

Facendo musica, o ancor più insegnandola ai miei allievi, sperimento una dimensione diversa, insolita: entro assieme a loro in un dialogo senza parole, dove le emozioni, gli stati d'animo sostituiscono il linguaggio verbale. Sento che ho a che fare con un fatto spirituale che sulla terra, come evento naturale, non esiste. Esistono gli esercizi tecnici per imparare a muovere le dita sulla tastiera o sulle corde, o la respirazione, se si tratta di strumenti a fiato o di cantanti; esiste la simbologia della notazione grafica per imparare a tradurre in suoni ciò che è scritto, ma il linguaggio musicale, assolutamente universale, quello che si snoda e si sviluppa nel tempo, è un'altra cosa, è un'esperienza interiore, che non appartiene alla coscienza ordinaria e non ha alcuna correlazione con la natura esteriore, per questo è tanto difficile trovare le parole e i concetti giusti per parlarne.

Scrivo in proposito Claudio Gregorat: «La musica si muove in un'unica direzione: quella del tempo, come i pensieri, come la storia, come l'evoluzione degli eventi. Dicendo tempo diciamo Musica, e la dimensione del tempo è interiore. ...Dobbiamo capovolgere la concezione che la musica venga da fuori: quello che viene da fuori è solo un riflesso»⁽¹⁾.

Un elemento basilare, proprio perché strettamente connesso col tempo, è il *ritmo*. Esso è nato con l'uomo, con la natura, ed è stato usato dall'uomo primitivo in tutti gli avvenimenti importanti della sua vita: religiosi, guerrieri, di morte, di gloria... Battito di mani e piedi, tamburi di legno o di pelle, bastoni e tutto ciò che si poteva percuotere hanno accompagnato per lungo tempo anche la voce umana e la danza degli uomini primitivi.

Il *ritmo* è rimasto sempre l'ossatura di ogni discorso musicale in tutte le epoche. Esso è l'elemento mobile, d'azione, e per questo è l'espressione del *volere*.

Su di esso si appoggia la *melodia* quale elemento orizzontale, che si avvale degli intervalli ed è l'espressione del *pensare*.

Infine l'*armonia*, ultima nata cronologicamente, è l'elemento verticale che sostiene la melodia dandole colore e intensità, ed è l'espressione del *sentire*.

Sono le tre forze dell'anima: *pensare, sentire, volere* che, quando sono gestite con equilibrio e usano sapientemente il linguaggio musicale, ci danno l'opera d'arte fuori da ogni contesto storico.



Tamburi sciamani

Si può definire la melodia in molti modi:

- successione di suoni combinata a ritmi e durate diverse, che insieme all'armonia contribuisce all'edificazione della costruzione musicale;
- il discorso per mezzo del quale il compositore esprime i suoi sentimenti, i suoi pensieri;
- un vero e proprio racconto musicale: al posto delle parole ci sono i suoni, al posto dei punti o delle virgole ci sono le pause più o meno lunghe;
- suoni combinati fra loro, che danno vita a delle frasi musicali di senso compiuto.


Ma la melodia è comunque espressione del pensare senza peraltro essere pensiero, come dice Steiner: «La melodia ha qualcosa che somiglia al pensiero, ma non è pensiero, si svolge ancora nella vita del sentimento. Ma essa tende verso l'alto, così che il sentimento viene sperimentato propriamente nella testa dell'uomo»⁽²⁾.

Parlare di melodia c'introduce alla conoscenza e all'importanza degli *intervalli*: la più piccola parte del discorso musicale, che richiede un'attività interiore come risposta a un dato fisico esteriore. L'intervallo è sostanzialmente la successione o la simultaneità di due suoni: non due suoni singoli, ma il movimento dell'uno verso l'altro, come un arco teso fra nota e nota che attinge vita dall'una e dall'altra, creando in noi un ponte espressivo.

Ci sono intervalli melodici e intervalli armonici:

- l'intervallo melodico: quando si suonano o si cantano due suoni, uno dopo l'altro, distanti fra loro ma non troppo lontani nel tempo, altrimenti si perde il filo che li collega;
- l'intervallo armonico: quando la simultaneità di due suoni crea un ponte irreali, puramente spirituale.



L'intervallo di prima: lo stesso suono, o unisono (do-do), sul quale in epoche antichissime i sacerdoti pronunciavano parole mantriche. Questo intervallo è simile a un germoglio, ad un seme che è nello stesso tempo principio e fine, che ha carattere di eternità. Se noi pensiamo al canto gregoriano nella sua forma sillabica, abbiamo un esempio di come l'uomo rivolgeva la sua preghiera al divino: non linguaggio parlato, ma parola intonata su un solo suono con lievissime inflessioni verso la fine della frase con una formula di chiusura a S rovesciata: .

L'intervallo di seconda: (note vicine) lo si può sperimentare come l'intervallo del movimento. Quando l'uomo prende coscienza della vitalità della sua forma, nasce il suono modulato.

Più recentemente possiamo pensare all'uso dell'intervallo di seconda minore (semitono) come qualcosa di doloroso, che vuole uscire con fatica: vedi il lento Preludio n° 4 in mi min. di Chopin o il Lamento di Arianna di Monteverdi o ancora l'inizio della Sinfonia n° 40 in sol min. di Mozart, che ha qualcosa di malinconico malgrado il tempo sia "Allegro".


L'intervallo di terza: equilibratissimo, consolatorio, rassicurante, sia salendo che scendendo, è la stessa cosa.

È un intervallo di pace, di ninne nanne (Stille Nacht, Brahms valzer n° 15 op. 39 → finale della Pastorale di Beethoven).

Segna l'epoca in cui si distinguono il modo maggiore e il modo minore. Il modo maggiore porta verso l'esterno, mentre il modo minore verso l'interno.

Parlando di maggiore e minore con i miei allievi, li invito ad accogliere il maggiore con un sorriso e il minore con la faccia triste, e ancora il maggiore come andare incontro a qualcuno mentre il minore a chiudersi in se stesso.



L'intervallo di quarta: (do-fa) mentre l'intervallo di terza rimane nell'ambito della nostra soggettività, l'intervallo di quarta esprime il desiderio di andare avanti, ma con timidezza, come se qualcosa lo trattenesse. Si trova spesso all'inizio di canti popolari. Un bell'esempio di sequenza d'intervalli di quarta è il  Sogno di Schumann.

L'intervallo di quinta ascendente: (do-sol) è moto verso l'esterno, esce fuori, domina: da ciò il termine Dominante per indicare la quinta nota della scala che ha una grande importanza nella gerarchia dei suoni.

L'intervallo di quinta discendente invece porta da fuori a dentro, chiude. Troviamo anche la successione di intervalli di quinte nella formazione del circolo tonale, nonché nell'accordatura degli archi, escluso il contrabbasso.

Rudolf Steiner dà molta importanza a questo intervallo: «La quinta corrisponde ad una immaginazione, la terza corrisponde invece ad una percezione nell'interiorità. Non avendo più alcuna immaginazione, l'uomo

sente un vuoto nella quinta, e deve riempirlo per mezzo della materia che costituisce lo strumento»⁽³⁾.

Parlare di maggiore e di minore nell'epoca delle quinte non aveva alcun senso. Solo con l'avvento dell'esperienza della terza, il maggiore e il minore si affacciano nella vita di sentimento legata alla corporeità terrena. Siamo nel quarto periodo postatlantico.

L'intervallo di sesta: (do-la) va oltre quello di quinta, lo supera, è positivo, di apertura. È come un arco che crea una liberazione.

L'intervallo di sesta è complementare a quello di terza; come questo ci conduce nell'ambito



del sentimento, ma verso l'esterno (Brindisi della Traviata di Verdi) ↑.

L'intervallo di settima: (do-si) abbraccia quasi tutta la scala. È come un filo che si tende fra la prima e la seconda nota. Molto difficile da intonare; non è drammatico, ma teso. Anche con questo intervallo, che è complementare a quello di seconda, sperimentiamo un movimento. Ma se per l'intervallo di seconda il movimento fluisce verso l'interiorità, per quello di settima sperimentiamo il movimento rivolto verso l'esterno.

L'intervallo di ottava: è l'intervallo dell'Io. Esso contiene tutte le dualità. Questo intervallo si presenta sempre quando voci femminili e maschili cantano all'unisono. Steiner ci rivela che nell'esperienza dell'ottava gli uomini sperimenteranno la prova dell'esistenza di Dio.

Vi sono intervalli affermativi, volitivi, dolorosi, interrogativi, timidi, consolatori, terapeutici e di tutti la sintesi è l'intervallo di ottava.

Come nella teoria dei colori di Goethe, accanto al colore primario vi è il complementare, così nel mondo dei suoni, e degli intervalli in particolare, il complementare si manifesta musicalmente come suo risvolto:

| | |
|-----------------------|--------------------------------------|
| l'intervallo di prima | dà l'ottava |
| " di seconda | dà la settima |
| " di terza | dà la sesta |
| " di quarta | dà la quinta |
| " di quinta | dà la quarta |
| " di sesta | dà la terza |
| " di settima | dà la seconda |
| " di ottava | dà l'unisono, o intervallo di prima. |

Di questi, gli intervalli di prima, quarta, quinta e ottava si chiamano "giusti". Essi non sono né maggiori né minori, sono privi di interferenza con la soggettività legata al corpo fisico. Infatti il loro significato rasenta quella linea di confine che unisce l'umano al mondo spirituale.

Gli altri intervalli (seconda, terza, sesta, settima) possono essere maggiori o minori, quindi legati alla sfera soggettiva dei nostri sentimenti.

Serenella

⁽¹⁾ C. Gregorat, *La musica come mistero del suono*, Ed. Convivio, Firenze 1988.

⁽²⁾ R. Steiner, *L'Essenza della Musica e l'esperienza del suono nell'uomo*, Ed. Antroposofica, Milano 1980, p. 125.

⁽³⁾ *Ivi*, p. 123.