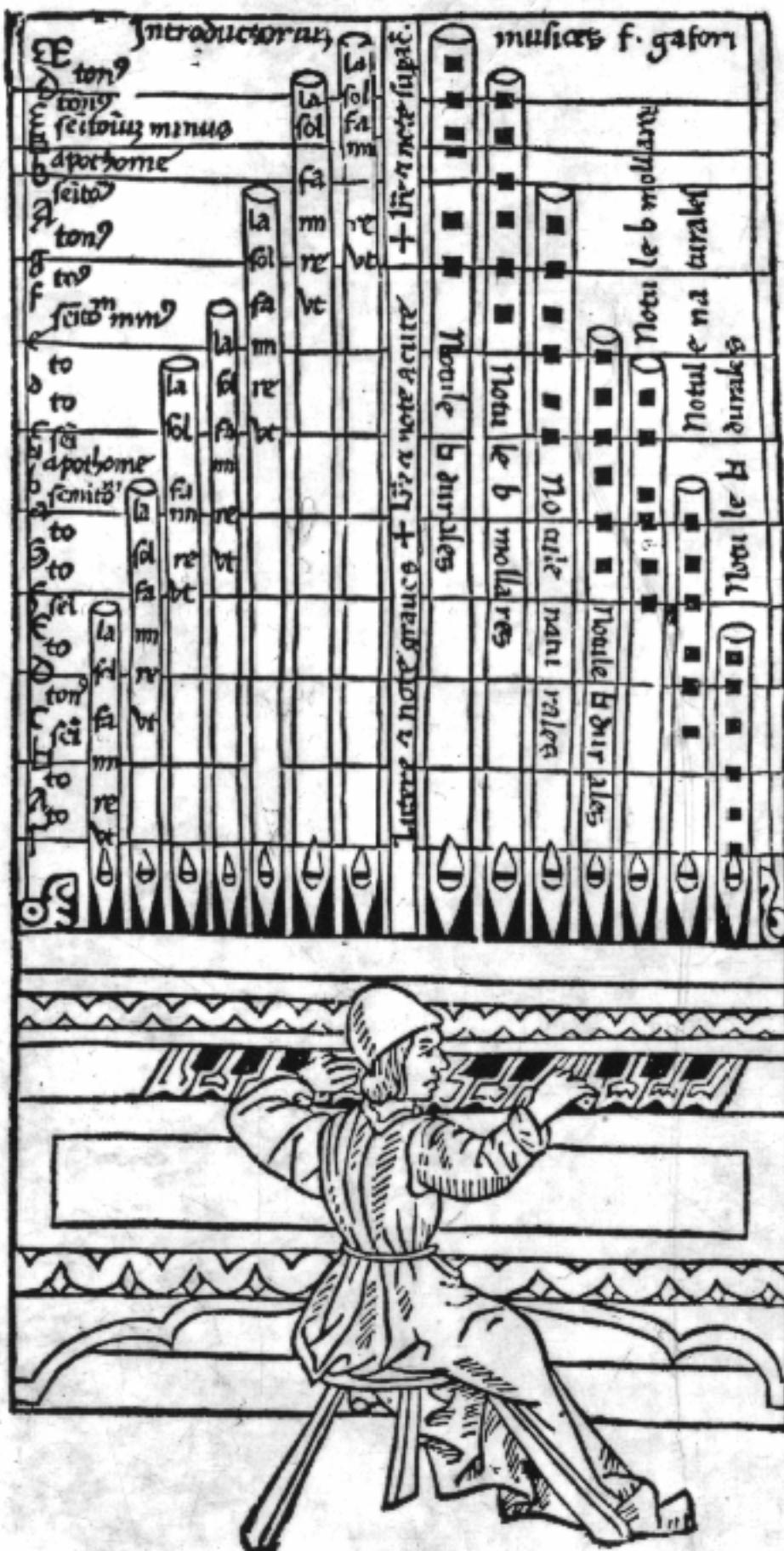


MARIUS SCHNEIDER

IL SIGNIFICATO DELLA MUSICA



RUSCONI EDITORE

INTRODUZIONE

L'opera di Marius Schrœder ha due caratteri del tutto rari. Anzitutto non le si potrebbe facilmente trovare dei precedenti, non la si riattacca a una scuola, a un lavoro collegiale, e sembra nascere senza genitori. Sì, il grande storico della danza, Curt Sachs, è menzionato con devozione di antico discepolo dallo Schneider, ma è un omaggio soprattutto sentimentale. Certe riscoperte dell'armonia pitagorica fatte nel secolo scorso da von Thimus possono sembrare un preludio a quelle di Schneider, ma è una lontana, parziale affinità.

L'altro tratto eccezionale è che la mole mirabile dell'opera scritta è solo un riflesso dell'insegnamento orale che Schneider ha largito ai rari discepoli. Come per certi musicisti di cui i testimoni fedeli raccontano di improvvisioni irricuperabili, dove l'oro delle opere scritte diventava una sostanza sciolta, potabile; come per certi pittori di cui ci si ricorda come un tesoro pari alle loro tele il modo di insegnare un mistero compositivo, un rapporto decisivo fra luminosità mediante certi gesti inimitabili e semplicissimi; o anche come per certi medici che comunicavano i segreti dell'occhio clinico anche loro mediante gesti (quale descrizione di manuale equivale all'occhiata, accompagnata da un cenno come di direttore d'orchestra, con cui un grande clinico insegna a sentire il ritmo, e quasi la dolorosa linea melo-

Prima edizione settembre 1970. - Seconda edizione dicembre 1971. - Titoli originali dei saggi: 1. Il significato della musica: *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, «Musikforschung», IV, 1951, 113-128. - 2. La musica come modello del mondo: *Sociologie et mythologie musicales*, in *Congrès et colloques de l'Université de Liège*, vol. XIX: *Ethnomusicologie II*, Université de Liège, 1960. - 3. Musica e magia: *Les fondements intellectuels et psychologiques du chant magique*, in *Les colloques de Wéginmont*, I, 1956. - 4. La nascita musicale del simbolo: *Nature et origine du symbole*, inedito. - 5. Il significato delle ali: *Zur Bedeutung der Flügel*, in *Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Verlag M. DuMont, Colonia s.d., pp. 50-57. - 6. Il ritmo: *Was ist Rhythmus?* Ueber die natürlichen rhythmischen Fähigkeiten des Menschen, «Rhythmus», XXXVIII, 1963, 2, pp. 18-24. - 7. Il significato della voce: *Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen*, «Tribus» (numero speciale), Jahrbuch des Linden-Museums, Stoccarda 1952-1953. - 8. Il canto gregoriano e la voce umana: *Vom gregorianischen Choral*, «Der Katholische Gedanke», X, 1936. - 9. Musica e metafisica: l'armonia delle sfere: *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie*, «Acta Musicologica», 1/2, 1960, pp. 136-151. - 10. Il tamburo: *Die Trommel, Königin der Musikinstrumente und Mutter aller Dinge*, «Rhythmus», XXXV, 1962, 2, pp. 18-23. - 11. L'armonia tra l'uomo e la natura: *L'idéologie de quelques instruments de musicologie populaire et le cycle de l'année en Espagne*, in *Manifestazioni di attività culturali*, supplemento alla rivista «Santa Cecilia», Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, luglio 1953, pp. 64-70. - 12. La gioia e la lode: l'essenza dell'inno: *Die Natur des Lobgesangs (Basilienses de musica orationes, 2)*, Bärenreiter-Verlag, Basilea 1964.

© 1970 Rusconi Editore, via Vitruvio 43, 20124 Milano.

1.

IL SIGNIFICATO DELLA MUSICA

Se si esaminano le fonti che ancor oggi ci consentono di acquisire alcune conoscenze sul significato originario della musica, si resta esterrefatti dinanzi all'unità o alla strettissima somiglianza delle idee che si sviluppano intorno a quei pensieri fondamentali. Sia se si consultano i documenti delle antiche culture come se si interrogano i popoli ancor oggi viventi secondo culture litiche o metalliche, sempre si ritrovano le medesime concezioni. Talvolta esse sono espresse in modo astrattamente filosofico, talaltra in forma tutta pratica e magica. I simboli stessi cambiano spesso, a causa delle condizioni culturali e geografiche, ma le visioni di fondo restano uguali. Nelle culture avanzate si profila una forte tendenza alla rappresentazione sistematica mentre fra i popoli selvatici prevale il pensiero empirico.

Sembra quasi che le idee elementari si sprigionino da una fonte remotissima e comune, già nelle cosiddette culture primitive, per svilupparsi in seguito e costituire il traliccio di una filosofia simbolica, destinata a toccare il suo apice nelle tarde culture megalitiche ed a sopravvivere in parte, attraverso il mondo antico, fino a noi. Se nel seguito di questa trattazione ci varremo soprattutto di tradizioni indiane, questo non è dovuto al fatto che si attribuisca una rilevanza maggiore alla cultura indiana rispetto ai temi affrontati, ma al fine di dare una

certa unità alla documentazione del presente studio. C'è anche un altro motivo: la cultura indiana non è stata vittima della furia distruttiva dell'uomo nella misura di molte altre tradizioni, i suoi testi sono meno frammentari e perciò meglio adatti dei monumenti egizi. Esempi tratti dai popoli primitivi si trovano nel saggio dell'autore *Primitive Music* della *New Oxford History of Music*. I fenomeni paralleli nell'arte popolare europea odierna vengono esemplati soprattutto su documenti spagnoli, perché il materiale iberico è stato finora scarsamente esaminato ed elaborato.

1. Parola e suono.

La frase biblica: «All'inizio fu la Parola», non è un prodotto della cultura avanzata, bensì appartiene al patrimonio concettuale più arcaico dell'umanità. Perfino gli Uitoto, che vivono in orde selvagge nella foresta vergine sudamericana, hanno una tradizione che afferma: «All'inizio la Parola diede origine al Padre». Queste stirpi primitive intendono con «Padre» il dio celeste.¹ Questa rappresentazione ha indotto gli storici delle correnti culturali a dedurre che questa parte della tradizione sia ciò che resta di una rivelazione divina primordiale fatta agli uomini. Una breve trattazione del problema è stata recentemente fornita da W. Koppers nella rivista «Wissenschaft und Weltbild»,² dove egli affronta col titolo di *Die Herkunft des Menschen* la questione del paradiso e della caduta.

Il concetto di «Parola» rende però soltanto parzialmente il senso originario, perché qui si tratta di qualcosa che geneticamente precede qualsiasi parola determinata e ogni concetto logicamente fondato. Qui si tratta

¹ TH. PREUSS, *Religion und Mythologie der Uitoto*, Lipsia 1921, vol. I, p. 25.

² II, 2, Vienna 1949.

di qualcosa di primario e di sopraconcettuale, e, almeno per il pensiero logico, d'indefinibile e inconcepibile. Gli Egizi chiamavano questo elemento primario una «risata» o un «grido» del dio Thot. La tradizione vedica parla di un essere ancora immateriale che dalla quiete del non essere improvvisamente risuona, a poco a poco convertendosi in materia, e così diventa mondo creato.

Anche Goethe dovette intuire qualcosa di questa priorità del suono allorché scrisse fra le sue massime: «La dignità dell'arte si svela nella musica in modo eminentissimo, dato che essa non ha una materia con cui debba fare i conti». Anche Anandavardhana (secolo IX) nel suo *Dhvanyaloka* (un trattato indiano sull'intonazione nella dizione poetica) formulò il pensiero che il puro suono ha un grado di essenza maggiore della parola detta.³ Per questo poeta filosofo il suono (*dhvani*) è l'anima della poesia. La frase va pronunciata correttamente e chiaramente, ma essa è un mezzo per dire qualcosa di più profondo, perché l'ineffabile può essere comunicato soltanto attraverso il *dhvani*, cioè il tono fondamentale che pervade l'intera poesia e che desta in noi ciò cui la parola allude. Questo significato più profondo del suono, che può essere del tutto differente dal senso delle parole metaforiche, si impone solo a poco a poco alla nostra sensibilità. Solo dopo che la parola detta ha risuonato, incomincia, come l'eco di una campana, a vibrare.

Ci si avvicina forse di più alla concezione originaria se invece dell'espressione troppo logicamente determinata «Parola» si usano i concetti meno circoscritti, più geniali di «Grido», «Suono» o «Sillaba risuonante», che contengono la sostanza musicale primaria, ma sono anch'essi troppo delimitati. Solo nel corso della creazione, il cui processo ci si rappresenta come una delimitazione sempre maggiore e quindi come una materializza-

³ H. JACOB, *Anandavardhanas Dhvanyaloka*, «Zts. der D. morgenl. Gesell.» 9, 16, 1902.

zione dei raggi del suono primordiale, i suoni acquistano un significato preciso e appresentano, allineandosi l'uno all'altro, parole e frasi di contenuto chiaro e distinto e infine, nel corso del loro concretamento, cose tangibili. È basata su questa concezione della genesi l'identificazione della cosa e del suo nome e quindi il gioco di parole, che dall'antichità egizia fino alle cosmogonie greche ha un ruolo non scarsi. Porteremo degli esempi in seguito.

La ricerca scientifica finora tratto poco profitto dalla grande scoperta di E. Seler: che le strane figure di dèi messicani non sono prodotti d'una sfrenata fantasia, ma sono nate da una coerente giustapposizione di simboli sonori e di attributi mitologici.⁴ Questo erudito berlinese appurò analizzando questi monumenti che giustapponeva questi segni non si ottenevano frasi grammaticalmente ordinate, bensì un processo concettuale univoco. Ai nostri fini è importante notare che tutte le parole di suono uguale, a parte il loro significato diverso, sono rappresentate dallo stesso segno. Tutto ciò che è omofono ebbe alle origini un ugual valore e, per quanto possono essere diverse le cose designate, la sostanza del loro nome le congiunge, vale a dire il suono, il nocciolo originario da cui sono nate rappresenta soltanto differenti tendenze di una uguale radice sonora.

2. Creazione.

Se intendiamo con « Parola » qualcosa che per il suo contenuto è più esattamente circoscritto e strettamente delimitato del suono, questo dev'essere più remoto della parola. Se « un ritmo sonoro diede origine a Dio Padre », sempre che le categorie logiche possano valere a

⁴ E. SELER, *Der Charakter der Aztekischen und der Maya. Handschriften*, « Zts. f. Ethn. », 20, 1888.

questo punto, il suono dev'essere più antico di Dio.

Il Vangelo di Giovanni (1, 1) dice: « All'inizio fu la Parola e la Parola era presso Dio, e Dio era la Parola ». Nella filosofia del Vedanta che commenta il Rigveda, si dice che gli dèi e il mondo sono contenuti nella parola del Veda e che il dio creatore, mentre formava il mondo, rammmentava questo ritmo, e lo prese a modello per la creazione.⁵

L'« Atmāyā Upanishad » include il Suono primordiale nell'Uovo cosmico: « Allorché Atman covava [l'espressione « covare » c'è anche in Gen. 1, 2] il mondo, la sua bocca si spaccò come un uovo. Dalla bocca nacque il discorso e dalla bocca Agni (il fuoco) ».⁶ Secondo il Rigveda,⁷ gli Angiras crearono la luce ed il mondo con i loro canti. Nella cosmogonia giavanese il Creatore medesimo viene prima prodotto da un essere superiore che non è rappresentabile visivamente e si dà a conoscere solo nel suono delle campane.⁸

Anche il Samgīta rāṇḍkara⁹ pone come elemento primario il suono. Nello stato virtuale (*an-ābhāta*) esso crea l'Atman o anima del mondo e *Manā* (volontà e ragione), come principio attivo (*ābhāta*) invece genera il respiro vitale ed i principali organi degli esseri viventi. Ma a proposito di questa teoria bisogna ricordare che essa è tarda (secolo XIII) e di un'epoca in cui l'idea di Dio ha perduto la sua natura antropomorfica. La questione se il suono sia più giovane o più vecchio del Creatore o se sia identico a Dio doveva essere priva di ragion d'essere, essendo il tempo e la gerarchia dei valori posteriori all'atto creativo. Ma se la questione si pone tuttavia, si può soltanto ammettere o la priorità o la

⁵ P. BOISSAIE, *Das System des Vedanta*, Lipsia 1906, p. 75.

⁶ Boissae, cit., p. 16.

⁷ BISWAL, *Vorstellungen von Wasser und Feuer*, « Zts. f. Ethn. », I,

simultaneità del suono. Data la dichiarazione di Anandavardhana, che il tono è riconoscibile solo quando siano state pronunciate le parole, non si può relegare il suono in un rango secondario perché il filosofo parla nella sua opera di una poesia terrestre, che procura di tornare, di là dalla parola, al *ūno*.

Un passo della *Brihadāraṇyaka Upanishad* distingue meglio i tre concetti del suono, della parola e del linguaggio: « Al principio c'era l' nulla, poiché il mondo era rivotato nella morte, nell' fame, essendo la morte fame. Desiderando un corpo (la morte) creò il *mana* (volontà, intelligenza). Camminò lodando: "Poiché cantai le lodi (*ark*), mi compi etrò la letizia (*ka*)"; e nacquero le acque. Raccolse la crema dell'acqua e si costituì la terra. Così (la morte) s'accalorò e dal suo sudore nacque il fuoco; dividendosi in tre parti (fuoco, vento, sole), il suo soffio vitale si estese in modo triplice. Allora desiderò un secondo corpo. Come *mana* si unì al linguaggio (alla sillaba sonora?). Il suo seme era l'anno, il tempo. Lo tenne in grembo per un anno, trascorso il quale lo diede alla luce e spalancò la sua gran bocca contro il neonato, il quale si mise a gridare *Bhān* (linguaggio). Da questa voce nacque il linguaggio... Con il linguaggio formò i versi del *rigveda*... e gli animali da olocausto. Allora decise di ingoiare sempre tutto ciò che finiva di creare. (Così) ogni uomo inghiotte l'universo e considera il mondo come proprio cibo, allorché giunge a comprendere in questo modo l'essenza dell'eternità (*Aditi*) ».¹¹

Da una sillaba mistica cantata (grido, suono primordiale) di lode, che la Morte, Fame esala, nasce il cosmo. Nel vocabolario vedico il canto di lode a polmoni gonfi (*ark*) è sinonimo di « gonfiare » e « crescere »¹² e

perciò la nota primordiale risuonando crea il mondo intero, materializzandosi a poco a poco. Dal fiato che canta le lodi nascono le acque, il fuoco, gli astri e la terra. Dalle nozze del suono e del tempo scaturisce la musica, cioè le note e parole ordinate nel tempo e l'allucinazione sublime della salmodia del *Sāmaveda*. Il linguaggio deve la sua origine alla paura, per cui l'originale splendore musicale del discorso si offuscò diventando espressione parlata.

Il canto di lode della morte, il grido o la risata rappresentano la musica primordiale che partorisce il cosmo. L'arte delle Muse formata di note musicali, invece, non è una musica della creazione, ma soltanto una formazione analogica con forza magica e rinnovatrice di vita. La mitologia greca informa che il monte Elicona, per il piacere della musica delle Muse, crebbe fino al cielo. Se si cantava al capo Ibrahim un canto di lode, gli crescevano i capelli di un metro dalla contentezza.¹³

Il suono è la sostanza originaria di tutte le cose, anche là dove non è più percepibile per l'uomo ordinario. Il canto della morte è l'atto creativo da cui si sprigiona la vita. Dimora della morte è la tenebra della notte, la bocca aperta della fame. Viene anche indicata come arco o come cavità colma d'acqua del sonno che dà forza, o del sogno (dell'inconscio) che tutto inghiotte per risputarlo in seguito in forma ringiovanita e irrobustita. Nella concezione dei popoli primitivi gli spiriti (le anime degli antenati morti) abitano le caverne dei colli, gli alberi cavi o le vecchie navi (adibite a sepolcri) e attraggono ogni cosa vivente, sia per infondervi nuova forza, sia per rigenerare se stessi e tornare in vita in forma nuova (come propri nipoti e pronipoti). All'uomo comune non è possibile ravvisare queste anime defunte, ma si possono udire allorché gemono nel buio della notte o nelle cascate montane. A molti uomini, specie

¹¹ P. DEUSSEN, 60 *Upanishad des Veda* Lipsia 1905, pp. 383-384.

¹² A. BERGAINNE, *Études sur le lexique du Rigveda*, « Journal Asiatique », 4, 1884, p. 198.

¹³ L. FROBENIUS, *Atlantis*, VII (Sudan), Jena 1921, p. 182.

agli sciamani, compaiono anche nel sogno per donare loro un canto di forza magica che è per lo più una canzone medicina. Il morto cantante simboleggia il sonno che largisce forza e che prende coscienza per fornire nuova forza, cioè sostanza musicale ed ispirazione. Il sogno come fonte dell'ispirazione è comune a tutta la mitologia dei popoli primitivi. Il suono è ora il veicolo del morto, o il morto stesso. Esso rappresenta l'attimo in cui la prima luce (fuoco) del giorno erompe dalle acque della notte: il canto suscitatore di vita vola dalla bocca come una freccia, l'aurora esce dalla cavità oscura, il tuono segue il lampo. Il suono luminoso sta fra giorno e notte, fra lucentezza e tenebra, fra fuoco e acqua. Il mormorio corrisponde alla notte, l'urlo al chiaro giorno, la nota del creatore alla penombra dell'alba. Secondo la saga azteca Tezcatlipoca, il dio degli inferi trae la musica dall'notturna casa del sole (l'antro nel sasso).

Nella leggenda giapponese il riso di 800 miliardi di dèi trae il sole dall'antro sassoso. A voler usare la terminologia di Schopenhauer, il suono si dovrebbe porre fra « rappresentazione » e « volontà ». Eppure non si dovrebbe trascurare che Schopenhauer considera la musica all'opposto della rappresentazione (luce), come l'espressione della volontà e del tenebroso inconscio della natura, mentre il mondo antico attribuiva alla musica una posizione intermedia.

3. Dottrina del sacrificio.

Questo suo luminoso creatore che sta tra giorno e notte, primavera e inverno, come tra fuoco e acqua, ha una natura duplice. È il prodotto di uno scambio costante fra la tensione ed il rilasciamento e nasce dalla lotta (« guerra ») fra le due forze antagoniste dell'universo. Non rappresenta né l'una né l'altra delle due for-

ze, ma esprime il rapporto fra i due poli opposti. È la freccia che scocca dall'arco e dal desiderio. Il sistema filosofico del *Vedanta* indica questo confronto costante come lo « sfregamento » o il « sacrificio » attraverso il quale il dualismo è superato e reso fruttuoso: mediante lo sfregamento a poco a poco ogni morte trapassa nella vita e ogni vita nella morte.

Nelle ultime righe del passo citato dal *Brihadâranyaka* è raccomandata agli asceti la creazione e distruzione ininterrotta della loro opera come la vera via della salvezza. Queste frasi rispecchiano la fase della dottrina sacrificiale su cui sono edificate l'antica cosmogonia, le forme culturali e gli ideali di vita. La vittima è il veicolo, la freccia sibilante è la sillaba OM o la via seguendo la quale, con cui e mediante cui, l'uomo può superare il dualismo del mondo. Tutta la distesa che egli attraversa gli è di guadagno soltanto nella misura in cui se la lascia alle spalle, così come una melodia avanza soltanto nella misura in cui una nota soffoca l'altra che muore a pro delle altre.

Questo vale per gli dèi come per gli uomini, e non soltanto per gli individui ma anche per il rapporto delle generazioni, essendo ogni grembo materno un sepolcro, nel quale le offerte sacrificali della vita si depongono per mutare in nuova vita la morte che giace nella caverna.

Alla stessa concezione si rifà il sacrificio religioso in cui porgono vicendevolmente offerte gli uomini e gli dèi. Poiché il suono rappresenta la sostanza primordiale del mondo e nel contempo l'unico mezzo di unione fra cielo e terra, l'offerta del suono è il sacrificio più alto. Perciò i mortali nella libagione sacrificale cantano agli dèi i loro « inni splendenti » o « frecce »,¹⁴ mentre gli dèi, così nutriti, danno all'uomo il lampo tonante e

¹⁴ *Rigveda*, X, 42, 1.