorificazione della mentalità borghese. Altri artisti - pittori, romanzieri, drammaturghi, compositori - d'altra parte, usano l'arte per dare voce alle aspirazioni, alle sofferenze e alle necessità del "popolo", servendo le masse come i precedenti artisti avevano servito la chiesa, la nobiltà, o i ricchi borghesi e i capitalisti. Così almeno alcuni compositori di formazione accademica dedicano la loro energia e il loro talento a comporre musica

proletaria, musica per suscitare la gente all'azione politica, o almeno per sviluppare in loro un nuovo psichismo collettivo, il sentimento di appartenenza a una comunità globale di lavoratori.

Gli artisti più individualisti o spiritualmente inclini, tuttavia, di solito si considerano estranei a qualsiasi classe sociale ed essenzialmente estranei ai modelli collettivi. Tali artisti oggi, di solito, cercano di esprimere le proprie esperienze psicologiche o i propri stati. Le motivazioni di base per l'espressione di sé attraverso la musica variano tuttavia con il temperamento, le condizioni di nascita e le prime esperienze dei compositori; con le istituzioni educative che hanno potuto o voluto frequentare; e con le opportunità di partecipare a esperienze di gruppo, di viaggiare in Asia e di ascoltare le loro opere musicali, per testare i risultati reali delle loro intuizioni o teorie intellettuali.

Tre categorie di musica possono essere individuate in una grande diversità di tendenze della musica attuale. La più prolifica e più eseguita è la musica popolare, che può essere suddivisa in musica popolare - una musica associata al fatto di vivere in piccole, forse remote comunità vicine alla terra - e un ampio spettro di "musica da città", le cui forme più conosciute e tipiche sono il jazz, il rock 'n' roll e le canzoni di protesta sociale. Queste ultime sono state straordinariamente efficaci nel suscitare i giovani ribelli di molti Paesi e nel dare loro un senso di unità collettiva e di partecipazione a un processo di trasformazione sociale e psicologica a livello mondiale. In passato la musica popolare ha fortemente influenzato alcuni aspetti della seconda categoria musicale.

Questa seconda categoria è la cosiddetta "musica mainstream" del mondo occidentale, la musica da concerto - anche se le esibizioni in concerto prima del pubblico dal vivo possono essere sostituite da esibizioni in studi di registrazione, per raggiungere un pubblico più sparpagliato, meno attento alla classe, meno orientato alla moda e meno ricco del pubblico che assiste a concerti costosi. Questa musica è fortemente influenzata a favore del "repertorio", ovvero delle opere di "grandi maestri" del passato lontano o recente... Ma è anche profondamente trasformata da compositori che reagiscono alla pressione dei cambiamenti socioculturali e psichici, mossi sia dal desiderio personale di esibire originalità o abilità tecniche, sia da forze superpersonali di rinnovamento collettivo.

La terza categoria è la musica d'avanguardia - un termine che comprende una grande varietà di tendenze. In questo caso è impossibile esaminare tutte le diverse manifestazioni della musica d'avanguardia, e potrebbe essere troppo presto per vedere cosa ne deriverà. Ciononostante, esistono alcuni tratti caratteristici e ne segue una discussione e le loro implicazioni. In seguito indicherò quali contributi dei compositori mainstream hanno, a mio avviso, una particolare rilevanza per una possibile "musica del futuro".

Elementi caratteristici della musica d'avanguardia

Il motivo più significativo dei musicisti d'avanguardia è un profondo desiderio di rinnegare e separarsi dalle credenze e dai modi di vita delle loro famiglie e dell'ambiente sociale, e quindi di cercare condizioni di esistenza, esperienze e modi di espressione di sé radicalmente diversi. Un motivo meno costruttivo può essere il desiderio di seguire le nuove mode musicali nella speranza di sviluppare in esse un certo grado di originalità, che possa fornire l'ingresso nella Terra Promessa di borse di studio, commissioni, spettacoli e borse di studio all'estero.

Il distacco dai modi tradizionali di comportarsi, di sentire e di pensare inizia con l'esecuzione di azioni che la famiglia e la società rifiutano, perché sono considerate malsane, pericolose o immorali. Il ribelle crede che tali azioni producano esperienze diverse da quelle accettabili per la famiglia, la religione e la società rispettabile - esperienze che i ribelli pensano che li aiuteranno a "trovare se stessi". Le attività sessuali considerate malsane o (soprattutto nel caso delle giovani donne) premature e pericolose sono sempre state ricercate dai giovani desiderosi di "liberarsi". Anche l'uso di intossicanti e droghe è stato, almeno dall'epoca romantica, una "via d'uscita", un percorso verso esperienze non solo nuove, affascinanti, eccitanti, asociali e soggettive, ma che sembrano rendere irrilevante il tradizionale quadro di riferimento dei sentimenti e delle esperienze e rivelare la sua rigidità e il suo esclusivismo razionalistico. Negli anni Sessanta la mescalina, il peyote, l'LSD e altre sostanze psichedeliche erano usate dai giovani ribelli di famiglie suburbane permissive e spiritualmente vuote e da intellettuali insoddisfatti, irrequieti e nevrotici che reagivano alle pressioni di una società urbana industriale ed elettronica.

Il movimento psichedelico si diffuse rapidamente in tutto il mondo. Ha prodotto i notevoli, bellissimi, ma ingenui, fenomeni dei "figli dei fiori" e della controcultura hippie; ed è diventato anche un fattore importante nello sviluppo della musica d'avanguardia. Tutti i musicisti d'avanguardia oggi sembrano aver avuto almeno qualche esperienza con le droghe psichedeliche. Queste esperienze hanno avuto un effetto decondizionante. Esse hanno permesso alla coscienza dei musicisti di sperimentare il suono - e di vedere il colore - in un modo nuovo e affascinante; il loro senso della musica si è dis-europeizzato e in qualche modo dis-culturalizzato, cioè libero dai limiti che ogni cultura impone all'esperienza della realtà.

Tale libertà è confusa, addirittura sconcertante. In reazione ad essa, la mente e la psiche cercano nuovi limiti, radicalmente diversi da quelli della loro cultura natale e del loro background socio-religioso. Questa ricerca è stata facilmente soddisfatta dai contatti personali con le culture orientali che la seconda guerra mondiale aveva reso possibile, e anche dalla diffusione di movimenti e sette basate sullo yoga e l'induismo, il sufismo e lo zen. L'influenza delle idee e delle pratiche asiatiche - non solo per quanto riguarda il loro approccio alle arti, ma anche per quanto riguarda i

concetti generali che i giovani musicisti assimilavano e le esperienze soggettive che si aspettavano - divenne la seconda più importante influenza sulla musica d'avanguardia. La maggior parte dei compositori d'avanguardia è stata associata, almeno una volta, ai guru o agli insegnanti asiatici, o ai loro discepoli.

Così come ci sono molti tipi di droghe - alcune delle quali sono solo stimolanti fisici che non alterano la qualità della coscienza indebolendo l'ego personale e i meccanismi di protezione che la cultura ha costruito - così ci sono molti tipi di guru e di sedicenti maestri e spirituali. Molti giovani occidentali, attratti dalla portata apparentemente onnicomprensiva delle filosofie asiatiche con i loro molti livelli di coscienza e realtà, o affascinati dai resoconti o dalle esperienze del potere di un guru di fama, mancano di discriminazione e di un approccio storico e oggettivo a ciò che viene loro presentato. Non si rendono conto che gli insegnamenti del guru, anche se modificati per il consumo occidentale, sono tanto il prodotto della mentalità e dello psichismo di una particolare cultura - e persino del temperamento fisiologico del suo popolo - quanto gli insegnamenti di una scuola cattolica, di un collegio protestante fondamentalista o di un'università ebraica o islamica. Le differenze di concetti, simboli, parole, pratica e formazione rappresentano differenze di cultura, ambiente familiare, educazione e condizioni sociali, ma anche di risposte biologiche e psichiche.

Quando un adolescente brama in una tradizione che rispetta la famiglia inizia una pratica intensiva di yoga o di meditazione, lui (e molto più raramente lei) lo fa sotto la supervisione diretta. Inoltre, l'infanzia che ha preparato l'adolescente alla pratica è totalmente diversa da quella di un ragazzo o di una ragazza di una famiglia benestante della classe media americana con poca religione, molta permissività, e un costante stress sulle relazioni interpersonali alimentato dall'esposizione quotidiana al sentimentalismo e alla violenza della televisione e del cinema. Lo stesso vale per lo studio della musica: il background religioso, culturale e sonoro di un giovane indù è molto diverso da quello di un giovane americano che cresce in mezzo al rumore incessante, alla tensione e ai rapidi cambiamenti di umore e di esperienze di una grande città americana.

Gli occidentali possono essere sommersi da stimoli ambientali e sono, comprensibilmente, ansiosi di uscirne. Ma una coscienza che reagisce contro o fugge da anni di particolari condizioni di vita è destinata ad essere radicalmente diversa da una coscienza che accetta incontestabilmente queste condizioni. La coscienza che accetta le condizioni di vita della cultura che l'ha plasmata accetta anche il tipo di comunicazione musicale della cultura, che è intimamente associata, e anzi è emersa, alle circostanze specifiche in cui la cultura è maturata. Nella musica, ancor più che in qualsiasi altra manifestazione artistica di una cultura, è la qualità dello psichismo collettivo che rende possibile la comunicazione. La tecnica e i mezzi per produrre e organizzare i suoni sono solo secondari. Lo psichismo collettivo è l'unico mezzo

attraverso il quale la musica può comunicare; e la comunicazione musicale è molto diversa dal godimento uditivo di suoni sconosciuti. I nuovi suoni possono essere interessanti o piacevoli, possono stuzzicare le orecchie, il centro uditivo del cervello e, attraverso di esso, la mente; ma non bisogna confondere il fascino dell'esotico con la capacità di rispondere psichicamente a una comunicazione tonale che porta un messaggio - un "seme" - di trasformazione.

La prima fase di un processo di trasformazione è il decondizionamento. Le droghe psichedeliche decondizionano; risuonano anche i miti, i simboli e il vocabolario di una cultura diversa da quella che ha formato la mente. Ma entrambi i tipi di decondizionamento possono anche essere pericolosi. Le droghe psichedeliche possono distruggere la propria sanità mentale aprendo una coscienza impreparata e non protetta a intrusioni inascoltabili e spaventose; e non pochi "passaggi in India", dove i contatti con una varietà di uomini santi possono confondere e creare vortici di energia psichica in una psiche già parzialmente sradicata, hanno prodotto violenti contraccolpi che portano a un ritorno compulsivo alle forme più ristrette del nostro psichismo cristiano collettivo e tradizionale.

Lo psichismo non è spiritualità. La spiritualità è al di là della cultura, ma anche attraverso la cultura. Per essere il progenitore di una nuova cultura, bisogna essere saliti al di là di ogni cultura, orientale o occidentale. L'obiettivo non è quello di unire l'Oriente e l'Occidente, ma di andare oltre lo psichismo delle culture dell'Oriente e dell'Occidente, del Nord e del Sud, verso il luogo sacro dove si sta gradualmente liberando un aspetto nuovo e più inclusivo dell'archetipo dell'uomo. Man mano che viene liberato, tutte le strutture antiche crollano perché il loro psichismo che le avvolge si è dissipato.

Ciò non significa che la musica orientale non abbia alcun valore o significato per i musicisti occidentali. Ci deve essere un decondizionamento mentale oltre che psichico. La mente deve mettere incessantemente in discussione la validità di ciò che la sua cultura le ha fatto dare per scontato - sia come fatto storico che come metodo di ricerca, interpretazione o composizione - e deve anche sintonizzarsi positivamente con i principi universali dell'organizzazione attraverso i quali lo spirito energetico e la materia possono raggiungere una condizione di armonia polarizzata.

Questo approccio di sintonia mentale positiva sarà discusso nel capitolo seguente. Ne parlo brevemente qui perché la domanda fondamentale che una coscienza decondizionata (o decondizionata) deve porsi alla fine è: a quali principi universali può sintonizzarsi? Molti musicisti d'avanguardia cercano di rispondere a questa domanda tornando a quello che considerano il carattere naturale del suono, che gli acustici e i filosofi mettono in relazione con le strutture armoniche degli organismi biologici e delle formazioni materiali. I termini natura, armonia e hamonic, tuttavia, possono essere definiti in molti modi. L'armonia a livello della

mente e dell'uomo - nel senso archetipico di questi termini - è la stessa armonia della natura a livello della vita?

La generazione che si è espressa nei tanti esperimenti di musica d'avanguardia ha espresso anche il desiderio di un ritorno alla natura e alla semplicità. Ma la semplicità può essere un distillato di quella che una volta era complessità, oppure può essere una fuga dalla complessità nell'ingenuità del gioco dei bambini o la stanchezza di una mente frustrata dalla propria inquietudine. La natura a cui si può tornare è solo la natura della biosfera terrestre istintiva, biopsichica che, nella migliore delle ipotesi, non può che riflettere immagini evanescenti di uno stato primordiale di unità prima che la differenziazione cominciasse. Le filosofie religiose, tuttavia, postulano una Natura superiore, onnicomprensiva, divina, che da un punto di vista metafisico è moto puro e incondizionato. L'unica caratteristica di questo moto onnipresente e senza fine è la sua risposta incessante, ciclica, autoindotta e imparziale alla disarmonia - a qualsiasi necessità.

Nella musica, il desiderio di semplicità e il desiderio di tornare a una vita sostenuta e ispirata dall'esperienza di energie naturali primordiali, ha preso la forma di "musica minimale". Questa musica è caratterizzata dalla costante ripetizione di semplici sequenze di suoni legati da rapporti armonici. Nel suo eccellente libro, *Through Music to the Self*, il compositore tedesco Peter Michael Hamel, a sua volta profondamente colpito dai contatti con i guru e i musicisti indù, parla di musica minimale come segue:(1)

La caratteristica principale della musica minimale è la ripetizione di brevi motivi che si modificano in modo quasi impercettibile e sono variati solo minimamente. La musica viene trasposta in uno stato di costante rigenerazione, cosicché ne risulta un "suono continuo, iridescente, che si altera gradualmente senza cambiare la sua sostanza" (Dieter Schnebel). Attraverso la successiva sovrapposizione di figure minuscole, o attraverso nient'altro che il sostegno di una nota e la produzione delle sue sfumature, la distinzione tra movimento e non movimento si dissolve in una sorta di sincronia. Tutto procede come se il principio della ripetizione non avesse altro scopo che quello di ipnotizzare l'ascoltatore. A un primo ascolto, tale musica suona "primitiva" e monotona; eppure, non appena se ne percepisce la sensazione, diventa possibile una profonda esperienza di sé.

Non meno significativi precursori di queste infinite ripetizioni, formule periodiche e suoni prolungati sono la musica indiana, le figure ritmiche africane e la musica gamelan. I padri di questa nuova musica nei primi anni Sessanta sono stati gli americani Terry Riley, La Monte Young e Steve Reich, che sono ancora oggi i più importanti rappresentanti di questo movimento, insieme a Phil Glass, Robert Moran e Frederick Rzewski. Il più noto e seminale di loro è senza dubbio Terry Riley, che ha influenzato i musicisti di tutte le scuole (pp. 142-43).

Discutendo le opere e le idee di La Monte Young, scrive Hamel:

I pezzi di La Monte Young consistono sempre di intervalli e accordi prolungati. Le singole note derivano dalla serie armonica naturale e La Monte le descrive come la "diversità integrale" di un tono fondamentale comune. I singoli esecutori e cantanti decidono in anticipo quali delle tonalità scelte saranno utilizzate e quali combinazioni sono possibili. "Attraverso il rafforzamento dei rapporti di frequenza integrale si ottiene una ricca tessitura di sfumature, suoni bourdon, differenziali e altre combinazioni di tonalità, che dà all'esecutore la possibilità di ottenere un'intonazione estremamente precisa" (pp. 147-48).

L'intento metafisico o mistico che sta alla base della musica minimale può essere ulteriormente rivelato dalle due citazioni seguenti, la prima riferita a ciò che La Monte Young immagina per l'esecuzione della sua musica, la seconda all'obiettivo di Phil Glass nella composizione:

Il brano «La tartaruga, i suoi sogni e i suoi viaggi», con cui Young e il suo gruppo Theatre of Eternal Music iniziarono nel 1964, si svolge nella "Casa dei Sogni" concepita appositamente per essa. In altri pezzi La Monte accende un fuoco aperto, fa svolazzare le farfalle intorno all'auditorium o distribuisce piccole note su cui è scritto solo un quinto con una pausa, o le parole: "Tracciate una linea retta e seguitemela".

I primi suoni che hanno lasciato un'impressione profonda su Young sono stati il continuo e lievemente variabile sospiro del vento, il ronzio degli insetti, l'eco attraverso valli, laghi e pianure. In un'introduzione scrive: "... e nella vita della 'Tartaruga' c'è il drone del primo suono. Il drone continua in continuazione, senza mai essere iniziato, ma di tanto in tanto viene ripreso, fino a riecheggiare come un suono continuo nella 'Casa dei Sogni' dove vivono e portano avanti il loro lavoro musicale molti musicisti e studenti. Queste case ci aiuteranno a produrre una musica che dopo un anno, dieci anni, cento anni o più di riproduzione ininterrotta non solo sarebbe un organismo vivente con una propria esistenza e tradizione, ma avrebbe la capacità di continuare con le proprie forze. Questa musica potrebbe continuare a suonare per migliaia di anni senza interruzioni. . ."

Oltre a Steve Reich è Phil Glass che ha fatto di più per promuovere a suo modo lo sviluppo della tecnica della ripetizione costante per gli strumenti a tastiera. L'esecuzione completa del suo ciclo "Musica in 12 parti" durerebbe normalmente tre serate. Le singole parti del ciclo sottolineano sempre uno o più aspetti di una figura essenzialmente obbligatoria, eppure lo sviluppo persegue percorsi inusuali: viene portato avanti, per così dire, sotto uno specchio che segna il tempo. Una figura breve, melodica, simile a un motivo viene continuamente ripetuta, e attraverso sovrapposizioni con figure melodiche simili, produce nuovi modelli risultanti. Della sua prima esecuzione berlinese, Glass

scrive: "Una volta stabilito che nulla 'accade' nel senso normale del termine, e che invece il graduale 'rilevamento' del materiale musicale può trattenere l'attenzione dell'ascoltatore, forse egli può scoprire un nuovo tipo di attenzione, in cui né la memoria né l'anticipazione (gli assiomi psicologici della musica barocca, classica, romantica e moderna) hanno nulla a che fare con la qualità della percezione musicale. C'è da sperare che la musica si liberi poi di strutture drammatiche, come puro suono-medio, come l'ora". (P. 151).

L'impulso a sperimentare la musica nell'"ora" si è manifestato nella musica d'avanguardia come una forte enfasi sull'improvvisazione e la casualità che accade glorificata nella musica aleatoria. Questa enfasi sull'improvvisazione è una reazione contro il potere autoritario della partitura musicale, una protesta contro l'idea che la partitura è la musica, che la musica può esistere solo in termini di rapporti rigidi tra le note e di modalità di gioco precisamente indicate che sono state determinate una volta per tutte da un compositore.

L'improvvisazione, tuttavia, può assumere molte forme. Quando i compositori di musica barocca o romantica improvvisavano all'organo o al pianoforte lo facevano probabilmente all'interno di un insieme, in forma culturalmente preconcepita o secondo formule di sviluppo tradizionali. Anche l'improvvisazione jazz è rigidamente condizionata da regole che riguardano la lunghezza delle linee melodiche, la tonalità e il ritmo. I nuovi stili sono semplicemente variazioni di queste regole. Con il jazz, tuttavia, è presumibilmente iniziata l'improvvisazione di gruppo, almeno nella musica occidentale.

I musicisti d'avanguardia, alienati nello spirito dal mainstream della musica da concerto "seria" da sala da concerto, così come dalla loro cultura prevalentemente borghese, cercano spesso sicurezza interiore e ispirazione in un gruppo di musicisti orientati allo stesso modo. I gruppi e l'idea della partecipazione di gruppo domina infatti il movimento new age a cui sono affiliati molti musicisti d'avanguardia. Ciò può tuttavia essere la manifestazione di una paura di assumersi responsabilità come individuo e di una mancanza di volontà o incapacità di fidarsi di una fonte di potere interiore. L'improvvisazione può permettere a questo centro interiore di esprimersi liberamente e spontaneamente, sia per pura gioia, sia in risposta a un forte, forse struggente bisogno in se stessi o negli altri. Tale libertà, tuttavia, è rara. Può essere ricercata attraverso il processo di meditazione.

La meditazione è solitamente identificata dalla controcultura degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta con una svolta verso l'interno di una coscienza intenta a contrastare l'estroversione dominante della civiltà occidentale. Ci sono, tuttavia, molti tipi di meditazione. Il termine è ambiguo e la sua pratica può nascondere varie motivazioni. Una persona che si sente sconfitta dalla famiglia o dalla società può trovare conforto e pace nel ritirarsi verso l'interno. Questo può evitare gravi difficoltà

esterne, e un periodo di ritiro può essere davvero benefico. Ma c'è una grande differenza tra una fase temporanea e una politica di ritiro permanente. È la differenza tra - da un lato - un periodo di decondizionamento per presentare un vaso mentale pulito e vuoto all'acquazione di forze spirituali e "idee seminali" che, avendo sperimentato una mutazione evolutiva, sono orientate al futuro nella loro prontezza alla germinazione, e - dall'altro - un coinvolgimento devozionale a lungo termine o addirittura permanente nell'approccio tradizionale di una cultura essenzialmente aliena.

La meditazione è particolarmente preziosa quando si cercano due risultati, almeno parzialmente raggiunti. Il primo obiettivo del ritiro dovrebbe essere quello di diventare più consapevoli della propria direzione nella vita (se non di un obiettivo chiaramente definito) e della propria forza e resilienza come individuo. Il secondo obiettivo - che è altrettanto e spesso più importante - è quello di acquisire una prospettiva e una comprensione oggettiva e storica della natura e delle potenzialità della propria situazione di vita. Così può sorgere la necessità di fare una scelta significativa. Si tratta di scegliere se ritirarsi in un centro individuale relativamente isolato o accettare di diventare un agente, attraverso il quale si può focalizzare un potere di origine: un agente forse tra tanti, un agente umile e imperfetto, tuttavia dedito al servizio dell'umanità, al di là di ogni esclusività culturale passata o presente e di ogni forma di orgoglio.

La musica minimale (almeno nel suo aspetto più popolare) è musica da meditazione. Può essere molto attraente per persone tese con complessi psicologici o malconce a causa dei costanti shock di una società che glorifica ipocritamente i modelli collettivi di competizione, un sistema legale di alto livello, e le forme vincolanti delle mode che cambiano rapidamente nel pensiero, nel sentimento e nel comportamento. I modelli ripetitivi della musica da meditazione possono rilassare i nervi tesi e indurre stati quasi ipnotici in cui la mente può diventare silenziosa come un lago che riflette il cielo. La magia arcaica usava la ripetizione e così facendo rifletteva il processo cosmogonico. Tutte le organizzazioni materiali generano una grande inerzia, e all'inizio dell'universo la materia indifferenziata del caos deve essere fatta vorticare per periodi immensi in spirali di moto cosmico attraverso l'operazione ripetitiva di forze che nella loro unità costituiscono lo spirito creativo. Gli atti dello spirito sono immensamente ripetitivi (lo spirito è stato simboleggiato dal martello di Thor, la svastica vorticoso). Lo spirito, tuttavia, può operare sia per scopi distruttivi che costruttivi. Il carattere dello scopo è determinato dalla natura del materiale (mentale, psichico o fisico) su cui opera. Più è rozzo o più resistente a cambiare il materiale, più è primitivo e prolungato il processo ripetitivo. Molto martellamento è necessario per produrre un gong metallico molto risonante, per cambiare una lunga abitudine della mente o delle emozioni, o per rompere la presa psichica di un ego costruito su un fondamento di insicurezza, frustrazione e paura.

Quindi, se si devono valutare oggettivamente e impersonalmente i prodotti dell'avanguardia musicale di oggi, bisogna guardare, anche oggettivamente e impersonalmente, alla situazione sociale, culturale e psicologica generale che ha portato a tale musica. I musicisti formati secondo le linee tradizionali e gli amanti della musica abituati ad ascoltare il repertorio della musica da concerto possono esprimere un giudizio emotivo del tutto negativo su questa musica semplicistica, fondamentalmente consonante e pacifica, così come potrebbero esprimere un giudizio simile sulla musica gamelan di Bali e Java, con il suo lungo flusso di suoni increspati. Ci si dovrebbe chiedere, tuttavia, a quale profondo bisogno collettivo risponde la musica minimale o di meditazione?

I giovani compositori europei e americani vogliono soddisfare il bisogno di rilassamento psicologico e di tranquillità interiore della loro frenetica cultura (la vera pace è più difficile da evocare!) Per compensare la monotona, solitamente vuota spiritualmente, routine quotidiana degli affari e della vita domestica, si sono rivolti all'esotico, all'affascinante. Cercano di introvertire una musica che era diventata troppo estroversa, troppo complessa, e con la scuola di Schönberg, troppo intellettuale e formale.

Indubbiamente questo è uno scopo utile, e questo è il modo positivo di valutare questo tipo di musica. Ma una tale risposta musicale al presente ha bisogno di una solida base per una musica del futuro? Non è un altro aspetto del processo di decondizionamento? Non c'è un ulteriore passo da fare? E non possiamo costruire le basi per questo passo futuro adesso?

Un'altra domanda da porsi a proposito della musica d'avanguardia riguarda i suoni reali che utilizza (anche se bisogna considerare i mezzi di produzione di suoni praticamente a disposizione dei giovani compositori).

I suoni sono di solito troppo banali e impotenti per comunicare un'esperienza ricca e commovente di vita significativa e intensa. Sembrano psichicamente vuoti, soprattutto se sono stati prodotti, amplificati, combinati e distorti da circuiti elettrici, prodotti di abilità intellettuale e ingegneristica. Le complesse risonanze degli strumenti materiali, spesso costituiti da sostanze un tempo viventi, differiscono profondamente dai suoni matematicamente misurati e sintetizzati. La teoria degli armonici come costituenti dei suoni strumentali e vocali, su cui si basa la sintesi dei toni, è il prodotto della potenza analitica dell'intelletto. I compositori d'avanguardia - pur affascinati dalle tradizioni orientali, basate su una mentalità mitica e non scientifica - trovano conveniente utilizzare i prodotti della tecnologia scientifica senza rendersi conto del conflitto. Nei loro tentativi di scoprire suoni e combinazioni di suoni originali - e di sfuggire al problema sempre più irrisolvibile di far eseguire le loro opere da musicisti professionisti formati e sindacalizzati - i compositori che vogliono essere innovatori a tutti i costi utilizzano mezzi di produzione del suono

incongrui e banali - bicchieri di vino, per esempio, che gli esecutori colpiscono, poi bevono, per alterare l'intonazione, poi colpiscono di nuovo.

Non c'è, naturalmente, nessuna ragione superficialmente logica per cui pentole e padelle, tubi di metallo - qualsiasi oggetto risonante - non possano essere usati per produrre suoni. Tuttavia, energie veramente trasformative non possono essere liberate attraverso procedure che imitano rituali sacrografici ma che utilizzano mezzi strumentali la cui natura è fondamentalmente profana e banale. Per i musicisti antichi, strumenti come la vina, la tromba tibetana o i grandi gong giavanesi erano i corpi degli dei. Erano realizzati con un'intensa concentrazione e dedizione a uno scopo religioso o sacro. I loro creatori riversavano in loro lo psichismo che animava le loro culture. Ora, però, il sacro e il magico sono solo concetti intellettuali e la loro espressione è banale e volgare. Le fonti del suono sono scelte per gli effetti insoliti che le loro vibrazioni sonore produrranno, per comodità, o per il gusto di seguire una moda sociale, per non essere considerate come una non-entità non creativa.

I sintetizzatori elettronici e i registratori a nastro sono più convenienti in quanto permettono ai compositori di operare rigorosamente come individui in pieno controllo del loro materiale e, soprattutto, di ascoltare effettivamente ciò che hanno composto e di renderlo disponibile agli altri. Questo è molto importante in un momento in cui il numero di compositori tecnicamente competenti si è moltiplicato, e la musica moderna, difficile da suonare, può essere eseguita con successo solo da poche eccellenti orchestre destinate a produrre le opere tecnicamente facili del repertorio tradizionale che il loro grande pubblico borghese esige di ascoltare. Così i nuovi strumenti scientificamente progettati e quantitativamente operativi rendono teoricamente e praticamente possibile l'individualizzazione della musica. Ma gli individui che operano nella società occidentale - dove il culto dell'individuo è ufficiale e altamente pubblicizzato - sono profondamente influenzati dalle mode in rapido cambiamento e dagli umori mediatici. La libertà degli individui si perde nella loro sottomissione a pressioni collettive che pochissimi artisti o musicisti possono liquidare come irrilevanti.

Il motivo di convenienza raggiunge la sua forma estrema nella "musica concettuale". Il "compositore" si limita a scrivere una serie di azioni che un gruppo di persone deve compiere per produrre e reagire ai suoni. Ciò che i suoni sono in realtà è solo di secondaria importanza. La "musica", che un tempo si pensava fosse nella partitura, è ora riorientata nell'esecuzione - nell'esperienza di una serie di gesti e di suoni di cui il compositore è solo lontanamente responsabile.

Lo scenario è spesso volutamente ridicolo, addirittura assurdo. Purtroppo alcuni compositori d'avanguardia sono stati molto colpiti dallo spirito iconoclasta e dadaista che, naturalmente, fa parte del processo di decondizionamento. L'ironia, il sarcasmo e la parodia sono stati a lungo utilizzati per attaccare la rigidità stolidi e l'inerzia della società borghese. Il compositore francese Erik Satie è stato il pioniere

di questo tipo di musica all'inizio di questo secolo, ed è stato adottato da molti pittori e scrittori. Quando questi modi di pensare catabolici diventano di moda, la cultura che li applaude si trova in uno stato di disintegrazione e volgarizzazione. (Il riduzionismo della psicoanalisi, che svuota i simboli culturali e i miti del loro significato e sottolinea il luogo comune nella vita e nelle gesta eroiche di grandi personaggi, è un potente agente di questa disintegrazione). La disintegrazione è inevitabile una volta che lo psichismo collettivo di una cultura-tuoia perde la capacità di mantenere l'efficacia dei suoi archetipi di relazione, sia tra le persone, sia tra le classi, sia tra le note e i concetti organizzativi della musica.

Eppure la disintegrazione può polarizzare e fornire lo sfondo necessario per la visione e gli sforzi di individui creativi che, avendo sperimentato personalmente il processo di morte-rinascita, sono in grado di mettere a fuoco almeno in parte il potenziale evolutivo di una cultura. Tali individui creativi lavorano nell'avanguardia musicale; altri lavorano nel mainstream della tradizione europea, cercando di portare i materiali tradizionali a uno stato di tensione e di calore interiore tale da farli esplodere, liberando il seme di una musica che può realizzare la rinascita attraverso e oltre la disintegrazione.

Il tentativo di espandere e universalizzare la tendenza dominante della musica europea

Lo spirito europeo è caratterizzato da un'irrequieta e inesorabile spinta verso uno stato pluralistico e universale. Una Weltanschauung pluralistica porta nella società alla glorificazione dell'individuo e nella scienza al concetto di atomi come entità irriducibili. Gli atomi sono, infatti, astrazioni, perché noi ci limitiamo a interpretare la loro esistenza a partire dal funzionamento delle energie di cui assumiamo che gli atomi siano la fonte. L'analogico musicale dell'atomo è la nota musicale - un'entità astratta se considerata come componente di una partitura scritta. Socio-politicamente il cittadino che ha il diritto irriducibile di far sentire la sua presenza quantitativamente con il voto è anch'esso un'astrazione. Dico "la sua" presenza perché il genere non è teoricamente considerato; non lo sono neppure le ascendenze razziali, la classe sociale, la religione o qualsiasi altro fattore qualificante o condizionante.

In una società fondata sul numero e sulla forma (nel senso astratto e geometrico del termine), sono necessari individui incondizionati come unità di base. Una società di questo tipo è prevalentemente intellettuale. Il suo universalismo è un universalismo mentale, che sottolinea relazioni astratte definite dai numeri piuttosto che dalle persone, dall'organizzazione formale piuttosto che dalla natura sostanziale e dalla qualità della vita delle unità organizzate.

Così nella musica il rapporto quantitativo tra entità astratte - le note - viene enfatizzato molto più della risonanza (la qualità dell'energia vibratoria) dei toni. La vivacità di un tono dipende da ciò che produce il suono udibile, da come viene prodotto, da chi, per chi, quando e dove.

La musica può essere un linguaggio universale quando tali fattori concreti sono elementi irriducibili nella produzione di toni comunicativi? La musica strettamente culturale non può essere un linguaggio universale; il suo significato è comunicabile solo alle persone impregnate dello psichismo collettivo della particolare cultura. Per essere un linguaggio universale o il linguaggio (la musica) deve essere astratto (cioè basato su relazioni numeriche e formali) o il termine universale deve limitarsi a riferirsi al campo super-culturale o omni-culturale dell'esistenza e dell'esperienza implicita nel termine homo-sapiens. La specie umana è ancora un particolare campo di esistenza e di esperienze; è solo relativamente universale.

Questa relativa universalità è implicita nel concetto pitagorico della musica delle sfere, perché le sfere sono state immaginate come regioni concentriche dello spazio centrate sulla terra. Per la mente greca, tuttavia, il centro era in realtà l'Uomo archetipo dell'uomo (Anthropos). Quindi dovremmo parlare solo della musica dell'Uomo (musica antropotonica?). In Cina, invece, la musica era incentrata su un tono fondamentale che si pensava fosse il tono della terra. Per altre culture era il tono della Terra-Madre, della natura. Nel Medioevo l'universo era illustrato vividamente come una serie di spazi concentrici con al centro Dio, una fonte di luce e di potere creativo (la Rosa Celeste immaginata da Dante e disegnata da Gustave Doré).

Per gli uomini razionalisti europei del Seicento e del Settecento, l'idea di universalità aveva un carattere astratto, algebrico, appena mascherato dallo spirito religioso intellettuale e individualista del protestantesimo. La spinta all'universalità aveva perso (alcuni dicono che trascendeva) il carattere sacromagico (o mitico) che aveva durante il Medioevo (e le Crociate). Il Romanticismo ottocentesco, invece, cercava di tornare alla visione teocentrica del Medioevo cattolico, ma in modo nuovo e personalistico. Cercava di evocare una religione dell'umanità che trascendesse l'esclusivismo culturale dello spirito classico europeo.

La Nona Sinfonia di Beethoven ha dato inizio a una nuova fase della musica europea, ispirata da questa visione romanticamente universale di un'umanità unificata. La deculturalization e la dis-europeizzazione della musica iniziarono, in un tentativo (inconscio molto più che cosciente) di creare una musica che fosse al tempo stesso personalistica e universale. Quel periodo si è concluso con le ultime sinfonie di Gustav Mahler. Raggiunse il culmine della magnificenza teatrale e della grandiloquenza germanica nell'Ottava Sinfonia ("La Sinfonia dei Mille") e si concluse con l'ultimo, commovente e tragico movimento della Nona Sinfonia, eseguito proprio all'inizio della guerra nei Balcani, preludio della prima guerra mondiale e della disintegrazione della vecchia cultura europea. Nell'agosto del 1906

Mahler scrisse in una lettera al direttore d'orchestra Wilhelm Mengelberg: "Ho appena terminato l'Ottava! È la cosa più grande che ho fatto finora e così individuale nel contenuto e nella forma che non riesco a descriverla a parole. Immaginate che l'intero universo cominci a suonare in tono. Il risultato non sono solo voci umane che cantano, ma una visione di pianeti e di soli che si muovono"(2).

Contemporaneamente in Francia, Claude Debussy, Maurice Ravel e Paul Dukas - la cui orchestrazione dell'opera simbolica *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) annunciava la brillantezza e la straordinaria sonorità orchestrale delle opere di Olivier Messiaen e Krzysztof Penderecki - e a Vienna l'Arnold Schönberg dei Cinque pezzi per orchestra ha aperto una nuova era nello sviluppo del "colore del tono" e della "colorazione orchestrale". Il termine colore è però fuorviante, perché nasconde un profondo cambiamento che si sta sviluppando da quasi un secolo. Dà un significato superficiale allo sviluppo di un senso profondo e intuitivo della necessità di sperimentare sonorità che riflettano almeno parte dell'intensità e della potenza dei toni cosmici - sonorità generate dalle vibrazioni degli strumenti materiali che risuonano all'impatto di uno spirito creativo il cui scopo è quello di rinnovare la coscienza umana e forse trasmutare la materia stessa dei corpi umani e della terra.

Dopo il 1910, alle soglie della prima guerra mondiale, quattro compositori di caratteri e background totalmente diversi (i cui cognomi iniziano tutti con la S) hanno aperto un'era di attività musicale disgregante ma trasformativa. Alexander Scriabin iniziò un processo di distonalizzazione e deculturalizzazione della musica europea, riversando nelle vecchie forme e nei vecchi strumenti il potere dissolutivo della sua coscienza mistica, ossessionato dalla possibilità di usare la musica e i rituali come mezzi sacri per trascendere l'ego ed evocare stati di estatica unità. Ma l'impossibilità di realizzare il suo sogno può essere stata la vera causa della sua improvvisa e prematura morte. Tuttavia, egli ha aperto un percorso che (se ben compreso) spiritualmente e tecnicamente indica un nuovo sentimento di risonanza tonale e un nuovo approccio allo sviluppo della musica a partire da strutture armoniche complesse.

Igor Stravinsky (un altro russo, ma di temperamento totalmente diverso da Scriabin) ha stupito l'aristocrazia europea della cultura e della ricchezza con il suo *Sacre du Printemps*, liberando la potenza dei rituali magici primitivi attraverso ritmi violenti e dissonanze mai sentite prima in Europa. La famosa prima rappresentazione de *Le Sacre* fu infatti un presagio di guerra che sconvolse anche un'aristocrazia che era stata fatta credere nel "progresso" diretto e senza fine dell'umanità dalla barbarie alla civiltà. *Le Sacre* segnò definitivamente la fine di un'epoca e la rinascita della possibilità, ancora non attualizzata, di un uso sacromatico del suono.

A Parigi, dopo il 1900, la strana figura di Erik Satie divenne il precursore della mentalità dadaista, parodeggiando tutte le convenzioni dell'establishment musicale. Divenne così anche il precursore di questo aspetto del movimento d'avanguardia che

si sarebbe sviluppato cinquant'anni dopo. Negli anni precedenti (intorno al 1890 o prima) Satie potrebbe essere stato il primo musicista a trovare un piacere incondizionato nel suonare accordi belli e non correlati dal punto di vista timbrico solo per la gioia della loro sonorità.

In gioventù, Arnold Schönberg aveva seguito il percorso post-Tristano e Ysolde di intenso lirismo compositivo, caldamente incoraggiato da Gustav Mahler. Rispose all'atmosfera di disgregazione e di disperazione interiore che pervadeva gli ultimi giorni dell'impero austro-ungarico componendo opere sempre più atonali, dissonanti ed espressioniste. Spinto forse da un bisogno di ordine sia psichico che intellettuale, ha sviluppato il suo famoso sistema dodecafonico, che per lungo tempo ha dominato la musica del XX secolo, sia direttamente che attraverso le opere seriali e atomistiche di Anton Webern.

Mentre i compositori mitteleuropei hanno aggiunto significativamente all'Espressionismo - che è per il nostro secolo ciò che il Romanticismo è stato per il nostro secolo - e hanno sviluppato tecniche orchestrali particolarmente innovative (i Cinque pezzi per orchestra di Schönberg, ad esempio) il compositore più orientato al futuro della metà del secolo è stato, credo, il compositore di origine francese Edgard Varese. La sua famosa affermazione "La musica deve suonare!" sconvolse l'establishment musicale degli anni Venti. Proclamava la necessità di una musica libera dalle astrazioni intellettuali, dal formalismo e dalla ristretta e clannica professionalità della tradizione europea.

La musica di Varese non è piacevole da ascoltare, né è il prodotto di una filosofia orientata allo spirito, perché Varese è stata colpita dal materialismo scientifico e tecnologico del nostro periodo. Detestava la qualità mistica della musica di Scriabin, e per lui Prometeo era un completo fallimento musicale. Disconosceva ogni legame con il Futurismo anticulturale del poeta italiano Emilio Marinetti (che si era infiammato poco prima della prima guerra mondiale) e soprattutto con i dadaisti degli anni Venti, affermando giustamente di non essere interessato a demolire, ma a trovare nuovi mezzi per comporre con suoni al di fuori del sistema temperato, che gli strumenti esistenti non potevano suonare. Non era il solo in questa ricerca, anche se non seguì il difficile esempio del compositore americano Harry Partch, che costruì i suoi strumenti e utilizzò vari tipi di scale; né si allineò ad altri che componevano con quarti di tono o intervalli ancora più piccoli. Varese come compositore era pratico, utilizzando ciò che c'era a disposizione, ma accolse gli strumenti elettronici di Leo Theremin e annunciò l'avvento della musica elettronica. Un estratto di una lezione tenuta da Varese negli anni Trenta mostra chiaramente che la sua principale preoccupazione era l'"imagineering" (una combinazione di immaginazione e ingegneria) di una musica del futuro:(3)

Liberazione dall'arbitrario e paralizzante sistema temperato; la possibilità di ottenere un numero qualsiasi di suddivisioni dell'ottava, di conseguenza la formazione di qualsiasi scala desiderata, gamma insospettabile nei registri bassi e alti, nuovi splendori armonici ottenibili dall'ormai impossibile utilizzo di combinazioni subarmoniche, la possibilità di ottenere qualsiasi differenziazione timbrica, combinazioni sonore, dinamiche ben oltre l'attuale orchestra di potenza umana; un senso di proiezione nello spazio attraverso l'emissione di suoni in molte parti della sala, ritmi trasversali non correlati tra loro trattati simultaneamente, poiché la macchina sarebbe in grado di battere un numero qualsiasi di note desiderate, suddivisioni di esse, omissione di una frazione di esse, il tutto in una data unità di misura o tempo che non è umanamente possibile.

Un'altra delle affermazioni di Varèse, "Credo nella metamorfosi dei suoni in musica", pur gradita, non parla della qualità dei suoni o del messaggio della musica. Varese non era solo tipicamente europea, ma anche tipicamente cittadina. La sua musica è stridente e dura, espressiva della vita nelle grandi città della nostra società tecnologica. Eppure ha aperto le porte a una musica futura più veramente cosmica dell'Ottava Sinfonia di Mahler, perché la musica di Mahler è ancora totalmente radicata nello spirito e nelle forme della cultura europea. Questa musica del futuro, tuttavia, deve ancora essere composta.

Varèse non era, come lo Stravinskij de *Le Sacre du Printemps*, un neo-primitivista, intimorito da ciò che aveva liberato e che stava per trasformarsi nella sicurezza mentale del neoclassicismo. Varèse vedeva nel lungo "ritorno a Bach" di moda una moda comoda, un "coricarsi in letti rifatti da secoli, ... tradizione abbassata al livello delle cattive abitudini"(4) Probabilmente avrebbe denunciato il movimento minimale della musica e la sua ispirazione indù-tibetana come una moda "comoda", una fuga dalle realtà del mondo moderno verso il misticismo delle vecchie culture. Era veramente orientato al futuro e, pur essendo disposto a usare strumenti contemporanei, li usava al limite. Dopo di lui, Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, Pierre Boulez e altri compositori mainstream hanno spinto ancora più in là ciò che lui e Stravinsky avevano iniziato, al punto che ora deve accadere qualcosa di radicalmente diverso - altrimenti l'intero campo della musica orchestrale creativa deve crollare. È possibile che dal movimento d'avanguardia emergano alcuni compositori che, stanchi di una semplicità d'ispirazione orientale, creeranno una nuova sonorità orchestrale. La Gestalt, il recente lavoro di Peter Michael Hamel, può essere un'indicazione di questa tendenza. Il suo sviluppo richiede non solo che i suoni ancora inutilizzati vengano metamorfosati in musica, ma che la musica stessa venga metamorfosata. Questo può avvenire solo in una società metamorfosata - una nuova cultura basata su nuovi simboli, ispirata da nuovi miti e da una rinascita del sacro. Gli strumenti elettronici e i computer non possono da soli generare un nuovo movimento creativo nella musica; né l'ascesa di una nuova classe sociale, come nella

Russia sovietica o in Cina, può creare una cultura veramente nuova e radicalmente trasformata. L'umanità nel suo insieme deve essere in grado di risuonare nella discendenza di un nuovo spirito, uno spirito di integrità nella libertà creativa.

Potremmo non essere in grado di conoscere la forma che questo spirito può assumere. Possiamo solo evocare la possibilità della sua venuta scoprendo nuovi principi di organizzazione ancora oscurati dalle tradizioni e dalle abitudini del passato europeo. Questo passato controlla ancora le menti della maggior parte dei compositori, degli interpreti e soprattutto degli insegnanti di musica, su entrambe le sponde dell'Atlantico; e non dimentichiamo che si può essere controllati da ciò che si ripudia emotivamente e ribellemente, così come da ciò che si accetta o si perpetua passivamente sotto nuove apparenze. L'unico bisogno essenziale dell'umanità di oggi è il rinnovamento della mente che risuona alla liberazione di un nuovo spirito cosmico e planetario.

Note al Capitolo:

1. Boulder, Colo. : Shambhala Publications, 1976.
2. In Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900* (New York: Coleman-Ross, 1949).
3. In *Soundings*, Vol. 10 (Summer 1976).
4. *Ibid.*

Capitolo XI

Armonia dissonante, Pleromas del Suono, e il Principio di Risonanza Olistica

Qualsiasi società o opera d'arte (una composizione musicale, un dipinto, un edificio, una poesia e così via) è un insieme complesso composto da molte parti o unità. Che queste unità siano esseri umani, note musicali, aree colorate o parole non ha essenzialmente importanza. Ciò che conta è il tipo di organizzazione che rende le unità un tutto. Esistono due tipi di organizzazione di base. Nell'organizzazione sociale li ho chiamati l'ordine tribale e l'ordine compassionevole. Nella musica sono analoghi a quello che ho chiamato l'ordine consonante e l'ordine dissonante.

L'ordine tribale si fonda sulla relazione biologica, sulla discendenza da una comunità di antenati comuni e sulla somiglianza di ambiente, cultura, religione e stile di vita. È il tipo di relazione più naturale e più facilmente definibile. La fonte da cui la comunità tribale deriva il suo senso di unità - un sentimento-realizzazione compulsivo, quasi istintivo - si intende nel passato, e tutti i membri della tribù sono psichicamente dipendenti da una terra ancestrale. Essi proiettano il loro indiscusso sentimento di unità su un dio tribale al quale danno attributi personali e con il quale sono certi di poter comunicare, principalmente attraverso sciamani, profeti, oracoli e, infine, un sacerdozio istituzionalizzato.

Nella musica la serie armonica di fondamentali e sfumature rappresenta lo stesso tipo di ordine. Ogni ottava della serie simboleggia una generazione del popolo. L'Uno moltiplicato in tono è come il seme di Abramo, la cui moltiplicazione in un'immensa progenie è assicurata dal dio tribale. Le ottave di tono diventano la base dei molteplici modi di una musica consonante e naturale, fondata sui processi della vita. I modi manifestano in toni sacromatici una sorta di coscienza profondamente e compulsivamente radicata nell'attività biologica.

L'ordine compassionevole inizia con una molteplicità di individui differenziati e ha come obiettivo l'unità. Questo obiettivo è difficile da raggiungere, e si riferisce a una condizione futura - una condizione in divenire. Il raggiungimento di questa condizione di unità (veramente multiunità) richiede lo sviluppo di una facoltà - comprensione - strettamente umana che emerge dai processi della mente. Così, mentre l'ordine compassionevole è fondato sulla volontà di unità - l'unità come obiettivo da raggiungere consapevolmente nella comprensione - esso richiede l'attività della mente.

La mente, tuttavia, opera in modi diversi a diversi livelli dell'esistenza. A livello biologico, la mente è la serva della vita. È la mente istintiva, la cui funzione è quella

di scoprire le condizioni ottimali per la conservazione e l'espansione di una specie biologica. Sentimenti, emozioni e stati d'animo sono, per così dire, sfumature (per così dire) della biologia; anche se alla fine diventano differenziati e personalizzati, possono essere ricondotti alle loro radici biologiche, anche se non dovrebbero essere completamente ridotti ad esse. Queste "sfumature" operano a livello della mente biopsichica, che differenzia le personalità degli uomini tribali l'una dall'altra, ma rimane al servizio della vita. È polarizzata dalla conservazione compulsiva e ripetitiva di attività funzionali intente a perpetuare un impulso originale e a mantenere inalterato un prototipo, una forma originale.

La mente che opera a livello tribale è quindi orientata al passato. Man mano che la mente si preoccupa prevalentemente di risolvere i problemi di trasformazione e di miglioramento delle condizioni che riguardano una particolare persona che si sente separata dalla comunità perché "speciale" e che ha i propri interessi e bisogni, la mente si individualizza. Dimentica o perde interesse per il passato collettivo della tribù perché si concentra sulla soluzione dei problemi del presente personale. Questi problemi - come salvarsi, per esempio, o come trarre profitto da una situazione particolare - sono problemi tecnici, cioè richiedono l'invenzione individuale e l'applicazione di nuove tecniche. Anche se la mente così si individualizza ulteriormente, la soddisfazione dei bisogni biologici e dei desideri emotivi di potere e di conforto rende essenziale la vita nella società; ma la mente in tale stato è principalmente, e spesso esclusivamente, interessata all'interesse personale e alle tecniche per soddisfarlo.

Alla fine inizia ad operare un nuovo tipo di mente, la "mente dell'inezia". L'egocentrismo separato e le tecniche sociali e intellettuali utilizzate per raggiungere il potere sulle cose e sulle persone esterne e per ottenere conforto fisico o emotivo diventano distruttive. I principi che stanno alla base dell'ordine compassionevole cominciano a polarizzare la coscienza di individui che, pur stanchi di crisi e tragedie, si aggrappano tuttavia all'interesse personale e alla spinta al potere personale e sociale.

Questi principi erano stati enunciati, forse molte volte, da personaggi illuminati e sanciti come ideali da adorare - ma non da vivere. Arriva un momento in cui la loro accettazione come base per l'attività individuale e di gruppo è una questione di sopravvivenza reale. La mente trasfigurata da una nuova volontà di unità - unità da conquistare sulle passioni centrifughe e sugli interessi personali di una molteplicità di ego competitivi - diventa la "mente dell'inezia". Questa mente è illuminata dalla consapevolezza spirituale che il tutto non solo è maggiore della somma delle sue parti, ma precede le singole unità che contiene. Gli individui si rendono allora conto che, invece di essere entità primarie che le esigenze della vita hanno raccolto in un insieme sociale, sono aspetti differenziati di un insieme spiritualmente preesistente. Il tutto - la società - si concentra sull'individuo in risposta ad un particolare bisogno e

per un particolare scopo. Così l'ordine compassionevole opera ovunque un gruppo di individui, le cui menti e psiche sono state trasformate da una tale realizzazione veramente olistica, agisca deliberatamente e irrevocabilmente, si senta, comunichi e pensi come esseri transindividuali, permettendo all'umanità - o almeno alla loro comunità - di trovare in essi agenti focalizzanti per il rilascio del suo potere e del suo scopo.

Così definito, il principio compassionevole dell'organizzazione può sembrare troppo ideale e utopico per avere una qualche rilevanza per la stragrande maggioranza degli esseri umani. Tuttavia, questo principio opera oggi in alcune situazioni. Per illustrare la differenza tra l'ordine tribale e quello dei compagni, si considerino due riunioni contemporanee: una riunione di famiglia attorno a un albero di Natale e una riunione di delegati alle Nazioni Unite. La riunione familiare è ciò che rimane dell'ordine tribale nella società occidentale. Gli esseri umani mossi dallo spirito tradizionale del Natale parlano la stessa lingua, condividono lo stesso background razziale, culturale, nazionale e sociale e sono probabilmente della stessa religione. Le differenze personali, almeno per il momento, vengono dimenticate nella celebrazione di un evento antico che rivitalizza il grande mito della cultura che ha formato la visione collettiva del mondo del gruppo familiare.

Alle Nazioni Unite, però, ci sono individui di razze, culture, nazionalità e religioni diverse, che hanno raggiunto lo status individuale per vie diverse, e che probabilmente non hanno nulla in comune se non la loro comune umanità e la volontà di sopravvivere sotto le critiche situazioni internazionali che hanno reso imperativo incontrarsi, discutere e cercare di accordarsi. Possono sognare un'umanità unificata, perché sanno a cosa può portare la separatezza, ma la realizzazione del sogno richiede uno sforzo costante, una vigilanza incessante e la fede in un futuro di cui possono essere solo gli architetti, non i veri costruttori. L'unità qui è nel futuro. Deve essere fatta prima di poter essere goduta. Se realizzata deve essere "unità nella diversità", multi-unità. Può essere raggiunta solo attraverso l'armonizzazione delle differenze - il che non significa la riduzione delle differenze a unità.

L'armonia viene fraintesa se le viene dato lo stesso significato dell'unità. La sua radice greca (*harmos*) si riferisce al processo di unione di oggetti che prima avevano un'esistenza separata. Unire tavole di legno che sono state tagliate dallo stesso albero in modo che i disegni fatti dalla venatura del legno corrispondano si potrebbe chiamare un processo di armonizzazione, ma se è così si riferisce ad un tipo di armonia consonante. Il processo cerca di ricostituire un'unità primordiale, biologica. D'altra parte, modellare una corona per la consacrazione di un re integrando oro, argento e pietre preziose secondo un'immagine di splendore simbolico è produrre un'armonia dissonante di materiali selezionati per la potenza, la bellezza e il significato sacro della loro combinazione.

Per produrre un'armonia consonante si deve ripercorrere la natura dei materiali utilizzati fino alla loro fonte comune. In musica, l'accordo perfetto della tonalità maggiore di Do, Do, Mi, Sol, è un'armonia consonante, perché le note composte sono armoniche di un Do fondamentale inferiore. Se questo Do fondamentale ha una frequenza di 100, le tre note dell'accordo perfetto avranno frequenze di 400, 500 e 600. Un'armonia dissonante è molto diversa. Ciò che integra le sue componenti è la realizzazione da parte di una coscienza umana che si trova di fronte ad essa che è un insieme dotato di un significato e di uno scopo unificante.

Un albero è, naturalmente, un insieme complesso, ma è un insieme che nasce da un singolo seme - un'unità originale. Ogni parte dell'albero può essere ricondotta a questo seme fisico. Non esiste un seme fisico al quale si possa far risalire il materiale di una corona sacra. La corona è emersa da una mente umana che ha immaginato la sua forma e i suoi costituenti come simboli significativi per una particolare situazione di particolare importanza. Un albero opera secondo i processi della natura. L'artista creativo, che dà concretezza a ciò che ha immaginato, opera secondo le esigenze della cultura o i desideri della sua personalità individuale.

In termini un po' troppo semplificati, quindi, c'è una musica della vita e una musica della mente che crea simboli. Questa mente non è la mente discorsiva, argomentativa e analitica - l'intelletto - ma la mente dell'interezza. Non è più il servitore dei processi vitali, che negli esseri umani sono psichici oltre che biologici, ma l'agente della volontà dell'integrità. Questa volontà è la manifestazione dello spirito come principio di unità in funzione. La materia, invece, opera secondo il principio della molteplicità (e della divisibilità). Nella sua accezione più elementare, la mente è l'armonizzatore dello spirito e della materia; ma come potere di armonizzazione serve in ultima analisi allo scopo dell'unità, anche se esprime questo scopo nei termini multipli della materia.

In un particolare stadio dell'evoluzione umana, la mente è tuttavia affascinata dall'indagine delle possibilità quasi infinite di formulare ciò che i sensi percepiscono. Essa tende a perdersi nei labirinti della divisibilità dei materiali che indaga. Più nomi la mente trova per individuare e classificare i miraggi di un mondo desertico pieno di quintilioni di granelli di sabbia che chiama atomi, più si perde. Alla fine, una pioggia generosa trasforma questo deserto in un campo di vita in crescita, e la mente comincia a vedere il mondo come un "universo", una realtà a senso unico, una totalità in divenire. Ciò che vede è la mente dell'interezza. Essa armonizza per sempre le dissonanze nell'immensa corda di uno spazio finalmente vissuto come un plenum di energia vibratoria. Lo spazio, nella sua realtà più astratta ed essenziale, è la vibrazione. È SUONO.

Quando la mente si perde nella molteplicità, però, si aggrappa al ricordo del sentimento originario di unità. Ogni universo, ogni sistema di vita organizzato, inizia in un rilascio unitario di energia. Lo spazio psichico di un neonato vibra in un

tono semplice e puro, il tono AUM del suo essere, ancora indifferenziato dal tono materno da cui, tuttavia, è nato. Come entità psichica collettiva, infatti, ogni cultura - l'umanità come organismo planetario - ha il suo proprio tono AUM; e all'inizio dello sviluppo di una cultura - questo unico, puro tono è inconsciamente sentito o "sentito". È il tono madre che vibra attraverso lo spazio psicomentale della cultura, e i membri della cultura vi risuonano a qualsiasi livello funzionino.

Le menti sconvolte cercano il riposo cercando di riappropriarsi di questo tono; ma anche se il tono può essere rivissuto nella sua unicità e vivacità, l'esperienza significa un ritorno al grembo materno - a uno spazio limitato e definito da cui una volta era necessario emergere. Può una stanca coscienza del tramonto tornare alla galleggiabilità dell'alba che è stata e quindi sperare di iniziare un nuovo giorno? Così credere è la grande illusione di menti stanche che hanno paura di lasciarsi andare alla sensazione di essere "io". L'unica via per una nuova alba è accettare il misterioso buio della coscienza che i mistici chiamano la notte dell'anima. Solo questa accettazione può portare alla mente il grande sogno della notte o forse l'esperienza subliminale dello spazio come un cielo illuminato da innumerevoli stelle - innumerevoli eppure tutte in movimento come un insieme maestoso. Da tali esperienze può nascere una nuova alba, vibrante con un nuovo tono creativo, l'AUM di un nuovo giorno.

Due concetti di spazio musicale

Ci sono due modi fondamentali di pensare lo spazio: come un contenitore vuoto in cui vortice una quasi infinità di entità, mosse da una varietà di forze contrastanti - e lo spazio come pienezza, un pleroma dell'essere. Questa pienezza di spazi concentra la quasi infinità dei suoi aspetti attraverso una miriade di entità, ognuna delle quali rivela uno di questi aspetti. Io, una persona individualizzata, sono uno di questi aspetti dell'insieme universale, così come lo sei tu, e così ogni altro essere. In ogni unità, il tutto diventa diversamente consapevole di se stesso. La coscienza del tutto non dovrebbe essere considerata la somma delle coscienze della miriade di esseri che sono solo le sue parti, perché essenzialmente nessuna entità può essere separata come parte. Tutte queste entità sono il tutto in sé, definendo in una molteplicità di modi l'integrità non dimensionale e non cumulabile dell'essere.

Fino a poco tempo fa la civiltà occidentale si è impegnata a credere che lo spazio sia un contenitore vuoto all'interno del quale un numero quasi infinito di atomi e di unità più grandi si muovono e si relazionano tra loro sotto la pressione di forze di attrazione e di repulsione. Questa visione immagina ogni atomo come una palla da biliardo relativamente solida, che colpisce o manca, attirata o respinta da forze elettromagnetiche e gravitazionali che agiscono alla cieca. Alcuni filosofi credevano che questi atomi, e i loro omologhi spirituali chiamati monadi, esistessero per

sempre: che fossero i generatori dell'esistenza. Altri filosofi ritenevano che avessero avuto origine da un'immensa esplosione - che gli astronomi oggi chiamano Big Bang - spargendo una metacosmica in una miriade di particelle che, dopo un lungo processo, potevano essere riportate nell'unità. Eppure, ciò che questi astronomi, totalmente impegnati nel concetto di universo esclusivamente fisico, formulano come un inizio esplosivo, la mente orientata vitalisticamente vede come un processo organico di nascita da un seme.

Il concetto di spazio come pienezza o pienezza dell'essere può essere caratterizzato dall'olistico qualificativo; ma questo termine ormai di moda è spesso usato in modo impreciso, semplicemente come il contrario dell'analitico o dell'atomistico. Si dice che la mente olistica si occupi di qualsiasi situazione nel suo insieme; la medicina olistica, per esempio, è una medicina per l'intero essere umano, non solo per il corpo fisico della persona. Il medico olistico non solo cerca di curare sintomi o ferite specifiche, ma cerca anche di rivitalizzare l'intero organismo. Un organismo è un campo di attività funzionale - un campo di vita. È un'area di spazio che va oltre la pelle fisica. L'aura (o campo aurico) di un essere umano è uno spazio pieno di energie vibratorie, di suoni e di colori, anche se oggi l'uomo medio non lo percepisce.

Se si parla di un campo vitale, si può anche pensare a un campo sonoro. Il campo sonoro per l'uomo di oggi è il nostro spazio musicale. A fini pratici musicali è rappresentato dalle sette ottave della tastiera del pianoforte, un arco di tempo che è anche una serie di dodici quinti. Lo spazio musicale può anche essere pensato sia come un contenitore vuoto di singole note musicali, essenzialmente separate, sia come una pienezza di tono, un pleroma di suoni. Il concetto prevalente nella cultura occidentale è la prima alternativa. Sto cercando di dare una formulazione concreta a quest'ultima.

Per un orecchio umano, i suoni sono potenziali solo nello spazio musicale coperto da un pianoforte; essi devono essere attualizzati da tasti battenti che mettono in vibrazione corde separate che producono suoni ai quali il compositore dà il significato di note musicali, ognuna con la propria tonalità. Ma il pianoforte non è costituito solo da una scala di note; ciò che sentiamo è la risonanza dell'unica cassa di risonanza. Tutta la cassa di risonanza vibra. I suoni sono prodotti dalle corde; il tono è rilasciato dalla cassa di risonanza che funge da agente per la concretizzazione di tutto lo spazio musicale definito dalla struttura del pianoforte e dai suoi limiti.

Il tono (maiuscolo) indica o simboleggia la risonanza olistica dell'intera cassa di risonanza quando una molteplicità di suoni è generata dalle mani del pianista che eseguono corse rapide o percussioni di accordi. Il pianista, tuttavia, seleziona alcune note tra tutte le possibili note che il pianoforte può produrre. Questa selezione obbedisce a rigidi schemi culturali se il pianista esegue una musica di tipo tonale tradizionale. La selezione è principalmente condizionata, e in larga misura

predeterminata, da una tradizione collettiva, in secondo luogo da una particolare scuola di musica con una propria tecnica di composizione. Ma la selezione può essere strettamente individuale se il compositore-pianista ritiene che tutti i suoni e tutte le combinazioni di suoni che il pianoforte può produrre debbano essere usati liberamente dalla volontà incondizionata o dall'impulso emotivo che cerca di comunicare attraverso le mani uno stato di coscienza (o dall'ego per soddisfare il suo desiderio di ciò che è eufemisticamente chiamato auto-espressione).

Considerate uno scultore che sta per lavorare su un blocco di marmo. Diciamo che alle mani dello scultore è permesso di liberare gradualmente dal pezzo di materia una forma che lo scultore arriva a realizzare è stata tenuta in latenza dalla pietra - una forma che ha bisogno di essere concretizzata concretamente perché potenzialmente soddisfa un bisogno umano, anche se il bisogno è solo di bellezza. Lo scultore modella un oggetto artistico significativo fuori dalla pienezza materiale dello spazio. Ci sono però scultori che impongono una forma predeterminata alla pienezza materiale dello spazio o, soprattutto oggi, che fissano insieme pezzi di materiale assortiti per realizzare oggetti secondo concetti estetici intellettuali.

Ho parlato dell'artista veramente creativo come di colui che compie "l'operazione sacra per mezzo della quale la pienezza dello spazio-sostanza sarebbe differenziata in forme"(1) Quando ho parlato di artisti come "coltivatori di spazio..." fecondando lo Spazio-sostanza verso la nascita di forme estetiche"(2) avrei dovuto dire di forme sacromatiche, perché più tardi ho parlato dell'artista creativo come "il mago che evoca gli organismi-forma dallo Spazio, evocando la progenie dello Spazio realizzando l'interdipendenza di tutto ciò che vive nello Spazio e ancor più dallo Spazio, la grande Matrice di tutte le forme". (3) Da questo punto di vista il rapporto tra le parti costituenti una forma organica deve essere interpretato come la "compenetrazione e non la semplice giustapposizione" di queste parti all'interno di un tutto.

Tutte queste affermazioni possono essere applicate allo spazio musicale. Quando la musica è un assemblaggio di note scritte come una partitura musicale, la musica si estende come un insieme organizzato di note - gli atomi musicali della fisica classica - nel vuoto di uno spazio musicale rappresentato dai fogli di carta della partitura. Questo è l'approccio atomistico alla musica. Le sue serie di note orizzontali e verticali - melodie e accordi - possono essere analizzate e suddivise nelle loro componenti. Queste componenti possono essere brevi sequenze ripetitive di note, temi musicali e leitmotiv. Inoltre, poiché la mente umana si trova persa in mezzo ad assemblaggi di unità apparentemente non correlate tra loro, se non riesce a scoprire l'ordine relativo a queste unità, escogita schemi di interconnessione e quelle che chiama leggi della natura. Nella musica occidentale il risultato di questa deviazione è il sistema delle tonalità.

La mente umana è talmente condizionata dal suo bisogno di ordine e di un sistema di leggi e regolamenti che afferma di averli scoperti in natura e nell'universo fisico. Essa è riluttante ad ammettere che le sue scoperte possano essere una proiezione della propria struttura caratteristica, quindi dei suoi limiti o dei limiti dei dati di senso che l'intero organismo umano le chiede di interpretare. Poiché questo organismo umano opera non solo a livello biologico, ma anche a livello di psichismo collettivo e di emozioni personali, l'interpretazione che la mente è chiamata a formulare dovrebbe fornire sostegno, godimento ed espansione per le funzioni vitali e per l'intera persona.

Il mondo occidentale pensa l'ordine della natura e del cosmo in termini scientifici che appartengono all'approccio atomistico alla realtà - come estensione nello spazio tridimensionale, e più recentemente nello spazio-tempo quadridimensionale. Un approccio veramente olistico stabilirebbe invece il necessario senso dell'ordine sul concetto di intenzione. Anni fa ho provato ad innescare la realizzazione di un genere spirituale di spazio in cui dove il dio intende essere, ci è.(4) Questo spazio è nondimensionale; non ha distanze misurabili. Non è il tipo di spazio in cui un corpo deve essere fisicamente trasportato da un luogo all'altro in un modo che i nostri sensi o le nostre macchine possano percepire, analizzare e definire. Non è il tipo di spazio in cui due oggetti non possono occupare lo stesso posto nello stesso momento (il principio di esclusione su cui si basa la scienza occidentale). È lo spazio dell'integrità indivisa - lo spazio del pleroma.

Dovendo interpretare tale spazio, la mente è ancora obbligata a pensare a diversi centri o aree di attività e di coscienza. Essi si compenetrano nella vera quarta "dimensione" filosofica che in realtà non è una dimensione perché non misurabile. Ogni centro all'interno di quello Spazio può essere ovunque se intende esserci.(5) In tale Spazio non c'è una reale distanza da percorrere. Ciò che è necessario per essere ovunque è un determinato spostamento di intenzione - anche di attenzione. La mente viene riorientata da uno stato di coscienza condizionato da una località ad un'altra, ogni località (nel senso fisico del termine) è una proiezione concreta di un particolare stato di coscienza, una proiezione che soddisfa un significato e uno scopo fondamentale.

Lo spazio musicale può essere considerato da un punto di vista così olistico e, in ultima analisi, vissuto. Questo spazio musicale olistico ha una qualità fondamentale, che caratterizzo con la parola maiuscola, Tono. Il tono è la qualità insita nello spazio musicale che l'orecchio umano percepisce come suono e alla quale la mente umana, sviluppata secondo una particolare cultura, può rispondere come musica. Il tono è messo a fuoco da un processo di organizzazione musicale che dà luogo a sequenze o simultaneità di suoni, ognuno dei quali ha un tono (cioè un significato musicale comunicabile) perché è un aspetto focalizzato del Tono del tutto. (Allo stesso modo

l'interezza dello Spazio cosmico ha una qualità fondamentale, la coscienza. La coscienza si focalizza a vari livelli attraverso le menti, alcune con un carattere strettamente collettivo; altre, a un particolare livello dell'evoluzione umana e in specifiche condizioni culturali, prendendo una miriade di forme individualizzate, ognuna delle quali si sente se stessa e pretende di essere "io, me stesso").

La questione cruciale è se i raggruppamenti di suoni organizzati dalle culture in musica siano interpretati come oggetti focalizzati di un particolare aspetto dello spazio musicale per un particolare scopo o come entità soniche composite che hanno un'identità fisica separata come temi o leitmotiv suscettibili di essere sviluppati, espansi e trasposti in modo formale e culturalmente condizionato. Così come una particolare società (e l'umanità nel suo insieme) è anteriore a qualsiasi persona i cui modelli di base di vita, sentimento e pensiero sono formati e fundamentalmente controllati dall'interezza (lo psichismo collettivo) dell'insieme socioculturale, così ogni particolare brano musicale è il prodotto di una particolare cultura e del sistema di organizzazione che domina la cultura. Questo sistema ha un carattere particolare ed è ispirato da una particolare qualità del vivere, del sentire e del pensare collettivo. Questa qualità è il tono specifico della cultura-tutto. Ma una cultura-tutto è solo una delle tante fasi, relativamente fugaci, dell'evoluzione dell'umanità. Il suo tono non è che un aspetto del Tono onnicomprensivo dello spazio musicale che gli esseri umani possono sperimentare e al quale possono rispondere in modo creativo in termini di temperamento individuale e di destino (dharma).

I compositori il cui senso della musica è stato formato secondo le rigide tradizioni della cultura europea trovano molto difficile, se non impossibile, sperimentare l'interezza dello spazio musicale a disposizione della coscienza umana e quindi sperimentare la qualità insita nell'interezza di quello spazio, Tono. Essi sperimentano il Tono solo entro i limiti imposti dalla cultura occidentale. Allo stesso modo, la maggior parte delle persone individuali può sperimentare la Coscienza - la qualità dell'interezza dello Spazio cosmico - solo entro i limiti imposti, da un lato, dalla loro cultura e, dall'altro, dall'ego che definisce il loro carattere individuale e le risposte al loro ambiente fisico e sociale.

I musicisti più creativi e orientati al futuro del ventesimo secolo - il che non significa i più famosi e i più spesso eseguiti - hanno cercato di ampliare i loro sentimenti musicali e il loro approccio alla composizione o all'esecuzione della musica. L'impulso più o meno consapevole e coerente a dis-europeizzare e persino a deculturalizzare la musica li ha spinti a rinnegare le regole organizzative e i modelli della loro tradizione occidentale (il sistema tonale europeo) e a cercare di liberare la loro coscienza musicale dall'uso esclusivo di strumenti tradizionali che producono solo particolari qualità di suoni. Lo hanno fatto introducendo molti tipi di suoni e rumori non armonici. Questi suoni tradizionalmente non musicali esistono all'interno dello spazio musicale sperimentabile dagli esseri umani. In linea di

principio si può dare loro un significato musicale, ma questo dono di significato non può essere fatto né dalla mente intellettuale, desiderosa di novità e di "originalità" personale, né da una repulsione emotiva contro i suoni o le combinazioni di suoni che sono diventati banali a causa di un eccesso di ripetizioni, anche se tale repulsione è diventata di moda. Per creare un nuovo senso della realtà, il dono del significato deve partire da una coscienza del tutto. Deve svilupparsi a partire dall'esperienza dell'interezza dello spazio musicale e dalla realizzazione più intima del Tono come sua qualità essenziale.

Risonanza olistica

Il tono, la pienezza dello Spazio vibratorio, il pleroma di tutti i suoni sperimentabili, può anche essere chiamato risonanza olistica, un termine che può avere un significato più facilmente comprensibile e pratico. La parola risonanza trasmette la sensazione di una compenetrazione delle vibrazioni sonore. Ma io uso la parola in un senso diverso da quello reso famoso da Helmholtz. I suoi esperimenti con i risonatori hanno condotto i musicisti lungo la strada dell'indagine scientifica analitica (anche materialistica), e questo a sua volta li ha portati a fraintendere ed esagerare l'importanza degli armonici e delle sfumature.

Abbiamo già parlato della risonanza degli strumenti naturali (il corpo umano, i suoi organi vocali e le cavità risonanti) e di quelli artificiali (per esempio, un pianoforte o un violino). Qui la risonanza dello "spazio musicale" si riferisce alla risonanza totale del nostro mondo di materia fisica all'impatto del potere creativo (rilasciato dalla volontà divina o umana o dalle emozioni) all'interno della gamma di vibrazioni che le orecchie umane possono sentire. Questo mondo fisico dell'esperienza umana non è diverso da un'immensa cassa di risonanza; e la cassa di risonanza di un pianoforte è la migliore illustrazione o simbolo offerto dalla musica occidentale, perché le sette ottave del pianoforte simboleggiano la normale estensione del nostro spazio musicale praticamente utilizzabile.

Se tutti i tasti del pianoforte venissero premuti contemporaneamente, mettendo in vibrazione le quasi duecento corde, la cassa di risonanza risuonerebbe al massimo della sua capacità di risonanza, spingendo così al limite i gruppi di suoni ideati da Henry Cowell (e in misura minore prima di lui da Leo Ornstein e Charles Ives). Ma un tale suono sarebbe un simbolo di caos cosmico piuttosto che di ordine. Il concetto di cosmo implica differenziazione ordinata, relazionalità e armonizzazione attraverso l'interazione e la compenetrazione. Se nessun atomo fosse correlato a nessun altro atomo, la somma di questi atomi non correlati sarebbe in effetti un caos, perché un insieme non è una somma di unità non correlate.

Quindi un pleroma di suono non è la somma, all'interno di un campo musicale limitato (la gamma di un particolare strumento o di un'intera orchestra), di tutti i possibili suoni non correlati tra loro. Un pleroma di suono è un'organizzazione onnicomprensiva di suoni prodotti dall'interazione e dalla compenetrazione di una molteplicità di relazioni, ciascuna animata da un proprio tono, tutti questi toni che attualizzano diversi aspetti del tono del pleroma nel suo insieme.(6)

Nella musica europea dal 1600 al 1800 la tonalità assolveva (in qualche misura) la funzione di pleroma dei suoni: tutte le note interconnesse da una rigida struttura tonale erano considerate parti di un insieme musicale, ogni nota o accordo contribuiva al tono integrato, o risonanza, del pezzo. Ma poiché questa risonanza tonale dell'insieme era legata in modo quasi paternalistico a una fonte originaria, il tonico (il padre o il grande antenato tribale), il tono del brano musicale risultava dal fatto che tutti i suoni componenti appartenevano al campo paternalistico - lo spazio musicale - definito dal sistema tonale ed emesso dalla nota tonica, il seme originale.

Il concetto di pleroma si differenzia fondamentalmente dal concetto di tonalità nello stesso modo in cui l'armonia dissonante si differenzia dall'armonia consonante. La tonalità si basa (psicologicamente e filosoficamente) sull'impulso di riferire la molteplicità delle relazioni sonore (intervalli) ad una primordiale, il tonico, o in termini di serie armonica, il tono fondamentale. Un pleroma di suoni si riferisce al processo di armonizzazione attraverso il quale entità vibratorie differenziate sono fatte interagire e compenetrarsi per liberare un particolare aspetto della risonanza insito in tutto lo spazio musicale, la sua risonanza olistica, il suo Tono.

All'inizio è l'Uno - il Tónico. In conclusione c'è il Tutto, il pleroma la cui qualità dell'anima è il Tono. Il tonico (o il fondamentale della serie armonica) rappresenta l'alfa dell'evoluzione musicale; il pleroma dei suoni, l'omega. La coscienza sacromatica dei primi esseri umani sottolineava l'unità primordiale, il monotono ripetuto all'infinito per far sì che i molti differenziati non dimenticassero mai l'interrelazione che potevano sperimentare e concepire solo in termini di comune discendenza dall'Uno - biologicamente l'antenato comune e psichicamente il dio tribale. La multi-unità è la fine di un ciclo di cultura, la condizione omega della musica in e attraverso la quale la totalità dell'insieme può essere "ascoltata" come Tono.

La concentrazione sull'Uno porta ad un atteggiamento devozionale e, in musica, alla serie armonica come principio di differenziazione dell'uno fondamentale nei molti armonici che si ritiene siano emessi da questa unica radice. D'altra parte, la concentrazione sull'interezza di qualsiasi insieme porta alla realizzazione dello Spazio come pienezza dell'essere. Qui "essere" si riferisce all'essere in relazione, perché (da questo punto di vista) lo Spazio è la relazione totale di ogni area dello Spazio con ogni altra area. Dico "area" piuttosto che "punto" perché lo Spazio non va visto

come la somma di tutti i singoli punti (e ancor meno di punti astratti) ma come un complesso di relazioni compenetranti tra aree, piccole o vaste.

Ci si chiede cosa le generazioni successive dei discepoli di Pitagora abbiano capito di ciò che il loro maestro ha cercato di trasmettere parlando della sua esperienza della "musica delle sfere", perché ha parlato a un popolo la cui musica era quasi interamente monofonica e quindi dominata dal tempo e dal fattore di sequenza nel tempo. Quando gli antichi parlavano di sfere planetarie si riferivano alle sfere concentriche che circondano la terra. Nella Divina Commedia di Dante, Dio era il centro delle varie sfere concentriche, che diventavano più scure e più materiali man mano che aumentavano le distanze dal sublime nucleo della luce divina. In entrambi i casi la visione si occupava dello spazio universale. L'intero spazio è stato sperimentato in un momento di coscienza illuminata. L'esperienza di Pitagora della musica delle sfere non potrebbe forse riferirsi anche all'ascolto della simultaneità dei sette livelli cosmici del Tono, a un immenso accordo cosmico settenario? Forse il monocordo misurava solo una proiezione astratta e lineare dei raggi postulati di queste sfere, e con la successiva intellettualizzazione della mente greca (durante e dopo il V secolo a.C.) le misure lineari arrivarono ad oscurare l'esperienza della risonanza delle sfere tridimensionali.

L'acustica moderna interpreta il fenomeno del suono in termini di movimenti lineari dei timpani dell'orecchio e delle membrane vibranti, degli altoparlanti, ma l'essere umano ha due orecchie e può sperimentare la differenza tra registrazioni stereofoniche e monofoniche. Il compositore Henry Eichheim, pioniere nella promozione del valore della musica asiatica e nell'uso di strumenti asiatici nella sua orchestrazione, mi ha mostrato (una cinquantina d'anni fa) due piccolissimi piatti tibetani accordati su tonalità leggermente diverse. Mentre si scontravano l'uno contro l'altro si produceva un tono estremamente bello e vibrante, a causa dell'interferenza di due onde sonore di frequenza leggermente diversa. Questo fenomeno produce dei "battiti", la frequenza dei battiti è uguale alla differenza di frequenza dei due toni. I toni combinati sono prodotti anche quando i toni forti vengono suonati insieme, e questi fenomeni sono utilizzati in vari modi in alcuni organi.

Tali suoni composti sono considerati soggettivi, un fenomeno fisiologico piuttosto che acustico. Si dice che derivino dall'"organizzazione non lineare dell'orecchio interno (coclea)"(7) Tali affermazioni, tuttavia, riguardano solo i processi analitici della moderna mentalità scientifica. Questi fenomeni acustici, infatti, rivelano la complessità dell'esperienza del tono di risonanza olistica. Le più emozionanti risonanze olistiche sono prodotte dai grandi gong della Cina, del Giappone e di Giava, da alcuni strumenti tibetani e dalle campane delle cattedrali europee. I loro toni sono non armonici e non periodici. Forse più profondamente di ogni altra cosa, sono le manifestazioni concrete, fisiche, delle anime delle grandi

"religioni universali", del buddismo e del cristianesimo. I gong sono fatti suonare colpendo dall'esterno, mentre le campane sono messe in vibrazione da un batacchio che normalmente si trova all'interno della campana. Questo può simboleggiare la differenza tra l'insegnamento di Gesù che il regno dei cieli è dentro e la negazione del Buddha di un'individualità permanente (anatema), l'essere umano che è un punto focale temporaneo di un'integrità cosmico-spirituale, dinamica e avvolgente.

I musicisti tipici, naturalmente, non capiscono il significato delle campane e dei gong per le loro rispettive culture, e spesso si preoccupano solo di sapere se le campane sono accordate correttamente o meno. Le campane utilizzate in un'orchestra moderna sono parodie delle grandi campane di chiesa, in quanto sono state private della loro qualità psichica e del loro significato: le campane della vecchia Europa hanno unificato il popolo nei momenti di devozione e di festa, in cui lo psichismo collettivo della cultura e della religione è stato ripetutamente rafforzato e dinamizzato. Queste campane hanno anche segnato il ritmo quotidiano del tempo - un tempo vissuto collettivamente prima degli orologi, poi degli orologi, è entrato nell'uso corrente e individualizzato.

Un pianoforte risonante può essere realizzato per produrre sequenze compenetranti di suoni simili a quelli di un gong mediante l'uso di accordi dissonanti abbastanza grandi. Il complesso totale delle vibrazioni, controllato da un uso efficace e sensibile del pedale, risulta (soprattutto nei pianoforti accordati secondo il sistema di temperamento) in onde sonore non armoniche in cui si perde il senso delle singole note e della tonalità. Ciò che si ottiene è la capacità di trattare i pleromi del suono e di manipolare direttamente il tono potenzialmente onnicomprensivo di tutto lo spazio musicale a cui gli esseri umani possono rispondere.⁽⁸⁾ Questi pleromi del suono hanno un significato musicale nella risonanza totale che inducono nella cassa di risonanza del pianoforte - e non solo nelle orecchie di un ascoltatore ma nella sua psiche - molto più che nelle note componenti e nelle loro precise frequenze. Tali risonanze olistiche non dovrebbero essere valutate quantitativamente (in numero di vibrazioni al secondo), ma secondo la qualità della sensazione psichica che sono destinate a suscitare.

Una musica che intende comunicare l'energia psichica dei toni reali potrebbe essere chiamata musica sinfonica. Si baserebbe su un'esperienza di tono, non vincolata dai concetti intellettuali del sistema tonale classico o resa difficile dalle abitudini e dai ricordi di condizionamento o dalla formazione accademica. Ma la comunicazione su larga scala sarebbe difficile all'inizio, perché lo psichismo necessario è ancora inchoate. Uno psichismo individualizzato può comunicare efficacemente solo a persone o gruppi aperti alla sua particolare qualità. Questi individui e gruppi devono essere liberi sia dall'attaccamento che dalla repulsione per il passato musicale, controllato dalla tonalità, perché sia la repulsione che l'attaccamento creano la schiavitù.

Le relazioni tonali sono incluse nelle relazioni spaziali della musica sinfonica, ma le regole, i modelli e le cadenze obbligatorie in una musica a tonalità controllata ostacolano lo sviluppo di una coscienza sinfonica. I modelli restrittivi e il formalismo di una musica controllata dal sistema tonale hanno indubbiamente servito un valido scopo per la cultura europea e per le sue estensioni americane e globali. Oggi, tuttavia, mentre tutte le tradizioni culturali si disintegrano, l'uso di scale precisamente accordate e di note essenzialmente separate che hanno un'esistenza astratta e intellettuale sullo sfondo dello spazio vuoto nasconde una incapacità psico-musicale di rispondere alla possibilità di permettere alla piena vitalità dell'intero spazio musicale di ispirare (o ispirare) una nuova coscienza del Tono.

Nella musica sinfonica, poiché la pienezza dell'intero spazio musicale umanamente sperimentabile è la realtà fondamentale, ogni suono può essere utilizzato come parte di una sequenza (melodia) o simultaneità (accordo) di suoni. Ma questo non significa l'assenza di selezione nella composizione di una particolare opera musicale destinata a comunicare un particolare stato o a svolgere una particolare funzione e scopo personale o collettivo. Ciò che viene selezionato proviene dall'intero spazio musicale, e che l'integrità rimane potenzialmente coinvolta nella risonanza dell'opera totale. Il processo di selezione è un processo aperto.

Questo approccio alla composizione della musica elimina essenzialmente le regole dell'armonia insegnate nelle scuole. Gli accordi con nomi complessi e destinati a rivelare o mantenere la tonalità diventano semplicemente delle simil-suoni, o modalità di vibrazione più o meno complesse dello spazio musicale. Gli accordi dissonanti non hanno bisogno di essere risolti in consonanza. Le simultaneità sonore possono non essere suscettibili di essere trasposte o di essere suonate in un registro diverso senza che la loro qualità tonale venga radicalmente alterata. L'intonazione assoluta, tuttavia, non deve necessariamente riferirsi a un determinato numero di vibrazioni al secondo ovunque, in qualsiasi momento, da chi o per chi la musica viene eseguita. Può essere assoluta solo in relazione allo strumento reale (naturale o artificiale) che produce il suono, e anche al tempo e all'ambiente dell'esecuzione.

Molti o la maggior parte degli accordi chiamati dissonanti nella teoria musicale occidentale possono generare, quando i loro suoni componenti sono adeguatamente distanziati, una risonanza molto più potente delle cosiddette consonanze perfette, a causa dei fenomeni dei battiti e dei toni di combinazione. Tali accordi sono più della somma delle loro parti. I suoni detti soggettivi appartengono al regno dello psichismo. Essi sfidano l'analisi intellettuale e quantitativa. Una risonanza olistica differisce da un accordo di note musicali analizzate intellettualmente, in qualche modo come una sostanza medica sintetica fatta isolando ormoni chimici definibili, differisce dall'estratto diretto da un'intera ghiandola endocrina - un effetto chimico

differisce da un effetto biologico, anche se la differenza può sfuggire all'analisi scientifica. La differenza non può essere ridotta a numeri perché la combinazione naturale delle sostanze prodotte dall'intera ghiandola endocrina ha un potere di conservazione della vita superiore alla somma di queste sostanze considerate separatamente, anche se i biochimici potrebbero isolarle tutte, cosa che di solito non possono fare.(9) Allo stesso modo, un tema musicale o un leitmotiv memorabile ha un potere emotivo-psichico non spiegabile elencando e sommando i suoi intervalli o le frequenze delle sue note. La potenza del tema può essere compresa solo in termini di risonanza psichica evocata nello spazio musicale dall'interazione e dalla compenetrazione dei vari suoni in combinazione.

Il fattore fondamentale è la combinazione di suoni che agiscono dinamicamente sulla coscienza musicale degli ascoltatori, e questa combinazione influenza potenzialmente l'intero spazio musicale direttamente o indirettamente la risonanza ad esso. La risonanza è immediata se i suoni sono simultanei o può essere espansa nel tempo se i suoni sono in sequenza (una melodia). Un accordo è un rilascio improvviso di potenza; una melodia è un processo di rilascio. Quando gli esseri umani agivano come una tribù unificata come un accordo di unità consonanti all'interno di un insieme stabile l'accordo tribale dell'essere (la cultura e il suo psichismo) era così basilare che da esso potevano nascere melodie improvvisate individualmente. Nell'Europa classica, essendo la tonalità la realtà indiscussa della musica, le melodie potevano fluire, piuttosto senza meta ma spontaneamente, per il puro piacere di fare infinite variazioni (arabeschi musicali) sul modello di tonalità maggiore o minore emesso dall'accordo perfetto e dalle sue permutazioni. Ma non viviamo più in una situazione culturale di questo tipo. Gli individui sono almeno relativamente soli, isolati dal loro ego. La tendenza alla formazione di piccoli gruppi di musicisti, che improvvisano insieme magari nel tentativo di compenetrarsi musicalmente oltre che psichicamente, è caratteristica dell'urgenza di potersi sentire come un tutt'uno e quindi di raggiungere uno stato di armonizzazione.

Nella musica sinfonica le note della musica occidentale, non più fondamentalmente trattenute dalla forza della tonalità, vengono trascinate in formazioni di gruppo olistiche. Invece di emergere da un Uno (un tonico), cercano la condizione interpenetrativa degli accordi dissonanti pleromi dei suoni. Questi sono limitati nel contenuto; ognuno ha il proprio principio di organizzazione, che determina il tono del pleroma. Tutti questi toni sono idealmente comuni nel vasto Tono del pleroma onnicomprensivo dello spazio musicale sperimentabile dall'orecchio umano; ma in realtà ognuno dei pleromi particolarizzati e limitati ha un proprio carattere, e la sua emanazione olistica (il tono) è intesa dal compositore (consapevolmente o meno) a soddisfare una particolare esigenza. Il bisogno può essere personale, sociale o culturale, o può essere transpersonale: il bisogno di una

trasformazione psichica del compositore o degli ascoltatori in una sala da concerto o in una situazione ritualizzata.

Approcci alternativi alla melodia

Il concetto di pleromas dei suoni non implica di per sé una svalutazione della melodia. Né il concetto di spazio musicale come continuum di vibrazioni implica che le melodie sinfoniche si sviluppino come un glissando perpetuo da una nota all'altra. Significa che (come avviene in gran parte della musica orientale) il modo in cui un suono viene avvicinato e concluso è importante e significativo quanto l'esatta tonalità della nota. Anche se le note di una melodia sono separate da passaggi netti e bruschi, la consapevolezza che lo spazio musicale tra di loro non è vuoto può far nascere un nuovo senso di relazione timbrica.

Ci sono due modi fondamentali per definire la natura di una melodia. Il primo è come l'espansione temporale di un'unità fondamentale a cui ogni nota della melodia può essere riferita. Se unità significa un sistema di organizzazione intellettuale ed essenzialmente geometrico, la melodia è come un arabesco. Essa riempie uno spazio musicale definito da strutture quasi-architettoniche (forme musicali). Tali melodie producono un effetto estetico. Questo effetto, tuttavia, di solito si produce solo quando la coscienza degli ascoltatori opera in termini della cultura in cui la melodia è venuta (per così dire) a fiorire. La musica si ispira quindi alla formulazione, da parte di una particolare cultura, dell'ideale del "Bello" - un ideale che è insito nella natura umana.

La seconda definizione di melodia è espressionistica. Nel suo aspetto primordiale è magica o sacromatica. Nel suo aspetto individualistico moderno è intesa a comunicare gli stati trasformativi della coscienza - le lotte e le passioni di individui che, sentendosi isolati e forse tragicamente alienati dal loro ambiente, cercano inconsciamente o deliberatamente di comunicare la loro situazione a persone potenzialmente reattive, e nelle loro risposte di dimenticare o lenire la loro solitudine. Nel loro aspetto transpersonale al di là delle passioni individuali, le melodie espressionistiche assumono una funzione volutamente trasformativa, facendo rivivere ad un livello più alto dell'evoluzione umana la magia dei canti antichi associati a parole evocative.

Poiché la musica espressionista non svolge principalmente una funzione estetica - una funzione che appartiene allo stato stabile quando una cultura fiorisce in forme di grande bellezza che suscitano una risposta collettiva aspettata e apprezzata - le sue caratteristiche essenziali sono le dissonanze. Da un punto di vista culturale, queste possono essere discordanze, cioè relazioni che non possono essere integrate nei limiti

dello psichismo della cultura. Le relazioni tonali che sono discordanze per la mente culturale sono dissonanze per l'individuo in un costante processo di trasformazione.

Le melodie fortemente espressive, non essendo sostenute da un'unità o da un sistema collettivo, devono produrre il proprio sostegno. Devono trovare il proprio spazio musicale, e in quello spazio un senso di appartenenza o di radicamento. All'inizio chiedono accordi non tradizionali come fondamento integrativo e olistico. In molti casi un pleroma di suoni rappresentato in una partitura musicale dalle note di un accordo dissonante (ma in realtà costituito dalle loro complesse interazioni) è il seme da cui nasce la melodia attraverso un processo analogo alla germinazione. Nelle sequenze di suoni la melodia rilascia la qualità intrinseca dello spazio olisticamente risonante - il suo tono specifico. Quel tono, a sua volta, richiede strumenti di un timbro specifico per essere adeguatamente attualizzato come un'entità musicale complessa.

"Tono-colore:" Un'interpretazione errata

Il timbro degli strumenti assume una grande importanza nella musica sinfonica, perché la risonanza effettiva di uno strumento materiale è alla base di questa musica. La voce umana è stata senza dubbio il primo strumento utilizzato, ma quando i toni vocali vengono usati per la prima volta deliberatamente da esseri umani primitivi non si dovrebbe parlare di musica in senso culturale o, ancor meno, estetico. Tutte le specie biologiche comunicano la loro natura essenziale attraverso grida o canti, e così anche l'umanità. Ogni suono vocale costituisce uno strumento particolare con una propria formante - la sua caratteristica area di risonanza, il suo spazio musicale. Lo psichismo collettivo di una particolare cultura umana si rivela attraverso l'uso delle vocali e delle consonanti, l'intonazione del linguaggio delle persone che organizza in un insieme psichico, e la sintassi che rivela le modalità di associazione di base che caratterizzano la cultura.

La musica parlata dell'umanità primitiva si è gradualmente estesa, lungo le linee culturali, alla musica vocale-strumentale e poi alla musica orchestrale. Lo sviluppo della musica orchestrale in Europa ha portato all'uso della voce come mero strumento, mentre in Asia il costruttore di strumenti e l'esecutore (almeno all'inizio) hanno cercato di far suonare lo strumento in modo espressivo come una voce umana (vina indiana e saranji, flauto giapponese). La crescita dell'orchestra moderna da Beethoven a Stravinsky e Varèse, passando per Berlioz, Wagner e Debussy, rivela non solo la complessità del materiale musicale, ma una crescente preoccupazione per come la varietà dei suoni strumentali si integra nella risonanza dell'orchestra nel suo insieme. L'abilità tecnica sia degli strumentisti che dei direttori d'orchestra ha dovuto fare notevoli progressi per soddisfare le richieste di compositori le cui

intricate opere si affidano sempre più a nuove combinazioni orchestrali e a nuovi effetti.

Il termine colore orchestrale è diventato attuale, ma nessuno può giustificarne l'uso. Per secoli i musicisti europei si sono concentrati sugli schemi degli intervalli, sullo sviluppo formale dei temi e sulla modulazione da una tonalità all'altra, quindi principalmente su fattori astratti. La partitura di un'opera musicale poteva essere trasposta in qualsiasi chiave fosse più conveniente, e sia che un flauto o un violino suonasse la melodia scritta la musica rimaneva "la stessa". Il grande gioco consisteva nel saper riconoscere un tema o (nella musica seriale) un numero selezionato di note in tutte le sue forme modificate e quindi nel prendere piena conoscenza (intellettualmente, naturalmente) dell'abilità del compositore e della capacità dell'esecutore di rendere "chiara" l'intricata struttura musicale. Questa concentrazione su fattori astratti e formalistici rendeva difficile creare e sperimentare la musica in termini di qualità espressiva del Tono. Come mezzo di comunicazione psichica, Tono è stato ridotto a "colore" e interpretato come un "effetto" superficiale, stimolante per i sensi o sensuale.

Gli indiani d'America sono stati sentiti dire da un anglo che aveva una "voce bugiarda". Gli indiani amano stare seduti in silenzio, e quando una persona rompe il silenzio e parla molto di più si sente risuonando alla qualità tonale della voce che ascoltando le parole che la mente di chi parla si è formata. Allo stesso modo, la qualità dei toni in una performance comunica un messaggio vitale che riguarda la psiche dell'esecutore, e questo messaggio può alterare profondamente la comunicazione di ciò che la musica intendeva trasmettere. Questo, naturalmente, è particolarmente evidente nel caso di un pianista che è totalmente responsabile di ciò che l'esecuzione comunica - a condizione che il pianoforte in questione sia adeguato, cosa che non sempre avviene.

La questione qui è chiaramente se per esecutore musicale si intende un insieme di relazioni tra note che di per sé non hanno un suono particolare o un insieme composito in evoluzione di toni effettivamente ascoltati che hanno una qualità definita. Ciò non significa che i compositori di musica classica europea non abbiano avuto alcun riguardo per la natura sostanziale e concreta (le vibrazioni effettivamente udite) della loro musica costruita intellettualmente e formalisticamente, ma che la sostanzialità dei suoni richiesti dalle loro partiture musicali sia stata un elemento di importanza solo secondaria. Lo sviluppo dell'orchestra del XX secolo e di orchestrazioni complesse e altamente stimolanti è stato molto influente nello sviluppo potenziale di una coscienza del Tono. Ma credo che un malinteso di fondo sia stato creato dal concetto acustico delle armoniche, che cerca di ridurre il timbro delle fonti strumentali dei suoni effettivamente ascoltati - la risonanza totale dello strumento materiale trasportato nell'aria circostante - a una serie di componenti misurabili (overtone). Quello che io chiamo Tono non può essere misurato

completamente - non più di quanto si possa misurare o addirittura definire il carattere emotivo e psicoattivo o l'intensità di un tema musicale o di una melodia.

La parola maiuscola Tono dovrebbe essere riservata all'equivalente musicale della potenza vitale di qualsiasi organismo vegetale o animale. Il tono non è "colore". L'udito è completamente diverso dal vedere. Il nostro normale senso dell'udito si occupa della consapevolezza delle qualità dell'energia vitale - con il potere degli impulsi biologici, degli stati emotivi e delle decisioni della volontà. Il senso del vedere, invece, è la base per lo sviluppo della coscienza. Ogni forma di esistenza - anche l'intero universo - inizia in una liberazione di potere attraverso il Suono, la condizione alfa dell'essere. Si consuma nella Luce, la luce della coscienza onnicomprensiva, l'omega dell'essere.

Si può immaginare, tuttavia, di avere un'esperienza subliminale di una musica che risuona nello stato omega dell'essere. Si potrebbe quasi dire una "musica della coscienza". Non avendo una parola per descrivere la natura di quel Tono, ci si può sentire spinti a parlarne in termini di luce e, nel processo di raggiungimento di tale esperienza, di colore del tono, di suoni brillanti o scuri. Ma il termine è confuso, per esempio, se applicato a compositori come Debussy e Ravel, chiamati in modo piuttosto insensato Impressionisti. Lo scopo più profondo dell'impressionismo, sia in pittura che in musica, era quello di far vedere e sentire in un modo nuovo, naturale e spontaneo, libero dai pregiudizi tradizionali che la cultura europea aveva imposto loro. Il movimento impressionista è stato il primo tentativo di dis-europeizzare le risposte dell'uomo alla realtà fisica e psichica.

Questa questione del colore dei toni è importante oggi perché alcuni musicisti d'avanguardia ne parlano ampiamente e soprattutto per il loro crescente uso di strumenti elettronici o di altre fonti di suoni la cui qualità è solitamente priva di vitalità e di risonanza olistica. Compensare (consapevolmente o meno) una tale scarsità di qualità timbrica e di vivacità con ripetizioni straordinariamente lunghe di brevi, semplici e spesso musicalmente non significative sequenze di suoni non produce, a mio avviso, risultati significativi, se non in termini di uno stato quasi ipnotico di rilassamento e di introversione meditativa autoindulgente. Eppure ci sono indubbiamente delle eccezioni degne di nota.

La musica elettronica tende ad essere applicata all'acustica piuttosto che alla musica, soprattutto quando è prodotta da combinazioni di vibrazioni generate elettronicamente, quantitativamente definite - combinazioni spesso basate sul concetto analitico e scientifico delle frequenze misurabili delle fondamentali e degli overtones. La "musica concreta" si basa sulla disintegrazione della realtà e sulla ricombinazione o sintesi dei frammenti disintegrati. Come protesta contro l'approccio banale e culturale alla realtà, soprattutto nell'artificialità e nelle tensioni del vivere in città, la musica concreta può essere significativa in senso catartico, ma le

sue opere spesso sembrano combinazioni di suoni psichicamente vuoti, il cui vuoto non è riempito da ripetizioni prolungate di natura quasi magica.

Una gran parte dell'umanità, sia in Oriente che in Occidente, non è più sostenuta e potenziata dallo psichismo collettivo della sua cultura natale. Il potere deve essere costruito dalla concentrazione personale e da una trasformazione interiore nella musica (o in una qualsiasi delle arti) che si crea. Per riempire i suoni del Tono che sono vuoti perché non sono più radicati in una matrice culturale vibrante e dinamica, il compositore e l'esecutore devono riversare in essi il proprio psichismo individualizzato; e questo significa dare agli strumenti una vibrazione risonante che dia loro una nuova vita - piuttosto che più "colore".

Questa vibrazione risonante del materiale musicale e strumentale vero e proprio può essere ottenuta, nel modo più significativo e psicoattivo possibile, credo, attraverso l'uso di armonie dissonanti che evocano una pienezza di risonanza, che può avvenire solo attraverso l'armonizzazione delle differenze e anche delle vibrazioni contraddittorie. L'epoca dell'omogeneità tribale patriarcale è finita. Se un giorno dovesse tornare, dovrebbe essere ad un livello più alto, oggi impraticabile e irrealistico. La vibrazione è infatti la chiave per l'emancipazione dei suoni da parte della magia del Tono. Ma un nuovo tipo di magia è ora richiesto da individui creativi in grado di vivere, sentire e pensare in termini transpersonali come agenti dell'umanità nel suo insieme - la magia della coscienza sinfonica. Il Suono creativo che è "all'inizio" e il plenum illuminato della coscienza spaziale che costituisce lo stato omega della "fine del tempo" possono mescolarsi. E in questa fusione - per quanto timida e imperfettamente realizzata - la nascita di una nuova musica e di una nuova era può essere, se non concretamente attualizzata, almeno annunciata. La via di ogni Cristo deve essere preparata da un Giovanni Battista in cui la fine incontra l'inizio.

Il Principio di coerenza nei Wholes Composite Wholes

Agli studenti di musica vengono insegnate le regole della composizione, ma c'è davvero un solo principio dominante in ogni attività creativa: la coerenza. La coerenza si manifesta come un ritmo assicurato e quasi organico di svolgimento, un processo sostenuto di formazione o trasformazione.

Nell'ultimo capitolo del suo eccellente libro, *Il Tao della fisica*, Fritjof Capra parla dell'interpretazione recentemente formulata di ciò che gli esseri umani percepiscono come materia, l'ipotesi "bootstrap" del fisico di Berkeley Geoffrey Chew. Secondo questa filosofia "bootstrap", "l'universo è visto come una rete dinamica di eventi interconnessi. Nessuna delle proprietà di qualsiasi parte di questa ragnatela è fondamentale; tutte seguono le proprietà delle altre parti e la coerenza complessiva

delle loro reciproche interrelazioni determina la struttura dell'intera ragnatela". In altre parole, "la natura non può essere ridotta ad entità fondamentali, come le particelle elementari o i campi fondamentali. Essa deve essere compresa interamente attraverso la sua autoconsistenza"(10).

Se da un lato è impossibile descrivere in dettaglio come una tale teoria della realtà possa essere messa in relazione con l'integrità dello spazio musicale e con il principio della compenetrazione delle vibrazioni sonore all'interno di risonanze olistiche basate su un'armonia dissonante, dall'altro le implicazioni di una tale visione riguardano necessariamente tutti i campi dell'attività umana, musica compresa. Capra cita lo studio di Joseph Needham sui concetti essenziali della filosofia taoista in Cina e lo cita dicendo che "la cooperazione armonica di tutti gli esseri è nata non dagli ordini di un'autorità superiore esterna a se stessa, ma dal fatto che essi erano tutti parte di una gerarchia di grossisti che formavano un modello cosmico, e ciò a cui obbedivano erano i dettami interni della loro stessa natura [corsivo mio] . . . I cinesi non avevano nemmeno una parola corrispondente alla classica idea occidentale di legge della natura"(11) Capra afferma inoltre che nel tipo di fisica più recente sviluppato "l'autoconsistenza è l'essenza di tutte le leggi della natura" e che "in un universo che è un insieme inseparabile e dove tutte le forme sono fluide e in continuo mutamento non c'è spazio per alcuna entità fondamentale fissa".

Questo mondo "fluido e mutevole" è il mondo della musica - musica liberata dai vincoli intellettuali e formalistici della teoria classica della tonalità che, significativamente, si è imposta nel secolo in cui i concetti di Newton e Cartesio hanno cristallizzato l'atteggiamento scientifico moderno - almeno fino a Einstein, Dirac e Heisenberg. Gli atomi solidi che per la fisica newtoniana costituivano il fondamento della materia - e le indistruttibili monadi Leibnitz postulate nello stesso periodo - corrispondono nella loro astrattezza alle precise note musicali della musica classica europea che si muovono secondo regole precise all'interno dello spazio rigidamente definito ma essenzialmente vuoto di una partitura musicale. La partitura presenta pentagrammi musicali con linee prestabilite che stabiliscono intervalli altrettanto prestabiliti; barre altrettanto inflessibili stabiliscono battiti forti e deboli dominati dal tempo metronomico di ritmi semplici. Anche le melodie devono durare un determinato numero di battute.

La musica è stata in effetti una vera e propria "camicia di forza", ma gli esseri umani che stavano sviluppando un tipo centrifugo di individualismo (o almeno un personalismo emotivo) e che si stavano avvicinando all'ideale della democrazia del laissez-faire avevano bisogno di un ordine musicale controllato esternamente e razionalisticamente per mantenere l'integrazione psichica. Avevano paura della spontaneità e della libertà creativa dello spirito, e non si sono dimostrati capaci di

vivere senza vincoli esterni, una volta che (come sta accadendo oggi) i vincoli si sono infranti.

La reazione all'assenza di costrizioni passa per semplicità ed è un tentativo di tornare a una ripetitività magica, ma con una confusione di fondo e un sofisticato desiderio di una libertà che non è né magica né sacra, e alla quale la maggior parte delle persone non è in grado di dare un significato autoconsistente. Per realizzare un tale significato, una persona deve essere stabilita (o stabilizzata) nella propria identità; ma questa identità non deve essere pensata, anche a un livello "spirituale" postulato, come un essere isolato e autosufficiente. L'identità dovrebbe essere intesa come l'integrità di un processo autoconsistente che va dal seme germinativo (stato alfa) al seme consumante (stato omega) - un'integrità che è essa stessa una componente di un insieme ancora più grande, l'umanità.

Così un'opera musicale dovrebbe avere un'identità, ma un'identità che non è né statica né predeterminata da una forma tradizionale esistente in un regno di valore quasi assoluto. All'ascoltatore dell'opera dovrebbe essere concessa la sensazione-esperienza di scoprire il seme dell'unità della musica all'interno della molteplicità dei suoni. Ma questo è possibile solo se l'ascoltatore lascia risuonare il tono dell'insieme musicale nella sua coscienza e nel suo sentire-natura. Questo seme di tono può essere un'organizzazione verticale di note definite - un accordo complesso le cui componenti possono interagire e compenetrarsi come le molte componenti di un grande gong asiatico - oppure può essere implicito nel processo musicale, da rivelare forse solo in momenti di significato focalizzato e di intensità della comunicazione psichica.

Questo processo deve avere una coerenza interna; dovrebbe essere inteso (inconsciamente spesso più che consapevolmente) per soddisfare un bisogno. Lo spirito opera sempre in funzione della soddisfazione di un bisogno. Esso opera per riequilibrare (per rendere di nuovo intero e dinamico, cioè pieno di tono) ciò che si è disintegrato in modo riparabile e psichicamente sconvolto da trazioni e pressioni che si è trovato incapace di respingere o assimilare. In musica queste ultime sono discordie. Trasmutare le discordie in dissonanze armoniche è la via eterna dello spirito creativo e trasformativo; e tale spirito è necessario nella musica oggi più che in qualsiasi altro momento.

Una visione delle possibilità cosmiche della musica

La musica del futuro, dissonante, integrale e olisticamente risonante, è difficilmente immaginabile in questo momento precario della storia umana. Se l'umanità dovesse tornare a forme di vita più semplici, meno complesse dal punto di vista tecnologico, ma con un nuovo senso di "fratellanza universale", gruppi integrati di esseri umani

centralizzati da uno scopo comune potrebbero sentire di nuovo il bisogno di cantare insieme all'unisono fisico, mentre i grandi strumenti a forma di gonfalone aureolano i loro canti con la vivacità dello spazio musicale che queste voci unificate evocano psichicamente. Se, d'altra parte, la civiltà moderna, una volta ristabilita e rasserenata, è in grado di produrre strumenti musicali di cui i nostri attuali dispositivi elettronici sembreranno solo ingenui e primitivi precursori, allora può emergere una musica di pienezza spaziale - una musica di pleromi di suoni veramente cosmici. Ho sognato un tale strumento e ne ho scritto nel mio romanzo *Return from No Return* (1953), collocandolo su un pianeta lontano nella costellazione del Sagittario. Ho chiamato questo strumento sacro Cosmophonon, "un campo di forze circondato da miriadi di cristalli luminosi di molte forme e colori". Una citazione dal mio libro può evocare la possibilità dell'uso super-sacromatico di un tale strumento.

Il campo cosmofonico si anima di vibrazioni, mentre Vashista muove alcune delicate leve che tremano come dita. Con il braccio sinistro stringe la ragazza, che trema anch'essa. Nella testa di Vashista comincia a vibrare anche un organo cristallino di straordinaria potenza. È come se le vibrazioni cosmiche lo attraversassero, per purificarsi e filtrare. Solo lui, ahimè, è ora in grado di svolgere questa funzione. Quando la vibrazione raggiunge un'altezza elevata, Vashista tocca una delle migliaia di piccole manopole e un tono straordinario riempie la sala. Ogni manopola è sintonizzata sul tono fondamentale di una stella. E il primo tono rilasciato è quello di Vru, che fornisce l'onda portante al regno delle stelle, alle immensità della forza mentale cosmica.

Il corpo di Tzema-Tse fremme mentre il maestoso tono rimbomba attraverso tutto il suo essere. Qualcosa si apre improvvisamente come un fiore tropicale colpito dal sole nascente. Vashista sente l'apertura, e una grande eccitazione lo afferra, perché ora sa che, nell'essere che tiene molto vicino, si è aperta una porta nello spazio della mente, lo spazio delle stelle. Cosa potrebbe significare, se non che in quello spazio deve già abitare, addormentato forse, una forma di essere immortale, un eterno "io"? Nessuno, tra gli Asuan, ha mai sperimentato un'apertura così improvvisa della porta interiore così giovane. Anche lui, Vashista, ha dovuto raggiungere una maturità avanzata prima che, attraverso la perfetta equalizzazione di tutte le energie psichiche e di tutte le vibrazioni del suo organismo, arrivasse un momento in cui il chiaro cristallo della sua mente cosciente si sciogliesse per rivelare la misteriosa Forma dell'Immortalità - il suo Sé stellato. Lei deve essere, in effetti, il gioiello che ci si aspettava!

Vashista tocca altre manopole. Toni magnifici si sovrappongono alla vibrazione di base di Vru, in un coro in continuo movimento e modulante. Il suo dito tocca la manopola che rilascia l'altissima vibrazione di Svaha, la stella compagna. Poi, il corpo di Tzema-Tse sobbalza incontrollabilmente come se fosse afferrato da una convulsione. Vashista la tiene stretta; guarda i suoi occhi che lo fissano, immensamente ingigantiti. Un'immagine. Sì, vede una Forma che gli occhi rispecchiano, una meravigliosa Forma di

pura luce. Tzema-Tse chiude improvvisamente gli occhi, singhiozzando. Un suono sconosciuto le attraversa le labbra. Il vecchio servitore di Vru sembra sentire. "Zahar . . . Zahar . . ." È un nome?

Lo strumento è stato fermato. Tzema-Tse sta ancora tremando dolcemente. Vashista la conduce fuori dal campo cosmofonico, ora quiescente.(12)

Questo è, naturalmente, un sogno che ha il suo posto in una storia di trascendenza e di amore nel campo del destino planetario della razza umana. Eppure uno strumento come il Cosmofononon non è impossibile se le condizioni sulla terra permettono lo sviluppo di esseri umani in grado di servire come canali per il rilascio mirato del potere cosmico e trasformativo generato dall'interazione di energie transfisiche polarizzate, poiché l'agente di focalizzazione sarà probabilmente sempre un essere umano la cui coscienza e il cui potere sono diventati focalizzati a un livello transpersonale della mente. Il suono della musica è una rivelazione del regno dello psichismo; e il livello di intensità ed espressione della musica è il riflesso dinamico del livello dello psichismo di esseri umani particolarmente sensibili e aperti.

La musica non risiede nelle note musicali stesse. Essa si sprigiona attraverso la vivacità e il tono degli strumenti materiali che risuonano all'impatto della psiche, individuale o collettiva, degli esseri umani. La musica è comunicazione psichica. Se c'è un significato profondo in ciò che lo scienziato ispirato, Donald Hatch Andrews, afferma nel suo libro, *The Symphony of Life* (13) - che "l'universo è più simile alla musica che alla materia" - è perché l'universo è un insieme costituito da una rete di comunicazione incredibilmente complessa che mette in relazione tutto con tutto il resto.

Il segreto di una comunicazione così onnipresente e onnicomprensiva è la compenetrazione di tutte le forme di esistenza a livello dello psichismo cosmico - l'anima mundi degli occultisti medievali, l'"anima del mondo". A quel livello ogni centro dell'essere risuona ad ogni altro, unito in un'Armonia onnicomprensiva. Eppure, poiché ogni centro della coscienza conserva ancora misteriosamente la sua identità - la sua singolarità di processo e di vibrazione, il suo tono spirituale - questa Armonia è un'armonia dissonante, una vittoria incessante sulla forza centrifuga della molteplicità. È l'amore divino che trionfa per sempre sull'indifferenza e che integra le differenze nella musica, la vera musica delle sfere.

Note al Capitolo:

1. Rudhyar, *L'arte come liberazione del potere* (Carmel: Hamsa Publications, 1930).
Ritorno

2. Ibidem.

3. Ibidem.

4. "La ricerca di un fine", Seme per una vita migliore (19 luglio 1955).

5. Lo scrittore americano Paul Brunton soggiornò nell'ashram di Sri Ramana Maharshi in India e riferì che un giorno, sentendosi in ansia per la sua famiglia a New York dalla quale non aveva avuto notizie, il suo guru gli chiese perché sembrava così depresso. Raccontando la preoccupazione di Brunton, Sri Ramana chiuse gli occhi e dopo qualche istante disse: "Sono stato a New York. Cosa vuoi sapere che sta succedendo lì?". Lo studente moderno delle dottrine esoteriche può parlare di "viaggio astrale", ma questo è ancora pensare in termini di spazio dimensionale. Dire che il sant'uomo indù ha viaggiato in un corpo attraverso un regno astrale rivela l'incapacità della mente moderna di operare come la mente dell'interezza.

6. Analogamente una nazione non è in realtà un'aggregazione di individui non correlati tra loro, ma piuttosto un'organizzazione di classi e gruppi sociali. Considerati come elettori gli individui sono unità astratte suscettibili di essere aggiunte, producendo così una somma. Ma il successo dei sondaggi nazionali rivela che le credenze e le reazioni di questi individui teorici dipendono principalmente dalla classe o dal gruppo a cui appartengono. Ogni classe o gruppo rappresenta un aspetto particolare dell'insieme nazionale.

7. Vedi la voce sul tono di combinazione in Apel, Harvard Dictionary of Music.

8. Per un resoconto più dettagliato del mio approccio a questo "pianismo orchestrale", si veda il mio libro, Culture, Crisis and Creativity (Wheaton, Ill.: Quest Books, 1977), capitolo 7.

9. Le sostanze chimiche sintetizzate, isolate e particolarmente "attive" possono essere estremamente potenti, ma il loro è un tipo di potere sbilanciato e spesso violento che può avere pericolosi effetti collaterali. Alcuni anni fa i medici europei parlavano della medicina americana, spesso basata sull'uso di tali prodotti di sintesi, come "medicina eroica", eccellente senza dubbio sul campo di battaglia.

10. Boulder, Colo.: Shambhala Publications, 1975, pp. 285-86. Ritorno

11.. Ibidem, p. 289 Ritorno

12. Palo Alto, Cal.: The Seed Center, (1973) pp. 134-35. Ritorno

13.. Vertice di Lee, Mo.: Unity Books, 1966.

Capitolo XII

I ritmi della civiltà e della cultura

Se cerchiamo di interpretare e dare un senso a ciò che sta accadendo oggi nel mondo e nel campo della musica dobbiamo differenziare l'unico processo globale di civiltà dalle tante culture che nascono, maturano e decadono.

Nel corso del Settecento e dell'Ottocento la civiltà è stata concepita come un avanzamento graduale e unidirezionale dalla "barbarie" a forme sempre più differenziate, raffinate e "spirituali" di vita, di sentimento e di pensiero "civilizzato". La crescita della scienza e della tecnologia dopo la Rivoluzione Industriale e lo sviluppo dei movimenti umanitari - sia a livello religioso, ispirato da Dio, della Fede Baha'i, sia a livello materialistico, ateo, del marxismo - sembrava giustificare il concetto di "progresso". Il progresso fu adorato nel XIX secolo, così come la ragione fu divinizzata nel corso del XVIII.

L'inizio della prima guerra mondiale fu totalmente inaspettato dalla maggioranza delle persone. Le sue presunte e tanto pubblicizzate atrocità tedesche e gli orrori della guerra di trincea - con interi reggimenti ai quali fu ordinato di correre a strappare la morte attraverso un filo spinato di terra di nessuno - sconvolsero la mente umana. La seconda guerra mondiale, il suo totale annientamento delle grandi città con i bombardamenti aerei, il crescente uso della tortura come strumento di politica, e la triste realtà della guerra atomica - poi le crescenti prove dell'inquinamento del pianeta da parte dei prodotti di scarto delle conquiste tecnologiche - hanno fatto davvero un tragico scherzo alla religione del progresso. Eppure molti individui vi si aggrappano disperatamente, e l'ottimismo innato della classe media americana combatte ancora contro le visioni negative del destino - che i fatti tendono certamente a sostenere, a meno che un quadro più inclusivo dell'evoluzione umana non li reinterpreti in modo più sano.

In un tale quadro la civiltà è un processo che opera attraverso lo sviluppo organico di molti buchi culturali simultanei e successivi, ognuno dei quali nasce, cresce, matura e più o meno rapidamente si disintegra e decade. Ogni cultura attualizza in forme concrete e modalità specifiche di attività un aspetto particolare del potenziale evolutivo insito nel genere umano. Il processo di civiltà, invece, è un movimento planetario universalistico, tutto umano, ma può operare concretamente solo se incarnato nella sostanza psicomentale di un popolo e nelle radici di una cultura condizionata dal clima, dalla flora e dalla fauna. Poiché una cultura si forma da una combinazione di elementi nuovi e dinamici e dai resti del passato rivitalizzati da questi elementi, la sua funzione nell'evoluzione complessiva dell'umanità è quella di incarnare una nuova qualità umana o Tono, un modo di vivere ancora non

sperimentato, basato su nuovi miti, simboli e istituzioni sociali. Questi operano al livello che il processo di civiltà planetaria ha raggiunto quando si è formata la nuova cultura. Così la civiltà è multidimensionale e non lineare. Il suo funzionamento si traduce in vortici più o meno localizzati, ma che formano comunque una spirale onnicomprensiva. Così l'umanità avanza, anche se le culture, spesso catastroficamente, decadono. L'umanità avanza attraverso e soprattutto durante i periodi di decadimento, poiché in tali periodi il decadimento è polarizzato dalla formazione e dal rilascio di semi mutanti.

Il tono che il processo di civilizzazione rilascia, tuttavia, ha implicazioni che sconvolgono la vita. Se le strutture che la cultura ha costruito non sono in grado di risuonare alla nuova vibrazione, vengono distrutte. La distruzione non è però la colpa (per così dire) del processo di civiltà, che deve continuare, perché il suo slancio è essenzialmente irreversibile. Può essere fermata solo se non c'è la possibilità che si formi una cultura - un buco di cultura per rispondere ad essa - fino a quando questa possibilità non si ripresenta, magari in qualche altro luogo cosmico. La responsabilità della distruzione delle strutture sclerotiche è del buco di cultura che ha fatto fallire almeno relativamente la sua missione (destino o dharma) di essere un veicolo per la manifestazione del nuovo Tono liberato dal processo di civiltà.

I problemi che la cultura euroamericana si trova oggi ad affrontare sono il risultato delle resistenze profondamente inquietanti incontrate dalle nuove vibrazioni (una nuova potenzialità nello sviluppo della coscienza e dell'attività umana) rilasciate nell'organismo planetario della terra diverse migliaia di anni fa, probabilmente all'inizio di quello che i filosofi e i creatori di miti indù chiamano Kali Yuga. La nuova vibrazione fu presumibilmente rilasciata come un potere emanato dallo spirito, ma dovette passare attraverso un lungo processo di involuzione (o discesa come Suono creativo) prima che si potessero formare sistemi di organizzazione umana su scala pubblica in grado di risuonare sostanzialmente al suo impatto. Questa nuova vibrazione ha gradualmente evocato risposte specifiche nella natura umana e nelle culture nate da allora.

La prima risonanza produsse quella che alcuni antropologi chiamano l'età vitalistica - il periodo dei culti della fertilità basati sul culto dell'interazione delle polarità maschili e femminili della vita. Era l'era dello sviluppo agricolo e della formazione di grandi società tribali sulle rive di grandi fiumi. Alla fine le città furono costruite e il processo di individualizzazione cominciò a influenzare la coscienza umana. Assunse una forma definita, anche se embrionale, nel corso del VI secolo a.C., in particolare nel mondo greco orientale e mediterraneo e in India. Pitagora nella regione del Mediterraneo e Gautama Buddha in India sono i simboli più alti della risonanza delle rispettive culture alla discesa del nuovo Tono liberato dal processo di civiltà.

La risonanza data dallo spirito più vibrante e aperto del mondo greco, anche se inizialmente positiva e creativa, non poteva essere sostenuta nella sua purezza e nella sua qualità più profonda dalle persone delle generazioni successive. La cultura greca che ha trovato la sua manifestazione più significativa e vibrante ad Atene ha fallito perché la città-stato che ha seminato il seme della democrazia era in realtà governata da un'élite di cittadini maschi che dominava una massa di schiavi; e la maggioranza dei cittadini ateniesi o operava ancora lungo vecchie linee vitalistiche solidificate in culti religiosi gradualmente più vuoti o poteva rispondere alle possibilità mentali della nuova vibrazione solo in termini di argomenti infiniti e volgarizzazioni sofisticate. Le conquiste di Alessandro diffusero quello che era (al massimo) superficialmente compreso - l'intellettualismo e l'aristotelismo della cultura greca, che la competenza organizzativa degli amministratori romani affamati di potere istituzionalizzò, in qualche modo sul modello dell'impero persiano di Dario. La cultura greca e quella romana decadde, ma la civiltà umana non fallì. Ciò che fallì fu la cultura e le istituzioni che tentarono invano di dare forma concreta alla nuova civiltà del Tono.

La nuova cultura - il buco di cultura che si è sviluppato nell'Europa centrale e occidentale ha accettato molte istituzioni sociopolitiche romane come fondamenta. Anche il Papato assunse la forma di un impero religioso romano, incorporando il potere politico e militare nella costruzione di una massiccia organizzazione dello psichismo collettivo. Questo a sua volta portò all'ascesa reazionaria dello spirito eccessivamente individualista del Rinascimento e al carattere materialistico della scienza empirica. La Chiesa e l'estrema reazione scientifica e psicologica contro il suo controllo dello psichismo dei popoli europei - un controllo modificato solo superficialmente dalla Riforma protestante - sono stati e rimangono tuttora fattori dominanti nell'attuale cultura euroamericana.

Oggi questa cultura euroamericana deve far fronte ai risultati dei suoi fallimenti, avendo diffuso la sua tecnologia orientata al profitto e la sua passione per il potere in tutto il mondo, accelerando così la disintegrazione di tutte le altre culture. Anche qui, il processo di civiltà non è da biasimare, ma l'incapacità della cultura europea di dare una sana incarnazione all'ideale che era suo compito (il destino o dharma) di realizzare: l'illuminazione della mente ateniese con la luce e la compassione dell'amore di Cristo. La colpa è di ciò che l'Europa ha fatto dell'Europa delle potenze liberate nell'antica Grecia da uomini ispirati da una nuova qualità della mente e di ciò che la Chiesa ha fatto dell'impulso spirituale focalizzato attraverso e liberato da Gesù. Lo spirito di Cristo è stato emozionato e drammatizzato da Paolo e ulteriormente materializzato dai padri della Chiesa. Questi uomini devoti, ma spesso spiritualmente ambiziosi, lottavano contro le intellettualizzazioni dell'élite alessandrina e l'attrazione popolare del culto mitraico e di altri fantasmi vitalistici

che infestavano la psiche collettiva gradualmente più vuota dell'impero romano, che era appesantita da un numero immenso di schiavi irrequieti e in balia di un esercito di mercenari. I padri della Chiesa hanno racchiuso lo spirito in dogmi con cui alimentare le emozioni degli schiavi e delle masse europee. Oggi possiamo essere testimoni della Gotterdammerung di tutte le culture del mondo, ma la civiltà non perirà finché si potranno seminare i semi di una nuova cultura.

Questa differenza tra l'unico vasto processo di civiltà planetaria e lo sviluppo organico e ciclico dei numerosi fori culturali è, credo, una realizzazione di fondamentale importanza per una comprensione oggettivamente valida di ciò che accade nella musica (e in tutte le arti) dall'inizio di questo secolo. Lo sviluppo della mente occidentale razionalistica e scientifica, che è stato un prodotto, seppur tragico, dell'interazione tra civiltà e cultura, ha anche ampliato notevolmente le possibilità di produrre suoni. Mentre in tempi arcaici il campo della musica si limitava alla capacità di produrre i suoni delle voci maschili e femminili e di alcuni strumenti, ciascuno con una gamma di suoni limitata a tre o quattro ottave al massimo, ora tutte le frequenze vibratorie che l'orecchio umano è in grado di registrare possono essere prodotte da strumenti musicali. Gli strumenti a tastiera, in particolare l'organo e il pianoforte, comprendono tutto questo campo di frequenze sonore praticamente utilizzabili (circa sette ottave).

Le invenzioni tecnologiche della mente europea non sono tuttavia le uniche responsabili di questa espansione dello spazio musicale. Come o più significativa è stata la capacità degli esseri umani di stabilire relazioni interpersonali e intergruppi sulla base di un pluralismo individualizzato piuttosto che sulla base di una compulsiva unanimità tribale o di un'organizzazione sociale di padroni e schiavi. Nello psichismo collettivo europeo e nella comunicazione musicale, questo nuovo tipo di relazione ha fornito una base per il canto corale polifonico. La gente non si sentiva più obbligata a dimostrare l'unanimità fondamentale cantando come una sola voce. L'interazione dinamica di diverse linee melodiche simultanee portava all'uso di accordi, ma questi accordi dovevano operare nello stesso modo rigido che le persone socialmente imparentate dovevano comportarsi - per esempio, nelle gilde, nei monasteri, o alla corte di un re. L'organizzazione degli accordi era dotata (o santificata da) un carattere quasi divino che ne assicurava il perpetuarsi nonostante l'accelerazione dell'espansione e la complessità delle attività culturali, sociali e politiche.

Il notevole aumento della gamma di suoni utilizzabili musicalmente e la complessità dei rapporti tonali all'interno dei mottetti polifonici e delle sinfonie orchestrali può essere attribuito allo spirito pluralistico ed espansivo della cultura europea, ma io preferirei interpretare questi sviluppi come la risposta dei popoli europei a un cambiamento fondamentale delle vibrazioni nel processo di civiltà. Le istituzioni culturali generate da questa risposta sono responsabili del caos

sociopolitico e del vuoto psichico generale che il mondo intero si trova ad affrontare. Ma i veri portatori di questa responsabilità sono gli esseri umani la cui mente accetta passivamente le istituzioni che li hanno plasmati nell'infanzia, perché un processo di rottura radicale e profondo sarebbe troppo difficile da sostenere. Eppure la protesta personale-emotiva, pur essendo il primo passo del necessario processo di decondizionamento culturale e psicologico, non è sufficiente. La protesta non costruisce, e non può di per sé, da sola, le fondamenta di una nuova cultura. I costruttori devono essere in sintonia con il nuovo tono della civiltà - con una nuova qualità del pensiero, con la mente dell'interezza. Tale sintonia, tuttavia, non implica solo la trasformazione della personalità esterna e del suo centro dell'io, ma richiede anche un totale spostamento del livello di coscienza e di funzionamento, che non è, tuttavia, un processo naturale. Nell'individuo che sperimenta un tale processo le energie di base della natura devono essere ripolarizzate.

Lo sviluppo di una mente consapevole di essere cosciente e capace di mettere in relazione tutte le esperienze sensoriali e i sentimenti biopsichici con un centro individuale interno in grado di dire "Io sono" è la caratteristica essenziale dello stadio umano dell'evoluzione planetaria. Qualsiasi organismo che non abbia raggiunto questo livello di funzionamento mentale è subumano o protoumano. L'organismo è vivo, ma non umano. Risuona solo ai ritmi naturali della biosfera. Chiunque sia umano è più che naturale, anche se radicato in un organismo biologico alimentato da energie naturali. Per essere veramente umano il potere centralizzatore della coscienza - il sé individualizzato - deve superare le compulsioni dello stato naturale. Deve mantenere se stesso, stabile ma pienamente attivo, a livello di processi mentali il cui funzionamento non è più vincolato ai dettami delle funzioni biologiche.

Finché questo non sarà il fatto centrale dell'esistenza individuale, la mente non può funzionare come mente dell'interezza, come armonizzatore dello spirito e della materia a livello umano dell'autocoscienza oggettiva, perché sarebbe troppo coinvolta nelle energie materiali. La mente dell'integrità non dovrebbe essere totalmente assorbita nell'unità dello spirito, né temere di affrontare - perché troppo facilmente controllabile o ossessionata - la molteplicità della materia. Non nega né rinnega la realtà della vita come principio di organizzazione degli elementi materiali. Comprende la necessità dell'organizzazione della vita a livello della natura terrestre e della natura animale; ma si è stabilizzata a un livello super-naturale di coscienza e di attività; e a quel livello si costruisce infine un campo operativo pienamente operativo e organizzato.

Il nuovo Tono che si sta lentamente liberando dal processo universalistico, tutto umano, planetario della civiltà negli ultimi millenni stimola la possibilità per gli individui di sviluppare questa mente pienamente umana, individualizzata e oggettiva. All'inizio deve funzionare come la mente dell'individualità per formare un centro di riferimento stabile per l'attività del sistema nervoso, del cervello e delle

correnti dello psichismo collettivo. Ma alla fine si trasmuterà nella mente dell'interrezza. Questa trasmutazione è oggi l'obiettivo della civiltà nella sua forma spirituale; ma non può essere effettuata fino a quando gli individui non smetteranno di avere paura della libertà creativa e di una spontaneità veramente autoindotta - ma non biologicamente o emotivamente costretta -. Le persone hanno paura finché si aggrappano alla sicurezza materna e al conforto della cultura che ha plasmato le loro risposte sociali e psicologiche. Nel campo della musica questo significa finché si aggrappa alla sicurezza e alle facili vibrazioni della tonalità e a un concetto "naturale" di armonia.

Questa armonia naturale, teoricamente consonante, ha sicuramente il suo posto e la sua funzione. Si può godere profondamente, come si dovrebbe godere di tutta la bellezza e il rigoglio della natura. Ma questo godimento non dovrebbe vincolare la coscienza che è in grado di andare oltre il campo delle energie naturali. L'Uomo archetipo si trova "in mezzo alle condizioni". La sua è la "via di mezzo", la via dell'"armonia attraverso i conflitti". Egli sta in bilico tra tutti gli estremi. Nell'Uomo la mente dell'interrezza comprende tutto ciò che c'è, era e sempre sarà, in quell'equilibrio che è la pace; ma a volte è una pace di intensità dinamica apparentemente insopportabile, perché in questa pace si incontrano tutti gli opposti. È una pace che si conquista con le incessanti vittorie della mente assuefatta.

Sommario e conclusione

Poiché questo libro ha presentato materiale filosofico e storico complesso, la seguente condensazione che integra la sua sequenza di idee può essere preziosa.

Lo sviluppo storico della musica segue e può essere compreso pienamente e oggettivamente solo in termini di dispiegamento della mente umana, che costruisce i sistemi di organizzazione dando strutture stabili ai suoni di cui la gente di qualsiasi cultura ha bisogno per comunicare i propri bisogni e le proprie risposte collettive. I primi capitoli hanno brevemente affermato il bisogno primordiale di comunicazione che la musica (come organizzazione di suoni udibili) riempie; come i suoni, quando sono investiti di significato, diventano toni; e come i toni sono usati per scopi magici - cioè per la trasmissione della volontà e l'asservimento delle energie biologiche. Il capitolo 3 ha esaminato il passaggio dalla mente magica a quella sacra e dagli stadi animistici a quelli vitalistici della coscienza umana. I diversi livelli di attività della mente che questi stadi producono corrispondono a fasi del processo di civiltà e di evoluzione interamente umana. Ogni fase, tuttavia, deve essere incarnata in una particolare cultura, e ogni cultura può, almeno in parte, non fornire un veicolo adeguato (un particolare insieme di istituzioni interconnesse) per la nuova mente di

quella fase. Purtroppo, le istituzioni culturali sviluppano una grande inerzia; di solito seguono la via della minore resistenza e della massima convenienza.

I capitoli da 4 a 8 (inclusi) hanno esaminato il grande cambiamento evolutivo della coscienza umana che si è particolarmente concentrato durante il VI e il V secolo a.C. ad Atene, in relazione allo sviluppo di un nuovo tipo di organizzazione sociale, la città-stato del Mediterraneo orientale. Questo cambiamento evolutivo iniziò uno sviluppo importantissimo, anzi cruciale, nel processo di civiltà, anche se all'epoca la spinta verso l'individualizzazione della coscienza e la razionalizzazione e universalizzazione della mente umana toccò solo una piccola minoranza di esseri umani quasi esclusivamente maschili (salvo notevoli eccezioni). Inoltre, il funzionamento della città-stato e il funzionamento della sua natura espansiva richiedeva l'uso diffuso di schiavi e frequenti guerre per fornirli.

Una interpretazione sostanzialmente nuova è stata data al cambiamento di direzione del flusso musicale (da progressioni discendenti a progressioni ascendenti) che, anche se probabilmente implicito nell'uso pitagorico del monocordo, non ha tuttavia completamente riorientato la coscienza musicale europea fino all'età gotica. Come risultato di questa nuova interpretazione, i concetti tradizionali della serie armonica (come "legge naturale" della musica), della risonanza e delle scale musicali sono stati presentati in una luce sconosciuta, alterandone il significato.

Dopo la distruzione definitiva dell'impero romano d'Occidente, con la crescita del potere del Papato a Roma sotto Papa Gregorio Magno (590-604 d.C.), iniziò a prendere forma una nuova cultura europea. I vari tipi di musica da chiesa mediterranea si condensarono in gregoriano e in gregoriano. Lo sviluppo di una rigorosa notazione musicale, insieme al plainchant gregoriano, ha fornito le basi per la musica polifonica e popolare del tardo gotico. Questi sviluppi hanno reso possibile e necessario un complesso sistema di tonalità, il cui sviluppo ha accompagnato la formazione di nazioni moderne autocraticamente governate dai re "per diritto divino", ognuna con il proprio linguaggio e il proprio stile di vita.

I capitoli 9 e 10 trattano della musica europea durante il periodo classico e romantico e della profonda crisi che la musica sta vivendo a partire da Debussy, Scriabin, Stravinsky e Schönberg. Ho parlato del processo di decondizionamento e dis-europeizzazione che si manifesta in particolare nella musica d'avanguardia - un processo complesso e multidirezionale che opera in ogni campo dell'attività umana, dalla scienza alla politica. Ciò ha portato nel Capitolo 11 a delineare le idee più basilari alla base di un approccio alla musica - e a una filosofia cosmica - che, se applicato alle realtà pratiche del mondo musicale, in particolare alla creazione di nuovi strumenti, porterebbe a una trasformazione radicale.

Una tale trasformazione può avvenire solo sotto la pressione e l'ispirazione della nuova mente - la mente dell'interrezza - nella quale e attraverso la quale si sta ora concentrando l'attuale fase del processo di civiltà interamente umano e planetario.

Molti percorsi portano a una metamorfosi così radicale. Tuttavia, su ogni percorso si deve affrontare una forte resistenza al cambiamento fondamentale. Essa può essere affrontata pienamente e con successo, credo, solo se il passato culturale e musicale viene compreso con una mente aperta e spiritosa e se viene superata la sua inerzia. L'attuale confusione e il caos mondiale sono il risultato diretto o indiretto di scelte di direzione fatte non solo in Europa durante il XVI e XVII secolo, ma anche ad Atene duemila anni prima, in un'India dinamizzata per un certo tempo dall'impulso del Buddha, e in Cina durante l'età confuciana - per citare solo le culture che ci sono più familiari.

Si può parlare di karma razziale, nazionale e culturale, o di essere "visitati dai peccati dei padri" attraverso molte generazioni. Il semplice fatto è che il presente è sempre condizionato - ma non inevitabilmente predeterminato - dai fallimenti del passato. Eppure il momento presente è anche attratto verso il futuro dallo slancio dell'evoluzione umana, planetaria e cosmica. Questo slancio è in definitiva irresistibile, ma il passo successivo del processo può essere ritardato, a volte per eoni. I ritardi sono causati dall'insensibilità del materiale socioculturale e religioso disponibile, dalla sua incapacità di diventare una strumentalità che risuona pienamente nella discesa di una corrente di suono creativo (che può essere interpretata come volontà divina).

Nulla è inevitabile, eppure non tutto è possibile in un determinato momento - ora. Ma "ora" è per sempre in equilibrio tra l'inerzia del passato e l'attrazione creativa-trasformativa del futuro. Tutto ciò che si può fare è spostare l'equilibrio verso la vittoria di un futuro che non è solo una ripetizione o una modificazione superficiale di un passato pesante e con fallimenti almeno parziali. Alla mente veramente libera e aperta che comprende questi fallimenti, si rivela il passo successivo essenziale nel processo evolutivo. Questo passo successivo può essere fatto solo da dove ci si trova; eppure ci sono luoghi e posizioni - personali e sociali - da cui è difficile muoversi in una nuova direzione - quindi la necessità di una fase di transizione di decondizionamento.

È facile reagire emotivamente e intellettualmente come un risonatore sintonizzato sulla vibrazione fondamentale della propria cultura, anche se questa vibrazione è un ruggito discordante di rumori inarrestabili. È molto più difficile superare la forza d'attrazione della mentalità collettiva della cultura che ha formato le proprie risposte personali o evitare di reagire contro questo passato ancestrale, lasciando che il fascino per un modo esotico di vivere, sentire e pensare, ci faccia rifare una forma aliena. È facile lasciare che la propria personalità strutturata dall'ego cerchi ciò che viene glorificato come "espressione di sé"; è molto più difficile sottomettere l'ego - volontà e trasmutarlo nella volontà di servire il processo di emergere di una nuova umanità.

Per questo motivo è stata concepita una grande varietà di tecniche chiamate spirituali. Eppure nessuna tecnica è particolarmente spirituale. Una tecnica può essere un mezzo specializzato per sciogliere la morsa di una mente ancora legata o ossessionata dalle abitudini personali e dai rigidi schemi di una tradizione passata. Una tecnica può anche funzionare come un'impalcatura necessaria mentre il processo di decondizionamento continua e le vecchie strutture mentali ed emotive vengono abbattute. In tal caso i materiali utilizzati nell'impalcatura sono grezzi e ruvidi. Sono uniti tra loro in una giustapposizione semplicistica e il processo di demolizione che sostengono richiede colpi ripetitivi. La musica dell'attuale avanguardia dimostra una tale armonia - un'unione in lunghe sequenze di ripetizioni di semplici unità modulari quasi tonali. Questa musica è un mezzo per decondizionare la coscienza, per liberarla dalla dipendenza dalle forme classiche europee e dall'intensità drammatica dell'Espressionismo. Può anche essere un modo per indurre il necessario (e molto apprezzato) rilassamento mentale e la concentrazione.

Eppure la sua semplicistica ripetitività è essenzialmente diversa dalle moderne tecniche pubblicitarie e, all'estremo, dal lavaggio del cervello? È vero che in Asia la ripetizione di specifici mantra e gesti corporei è stata usata per secoli migliaia di volte, ma ci si può chiedere se il livello di coscienza che ci si aspetta che il praticante raggiunga non rimanga solitamente permeato dall'esclusivismo della cultura e della religione istituzionalizzata che ha formulato gli esercizi. Questi sono stati indubbiamente concepiti per soddisfare le esigenze di un particolare tipo di essere umano. Un tale tipo esiste certamente oggi, anche in America e in Europa; ma il nuovo tipo di sviluppo mentale che la vita familiare occidentale, l'educazione e le pressioni della moderna tecnologia hanno prodotto possono richiedere un nuovo approccio. In passato il regno dello psichismo collettivo era il principale campo di attività per gli esseri umani legati alle loro culture tradizionali. Oggi gli individui, almeno relativamente autonomi, sono desiderosi di esprimere se stessi e, al di là della mente individualizzata, la mente dell'interesse sta emergendo in individui orientati alla transpersonalità, le cui attività sono autoconsacrate al servizio dell'umanità nel suo insieme piuttosto che a una particolare cultura. Completamente attualizzati a livello transindividuale, questi esseri sono i grandi civilizzatori. Il loro intero essere è irrevocabilmente in sintonia con il ritmo del vasto, incommensurabile movimento il cui aspetto meramente fisico costituisce l'evoluzione, ma che essi servono a qualsiasi livello dell'esistenza abbia bisogno del loro servizio.

La persona desiderosa di compiere un atto creativo servirà, in nome dell'espressione di sé, i desideri della propria personalità dominata dall'ego e culturalmente determinata - o l'attività sarà svolta al servizio dell'umanità, al di là degli attaccamenti socioculturali e delle aspettative di risultato, come un tentativo

umile e transpersonale di fare ciò che si deve semplicemente fare, perché è il proprio dharma, la verità centrale del proprio essere?

Ogni questione nel mondo della musica e delle arti, attorno alla quale si formano argomenti che esaltano questo o quel procedimento, può essere riformulata in termini di questa domanda centrale ed essenziale. La risposta è data dalla qualità dell'essere che l'attività creativa irradia e dal carattere e dalla portata del significato coerente e sostenuto che infonde e rafforza l'attività.

Appendice I

Gli approcci alla musica Pitagorici e Cinesi

Nella *Vita di Pitagora* Thomas Taylor cita le citazioni di Giamblico, neoplatonista e teurgista, che ha dato un quadro vivido dell'attività musicale di Pitagora a Crotona:

Concependo però che la prima attenzione che si deve prestare agli uomini è quella che avviene attraverso i sensi, come quando si percepiscono belle figure e forme o si sentono bei ritmi e melodie, ha stabilito che ad essere la prima erudizione che sussiste attraverso la musica, e anche attraverso certe melodie e ritmi, da cui si ottengono i rimedi dei modi e delle passioni umane, insieme a quelle armonie delle forze dell'anima che essa possedeva fin dal primo. . . Per Pitagora era del parere che la musica contribuisse molto alla salute, se usata in modo appropriato. Era abituato ad impiegare una purificazione di questo tipo, ma non in modo disattento. E chiamava la medicina che si ottiene attraverso la musica con il nome di purificazione. Allo stesso modo concepì medicine calcolate per reprimere ed espellere le malattie sia del corpo che dell'anima. . .

Egli dispose e adattò per i suoi discepoli quelli che si chiamano apparati e contorsioni, inventando divinamente miscele di certe melodie diatoniche, cromatiche ed enarmoniche, attraverso le quali facilmente trasferì e condusse circolarmente le passioni dell'anima in una direzione opposta quando si erano formate recentemente e in modo irrazionale e clandestino; come il dolore, la rabbia, la pietà, gli appetiti, l'orgoglio, la superbia, la supinezza e la veemenza. Poiché egli correggeva ciascuna di esse con la regola della virtù, temperandole con melodie appropriate, come con certe medicine salutari.

La sera, allo stesso modo, quando i suoi discepoli si ritiravano a dormire, li liberava con certe odi e canti particolari dalle perturbazioni e dai tumulti diurni, e purificava il loro potere intellettuale dalle onde affluenti ed effluenti di natura corporea, rendeva il loro sonno tranquillo, e i loro sogni piacevoli e profetici. Ma quando si alzavano di nuovo dai loro letti, li liberava dalla pesantezza notturna, dal rilassamento e dal torpore, attraverso alcuni canti e modulazioni particolari prodotti semplicemente colpendo la lira o utilizzando la voce.

Pitagora, tuttavia, non si procurava una cosa del genere attraverso gli strumenti o la voce, ma, utilizzando una certa ineffabile divinità che è difficile da cogliere, estendeva le orecchie e fissava il suo intelletto nelle sublimi sinfonie del mondo, lui solo ascoltando e comprendendo, come appare, l'armonia universale e la consonanza delle sfere e delle stelle che si muovono attraverso di esse e che producono una melodia più piena e intensa di qualsiasi altra cosa influenzata da suoni mortali. Questa melodia è anche il risultato di suoni, celerità, magnitudini e intervalli dissimili e variamente diversi, disposti in riferimento l'uno all'altro in un certo rapporto più musicale, e quindi producendo un

movimento e una convoluzione delicatissima e al tempo stesso variamente bella. Essendo quindi irrigato, per così dire, da questa melodia, avendo la ragione del suo intelletto ben disposta attraverso di essa e, come posso dire, esercitata, egli decise di esporre il più possibile certe immagini di queste cose ai suoi discepoli, soprattutto producendone un'imitazione attraverso gli strumenti e la sola voce.

Talvolta anche, con i soli suoni musicali, non accompagnati dalle parole, essi [i Pitagorici] guarivano le passioni dell'anima e certe malattie, incantando, come si dice, nella realtà. Ed è probabile che da questo nome epode, cioè incanto, sia nato l'uso generale di questo epiteto.

Il carattere terapeutico e moralmente trasformante della musica è stato sottolineato non solo nella musica greca, ma anche in Cina, dove lo studio della musica è stato inserito nella formazione degli studiosi e dei futuri governanti, in quanto si credeva che gli stessi principi di organizzazione controllassero la musica, il cielo (il moto delle stelle e dei pianeti), le funzioni biologiche del corpo, e le relazioni ordinate tra i diversi livelli e gli uffici dello "stato" (cioè dell'organismo socio-politico integrato).

Le seguenti citazioni sono tratte da una traduzione francese delle Memorie storiche di Su-Ma-Tsien (o Chou Ma Tchien), fiorite intorno al 100 a.C. Le Memorie contengono una lunga sezione dedicata alla musica, oltre ai grandi riti, al calendario, all'astrologia e agli eventi storici. Eppure, stranamente, l'opera non viene quasi mai citata in libri più recenti sulla musica cinese. Le citazioni sono tratte dalla traduzione francese del sinologo Edouard Chavannes. Io sono responsabile della traduzione inglese.

Gli insegnamenti corretti trovano tutti i loro principi nei toni musicali. Quando i toni sono corretti, la condotta degli uomini è corretta. I suoni e la musica sono ciò che agita e stimola le arterie e le vene; ciò che circola attraverso le vie della vita e dona al cuore armonia e rettitudine. Così la nota kong muove la milza e porta l'uomo in armonia con la perfetta santità; il cambio di nota muove i polmoni e porta l'uomo in armonia con la perfetta giustizia; la nota kio muove il fegato e porta l'uomo in armonia con la perfetta bontà; la nota tche muove il cuore e porta l'uomo in armonia con i riti perfetti; la nota yu muove i reni e porta l'uomo in armonia con la perfetta saggezza.

La musica è dunque ciò che, dentro di sé, sostiene il cuore perfezionato; ciò che, senza, stabilisce le distinzioni tra il nobile e il vile. Sopra, è usata nel tempio ancestrale per i sacrifici; sotto, è usata per la rigenerazione del popolo.

Tutti i toni hanno la loro origine nel cuore dell'uomo; le emozioni del cuore umano sono le cause generatrici di questi toni. Quando il cuore colpito da realtà oggettive si muove, dà forma alle sue emozioni attraverso i suoni. I suoni che rispondono a quelli degli altri, producono variazioni [per cambiamenti magnetici?]; quando le variazioni sono state prodotte, è proprio questo che chiamiamo toni musicali. Armonizzando i toni

in modo da eseguirli [sugli strumenti musicali] e aggiungendovi scudi e asce, piume e code di bue [tutti attributi rituali della danza] si ottiene quella che si chiama Musica.

La musica nasce dai toni. La sua fonte si trova nel cuore dell'uomo mentre viene mossa da realtà oggettive. Così, dove il cuore prova un'emozione di tristezza, il suono che emette si contrae e presto perde la sua intensità; quando il cuore prova un'emozione di piacere, il suono che emette è facile e flaccido; quando il cuore prova un'emozione di gioia, il suono che emette è alto e libero; se il cuore prova un'emozione di rabbia, il suono che emette è duro e violento; se il cuore prova un'emozione di rispetto, il suono che emette è aperto e modesto; se il cuore prova un'emozione d'amore, il suono che emette è armonioso e morbido. Queste sei manifestazioni non sono mere funzioni naturali del cuore; è solo dopo essere stato colpito da realtà oggettive che il cuore si commuove. Perciò gli antichi re vegliavano sulle cause oggettive degli affetti del cuore.

Così si usavano riti per guidare la volontà dell'uomo; musica per armonizzare i suoni che emetteva; leggi per unificare le sue azioni; castighi per prevenire la sua perversione. Riti, musica, castighi e leggi hanno un unico scopo. Da essi il cuore del popolo diventa una cosa sola; in essi nasce il metodo del giusto governo.

Tutti i toni nascono dal cuore dell'uomo. Il sentimento che si agita dentro di sé si manifesta senza come suono; quando i suoni sono diventati belli, diventano toni musicali. Perciò i toni di un periodo ben governato sono pacifici e gioiosi e il governo si basa sull'armonia. I toni di un'epoca travagliata sono pieni di odio e di irritazione, e il governo si oppone alla ragione. I toni di un regno che cade in rovina sono tristi e ansiosi, e il popolo è in lutto. I suoni e i toni musicali sono conformi al governo.

La musica è legata alle classi e alle attribuzioni. Così coloro che percepiscono i suoni, ma ignorano le note musicali, sono animali. Chi percepisce le note musicali ma non capisce la musica è un uomo comune. Solo il Saggio può capire la musica.

Perciò si studiano i suoni per capire le note musicali; si studiano le note per capire la musica; si studia la musica per capire il governo; si acquisisce così il metodo della giusta leadership. Di conseguenza, è impossibile spiegare le note a chi non capisce le note; ma chi capisce la musica è vicino alla corretta percezione dei riti. Una volta che i riti e la musica sono pienamente conosciuti e realizzati, la virtù è posseduta; la virtù è la piena realizzazione di tutte le cose.

Questo indica perché la musica più nobile non è composta da toni squisiti; il rito dell'offerta di cibo agli antenati non permette di avere sapori squisiti. Quando gli antichi re fecero le loro ordinanze riguardanti i riti e la musica, non cercavano di soddisfare al massimo le brame della bocca e della pancia, delle orecchie e degli occhi; volevano insegnare al popolo ad essere giusto nei suoi amori e nei suoi odi, e riportarlo sulla retta via del comportamento umano.

L'uomo, alla sua nascita, è in uno stato di riposo; tale è la sua natura celeste. Quando gli oggetti esterni suscitano in lui emozioni, si agita; si producono così i desideri appropriati alla sua natura personale. Quando gli oggetti esterni vengono prima della sua

visione, egli li sperimenta, e di conseguenza le attrazioni e le repulsioni non trovano un principio dominante al suo interno, e quando l'uomo viene attirato fuori dalla sua sfera dai suoi contatti, non può più padroneggiare se stesso e la sua natura celeste viene distrutta.

Ora che gli oggetti dell'affetto umano sono infiniti, il risultato è che, se queste attrazioni e repulsioni non obbediscono a nessuna regola, l'uomo, ad ogni contatto con gli oggetti esterni, si modella su di essi. Ciò significa l'estinzione del principio celeste dentro di sé e l'uomo rinuncia completamente alle sue passioni. . . Perciò gli antichi re si sono impegnati a stabilire agenzie di moderazione ad uso degli uomini. I riti regolano il cuore del popolo; la musica armonizza i suoni del popolo; il governo ordina le loro azioni; il castigo li trattiene.

La musica è ciò che unisce; i riti ciò che differenzia. Attraverso il processo di unificazione nasce il rispetto reciproco. Unire i sentimenti e abbellire le forme: questo è il compito dei riti e della musica. La musica viene dall'interno; i riti si stabiliscono dall'esterno. La musica che viene dall'interno produce calma, la civiltà dei riti. La musica è l'armonia del cielo e della terra; i riti sono la gerarchia prodotta dal cielo e dalla terra. Per mezzo dell'armonia nascono i vari esseri; per mezzo della gerarchia si distinguono i vari esseri.

La musica fa imitare al popolo la virtù del Re; i riti reprimono gli eccessi. La musica più grande è sempre semplice; i riti più grandi sono sempre moderati.

La musica riguarda ciò che nei sentimenti interiori è permanente; i riti, ciò che nell'ordine esterno non può essere modificato. Penetrare nella profondità del cuore umano e conoscere le variazioni che vi avvengono è l'essenza della musica.

La musica è l'occupazione favorevole dell'uomo santo. Ha il potere di perfezionare il cuore degli uomini. Poiché muove profondamente gli uomini, poiché produce cambiamenti nei costumi e nei comportamenti popolari, gli antichi re la presero come materia d'insegnamento; furono attenti a far sì che rimanesse conforme alle misure e ai numeri.

La virtù è il principio della natura umana. La musica è la fioritura della virtù. La poesia esprime idee; il canto modula i suoni; la danza crea atteggiamenti in movimento; questi tre termini hanno il loro principio nel cuore degli uomini, e l'ispirazione musicale li segue (li sintetizza?). L'uomo santo possiede in sé la perfetta conformità alla Regola. Per lui non esiste alcuna difficoltà.

La musica produce gioia. Quando si è gioiosi non si può non esprimerla con suoni e gesti. L'uomo non può non provare la gioia e poi manifestarla. Ma se manifestando la gioia non obbedisce a nessuna regola, si verifica un disordine. Gli antichi re odiavano tale disordine. Così determinarono una regola, in modo che i suoni fossero sufficienti a creare piacere senza permettere il lassismo.

Tutti coloro che istituirono la musica avevano come [loro] scopo di moderare la gioia.

Il primo trattato europeo sulla musica cinese fu probabilmente scritto nel 1775 da padre Amiot (*De la Musique Chinoise*). L'autore accettò senza dubbio l'idea cinese che i greci avessero preso in prestito i principi della loro musica dai cinesi, che avevano utilizzato un sistema di dodici canne di bambù basato sulla riduzione di una serie di dodici quinte perfette a un'ottava. Ora sembra più probabile, tuttavia, che il sistema cinese di dodici lyus (che dà le dodici note della nostra scala cromatica non temperata), che si dice provenga da una regione occidentale, sia stato influenzato dal modello greco-pitagorico. Ciò sarebbe avvenuto dopo le conquiste di Alessandro intorno al III secolo a.C., che in genere portarono idee e forme d'arte greche (e quindi pitagoriche) nell'Asia occidentale.

Il terzo secolo a.C. fu un periodo di grandi cambiamenti in Cina, che si concluse con la distruzione all'ingrosso di libri e studiosi. Secondo il lungo saggio di Maurice Courant sulla musica cinese nella notevole *Encyclopédie de la Musique* curata da Albert Lavignac (Parigi, 1913), sembra probabile che prima di quel periodo (l'inizio della dinastia Han) i toni musicali standard fossero prodotti dalle campane piuttosto che dalle canne di bambù. La lunghezza e la larghezza dei tubi potevano essere misurate, e l'altezza dei loro toni poteva quindi essere misurata più facilmente. Tendo a credere, tuttavia, che la Caldea sia stata la fonte più antica della rivoluzione musicale iniziata in Grecia da Pitagora (che senza dubbio fu iniziata nei Misteri Caldei) e che probabilmente avvenne più tardi in Cina sotto un'ondata di influenza ellenistica. Ma ciò che esattamente deve essere inteso con il termine caldeo, che durante il dominio romano acquisì un significato piuttosto sfavorevole, non ha ancora trovato una risposta.

Appendice II

Note sulla musica dell'India

Le citazioni che seguono sono tratte da scritti di uno studioso, di un artista dell'India settentrionale e di un europeo molto sensibile che viaggia in un'India molto meno occidentalizzata di oggi. Possono essere utili per aggiungere informazioni pertinenti a quanto ho dichiarato riguardo alla musica dell'India.

A. Dal lungo trattato sull'India scritto da T. Grosser nell'*Encyclopédie de la Musique*, a cura di Albert Lavignac, pp. 279 e segg. La traduzione inglese è mia.

L'intero sistema della musica (canto, strumenti, danza), del linguaggio e dell'universo si basa sul suono, Nada. Il suono è o in una condizione latente o non prodotta (anahata), o in una condizione di emissione prodotta dallo shock (ahata); entrambe le condizioni possono presentarsi nel corpo umano o nell'atmosfera.

Nel corpo, lo Spirito Universale (atman) emana il sé individuale (manas: il principio del pensiero); quest'ultimo, colpendo la sede del fuoco corporeo, produce il soffio del vento (maruta), che dà vita al suono nei cinque organi di produzione; cuore ombelicale, gola, testa, bocca, ecc.

Nell'upamhu c'è impercettibilità; il suono viene emesso. Nella dhvana si percepisce un mormorio sfocato in cui non si distinguono né sillabe né consonanti. Con la nimada si raggiunge una percezione intelligibile, e con l'audizione distinta upabdhimat; questi primi quattro sthanas sembrano solo teorici; eppure se si deve credere al commentatore della Taittiriya-prayishakya, sono stati usati nelle cerimonie del sacrificio, ecc. Le altre tre (che sono le uniche citate nelle opere sanscrite successive) sono il registro basso, mandra; il registro medio, madhyama, e il registro alto, tara o uttama. I tre organi di produzione corrispondenti sono: petto, gola, testa (o lo spazio tra le sopracciglia). Sono parti delle tre savane o Soma-offerte, mattina, mezzogiorno e sera. Al mattino si recita con la voce di petto, che è come il ruggito della tigre; a mezzogiorno, con la voce di gola, che è come il grido della chakravaka o dell'oca; infine, per la terza savana, si usa la voce di testa, che ricorda le grida del pavone, del fenicottero e del cuculo. . .

Ognuno di questi tre registri dà dei toni con una frequenza doppia rispetto a quella di quello sottostante, ed è in grado di produrre ventidue tipi di suoni distinti-musicali che vengono chiamati srutis.

I teorici si sono spinti fino ad ammettere l'esistenza nel petto di ventidue tubi (nadi) collegati con i vasi superiori: a sinistra ida, a destra pingala, al centro sushumna (nell'apertura sulla sommità della testa), che tubi obliquamente colpiti dal vento o dal respiro (maruta) danno vita successivamente ai ventidue srutis del petto. In modo simile

la gola e la testa sarebbero dotate ciascuna di ventidue tubi (o corde?) che danno suoni sempre più alti nella scala musicale. Questa scala musicale comprende quindi tre ottave, ciascuna suddivisa in ventidue intervalli.

B. Da un piccolo libro intitolato Musica indiana di Shahinda, che mi è stato regalato nel 1923, ma che, purtroppo, da allora ho perso. È stato stampato nell'India del nord.

Rag significa passioni, e melodie diverse eccitano emozioni e sentimenti diversi come Bhairavin è significativo di Bellezza; Nut di valore; Marva di paura; Sri di grandezza; Malkaus di passione; Asaori di rinuncia; Bihag di gioia e luminosità.

Tutti gli stracci, i ragins e le altre melodie hanno nomi per distinguerli l'uno dall'altro. Hanno stabilito le stagioni dell'anno e le ore del giorno in cui devono essere cantate o suonate. . . Le ventiquattro ore di una notte e di un giorno sono divise in otto parti, e ogni parte dura tre ore. La prima parte del mattino è dalle sei alle nove; le melodie che devono essere suonate o cantate durante queste ore sono lente, sognanti e pure.

..

Quando gli Stracci sono cantati nella stagione e nel tempo giusti e con una perfetta conoscenza della scienza, si ricava un assoluto senso di calma e di soddisfazione interiore, difficilmente esprimibile.

In tale stato di perfezione si suppone che gli Stracci siano in possesso di poteri soprannaturali. Essi hanno cronache delle loro nascite, che indicano le fonti misteriose da cui hanno avuto origine. Hanno una serie di interessanti leggende che registrano le loro storie di vita. Sono benefattori dell'umanità curando vari disturbi del corpo. Incantano l'elemento della natura e invocano il fuoco e l'acqua, in breve, compiono miracoli.

L'idea di personificare tutte le forze della natura sembra essere abbastanza comune nell'Induismo. Tutti gli stracci e i ragani sono impersonificati. Ci sono quartine e versi, che illustrano la forma, il colore, il simbolismo e i significati che segnano ogni melodia. Gli stracci e i ragani sono stati i temi preferiti dai vecchi artisti indiani, che li hanno dipinti più e più volte, ma una bella illustrazione si vede raramente.

Ritrarre alla nostra mente la celestiale e squisita armonia che le "Sfumature di toni" formano nella musica indiana con una teoria di tagli e asciugature in bianco e nero è palpabilmente fuori questione. Ci sono toni, mezzi toni, quarti di tono e un ottavo di tono. La differenza in questi suoni, come si può ben immaginare, è così sottile, e così squisitamente fine, che prima di avere la coscienza di un suono si è fusa nell'altro di sua spontanea volontà, formando morbide modulazioni e cadenze inaspettate. C'è un certo stadio in ogni nota, che non è né Teevar (acuto) né Komal (piatto), ma un suono tra i due. Questo suono o nota è chiamato Suddh Sur (nota) e forma il suono centrale della nota. Ci sono tre note, in una tonalità più alta del Suddh e tre note in una tonalità più bassa del Suddh, e queste insieme formano i sette toni in un unico tono.

Shahinda dà anche le varie caratteristiche e qualità che, secondo la tradizione che segue - ce ne sono numerose e un po' diverse nel vasto sub-continente indiano - sono associate alle sette note fondamentali del grama. Lei chiama queste note sur. In altri libri le chiama anche svara.

Sono umane nell'aver temperamenti, costumi e colori e, come i prodotti della natura, fioriscono nelle stagioni. Discendono dai Corpi celesti e tracciano la loro discendenza dall'alto. Alcuni Surs sono dominanti in certe età dell'umanità. Sono prodotti da varie parti del corpo. I Surs sono presenti in alcuni animali da cui sono stati presi.

Quei Surs che sono posseduti da temperamenti caldi hanno la misteriosa facoltà di curare coloro che soffrono di reumatismi e di tali disturbi, e viceversa, a condizione che siano cantati da anime nobili e di mente alta, e nella stagione dell'anno e nell'ora del giorno in cui dovrebbero essere cantati; solo allora si otterrà l'effetto desiderato. Ogni violazione della legge prescritta è considerata un sacrilegio.

Le sette note sono sotto la protezione delle sette Divinità che le presiedono.

Kharaj Sa. Questo Sur è sotto la divinità protettrice, Agni, e come Pancham non si presta a trasformarsi in Teevar (acuto) o Kornai (piatto) ma è permanente. È collegato con i primi cieli e con il pianeta chiamato Kamar. Ha un temperamento felice. In effetti è freddo e umido. La sua carnagione è rosa. E si presenta con bellissimi abiti bianchi e ornamenti. Le sue stagioni sono tutte le stagioni dell'anno. Questa nota è prodotta dall'addome. Il suo suono è stato preso dal grido dell'uccello Ta-oos (pavone). È prevalente nella voce dell'essere umano di settant'anni.

Rikhab Re. Questo Sur è sotto la protezione del Dio Brahma. Questo tono si trasforma in Teevar (acuto) o Kornai (piatto) a seconda dell'occasione. È collegato con il secondo cielo e con il pianeta chiamato Atarud. Ha un temperamento felice. In effetti è freddo e secco. La sua carnagione è verde pallido, con un costume rosso, e splendidamente decorato. La sua stagione è la stagione calda. Questa nota è prodotta dal cuore. Il suo suono è stato preso dal grido dell'uccello Papeeha. La nota è prevalente nella voce di un essere umano a tre anni di età.

Gandhar Ga. Questo Sur è sotto la protezione della Divinità Sarasvati. Il suono si trasforma in acuto o piatto, come l'occasione può richiedere. È collegato al terzo cielo e al pianeta chiamato Zohra. Ha un temperamento triste. In effetti è freddo e umido. La sua carnagione è arancione, vestita con abiti cremisi. La sua stagione è il caldo. Questa nota è prodotta dal petto. Il suo suono è stato preso dal grido dell'animale Goos-fund. È prevalente nella voce di un essere umano di cinquant'anni.

Maddhyam Ma. Questo Sur è sotto la protezione del Dio Mahadev. Si trasforma in un suono acuto e piatto. È collegato con il quarto cielo e con il pianeta chiamato Shums. Ha un temperamento inquieto. La sua carnagione è rosa pallido, vestita di abiti neri

rossastri e decorata in modo grazioso. È prodotto dalla gola. Il suo suono è stato preso dal grido dell'uccello Saras (gru). È prevalente nella voce di un essere umano di due anni.

Pancham Pa. Questo Sur è sotto la protezione della Dea Lakshmi. È permanente come Sa. È collegato con il quinto cielo e con il pianeta chiamato Mirreekh. Ha un temperamento appassionato. In effetti è caldo e secco. La sua carnagione è rossa, vestita di giallo. La sua stagione è il tempo piovoso. Questa nota è prodotta dalla bocca. Il suo suono è stato preso dal grido dell'uccello Koyel. È prevalente nella voce di un essere umano di trent'anni.

Dhaivat Dha. Questo Sur è sotto la protezione del Dio Ganesha. Si trasforma in acuto e piatto. È collegato con il sesto cielo; e con il pianeta chiamato Mushtari. Ha un temperamento equanime. In effetti è caldo e freddo. La sua carnagione è gialla, vestita di abiti vermiglio con ornamenti deliziosi. La sua stagione è il freddo. Si produce dal palato. Il suo suono è stato preso dal nitrito di un cavallo. Questa nota è prevalente nella voce di un essere umano di vent'anni.

Ni-Khad Ni. Questo Sur è protetto da Surya. È mutevole in acuto e piatto a seconda della melodia in cui si presenta. È collegato con il settimo cielo e con il pianeta chiamato Zohol. Ha un temperamento felice e appassionato. In effetti è freddo e secco. La sua carnagione è scura, vestita con abiti neri e splendidamente decorata. La sua stagione è il freddo. Si produce dal naso. Il suo suono è stato preso dalla tromba di un elefante. Questa nota è prevalente nella voce di un essere umano di dieci anni.

C. Quelle che seguono sono le dichiarazioni del filosofo tedesco Hermann von Keyserling quando ha viaggiato attraverso l'India durante il giro del mondo che ha fatto all'inizio di questo secolo. Il viaggio è sfociato nel suo libro, un tempo molto famoso, "Diario di viaggio di un filosofo". Queste affermazioni sono citate da un "Annuncio della Boston Music Company" tradotto dal tedesco nel settembre 1914 da Philip Hale.

L'ascoltatore non prova nulla di definito, tangibile, eppure sente di vivere più intensamente. Ascolta in realtà se stesso, seguendo i toni che cambiano. Si sente come la sera passa nella notte, e la notte nel giorno - e invece di vedere immagini stereotipate che si susseguono l'una all'altra, che così facilmente disgustano l'esperienza, si è consapevoli di se stessi nello specchio di toni che assumono costantemente nuove sfumature, con cui la vita, per così dire, reagisce sulle suggestioni del mondo.

. . . La musica indù si colloca, per quanto riguarda la sua estrema individualità, in un ambito diverso dal nostro. Il nostro mondo obiettivo esiste a malapena per essa.

I toni incatenati l'uno con l'altro non sono necessariamente legati tra loro in modo armonico; non c'è divisione in misura; tonalità e ritmo cambiano continuamente. Una composizione musicale indù, nel suo vero carattere, è incapace di essere registrata materialmente nella nostra notazione. L'unica qualità oggettiva determinata della

musica indù è quella che in Europa rimane impegnata a conclusioni soggettive, espressione, interpretazione, tocco. Questa musica è pura primitività, pura soggettività, assolutamente la durée réelle, come direbbe Bergson, non influenzata da legami esterni; solo perché il ritmo è in qualche modo oggettivamente comprensibile, perché il ritmo mostra, per così dire, il punto neutro tra l'oggettivo e il soggettivo.

Quindi questa musica è da un lato compresa da tutti, dall'altro solo da chi è spiritualmente sviluppato al massimo grado, da tutti in quanto ognuno è un essere vivente, e incarna la vita diretta immediata; solo da chi è più sviluppato, in quanto solo lo Yogi è in grado di coglierne il significato spirituale, che conosce la propria anima. Il musicista in quanto tale, in presenza di quest'arte, assume con difficoltà una posizione di superiorità. Il metafisico lo fa. Egli è infatti l'uomo che rispecchia l'originalità della vita in quanto tale, nello spirito; e questo è esattamente ciò che fa la musica indù. Ascoltandola, egli riconosce la sua particolare conoscenza, gloriosamente rinata nel mondo della sonorità.

Questa musica è infatti solo un'altra, più colorata, espressione della saggezza indù. Colui che desidera comprenderla pienamente deve aver realizzato se stesso... Così hanno fatto gli indù, di cui ero ospite, sentire e comprendere questa musica. Gli esecutori erano come degli estatici in comunione con la Divinità. E gli ascoltatori ascoltavano con la devozione con cui si ascolta la rivelazione divina.

Appendice III

L'origine e il primo sviluppo dell'approccio europeo alla musica

Le origini della musica cristiana sono note solo superficialmente. Molti dati sono stati raccolti da storici e musicologi, ma il singolare errore, come ha scritto Egon Wellesz, è stato quello di "trattare tutti gli avvenimenti del mondo da un punto di vista europeo". Questo è stato un tratto della scrittura storica europea, e ha distorto il senso europeo della prospettiva storica, vietando all'Occidente di indagare in modo profondo e intelligente sulla musica dell'Asia Minore e dell'Oriente in generale. Il risultato è che i libri di testo di storia della musica danno ancora credito alla fallace teoria che la musica cristiana sia una creazione sui generis, legata solo alla successiva teoria greca e, fin dall'inizio, a qualcosa di decisamente europeo - le sue note, gli intervalli, i modi e gli ideali generali sono già stati fissati secondo le linee ormai familiari.

Così come le dottrine di base e molte delle pratiche del cristianesimo ufficiale sviluppate dai padri della Chiesa si trovavano nelle principali trasformazioni dei miti e dei rituali che avevano ispirato il mondo mediterraneo orientale dei secoli precristiani, in particolare in Egitto e in Siria, così il plainchant della Chiesa emergente si è formato da una combinazione di influenze dimenticate o trascurate dalla maggior parte degli storici e dei teorici europei. Lo sviluppo del plainchant della Chiesa può essere, almeno in una certa misura, ricostituito seguendo alcune linee di indagine che, durante gli anni Venti, ho trovato delineate in diversi importanti libri scritti da musicologi francesi con una mente ampia e un profondo sentimento per l'evoluzione delle culture.

La chiave per lo studio dell'origine della musica della cristianità e per lo sviluppo della Chiesa semplice è il riconoscimento del posto che le comunità gnostiche in Egitto e soprattutto in Siria hanno occupato in questo sviluppo. Questo luogo è stato completamente oscurato dalla pretesa dei padri della Chiesa che il cristianesimo da loro costruito fosse un punto di partenza del tutto nuovo nel pensiero e nella pratica religiosa - una pretesa ovviamente errata, come si può dimostrare a diversi livelli, compreso quello dell'attività musicale. Ciononostante, alcuni musicologi, come Gevaert e Wellesz all'inizio di questo secolo, si sono resi conto dell'importanza dei grandi leader gnostici siriani nella formazione del plainchant cristiano, in particolare forse quella di Bar Daisan, uno dei più influenti di questi leader durante i primi secoli della nostra era.

Tre città hanno avuto un ruolo capitale nella storia della Siria di allora, Efeso, Edessa e Antiochia.

È in Epesus che fiorì a quei tempi il più grande collegio, dove si insegnavano insieme le astruse speculazioni orientali e la filosofia platonica. Era il fulcro delle dottrine "segrete" universali; lo strano laboratorio da cui, modellato nell'elegante fraseologia greca, scaturisce la quintessenza della filosofia buddista, zoroastriana e caldeiana. Artemide, il gigantesco simbolo concreto delle astrazioni teosofico-panteiste, . . . fu conquistata da Paolo; ma sebbene gli zelanti convertiti degli apostoli pretendessero di bruciare tutti i loro libri sulle "arti curiose", ne rimase abbastanza per studiare quando il loro primo zelo si era raffreddato.(1)

Edessa era una delle antiche "città sante". Gli arabi la venerano ancora oggi; e l'arabo più puro è lì parlato. La chiamano ancora con il suo antico nome, Urfa, un tempo la città Arpha-Kasda (Arphaxad) sede di un Collegio di Chaideans e Magi, il cui missionario, chiamato Orfeo, portò da lì i Misteri di Bacco in Tracia.(2)

Antiochia divenne la capitale di tutte queste regioni e uno dei principali centri di influenza cristiana. Tra Alessandria e Antiochia, e più tardi Bisanzio, sorse una grande rivalità nelle questioni ecclesiastiche, sulla quale si sviluppò la controversia Nestorio-Cirillo che affossava il cristianesimo.

Nella Siria del tempo di Gesù convergono tre grandi correnti culturali. La cultura greca era diventata troppo intellettualizzata e si era materializzata sotto l'influenza di Aristotele e dei sofisti. Ma mentre i veri Misteri Orfici erano degenerati o del tutto scomparsi, alcuni gruppi che seguivano gli insegnamenti di Pitagora e Platone esistevano ancora. La cultura egizia era stata distrutta dalle invasioni persiane e greche, la saggezza arcaica dei suoi ierofanti era morta. Eppure la Gnosi ermetica, a quanto pare, fiorì sotto un nuovo nome, e certamente ispirò le Therapeute alle quali farò riferimento in questo momento. In Palestina le comunità degli Esseni erano state molto probabilmente molto influenzate dai missionari buddisti inviati dal re indiano Asoka e noti per essersi stabiliti vicino al Mar Morto.

Più o meno nello stesso periodo ad Alessandria, Ammonius Saccas e il suo discepolo Plotino iniziarono il movimento neoplatonico, che suscitò l'inimicizia dei padri cristiani e terminò con l'assassinio di Ipazia nel 415 d.C. Contemporaneamente in Siria, Iamblichus risvegliò la tradizione pitagorica e (presumibilmente) quella arcaica dei Misteri Orfici, e Bar Daisan nacque a Edessa, probabilmente nel 154 d.C.

Edessa era allora governata da una dinastia di re siriani, e Bar Daisan era amico di un certo Abgar IV. Di lui si sa poco, se non che era profondamente versato nei misteri dell'astrologia caldea e scriveva poesie e inni influenti. Una di queste poesie fu conservata e tradotta sotto il titolo "Inno della veste della gloria" o "Inno dell'anima" - un bellissimo racconto dell'incarnazione e della sublimazione dell'anima umana.

Non si sa quale fosse la musica di queste poesie. Eppure la descrizione di Filone Giudeo delle Therapeute egiziane (in "Sulla vita contemplativa") dà un'impressione generale di come questi canti fossero usati, poiché le Therapeute e gli gnostici cristiani appartengono allo stesso movimento generale.

Poi il presidente, alzandosi, canta un inno che è stato fatto in onore di Dio, o uno nuovo da lui stesso composto o uno vecchio degli antichi poeti. Perché hanno lasciato dietro di sé molti metri e melodie di epopee trimetriche, inni processionali, odi di libagione, canti d'altare, cori fissi e canti di danza, tutti mirabilmente misurati in ceppi diversificati. E dopo di lui anche gli altri, in banda, in ordine corretto, riprendono il canto, mentre gli altri ascoltano in profondo silenzio, tranne quando devono unirsi al fardello e si astengono; perché tutti, uomini e donne, si uniscono a loro.

. . . Dopo il banchetto tengono la santa festa tutta la notte. Ed è così che si svolge. Si alzano tutti in piedi in un corpo, e nel bel mezzo del divertimento si separano prima di tutto in due gruppi, uomini in uno e donne nell'altro. E per ognuno di loro viene scelto un leader... Cantavano poi inni fatti in onore di Dio in molti metri e melodie, a volte cantando in coro, a volte una banda che batteva il tempo al canto di risposta dell'altra, ora danzando alla sua musica, ora ispirandola, a un tempo in canti processionali, a un altro in canti in piedi e girando e tornando nella danza.

Nelle loro cerimonie e nei loro rituali questi gruppi gnostici utilizzavano incantesimi e formule musicali. Bar Daisan, essendo un teurgista e un grande studioso caldeiano, deve quindi aver prodotto canti e inni magici. Tali inni erano costruiti da strofe, e tutte le strofe erano cantate su un tema o un modo musicale, che veniva chiamato ris-qolo dai siriani e poi heirmos dai greci e dai bizantini. Gli antichi cantici siriani dei Nestoriani erano chiamati sougitha, il che sembra collegarli al samgita indù - l'arcaica combinazione di poesia, rituale e musica.

È quasi impossibile dubitare che la liturgia cristiana e la musica cristiana siano nate dal corpo, un tempo universale, anche se più o meno corrotto, delle pratiche sacromatiche utilizzate nei Misteri cabalistici, caldei, egiziani e greci. Plinio, per esempio, riferisce che i primi cristiani si riunivano per cantare un carmen, cioè un incantesimo magico. E delle due grandi correnti di pensiero che, secondo Porfirio, si fondevano nel cristianesimo - la filosofia orientale e quella neoplatonica - la prima probabilmente aveva più influenza della seconda nel formare la sostanza della musica siriana.

Bar Daisan non fu l'unico grande gnostico a comporre inni. Così probabilmente fecero i leader di gruppi come gli Apollinaristi e (durante il IV secolo in Spagna) i Priscillanisti. Lo storico della musica francese Combarieu scrive nella sua *Storia della musica* (volume 1, p. 203):

Arius, il grande eretico condannato dal Concilio di Nicea (325 d.C.) conquistò con i suoi inni un gran numero di seguaci. Sant'Efraim scrisse a questo proposito che "la piaga della corruzione si era nascosta sotto l'abito della bellezza musicale". Così vari concili si impegnarono a proibire o a limitare severamente questa libera espressione di devozione.

Sembra ora chiaro che i padri della Chiesa hanno seguito una procedura simile, che ha portato alla formazione della prima Chiesa plainchant. Copiarono la musica creata dai maestri gnostici e scrissero nuove parole per essa. Sant'Efraim a Edessa imitò Bar Daisan; San Giovanni Crisostomo (arcivescovo di Bisanzio, 390 d.C.), gli ariani; Gregorio del Nazianzeno (329-389), gli apollinaristi; Sant'Ilario (vescovo di Poitiers), il più tardi gnostico dell'Asia Minore; e Sant'Efraim. Damaso, il papa spagnolo, senza dubbio ha preso molto dai canti usati dai priscillanisti e dal loro grande leader, l'egiziano Marcus.(3) Dopo che questo plagio all'ingrosso era stato perpetrato, le comunità gnostiche furono selvaggiamente perseguitate e i loro libri distrutti, così come fu distrutta la scuola neoplatonica di Alessandria. Il cristianesimo emerse trionfante, con una nuova ortodossia e una nuova musica.

Il passo successivo fu la "cattolicizzazione" sia dei dogmi che della musica. Essa fu perseguita sistematicamente per circa sei secoli, fino a quando il rito romano e il plainchant gregoriano divennero la regola ufficiale dell'Europa occidentale e la musica si ridusse al diatonismo. La diatonizzazione della musica in Occidente si compie infine all'epoca di Guido d'Arezzo (intorno all'anno 1000 d.C.), quando la nuova notazione del bastone viene generalmente adottata e l'età della polifonia comincia ad albeggiare.(4)

Ciò che all'inizio non proveniva direttamente dai siriani agli europei è stato trasferito in seguito tramite gli arabi. Ma la cultura araba è stata fondamentale influenzata, e in effetti è stato probabilmente il risultato dell'attività creativa dei popoli del Vicino Oriente che l'islam ha conquistato, soprattutto di quella che si potrebbe chiamare una maggiore Siria e anche la Persia. In effetti, il movimento nestoriano del V secolo, che si diffuse in Siria, in Mesopotamia e persino in Cina, aveva molto a che fare con la preparazione del terreno per l'islam. La grande scuola di Edessa, allora chiamata l'Atene della Siria, era permeata dalle dottrine nestoriane; chiusa dall'imperatore proprio per questo motivo, fu trasferita a Niblis in Persia. Il monastero nestoriano di Bassora era famoso. La tradizione vuole che il giovane Maometto sia stato fortemente influenzato da un famoso monaco di Bassora, Bahira. In seguito, il sufismo - il più prezioso contributo di questo periodo alla civiltà - sembra essere stato il risultato di una combinazione di tradizioni mistiche ebraiche e persiane; e l'influenza degli ideali e della musica sufi divenne, durante le crociate, un potente fattore di sviluppo della nuova musica del XIII e XIV secolo nell'Europa occidentale.

Dice S. M. Swemer in *A Moslem Seeker After God:*

I Nestoriani erano la più potente comunità non musulmana, mentre i califfi regnavano a Bagdad (750-1258) e avevano una tradizione di civiltà superiore a quella dei loro padroni. Erano usati a corte come medici, scribi e segretari, e così ottennero una grande influenza. . . La borsa di studio araba che arrivò in Spagna e fu un grande fattore di apprendimento medievale inizia in gran parte con i Nestoriani di Bagdad. Essi tramandarono ai loro maestri arabi la cultura greca ereditata dalle traduzioni siriane.

Scrive anche E. Rey, nel suo libro più interessante, *Les Colonies Franques Syrie au XIIeme et XIIIeme Siecle* (1883):

Verso la metà del V secolo Edessa era diventata la metropoli letteraria della Siria Cis-Eufratese, dove la cultura greca e quella siriana erano all'apice. Edessa aveva molte ricche biblioteche e una famosa Accademia in cui venivano tradotte le opere dei principali filosofi greci, in particolare di Aristotele. . . Molto prima di Maometto, i nestoriani erano gli unici a praticare la medicina tra gli arabi, e Haret-Ibn-Caida, medico e amico del profeta, era un nestoriano.

Più tardi, sotto gli Abassidi, si verificò una rinascita maomettana degli studi filosofici... ma bisogna rendersi conto che tutte le scienze filosofiche vennero loro dai siriani, educati in quelle scuole derivate dalla famosa Accademia di Edessa, che sembra essere servita, quattro secoli dopo, come modello alla scuola benedettina del Monte Cassin. Agli stessi siriani . . . fu riservato l'onore di portare e diffondere tra le colonie latine le luci dell'Oriente. . . La nobiltà latina fu colta nel flusso di questa attività intellettuale e scientifica . . . tra cui Renaud de Sagette fu uno dei più abili studenti della cultura e delle scienze d'Oriente; ospitò un medico arabo che aveva la funzione di leggere e commentare le opere degli scienziati orientali ... La maggior parte dei signori francesi studiavano la lingua araba . . . Il gusto per le canzoni e le chansons de geste era molto grande anche in Siria [circa 1200].

Il Medioevo, dall'anno 1000 all'anno 1400 e oltre, è stato caratterizzato da una sorta di rinascita alchimico-gnostica, contro la quale papi e re hanno combattuto disperatamente. I Templari furono bruciati vivi e dispersi, così come gli albigesi, i valdesi e molti altri in Occidente; in Oriente, i paolini, i cattolici, i bogomilli, e così via.

Un testo citato da Dom. J. Jeannin nel suo articolo "*Le Chant Liturgique Syrien*"(5) ,(5) getta molta luce su concetti e pratiche delle Chiese orientali, che sono strettamente apparenti alle idee sacromagiche precristiane, anche se trasformate per adattarsi al mito della vita cristologica. Queste idee non erano probabilmente sconosciute ai membri degli ordini cavallereschi e agli uomini che divennero trovatori e trovatori e influenzarono la nascita dell'Ars Nova intorno al 1300 d.C. Il

testo seguente è stato scritto da un autore e vescovo siriano, Bar-Hebraeus (1226-1286), e fa parte del suo libro, *Ethicon: Sulla causa naturale dei modi*:(6)

I primi inventori dell'arte modale hanno costruito i modi su quattro fondamenta, secondo il numero delle quattro qualità che sono: freddo, caldo, umido, secco. Poiché non si può mai trovare una di queste in uno stato non legato e non legato (che può essere visto negli elementi, perché ciò che è caldo è o umido, come l'acqua e la flemma, o secco come la terra e la bile nera), è necessario trovare come limite alle varietà di modi il numero dodici [vedi sotto].

. . . Così i musicisti persiani hanno scoperto dodici modalità. Ma come gli ecclesiastici - greci, siriani e altri - hanno concepito otto modi. Sono giunti alla convinzione, basata sull'esperienza, che il primo e il quinto modo sviluppano il caldo e l'umido [principi]. Ma nella prima l'umido si trova più tenero e langoroso, perché è molto morbido e misterioso, per cui il Canone della Natività è stato composto in questa modalità. È veramente una festa gioiosa, feconda di felicità e ricca di giubilo... in modo simile al Canone della Risurrezione, che è stato annunciato con grande gioia ai discepoli e alle sante donne.

. . . Poiché l'elemento caldo e pungente è da percepire nel quinto modo, il Canone dell'Ascensione è stato composto in quel modo, poiché, proprio quel giorno, quando il nostro Signore si separò dai suoi discepoli e salì in Cielo, essi si accesero con il fuoco dell'Amore, ardendo del desiderio di Lui e consumandosi d'amore per Lui, e senza il peso del loro corpo sarebbero fuggiti per l'aria con Lui. . .

L'autore analizza ulteriormente ognuna delle otto modalità, dando le corrispondenze come segue:

Modo	Qualità	Festività corrispondente
1	Caldo e <i>Umido</i>	Natività - Resurrezione
2	<i>Freddo</i> e Umido	Epifania
3	Caldo e <i>Asciutto</i>	Presentazione al Tempio
4	<i>Freddo</i> e Asciutto	Annunciazione
5	<i>Caldo</i> e Umido	Ascensione
6	Freddo e <i>Umido</i>	Passione
7	<i>Caldo</i> e Asciutto	Pentecoste
8	Freddo e <i>Asciutto</i>	Giorno dei Martiri

(Per trovare le quattro modalità rimanenti che i Persiani da soli hanno usato, considerare i dualismi come bilanciati senza un elemento preponderante, quindi altre quattro combinazioni).

Bar-Hebraeus conclude con queste significative parole:

Queste sono le fondamenta su cui gli antichi abili costruttori hanno costruito i modi. Ma coloro che li seguirono non raggiunsero l'apice della loro conoscenza. Essi hanno desiderato la fama mentre sviluppavano quest'arte e hanno composto i canoni su qualsiasi modalità, anche se non corrispondevano.

Queste citazioni possono non significare molto per il musicista ordinario di oggi, eppure rivelano una base alchemica e magica comune alla musica persiana e siriana e dimostrano che il cristianesimo, almeno il cristianesimo orientale, in origine accettava elementi alchemici e magici nella sua musica. Dimostrano che il rituale annuale delle feste cristiane era stato originariamente un'espressione simbolica delle forze cosmiche, solari o meno, in tutti i punti simili, per esempio, alle vecchie feste cinesi. Come i cinesi, almeno un gruppo influente di musicisti cristiani ha messo in relazione i modi musicali con gli elementi cosmici che si manifestano durante tutto l'anno, essendo questi elementi cosmici simboleggiati dalle quattro qualità o dai quattro principi alchemici. Ciò indica anche che l'ambizione, l'orgoglio e l'autogrificazione hanno corrotto i musicisti e i vescovi della Chiesa, come possiamo facilmente credere sulla fede di altri documenti, e che ne è derivata la confusione e la perdita della base alchemica della musica.

Il testo di Bar-Hebraeus diventa ancora più illuminante se si considera che la creazione degli otto modi del plainchant è stata fatta risalire a San Giovanni di Damasco. Verso il 710 d.C. egli compilò o compose una serie di canti liturgici chiamati octoechos ad Antiochia, in Siria. Questi canti erano i discendenti dei risqolos e degli heirmei di Bar-Daisan e degli gnostici, che erano stati "adattati" da Sant'Efraim a Edessa, poi ad Antiochia da una serie di capi religiosi. Tra questi capi c'erano Flavio e Diodoro che, "membri di una confraternita di asceti e poi divenuti vescovi, cercarono di interessare i greci di Antiochia ai salmi, dividendo il canto in due cori: antifonia"(7). (7) Anche san Romanos (a Homs, in Siria) scrisse numerosi inni in greco sugli schemi dati da sant'Efraim. San Giovanni di Damasco codificò tutti questi inni, che collettivamente furono chiamati canoni (come li chiama ancora oggi Bar-Ebreo cinque secoli dopo). Si dice che abbia realizzato per il cristianesimo orientale ciò che San Gregorio fece per il cristianesimo romano componendo il suo famoso Antifonario.(8)

Se le suddette citazioni di Bar-Hebraeus hanno un qualche significato, devono riferirsi a quei musicisti-vescovi siriani che hanno composto i canoni liturgici per le

numerose feste dell'anno. Non si sa però quando sia iniziata la corruzione di cui parlava o se San Giovanni sia da annoverare tra gli "antichi abili" o tra gli ambiziosi seguaci. Ma se questi musicisti siriani hanno concepito i loro modi e la loro musica in un modo così gnostico-alchimico, sono necessarie ulteriori indagini.

Sant'Ambrogio di Milano, il fondatore della pianura ambrosiana nel IV secolo, ha copiato alcuni degli heirmei greci e ha scritto molti inni in stile orientale. Inoltre, il signor A. Gevaert è arrivato a sostenere con ferma determinazione che "l'opera di compilazione e composizione della liturgia romana attribuita dalla tradizione a San Gregorio Magno fu realmente compiuta dai papi ellenici che occuparono il trono pontificio alla fine del VII e all'inizio dell'VIII secolo"(9) Questi papi provenivano da Antiochia, insieme a molti siriani fuggiti prima dei maomettani durante il VI secolo. Gevaert scrive che essi portarono a Roma la conoscenza dei modi ecclesiastici, dei neumi, dei canti ornati, e così via, come testimonia il fatto che i nomi adottati per designare queste cose sono tutti traslitterati dal greco.

Il gregoriano plainchant fu gradualmente costituito, codificato, e ulteriormente impoverito dal contatto con le razze nordiche, che non avevano cultura musicale e voci aspre, incapaci di produrre le sottigliezze del canto orientale. Una storia ben nota racconta l'esperienza dei cantori romani, inviati su richiesta di Carlo Magno per riformare i coristi della cappella imperiale, che tornarono disgustati dai barbari e dal loro modo gutturale di cantare. L'atteggiamento dei signori barbari è ulteriormente esemplificato dalla seguente storia citata da Gevaert:

Nel 454 il patrizio gallo Sidonio Apollinare, poeta di talento divenuto vescovo di Clermont (Alvernia), felicitò Teodorico, re visigoto di Tolosa, perché non tollera nel suo palazzo né organi idraulici né composizioni corali studiate sotto la direzione di qualche musicista professionista, né esibizioni di strumentisti virtuosi o di cantanti esotici, ma trova invece piacere solo nell'ascolto di questo tipo di musica vocale e d'archi che solleva l'anima mentre affascina le orecchie.

Molto poco si sa circa il modo in cui le melodie del precedente plainchant colpivano le orecchie degli ascoltatori. Conosciamo il quadro del plainchant, ma si può considerare che un essere umano sia ben definito da una fotografia a raggi X del suo corpo? Eppure questo è tutto ciò che resta di plainchant. Si può solo speculare su ciò che le unità di notazione musicale medievale, i neumes, rappresentavano in realtà. Già nell'XI secolo Guido D'Arezzo paragonava i neumes a "un pozzo senza corda, le cui acque, per quanto abbondanti, non possono placare la sete di nessun essere umano"(10) Una confessione piuttosto forte!

Notazioni del tipo rappresentato dai neumi medievali si trovano in tutto il mondo, dal Giappone all'Africa. Ha un valore simbolico e mnemotecnico. È simbolica nel modo in cui i geroglifici egiziani o gli ideogrammi cinesi sono

convenzioni di movimenti naturali con un significato interiore. È mnemotecnico perché, a meno che non si conosca dalla tradizione orale il significato esatto delle formule, non si può mai essere certi di ciò che rappresentano.

La tradizione orale è perduta; era già perduta secoli fa. Così bisogna affidarsi a spiegazioni scritte per sapere come i neumi precedenti si sono attualizzati in sequenze di toni, e questo rende possibili le più svariate interpretazioni. Per molto tempo i musicologi ipnotizzati dalla teoria diatonica e dalla tradizione greca hanno interpretato i neumi solo come figure diatoniche. Recentemente hanno ammesso che il cromatismo e persino l'enarmonismo erano parte integrante del primo plainchant. Eppure appaiono desiderosi di interpretare le progressioni "enarmoniche" come "lassismo" e "testimoni di un gusto incerto"(11).

Sembra impossibile negare l'esistenza del cromatismo (come diremmo oggi) nel solito canto gregoriano. Esso si è avvalso di un grandissimo numero di piccoli intervalli che non esistevano nella scala teorica che i maestri, dopo il IX secolo, hanno adottato da autori greci o latini. Da lì la scala diatonica è entrata in campo contro la più ricca tonalità gregoriana che permetteva numerose deviazioni dagli intervalli diatonici. Questa lotta durò diversi secoli e si concluse con l'adozione del bastone che, costruito esclusivamente sul principio del diatonismo, non permetteva ai musicisti che lo utilizzavano di esprimere le sottigliezze della tonalità originale.(12)

In Occidente le dieses enharmonicae sono rimaste in uso fino all'XI secolo; tali divisioni consistevano in due quarti di tono [?] all'interno di ogni mezzo tono naturale della scala. La divisione del monocordo - lo strumento di insegnamento - secondo le tre modalità (diatonica, cromatica, enarmonica) - riempie la metà dei trattati del Medioevo. Infine la suddivisione della gamma era leggermente diversa [?] dal nostro temperamento, e dava all'esecuzione questo sapore pungente (saveur piquante) che troviamo ancora tra greci, turchi, arabi, ecc.

Il Dr. Jacobosthal, professore all'Università di Strasburgo, si spinge fino ad affermare di aver dimostrato che il cromatismo era la sostanza originale dei canti paleocristiani e che i modi diatonici si evolvevano lentamente da questo materiale cromatico.(14)

Inoltre, oltre a questo cromatismo ed enarmonismo - che poteva essere molto diverso da ciò che questi termini rappresentano oggi - la produzione e l'esecuzione dei neumes stessi (cioè delle formule melodiche fondamentali) erano del tutto differenti da tutto ciò che la musica occidentale conosce oggi. I musicologi, come M. Gastoué, citano testi che descrivono strani modi di esecuzione, ma non sembra rendersi conto che questi provano l'attuale concezione di musica improbabile nel vecchio plainchant. I Neumes sono classificati in varie categorie. A proposito dei neumes "liquescenti", scrive Guido d'Arezzo, "le note della melodia sono in molti casi liquescenti come alcune lettere; in modo che, quando si inizia, si passa da una

all'altra con gradazioni morbide". Altri neumi chiamati "ornamenti" contenevano "un suono tremolante, o i cui componenti sono uniti l'uno all'altro", anche come "una tripla percussione, una tripla emissione vocale come i battiti delle mani"(15).

Queste citazioni, e altre che si trovano nei trattati sulla pratica del plainchant, sembrano indicare che questi canti altomedievali erano completamente diversi da quelli che sentiamo eseguire oggi come plainchant. Chiunque abbia sentito recitazioni tradizionali della poesia giapponese o cinese (cioè recitazioni che includono ritmi complessi, accenti e schemi di intonazioni) e che legga i testi citati sopra dovrebbe giungere alla conclusione che il plainchant antico non deve essere stato molto diverso dagli equivalenti asiatici.

La "melodificazione" del canto gregoriano avvenne molto probabilmente dopo la riforma di Guido d'Arezzo, cioè dopo l'uso generale del bastone musicale e la soppressione di tutti i microinterventi, che Guido contribuì a realizzare nell'XI secolo. Egli affermava infatti che questi microinterventi erano "frutti di corruzione", "lassismo causato dalla mancanza di ragionamento". Dopo di lui, i trattati non ne parlano più. I neumi originali, che erano toni complessi, divennero note musicali. E le note, nel senso dato loro dalla musica classica, sono entità astratte, semplici punti che definiscono schemi complessi indicati su partiture scritte.

Diversi tipi di plainchant o riti - il rito ambrosiano a Milano, il rito gallicano in Francia (probabilmente impregnato di influenze greche attraverso Marsiglia e la Provenza), il visigoto, e più tardi il rito mozarabico in Spagna - esistevano già ai primi tempi del cristianesimo. Alcuni di questi riti erano molto diversi dal rito romano che si sviluppò alla corte papale durante il settimo secolo. Il potere autocratico di Roma costrinse i vari clero nazionali, spesso con grande difficoltà, ad adottare il gregoriano e il modo in cui veniva cantato nelle chiese e nei conventi del Medioevo. Ciò aprì la strada allo sviluppo della polifonia, della tonalità e del formalismo dell'età classica della cultura europea.

Note all'Appendice:

1. *Iside Svelata* da H. P. Blavatsky, Volume 11, pag. 155.
2. *ibidem*, p. 550.
3. cfr. *Les Origines du Chant Romain* di A. Gastoué, P. 60; e l'Enciclopedia della Musica di Lavingnac, volume 1, P. 543.
4. *La Diatonization da chant Gregorian par la portie musicale* del Dr. Peter Wagner (Tribune de St. Gervais, 1904).
5. *Diario Asiatique*, 1912
6. Edizione Bejan, p. 69 e segg.
7. *Enciclopedia della musica*, pag. 543. Questa fratellanza di asceti doveva essere del tipo organizzato dai Therapeuti, che cantavano e ballavano in modo simile.
8. *Ibidem*, p. 545.
9. Vedi per esempio, *La Milopie antique dans le chant de l'église latine*.
10. Gevaert, op. cit.
11. A. Gastoué, op. cit., P. 159.
12. Dott. Peter Wagner, op. cit.
13. Gastoué, op. cit., p. 134.
14. vedi *Histoire de la Musique* di Combarieu.
15. A. Gastoué, op. cit., pp. 172f.

Appendice IV

Riguardo alle mie opere musicali

Per rispondere alle domande che possono sorgere nella mente dei lettori che conoscono alcune delle mie composizioni musicali, sento la necessità di discutere il carattere di queste composizioni e di sottolineare come i loro tratti distintivi costituiscano tentativi di dare una forma musicale concreta alle idee, e al di là delle idee le intuizioni, espresse in questo libro. Questi tentativi sono stati fortemente limitati dalle condizioni fisiche, sociali ed economiche della mia vita personale, dalla situazione del mondo musicale dopo la prima guerra mondiale e da ciò che ho trovato dopo il novembre 1916, quando ho lasciato la mia Parigi natale all'età di ventun anni e sono venuto a risiedere stabilmente negli Stati Uniti. Edgard Varèse era arrivato in America solo un anno prima; ma era più vecchio di me, e dopo anni di studi tradizionali, la sua carriera musicale si stava già sviluppando lungo le linee orchestrali. Rimase sempre nel cuore e nella mente di un europeo, anche se sposò una donna francofona americana, il cui sostegno gli permise di perseguire l'esistenza di un compositore le cui opere, relativamente poche ma innovative, venivano raramente eseguite. Io, d'altra parte, mi ero allontanato emotivamente e mentalmente il più possibile dalla mia cultura nativa francese e dal mio background parigino; e mi sono ulteriormente sradicato trasferendomi nell'area di Los Angeles nel 1920, dove ho dedicato la maggior parte del mio tempo allo studio della filosofia orientale e occulta e della musica indù. Nel 1926 ho quasi ottenuto una Guggenheim Fellowship per andare in India per studi musicali, ma il consiglio di amministrazione decise, nella riunione finale, che il progetto era troppo esotico.

Fino all'inverno del 1924 la mia musica era ancora in qualche modo consapevole della tonalità, ma diverse composizioni orchestrali scritte a Parigi nel 1914 erano decisamente politonali e furono le prime musiche politonali e di influenza stravinskij ascoltate in America. Nel 1920 e nel 1922 ho composto musica scenica per il Pilgrimage Play di Hollywood, ho vinto il premio di 1000 dollari per un lavoro orchestrale offerto da W. A. Clark Jr., il fondatore dell'allora nuova Los Angeles Philharmonic Orchestra, e ho composto diverse altre opere. La migliore di queste, *The Surge of Fire*, fu eseguita a Los Angeles nell'ottobre 1925 al primo concerto della California New Music Society iniziato dal mio amico Henry Cowell e di cui ero membro fondatore - essendo anch'io membro della International Composers Guild iniziata da Varèse e Carlos Salzedo nel 1921.

In *The Surge of Fire* (abbozzato nell'autunno del 1920 e orchestrato nel 1924) avevo già iniziato a cercare di creare un suono più risonante utilizzando tre pianoforti, per lo più nel registro dei bassi, insieme a una piccola orchestra. Nel

1924, dopo un biennio di necessarie attività non musicali, ho iniziato a comporre in uno spirito nuovo, essenzialmente non tonale. Scrivevo soprattutto per il pianoforte, perché sentivo che il pianoforte da solo poteva almeno prefigurare il tipo di musica che immaginavo. Né i mezzi finanziari, né le connessioni socio-musicali, né gli strumenti necessari per realizzare ciò che avevo in mente erano disponibili. Tuttavia gli anni successivi sono stati musicalmente fruttuosi. Ho composto le mie opere pianistiche più note - i quattro Pentagrammi, i primi otto Tetragrammi, i Tre Preghieri e (nel 1929) i Graniti. Ho anche tenuto numerose conferenze in case private, alberghi e club, parlando di armonia dissonante e di musica orientale ed eseguendo le mie opere pianistiche e quelle di pochi altri compositori, in particolare di Scriabin. Ho anche improvvisato molto, non solo al pianoforte, ma anche cantando. Nei canti ho usato suoni di vocali e sillabe o frasi ispirate alle lingue asiatiche, soprattutto al sanscrito.

L'antagonismo con le mie idee e le mie opere da parte dei musicisti neoclassici che erano venuti a dominare la scena musicale, poi la Grande Depressione e i cambiamenti sociali ed economici indotti dal New Deal, ha fermato queste attività. Allo stesso tempo mi è stata offerta un'opportunità del tutto inaspettata e insospettata di svolgere un ruolo trasformativo e costruttivo nel campo dell'astrologia, che la rivista americana *Astrology* di Paul Clancy ha reso popolare. Così sono stato costretto a rinunciare quasi completamente all'attività musicale. I problemi di salute mi costrinsero a spostarmi regolarmente tra la California del sud e il New Mexico dal 1933, e non avevo un pianoforte con cui lavorare, se non durante le estati del 1934 e del 1935, quando composi diversi pezzi. Un breve periodo di rinnovata attività musicale si è verificato durante l'estate del 1950 presso la McDowell Colony, seguito da un soggiorno a New York dove sono state eseguite diverse mie opere. Un altro avvenne a San Jacinto, in California, nel 1966 e nel 1967, quando rielaborai e rielaborai vecchie partiture e composi il nono Tetragramma, "Summer Nights". Ma solo dopo il trasferimento a Palo Alto, in California, nel gennaio 1976 e lo sposalizio con Leyla Rael è iniziato un nuovo e sostenuto periodo di composizione. Compose in rapida successione diverse opere pianistiche piuttosto lunghe - *Transmutation*, *Theurgy*, *Autumn*, *Three Cantos*, *Epic Poem and Rite of Transcendence* - opere orchestrali che trasformano e integrano materiali più vecchi, due quartetti d'archi e un quintetto, *Nostalgia*. Ho superato gli ottanta e mi sono impegnato attivamente in viaggi di conferenze e nella scrittura di nuovi libri. I libri presentavano i miei approcci maturi alla filosofia (*The Rhythm of Wholeness*, 1979-80), alle questioni socio-psicologiche (*Beyond Individualism: The Psychology of Transformation*, 1976-77), alla cultura e alle arti (*Culture, Crisis and Creativity*, 1975-76), e concludevano il mio sviluppo degli approcci umanistici e transpersonali all'astrologia che avevo sperimentato fin dal 1932 (*The Astrology of Transformation*, 1978).

A causa del tempo trascorso a scrivere una quarantina di libri e oltre un migliaio di articoli, a tenere centinaia di conferenze e a lavorare con gli individui lungo le linee astropsicologiche, non sono stato in grado di dare tempo sufficiente a comporre musica e a farla eseguire - un'impresa noiosa, lunga e spesso apparentemente senza speranza! Ma impedimenti altrettanto basilari sono stati lo stato del mondo musicale e la mancanza di strumenti che potessero dare un'espressione concreta veramente adeguata ai concetti musicali che ho delineato nel capitolo 11. La grande orchestra moderna potrebbe diventare uno strumento di questo tipo, se fosse arricchita da strumenti risonanti in grado di produrre risonanze olistiche e dall'uso significativo di strumenti come il theremin o l'ondes martinot con una vasta gamma di suoni espressivi. Ma la quantità di lavoro necessario per la realizzazione di un'orchestra di questo tipo, la quasi impossibilità di far eseguire le proprie opere in modo soddisfacente nelle circostanze della vita indipendente che ho vissuto, e la mancanza di risposta che ci si aspetta dalla critica moderna più che da un pubblico impreparato, sono stati ostacoli quasi insormontabili. Questi ostacoli hanno affrontato e stanno affrontando tutti i compositori che cercano di dis-europeizzare la musica, e di sviluppare un nuovo approccio psicologico alla musica, e quindi di suscitare esperienze di suono che sarebbero molto più magiche e di trasformazione della coscienza che estetiche (nel senso classico o romantico del termine).

Negli ultimi capitoli di questo libro ho discusso i prodotti dell'avanguardia musicale di oggi; molto di più si sarebbe potuto dire se ci fosse stato spazio sufficiente per affrontare questo complesso campo e il significato dell'emergere di una personalità musicale come il compositore tedesco Peter Michael Hamel, il cui libro *Through Music to the Self* presenta un quadro più completo e diversamente interpretato di questa nuova attività musicale, ancora piuttosto caotica e spesso irresponsabile. (1) Questa è la musica di una giovane generazione che è passata collettivamente attraverso buona parte di ciò che ho vissuto, in modo più ristretto e in diverse circostanze mondiali, come individuo solitario durante e subito dopo la prima guerra mondiale (tra il 1915 e il 1922).

Nella musica che ho composto dal 1924 al 1930 non avrei potuto utilizzare registratori a nastro o strumenti elettronici, perché non erano ancora disponibili. Ho composto soprattutto per il pianoforte perché - con tutti i suoi limiti, di cui ero certamente consapevole (come ho scritto su riviste musicali fin dal 1920) - dimostra chiaramente che la gamma di sette ottave del pianoforte poteva essere utilizzata come microcosmo dell'universo sonoro. È un microcosmo che una persona può controllare direttamente e, almeno in una certa misura, plasmare con la propria volontà e immaginazione - con la propria sensibilità - l'intuizione del tono.

Nei primi tempi della musica post-medievale, le composizioni erano brevi, rilasciavano semplici stati d'animo o si riferivano a movimenti radicati nei ritmi della danza. Le opere più lunghe erano serie di episodi legati da una storia mitica o

religiosa, come ad esempio le varie Passioni basate sul dramma di Cristo raccontate nei Vangeli. Solo quando Beethoven cominciò a riversare nella cornice estetica classica delle sonate e delle sinfonie di Haydn le passioni e i tormenti di un'anima individualizzata non più asservita allo psichismo collettivo e alle aspettative della sua cultura tradizionale, la lunghezza delle opere musicali aumentò. In un certo senso, Wagner ha seguito l'esempio dei compositori di Passioni che narrano una serie di eventi, il mistero cristiano. All'inizio sostituì agli ultimi episodi della vita simbolica di Cristo l'interpretazione mitologica germanica delle ultime fasi del ciclo di un'intera cultura - il risultato finale di un peccato primordiale di avidità di oro e di potere. Poi, avendo permesso alla sua anima nordica di rendere un quadruplice omaggio alle sue radici precristiane, ha glorificato la rinascita dello spirito di Cristo in e attraverso un individuo puro e senza colpa, Parsifal, vittorioso sul potere catabolico della lussuria e sulla volontà di distruzione.

Questa tendenza romantica verso forme musicali lunghe e deliberatamente costruite raggiunse il suo apice in Mahler. Più la psiche del compositore era tormentata e tormentata, più lunga era la sinfonia, perché questo tormento doveva essere pienamente esercitato attraverso l'esteriorizzazione in una drammatica interazione tra elementi e ideali contrastanti all'interno dell'anima. Rispetto alla lunga narrazione di episodi gospel o di complessi psicologici o a una lunga epica di ispirazione miltonista nella poesia classica o romantica inglese, la musica che ho composto è come un breve haiku giapponese. Mentre la poesia inglese descrive a lungo scene, azioni ed emozioni, sia archetipicamente umane sia ridotte al livello umanamente personale, l'haiku evoca una realtà psichica intangibile, fatta di semplici fatti resi traslucidi alla luce del significato.

Così i miei Pentagrammi e Tetragrammi sono la sequenza di cinque e quattro affermazioni musicali simili all'haiku, ognuna delle quali ha una qualità quasi organica propria, un "seme" traslucido di significato. La pianta è evocata dal seme, quando il seme è visto dall'"occhio della comprensione" - l'organo simbolico della percezione per la mente dell'interezza.

Lunghe opere sinfoniche o grandi musicdrammi rituali wagneriani conferiscono alla musica un carattere architettonico. Essi utilizzano gli intrecci di temi o leitmotiv - che acquisiscono nomi specifici - per rappresentare complessi psicologici che interagiscono all'interno della vita interiore di un individuo o come simboli di immagini e miti che interagiscono all'interno della psiche collettiva di un popolo o di un popolo condizionato dalla cultura. Le sinfonie romantiche - o la grande Sonata in si minore di Franz Liszt - sono "case history" psicologiche interpretate musicalmente, la cui formulazione deve seguire regole professionali o formule accademiche più o meno specifiche.

Le poesie haiku estremamente brevi devono contenere un numero esatto di sillabe e hanno un carattere fortemente culturale. Io, invece, ho sentito la necessità di

confidare implicitamente nella spontaneità di impulsi creativi liberi da preconcetti. Ho confidato nella coerenza di ciò che l'impulso creativo cercava di rivelare e comunicare direttamente alla coscienza libera e aperta di un ascoltatore disposto a dimenticare tutto, concentrandosi sui suoni dell'esperienza tonale che i suoni possono indurre se si stabilisce uno stato di risonanza simpatica.

Ciò che viene comunicato è uno stato, o una progressione di stati, di coscienza. Non ha nulla a che vedere con le ripetizioni strutturali; qualsiasi sviluppo ci sia è interno e organico piuttosto che formalmente definito. C'è poco bisogno di trasposizione e di modulazione perché non c'è una tonalità in sé. Poiché l'affermazione musicale non è mai molto lunga, non richiede strutture esterne per sostenere o mantenere la sua integrità o per evitare che crolli sotto il suo stesso peso. Il processo ha una consistenza quasi organica e autolimitante perché emerge da un "tono di seme" che può essere esplicito o implicito. Questo tono di seme è spesso, ma non necessariamente, un accordo che sviluppa il suo potenziale interno di risonanza in radici, steli e rami melodico-armonici.

Molti anni fa ho dimostrato che il principio dell'armonia dissonante poteva essere meglio collegato ai cicli di dodici quinti o quarti che producono le note della scala cromatica. Non c'è motivo di chiamare "cromatica" una tale serie di dodici note, un termine che si riferisce all'elemento visivo, il colore. Forse gli antichi musicisti greci percepivano intuitivamente tale serie come una condensazione di un regno di suoni e relazioni che sentivano superordinato e particolarmente vibrante; l'unico modo in cui potevano formulare questo (per loro) regno supermusicale era come un riflesso del mondo del colore e della luce. I filosofi greci che simboleggiavano l'universo con un dodecaedro inscritto in una sfera potrebbero anche essersi resi conto che l'ottava (il cerchio) poteva comprendere anche dodici unità di spazio uguali (la serie di note cromatiche). Se i greci non se ne sono resi conto, molto probabilmente lo hanno fatto i filosofi-musicisti cinesi, poiché la loro musica era costruita sul ciclo dei dodici lyus (una divisione dodecaedrica dello spazio musicale simboleggiata dall'ordine creativo del cielo). Allo stesso modo, nei miei primi libri inediti sulla musica e sul tono ho parlato del ciclo delle quinte come dello zodiaco di Sound-long prima di iniziare a scrivere di astrologia.

Quella che ho definito risonanza olistica si riferisce alla risposta di uno strumento materiale all'impatto della corrente creativa del Suono (l'energia della volontà, umana o divina, e il desiderio o l'immaginazione che motiva questa volontà auto-esternalizzante). La risonanza, in questo senso ampio, è quindi un fenomeno legato alla materia e al mondo fisico. Si riferisce a ciò che ho chiamato "la geometria del suono"(2). Ho anche parlato (in scritti inediti) del principio dell'armonia dissonante come della chimica del suono, mentre l'ordine consonante della relazione che trova la sua manifestazione archetipica nella serie armonica di fondamentali e sfumature può essere correlato alla fisica del suono. Invece di "chimica" del suono

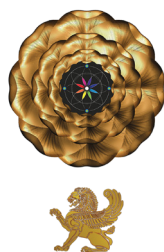
avrei dovuto dire "alchimia dei toni". Il processo di alchimia nel suo significato antico ed essenziale è parallelo in musica alla trasmutazione dei suoni in tono e alla trasformazione della pienezza dello spazio musicale nell'unità della Luce divina creativa.

Come risultato delle circostanze e della portata della mia vita, le mie opere musicali sono relativamente poche. Il loro valore, credo, è più nelle potenzialità che rivelano che in ciò che hanno saputo attualizzare in termini sonori e strumentali. All'inizio della mia vita ho iniziato a disegnare una "Cosmophony", ma né gli strumenti, né il pubblico, né le condizioni di esecuzione erano disponibili. Né ero pronto a realizzare un sogno di tale portata cosmica. Anche Scriabin non era pronto per la realizzazione del suo sogno di tutt'altro tipo, il suo *Mystrè* appena iniziato che, peraltro, la prima guerra mondiale rese impossibile suonando la campana a morto per la speranza di trasfigurare la vecchia cultura europea. Scriabin morì giovane e improvvisamente. Ho continuato a vivere, presumibilmente per cercare di formulare a parole idee trasformative, che possano servire come basi parziali ma fondamentali per una cultura futura, dovendo cercare ancora una volta di dare forma concreta allo spirito della nuova fase del processo di civiltà.

Altri compositori seguiranno presumibilmente la stessa linea di quelle che la mia musica ha indicato in modo inevitabilmente limitato. Si potranno costruire nuovi strumenti, di cui gli strumenti elettronici di oggi non sono altro che goffi e incompleti intimi - strumenti che permetteranno a una o a un piccolo gruppo di persone di manipolare direttamente un'immensa varietà di combinazioni timbriche - e che potranno prendere il posto delle ingombranti e costose orchestre di oggi. Questo può accadere nel prossimo secolo o non accadrà per molti secoli se la nostra attuale crisi mondiale continuerà a modellarsi sul tragico esempio dell'impero romano. Le culture muoiono, ma la civiltà continua, anche se deve riposare per permettere alla mente di massa dell'umanità di dispiegare il suo potenziale a un ritmo più lento o attraverso discontinui salti cataclismatici. L'uomo non muore.

Note all'Appendice:

1. Boulder Colo.: Shambhala Publications, 1976.
2. Vedere *La rinascita della musica indù* (The Theosophical Publishing House, Adyar: 1928, e New York: Samuel Weiser, 1979).



Centro di Pedagogia Evolutiva “Sei Altrove”

www.seialtrove.it

Via della Busa, 12 – 35038 Torreglia (Pd)
Tel. 049.9903934 – E-mail: *info@seialtrove.it*