

Emile Gouget

STORIA MUSICALE
DELLA MANO

Prima edizione italiana a cura di
Giovanni Caprioli

 **LeMus**
EDIZIONI

Potete trovare tutti i link alle risorse digitali presenti in Bibliografia o nel testo alla pagina
– La Biblioteca Segreta della Cicala –
nel sito dell'Editore assieme ad altri contenuti extra.



www.lemusedizioni.com
Pubblicazioni > La Biblioteca Segreta della Cicala

In questo libro le risorse digitali sono indicate in questo modo:

 Nome della risorsa

* * *

L'Editore ringrazia la Dirigente scolastica prof.ssa Lucia Mongiano e gli studenti del Liceo "Carlo Botto" di Ivrea per aver partecipato alla realizzazione di questa pubblicazione fornendo dei saggi di traduzione all'interno del progetto di Alternanza Scuola-Lavoro 2017-2018.

Questa pubblicazione è la traduzione annotata di:
Emile Gouget, *Histoire musicale de la main, son rôle dans la notation, la tonalité, le rythme et l'exécution instrumentale. La main des musiciens devant les sciences occultes*, Fischbacher, Paris 1898.

© 2021 LeMus Associazione
Emile Gouget
Storia musicale della mano
Traduzione dal francese e cura di Giovanni Caprioli

I edizione cartacea dicembre 2021
ISBN 9788831444-149
Prezzo € 20,00

Associazione LeMus
via delle Germane 11 – 10015 Ivrea (TO)
www.lemusedizioni.com – info@lemusedizioni.com
FB @LeMusEdizioni - TW @EdizioniLemus - IG lemusedizioni

Indice

Questa non è un'introduzione	7
Nota del curatore	11
STORIA MUSICALE DELLA MANO	13
<i>Overture</i> . Un processo sensazionale	17
PARTE PRIMA – LA MANO E LE BASI DELL'ARTE	23
I – La mano e la notazione	25
La mano e il rigo musicale 27; La mano e la musica in cifre 31; La mano e le intavolature 34; La mano dei non vedenti 37.	
II – La mano e la tonalità	45
La mano armonica dei Cinesi 47; La mano armonica dei Latini 51.	
<i>Intermezzo</i> . Le armonie della mano	65
III – La mano e il ritmo	71
<i>Intermezzo</i> . La mano e il progresso	81
PARTE SECONDA – LA MANO E LA PRATICA STRUMENTALE	85
IV – La mano destra e la mano sinistra	87
V – La mano e gli strumenti a percussione	94
VI – La mano e gli strumenti a fiato	98

VII – La mano e gli strumenti a corde pizzicate	110
VIII – La mano e gli strumenti ad archetto	118
IX – La mano e gli strumenti a tastiera	131
X – Le palestre della mano	145
<i>Intermezzo.</i> La mimica dei musicisti	168
PARTE TERZA – LA MANO DEI MUSICISTI NELLE SCIENZE OCCULTE	177
XI – La mano dei musicisti nelle scienze occulte	179
La chiromnomia 181; La chiromanzia 190; La grafologia 198.	
<i>Coda.</i> Intervista nell'Altro Mondo	209
Bibliografia	221
Indice dei nomi	227

Anteprima Lemus Edizioni

Questa non è un'introduzione

Aprile 2019, cinque mesi prima della nascita di LeMus

- L'ho trovato! L'altro giorno sono andata nel castello che è stato la dimora estiva di *****, il compositore che è stato il maestro di N.R. e S.B.
- Accidenti! Da quando saccheggiano castelli?
- Mmh... Gli eredi mi hanno fatto visitare la biblioteca. Era piena di spartiti e libri, e ne ho trovato uno che potrebbe fare al caso nostro. Si intitola *Histoire musicale de la main*.
- Mano... musica... la conoscono tutti la mano guidoniana! E poi un libro intero potrebbe essere troppo tecnico e noioso.
- Ma no! Non parla solo di quello. E poi mica c'è solo quella di Guido d'Arezzo! Vedi se è stato digitalizzato ed è reperibile online. Dagli un'occhiata e poi ne riparliamo.

Qualche giorno dopo

- È assurdamente me-ra-vi-glio-so! Tradurlo sarà difficile, ma ne varrà la pena.
- Ero certa che ti sarebbe piaciuto: il fiuto infallibile di zia Ali.
- Inizia con un processo surreale nel quale i cinque sensi chiedono la separazione... poi parla del legame della mano con la notazione, di metodi di insegnamento mai sentiti, di un sacco di strani macchinari e strumenti, e aneddoti. A proposito, sapevi che Braille...

- Quello del sistema di scrittura per non vedenti, giusto?
- Sì, lui. Braille prima del sistema di scrittura aveva ideato un [spoiler]
- No, davvero?!
- Già! Ma il capolavoro è il pezzo finale. Racconta di quattro musicisti che evocano [spoiler] e poi quello dice [spoiler] e alla fine va a vedere nella sua libreria e [spoiler]. Veramente un gran finale!
- Eh sì, l'ho letto anche io. *Chapeau!* Avevo ragione o no?
- Sarà il primo libro che pubblicheremo!

Dicembre 2021, pochi giorni prima della pubblicazione e otto libri dopo

- Devo finire l'indice dei nomi e scrivere l'introduzione.
- L'hai detto anche il mese scorso...
- Lo so, ma non è colpa mia se Gouget nomina tre quarti della popolazione francese tra compositori, etnografi, filosofi, scrittori, poeti, inventori... E poi quale introduzione potrebbe essere adatta a un libro simile?
- Beh, è saggistica divulgativa (e tra l'altro la definisce così l'autore stesso, anche se in altri termini), ma ci sembra un libro "strano" perché pensiamo alla divulgazione culturale come qualcosa di molto più recente e la *Mano* ha circa 120 anni. In un'ipotetica introduzione potremmo parlare dell'autore se avessimo qualche notizia in più oltre a quelle già riportate in quarta di copertina. Gouget sembra essere un fantasma!
- Ha tutti i requisiti per esserlo... proviamo a evocarlo! Guarda, forse io sono troppo coinvolto, ma a me sembra che il testo abbia una sua personalità, una sua autonomia e, a mio parere, cattura subito l'attenzione del lettore. Siamo sicuri che sia necessaria una nostra introduzione?
- Allora facciamo così, scriviamo solo un paio di righe, per formalità, tanto le introduzioni non le legge mai nessuno. Una cosa del genere, per esempio...

*Cari lettori,
siamo lieti che abbiate scelto questo libro. Noi lo abbiamo incontrato qualche anno fa e ce ne siamo subito innamorati. Speriamo che anche voi possiate provare il nostro stesso entusiasmo per un testo che, ne siamo certi, vi conquisterà. Buona lettura.*

Gli Editori

Nota del curatore

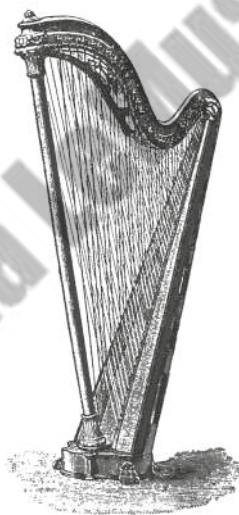
L'Histoire musicale de la main è un testo francese del 1898. Questo significa che alcuni riferimenti potrebbero non essere del tutto chiari a causa della distanza cronologica e culturale. Inoltre, le molte fonti che l'autore cita non possono più dirsi aggiornate e autorevoli, salvo alcune eccezioni. Per questi motivi il curatore – per quanto possibile – ha verificato la maggior parte delle informazioni, segnalando eventuali incongruenze o imprecisioni e cercando di colmare la distanza culturale.

Gli interventi del curatore sono indicati tra parentesi quadre; le note a piè di pagina aggiunte a quelle preesistenti sono precedute dalla sigla (NdC). Le indicazioni bibliografiche originali sono state spostate dalle note a piè di pagina all'interno del testo e abbreviate nella forma AUTORE-ANNO tra parentesi tonde; i riferimenti bibliografici aggiunti dal curatore sono dati nella stessa forma, ma tra parentesi quadre.

Le immagini e le relative didascalie fanno parte integrante della pubblicazione originale e sono collocate nelle stesse posizioni con una certa approssimazione. I corsivi sono dell'autore del testo originale, salvo dove diversamente indicato.

Per la decifrazione dei ricorrenti giochi di parole è stato essenziale *L'argot musical: curiosités anecdotiques et philologiques* (Fischbacher, 1892) dello stesso Gouget, un dizionario semiserio contenente tutte le locuzioni e i termini gergali francesi in ambito musicale.

STORIA MUSICALE DELLA MANO



Arpa cromatica senza pedali (sistema G. Lyon, brevettato)
Queste arpe sono costruite da MM. Pleyel, Wolff & Cie.



Mano di N. Paganini.
Da un calco di Dantan jeune. Museo del Conservatorio di musica di Parigi
(Immagine di Ch. Gallot)

A Camille Saint-Saëns

Anteprima Lemus Edizioni

Monsieur

Votre ouvrage me touche
du plus haut intérêt et
je vous en remercie de
me l'avoir dédié.

Très affectueusement
à ma disposition

(J. J. - Voëns)

4 Août 1845

Ouverture

Un processo sensazionale

La scena si svolge nel tribunale di Psicopoli. La seduta è presieduta da un paralitico assistito da un cieco e da un sordo non muto. Alla sbarra compaiono i Cinque Sensi che chiedono la separazione. Seppur infermo, il tribunale ha avuto il buon senso di sopprimere gli avvocati e di permettere ai sostenitori di esporre essi stessi la loro causa. La parola al Gusto.

IL GUSTO. Signori Giudici, uno dei vostri più eminenti colleghi, l'illustre Brillat-Savarin ha scritto la mia biografia [*Physiologie du goût*, 1826]. Quel libro, brillante di ingegno, deve occupare, ne sono sicuro, un posto onorevole nella vostra biblioteca, poiché io conosco la stima profonda che la magistratura di ogni tempo e di ogni paese ha professato nei confronti dei godimenti della tavola.

Il mio sapiente biografo mi ha vittoriosamente restituito il posto d'onore che devo occupare nella gerarchia dei sensi. Io sono il legante dell'umanità. Grazie a me tutti gli uomini, riuniti intorno alla tavola del banchetto, dimenticano sofferenze e discordie per fraternizzare con il bicchiere in mano. Io solo presiedo all'unica tavola d'armonia dove può regnare l'accordo perfetto.

È per questo motivo che reclamo, dalla vostra alta giustizia, il potere di compiere liberamente il mio apostolato fraterno e domando ad alta voce di essere per sempre separato dai quattro agenti di discordia che sino ad oggi non hanno cessato di ostacolare la mia nobile missione.

(Mormorii)

Le orecchie ascoltano alle porte del male, gli occhi accendono le bramosie, le narici annusano le vendette, la mano commette gli omicidi, mentre le porte del mio palazzo si aprono al genere umano offrendo a tutti l'oblio e la felicità.

Fate i dovuti confronti e giudicate.

L'OLFATTO. Signori Giudici provo un certo imbarazzo per essere costretto a misurarmi davanti a voi con il rozzo oratore che ha appena parlato. Profanare il mio fiuto sottile con il contatto dei suoi appetiti volgari, insozzare le sostanze eteree con le quali nutro l'animo umano opponendole agli alimenti grossolani con i quali egli riempie il ventre! Puah!

Lasciatemi fuggire da questi campi impestati di ebbrezza e golosità per rifugiarmi nei miei territori profumati. A me i fiori! A me l'effluvio primaverile della violetta della quale nessun occhio conosce il nascondiglio e nessun orecchio comprende il linguaggio! A me il vapore inebriante delle rose, delle quali la mano non sente che le spine! A me i sentori impregnati del respiro virginale della donna adorata! A me l'amore! Mi si lasci regnare senza riserve sull'animo umano poiché troneggio al centro del viso e, lo giuro, eleverò quest'anima fino al cielo.

Oh, povera umanità! Mille colori ti stordiscono, ti ingannano, ti accecano; mille rumori ti assediano, ti assordano; sii solo mia; vieni a respirare la mirra e l'incenso che ti faranno uguale agli dèi. Vieni ad ascoltare questo concerto di profumi ideali, dei quali le tue mani tenterebbero invano di cogliere le vibrazioni impalpabili, e la tua anima, per sempre slegata dalla materia, si addormenterà nella tranquillità della felicità eterna. Così sia!

LA VISTA. Signori, la difesa – stavo per dire la predica – che abbiamo appena ascoltato mi ricorda la conclusione che un Cappuccino non mancava mai di proporre alle sue pecorelle: «Miei cari fratelli – urlava – il fine supremo della vita è di morire in odore di santità». Tale è l'ideale che l'odorato presenta al genere umano, spingendolo a divorziare da noi.

È serio? Se mi fosse permesso di qualificare la realizzazione di

un tale progetto la definirei un progresso cinico, perché il regno del fiuto eleverebbe l'uomo all'altezza del cane.

Olfatto, l'umanità non sa che farsene di quei vani profumi che la stordiscono, la eccitano e la uccidono. Redouté, il pittore delle rose, non è forse morto asfissiato dai loro venefici sentori?

Sfortunata regina dei fiori, perché un profumo così perfido insozza la tua bellezza? I tuoi petali, plasmati sulla carne di Venere, sembrano esalare l'alito impastato di Messalina.

Oh fiori! Oh donne! Oh bellezze! Perché parlate? Greci sublimi, le vostre statue silenziose affascineranno i nostri sguardi sino alla fine dei tempi, giacché voi parlate agli occhi un idioma che nessun orecchio saprebbe comprendere, e incantate le pupille al concerto delle vostre linee armoniose.

E voi, pittori divini, i cui pennelli imbevuti nei colori dell'arcobaleno hanno reso immortali gli splendori della natura, a chi dovete il vostro genio? Chi vi ha fatto leggere nel libro sublime dal quale presero luce i vostri capolavori? Le due stelle che brillavano sotto i vostri sopraccigli, accese dalle luci del bello, attizzate dal fuoco dei vostri cuori.

Raffaello, Rembrandt, oh figli miei amati, il sonno della morte ha dunque chiuso le vostre palpebre? No. I vostri sensi sono gelati nell'oscurità della tomba ma, sulla tela dove avete tracciato la vostra immagine, i vostri occhi vivono ancora e, fissando l'avvenire, puntano sui posteri le loro luci immortali.

L'UDITO. Tu parli della morte; oh Vista, la conosci? Quando inerte, la bocca e gli occhi chiusi, l'uomo dorme, due sentinelle vigilanti vegliano al suo fianco. E quando un pericolo fa vibrare l'atmosfera che attornia il suo nulla, queste due guardie lanciano l'allarme e l'uomo rinasce alla vita. Per lui, la morte non è il buio; la morte è il silenzio.

L'OCCHIO, questa finestra dell'animo, si nutre di un'arte morta, perché la tela dei pittori e il marmo degli scultori sono muti come il sudario e freddi come la tomba.

L'ORECCHIO, immobile e inerte, ha bisogno della prova della vita. Che importano le forme e i colori a colui che comprende l'invisibile e ode l'impalpabile! La corolla delle rose appassisce in fretta come le labbra delle donne.

— PARTE PRIMA —

LA MANO E LE BASI DELL'ARTE

Anteprima Lemus Edizioni

I

LA MANO E LA NOTAZIONE

La mano è la voce del sordomuto e l'occhio del cieco.

Anteprima Lemus Edizioni

La mano e il rigo musicale

Le due più alte concezioni dell'uomo – il linguaggio e il calcolo – sono segnate dall'impronta della sua mano. La scrittura delle parole è stata dapprima il microcosmo del gesto, e quella dei numeri la sagoma delle dita della mano. I secoli sono trascorsi senza poter far scomparire interamente queste impronte primigenie. Rovesciando il problema e forzando la mano creatrice a mimare a sua volta le lettere dell'alfabeto, l'abate De l'Épée¹ ha creato il linguaggio dei sordomuti.

La mano umana ha giocato un ruolo non meno importante nella genesi del linguaggio musicale. Tradurre i suoni in lettere, come gli antichi, o in numeri, come i moderni, è la confusione delle lingue. Che affinità esiste tra la scala musicale, l'alfabeto e i primi dieci numeri? Il movimento non saprebbe tradursi con l'inerzia. La lingua musicale esige una fonografia personale, originale, che riproducesse le inflessioni e, per così dire, i gesti della voce umana.

La *scrittura neumatica* fu il primo abbozzo di questa notazione ideale. I neumi tentarono di imitare la mimica dei suoni e la stenografia dei movimenti passionali. La musica, in lettere o in numeri, parlava unicamente allo spirito. In ogni neuma, invece, l'occhio indovinava un gesto e coglieva subito lo stato d'animo che l'aveva fatto nasce-

1. (NdC) Charles-Michel Lespée, detto abbé de L'Épée (1712-1789), pioniere dell'insegnamento della lingua dei segni, ha permesso alle persone non udenti l'accesso all'istruzione grazie alla fondazione della prima istituzione a loro destinata.

re. Sfortunatamente i segni neumatici mancavano di precisione, e la scarsa abilità dei copisti ne rendeva sovente enigmatica la lettura.

L'invenzione del *rigo musicale* trasformò quei geroglifici in scrittura esatta. Forse l'idea del rigo fu suggerita dal naturale parallelismo con le dita della mano aperta. A questa congettura si obietterà vanamente con i molteplici e diversi saggi che il problema fece scaturire. Cosa resta di tutto ciò? Due elementi conformi all'anatomia della mano umana: il *rigo di quattro linee del canto piano* che il XII secolo sembra aver ricalcato sulle quattro dita congiunte della mano; e il *rigo di cinque linee* che il XIII secolo, impaziente sotto il giogo gregoriano, doveva legare a una nuova arte.

Il rigo a quattro linee era insufficiente, quello a sei avrebbe reso la lettura difficoltosa. Il rigo di cinque linee fu l'adeguato espediente, completo come il suo modello anatomico, giacché, con l'aiuto delle chiavi, è in grado di notare l'estensione media di tutte le voci umane. Così l'uomo, armonizzando l'estensione vocale con la scrittura "anatomica", completerà istintivamente l'armonia fisiologica stabilita dalla natura tra gli organi e le funzioni, la laringe e la mano, la voce e il gesto.²

Solo dopo cinque secoli dall'adozione del rigo musicale a cinque linee, il musicista francese J.Ph. Rameau ebbe l'idea di proporre la mano come metodo di insegnamento.

Si capisce bene che le cinque dita della mano possono rappresentare le cinque linee sulle quali si copia la musica. Ora, guardando o immaginando la propria mano ben aperta con il mignolo verso il basso, si vedono cinque linee e ciò che sta loro intorno, che sono gli spazi che separano le linee, le dita; e da ciò, qualunque nota si immagini sul dito mignolo, è possibile ricavare la posizione delle altre grazie alla conoscenza delle scale. (RAMEAU 1760, [p. 6]: art. II, *De l'application des gammes aux doigts de la main*)

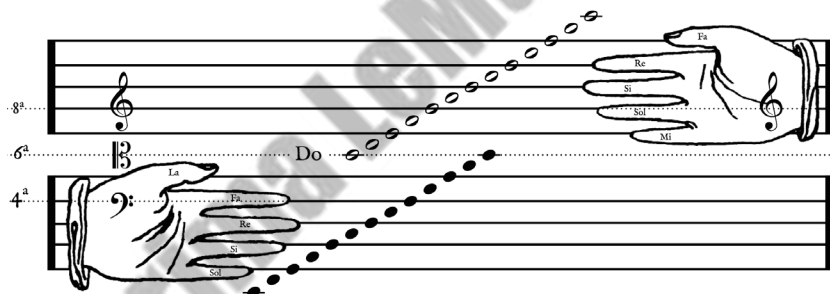
2. Anticamente il rigo era detto *pattée* [fr. *patte*, zampa] a causa della forma dello strumento che serviva per tracciarlo. Oggi questo strumento porta il nome di *griffe* [artiglio]. Per un curioso accostamento, in gergo medico, *faire de la musique* significa grattarsi la pelle fino a sanguinare, tracciarvi con le unghie della mano un "rigo musicale" le cui note sono le gocce di sangue (cfr. GOUGET 1892, p. 249).

L'idea ingegnosa di Rameau non fu adottata; le si preferì l'uso di un pannello sul quale era dipinto il rigo vuoto, senza chiavi né note, che sembra aver dato origine al *méloplaste*.³

Nel 1820 un altro musicista francese, Wilhem, risuscitò il procedimento pedagogico di Rameau e, dopo averlo perfezionato con profonda sagacia, ne fece la base del suo popolare metodo di insegnamento del canto. Si può dire che è dalla mano di Wilhem che nacque l'Orphéon francese.⁴

Le cinque linee del rigo musicale sono rappresentate dalle cinque dita della mano, aperte e sistemate come in figura. Le dita della mano destra rappresentano il rigo delle parti acute (chiave di Do e di Sol), e le dita della mano sinistra raffigurano il rigo del basso (chiave di Fa).

Con la mano musicale si può far solfeggiare una classe servendosi dell'indice di una mano per toccare l'interno delle dita dell'altra e nominare le note corrispondenti.



Mano musicale di Wilhem
(Figura tratta dal suo *Manuale musicale* del 1842)

3. (NdC) Il *méloplaste* era un metodo d'insegnamento della musica ideato da Pierre Galin (1818). «Consiste nel rendere sensibile l'occhio dell'allievo alle distanze di tono e semitono che separano ogni grado della scala per mezzo di linee orizzontali, come quelle del rigo musicale, ma distanziate tra loro come lo sono i diversi intervalli» (cfr. BRENET 1926, p. 248; GOUGET 1892, p. 231).

4. (NdC) Guillaume-Louis Bocquillon detto Wilhem (1781-1842), fu uno dei primi promotori dell'insegnamento del canto nelle scuole primarie francesi e fondatore, nel 1833, della Société des Orphéoniques (Orphéon). La società di canto corale era aperta al pubblico di qualsiasi età, sesso ed estrazione sociale.

La mano e la musica in cifre

Sappiamo che gli elementi della notazione musicale in cifre, attualmente in uso nella scuola Galin-Pàris-Chev , sono in gran parte opera di J.J. Rousseau. Dei due sistemi di notazione cifrata proposti dall'illustre filosofo⁵   stata ritrovata traccia in due saggi che, sessant'anni prima, il francescano Jean-Jacques Souhaitty present  come una nuova scoperta.⁶ Eppure, non   dovuta al reverendo padre la prima idea della notazione in cifre, e nemmeno a padre Antoine Parran il cui libro ha preceduto di 38 anni il primo tentativo del suo collega.⁷

L'onore di questa scoperta deve essere attribuito ai protestanti che, per evitare le persecuzioni, trovarono il modo di rendere segreta la notazione dei loro inni con le cifre, cosiddette arabe, recentemente adottate in Francia. Citiamo anche un certo Pierre Davantès, detto anche Antesignan s e amico intimo di Calvino, come colui che nel 1561 introdusse la notazione in cifre nella raccolta dei canti protestanti (DOUEN 1879, II, p. 366).

Comunque sia, l'attuale notazione in cifre consiste nel rappresentare le sette note musicali con le prime sette cifre. I simboli delle

5. *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, 1742 [ROUSSEAU 1781]; *Dissertation sur la musique moderne*, 1743; *Dictionnaire de la musique* (voce «Notes») [ROUSSEAU 1768].

6. *Nouveaux  l mens de chant* [SOUHAIITY 1677]; *Essai du chant de l'Eglise par la nouvelle methode des nombres* [SOUHAIITY 1679].

7. *Traite de la musique théorique et pratique* [PARRAN 1639].

La mano e le intavolature

Veniva chiamata *intavolatura* quel metodo di notazione particolare destinato a facilitare il lavoro della mano durante l'esecuzione strumentale. L'uso di queste intavolature risale a tempi molto antichi.

In Cina ogni strumento possiede un sistema di notazione speciale. La Fage parla di un *Manuale del ch'in*, la cui notazione è rappresentata da caratteri doppi.

L'uno, posizionato sotto, indica in cifre cinesi il numero della corda che deve essere pizzicata; l'altro, posizionato sopra e includendo in qualche modo il carattere inferiore, indica come sarà toccata la corda, se dalla mano destra o dalla mano sinistra, con quale dito, se per abbassamento o per innalzamento, se con il polpastrello o con l'unghia, se con un leggero sfioramento o con un attacco energico, ecc. I segni di questo tipo sono sovrabbondanti: ce ne sono 72 per la mano destra e addirittura 112 per la mano sinistra. (LA FAGE 1844, I, p. 141).

Le intavolature europee in utilizzo nel Medioevo e nel Rinascimento erano molto meno complicate. Si usavano soprattutto nell'esecuzione degli strumenti a corde multiple, come liuti e viole.⁸ Questa notazione comprendeva tre elementi distinti: un rigo le cui le linee rappresentavano le corde dello strumento, un alfabeto

8. (NdC) *Violes* (fr.), termine che si riferisce alla più ampia categoria degli strumenti ad arco e non allo specifico strumento "viola" (fr. *alto*).

La mano dei non vedenti

Durante l'esecuzione strumentale la mano dei lungimiranti musicisti ha raramente bisogno dell'aiuto della vista. Il violinista non guarda mai, suonando, né l'archetto né la cordiera. Tuttavia, nel suonare certi strumenti a corda multipla o di grandi dimensioni, come ad esempio l'arpa, l'organo e il pianoforte, le mani hanno qualche volta bisogno di un colpo d'occhio per orientarsi nel loro percorso.

Si dice che nei concerti durante i quali esibiva i suoi bambini prodigio, il padre di Mozart facesse sedere suo figlio davanti al clavicembalo i cui tasti erano coperti da un panno e che, su questa tastiera velata, il futuro autore del *Don Giovanni* eseguisse una sonata senza sbagliarsi di una sola nota. Questa sonata era probabilmente eseguita a memoria, perché se Mozart l'avesse letta avrebbe potuto commettere qualche errore.

La valutazione delle distanze attraverso il tatto è qualche volta ostacolata dal pensiero dell'artista. Così, nel fervore delle loro improvvisazioni, i più grandi maestri della tastiera mancano spesso qualche tasto. Ries racconta che Beethoven, mentre improvvisava, suonava a volte una nota al posto di un'altra.

La poca importanza della vista nel suonare uno strumento spiega perché i non vedenti di ogni epoca e paese si siano dedicati alla pratica degli strumenti musicali.¹⁰

10. *L'histoire musicale des aveugles*, dovendone fare prossimamente l'oggetto di uno studio speciale, in corso d'opera, mi limiterò a offrire qui un sintetico resoconto delle mie ricerche sulla loro notazione tattile.

II

LA MANO E LA TONALITÀ

Anteprima Lemus Edizioni

La mano armonica dei cinesi

Il sistema musicale dei cinesi si basa sulla divisione dell'ottava in dodici parti uguali. Queste dodici divisioni, corrispondenti ai dodici semitoni della nostra scala europea, sono chiamate *lu*.¹ I sei *lu* dispari, maschili perfetti o maggiori, sono chiamati *yang-lu*; i sei *lu* pari, femminili imperfetti o minori, si chiamano *yu-lu*, *see* o *toung*. Ognuno dei dodici *lu* ha un nome simbolico corrispondente a uno dei dodici mesi dell'anno lunare.

Il *lu* fondamentale, o prima nota, del sistema cinese corrisponde al nostro *fa*. La scala dei *lu* termina con un tredicesimo suono, situato all'ottava superiore del *lu* generatore e con lo stesso nome, perché esso è considerato come "immagine", secondo l'espressione pittorresca del cinese.² Ecco nella tabella seguente i dodici *lu*, comparati alla nostra scala cromatica.

12	Ing-tehoung	mi	6	Thoung-lu	la \sharp - sib
11	Ou-y	re \sharp - mi b	5	Kou-si	la
10	Nan-lu	re	4	Kia-tehoung	sol \sharp - la b
9	Y-tsà	do \sharp - re b	3	Jay-tsou	sol
8	Lin-tehoung	do	2	Tà-lu	fa \sharp - sol b
7	Joui-pin	si	1	Hoang-tehoung	fa

1. *Lu*, in cinese, significa "principio", "origine", "legge", "misura", "regola".

2. J.Ph. Rameau chiama questo suono *réplique* [replica].

La mano armonica dei Latini

La storia della musica europea si divide, come la sua storia politica, in tre grandi epoche: l'antichità, il Medioevo e i tempi moderni. Il periodo antico, riassunto dalla musica dei Greci, si basa su un sistema di quattro suoni, il *tetracordo*; il medioevo, rappresentato dal canto piano dei Latini, si basa su un sistema di sei suoni, l'*esacordo*; e la musica moderna è basata su una scala di otto suoni, l'*ottacordo*.

Obbedendo alle leggi generali del progresso, ciascuna epoca musicale prende in prestito gli elementi semplici dal suo predecessore per formare delle nuove combinazioni sempre più complesse. È così che i Latini hanno copiato i Greci, e il loro sistema musicale è servito da collegamento intermedio tra l'antica tonalità e la tonalità moderna. Il taglio noioso che certi teorici hanno dato a queste importanti questioni ha fatto sì che molti eccellenti musicisti ne trascurassero lo studio.

Cerchiamo quindi di fare chiarezza sfrondando ciò che questi teorici hanno aggiunto intorno alla storia dei loro antenati; preghiamo i nostri lettori di fare uno sforzo leggendo con pazienza e buona volontà fino alla fine del capitolo.

I Greci dell'antichità si servivano di una scala di suoni analoga alla nostra scala diatonica maggiore ma, benché conoscessero l'ottava,⁶ non racchiudevano, come noi, il loro sistema musicale in questo intervallo di otto suoni congiunti. La base del loro sistema era il *tetracordo*, cioè una serie di quattro suoni congiunti.

6. I Greci chiamavano *antifonia* il canto all'ottava in opposizione all'*omofonia* o canto all'unisono.

Intermezzo
Le armonie della mano

Le dita sono le armoniche della mano. (Tuggoè)

Il dottor Tuggoè mi afferrò rapidamente la mano.

– Tutto il segreto della musica è qua! – esclamò.

Conoscendo lo spirito paradossale del mio interlocutore, un tipo originale di medico-melomane, non riuscii a trattenermi dal sorridere.

– Scettico! – disse. – Dubita ma ascolta.

Ci accendemmo un sigaro.

– L'uomo –, riprese il dottore, – ha creato l'arte a sua immagine. Il rapporto di tutti questi elementi artistici gli è stato ispirato, a sua insaputa, dalle proporzioni dei suoi organi e dalle armonie delle sue funzioni fisiologiche. Spero un giorno di riallacciare tutti i fili di questa vasta sintesi e di dimostrare che le basi della nostra estetica non sono altro che il riflesso di noi stessi.

– Cosa! Dottore, tocchiamo già le nuvole? – dissi, emettendo uno sbuffo di fumo.

– Scendiamo, dunque, dato che ha le vertigini. Ammette senza contestare che l'edificio musicale si poggia su due colonne: l'*intonazione* e il *ritmo*?

– Perfettamente.

– Ebbene, l'*intonazione*, cioè i rapporti vibratorii dei suoni, e il *ritmo*, cioè i loro rapporti di durata, sono sottomessi alla stessa legge. Entrambi provengono dagli stessi elementi embrionali. Allo stesso modo, tutti i sistemi di suono derivano dai due primi intervalli dati

III

LA MANO E IL RITMO

La mano è il prototipo metrico.

Anteprima Lemus Edizioni

La mano e il ritmo

L'uomo, creando i suoi sistemi di misura, ha quasi sempre connesso ai propri organi gli oggetti e i fenomeni di cui aveva bisogno di confrontarne e di determinarne i valori. Se le grandi divisioni del tempo gli sono state dettate dalla periodicità dei movimenti cosmici, le suddivisioni della durata e i valori della misura musicale gli furono ispirati dai movimenti fisiologici della crescita, della respirazione polmonare e del battito del polso.

La misura dell'estensione gli fu suggerita dalle proporzioni delle parti del corpo e, nella genesi di questa misura, la mano svolse il ruolo di prototipo.

Abbiamo visto più sopra (*Le armonie della mano*) che gli antichi egizi avevano preso il dito medio come prototipo del loro canone scultoreo. I Greci e i Romani avevano composto le loro misure di lunghezza con le divisioni naturali della mano. Avevano il *dáktylos* (dito), di lunghezza pari alla larghezza di un dito; il *kóndylos*, del valore di 2 dita; il *palasté* (4 dita); il *dichas* (8 dita); il *lichas* (10 dita); l'*orthódoron* (11 dita); la *spithamè* (12 dita); il *pygmé* (18 dita); il *pygón* (20 dita); la *péchys* (24 dita); l'*órgyia*, lunghezza pari alla distanza tra le estremità delle mani con le braccia tese orizzontalmente, ecc.

Alcune di queste misure naturali sono ancora utilizzate ai giorni nostri. Il bevitore sobrio, domandando che gli si versi un dito di vino; il fabbricante di guanti, mentre vi prende la misura del polso; e la sarta, quando valuta l'altezza di una cliente dalla misura delle sue braccia, non sospettano affatto di emulare i Greci e i Romani, prendendo in prestito il loro dattilo, il loro palmo e la loro tesa.

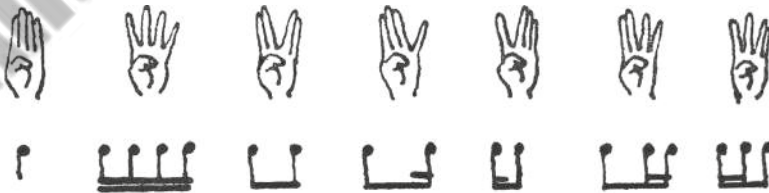
Senza dubbio, queste misure sono lontane dall'aver l'esattezza matematica delle nostre valutazioni metriche e millimetriche, ma questo modo approssimativo di valutare le cose dipinge a meraviglia il carattere patriarcale e disinteressato delle società antiche. Ai giorni nostri, incontreremo pochi contadini dalla mentalità abbastanza vecchia da vendere ancora i loro prodotti alla manciata oppure al braccio.

I musicisti, figli della natura, non sono caduti nell'errore degli uomini speculativi che hanno immaginato il sistema antiestetico della numerazione decimale. Non hanno ammesso né il quinario né il bino-quinario nella misura delle loro durate. Ma se la loro misurazione musicale non è affatto basata sul numero delle dita della mano, non l'hanno affatto disdegnata per marcare le divisioni delle loro battute e persino per spiegare il meccanismo delle loro durate.

Un ingegnoso professore belga, Hippolyte Dessirier, ha immaginato di servirsi delle dita della mano per far capire ai suoi allievi le divisioni del tempo musicale. Con questi procedimenti manuali, l'insegnamento delle forme ritmiche è, per così dire, reso palpabile.

Ecco i segni principali impiegati in questo sistema mimologico nel quale il pollice è escluso e deve essere piegato all'interno della mano.

Per la battuta semplice ci si serve di quattro dita che, separate l'una dall'altra, indicano l'unità di tempo divisa in quattro quarti. Le quattro dita unite a due a due indicano il tempo diviso in due note del valore ciascuna di $\frac{2}{4}$ o $\frac{1}{2}$ tempo. Tre dita unite e un dito isolato indicano il tempo diviso in una nota uguale a $\frac{3}{4}$ di tempo e una nota uguale a $\frac{1}{4}$. E così via come illustrato sotto.



Intermezzo

La mano e il progresso

La mano è lo strumento degli strumenti. (Aristotele)

La Natura, *alma mater*, vedendo l'Uomo gettato tutto nudo al centro della creazione, impietosita dalla sua miseria gli disse:

– Uomo, tu sei il più debole fra tutti gli animali; la tua vista è meno acuta della pupilla dell'aquila, il tuo udito meno fine dell'orecchio della volpe, le tue gambe non saranno mai agili come il garretto di un camoscio, le tue braccia non saranno mai forti come i bicipiti di un gorilla. Ma guarda in fondo alle tue braccia: è la che sta il segreto della tua superiorità. Se lo vorrai, la mano sarà lo scettro che ti consacrerà Re del Creato. Guarda questa mano, contiene il tuo bene e il tuo male, la tua vita e la tua morte.

L'Uomo, pensoso e già dubbioso, si mise a piangere; la Natura, *mater consolatrix*, aggiunse:

– Hai fame, hai sete, hai freddo. Asciuga le tue lacrime, suvvia, la tua mano è uno strumento, una pinza, un martello. Raccogli questi frutti saporiti, attingi l'acqua pura di questa fonte, piega i rami verdi di quest'albero. Crea, per mano tua, un alimento, una bevanda, un riparo.

L'Uomo sorrise e obbedì a sua madre. E quando, la sera, fu sazio e dissetato, s'accovacciò all'entrata della sua capanna, ascoltando con attenzione la brezza soffiare tra i canneti e gli uccelli cantare tra i fiori selvatici.

Allora, poco a poco, un velo di tristezza e melanconia indefinibile scese dalla fronte al suo cuore. E la madre mormorò ancora delle dolci parole al suo orecchio:

— PARTE SECONDA —

LA MANO E LA PRATICA STRUMENTALE

Anteprima Lemus Edizioni

IV

La mano destra e la mano sinistra

Pronunciando la parola che serve a esprimere l'azione del toccare, cioè il *tatto* (dal latino *tactus*), l'orecchio sembra percepire l'eco di un'onomatopea lontana che riproduce il rumore di un urto, di un colpo. Il *tasto* [fr. *touche*] e la *tastiera* [fr. *clavier*] degli italiani hanno la stessa origine mimologica. Il verbo *toccare*, con il quale si esprime l'azione di suonare gli strumenti a tastiera – così come i suoi derivati *toccata* e *toccatina*, composizioni per la tastiera¹ – sembra essere stato ispirato dal rumore del ruvido meccanismo dei primi clavicembali sotto l'azione del toccare, del tatto.

Benché nato da un padre ignoto, il *toccare* è stato accolto con sollecitudine dai musicisti. Gli organisti e i pianisti hanno chiamato *tasti* le leve della loro tastiera che subiscono l'azione diretta della mano. I suonatori di liuto e di chitarra hanno chiamato *tasti* i filetti incastonati nel manico del loro strumento che servono ad accorciare la lunghezza delle corde sotto la pressione del dito. Noi, allo stesso modo, chiamiamo *tasto* il pezzo di ebano situato tra le corde e il manico del violino, del violoncello e del contrabbasso.

Un tempo si diceva *toccare il liuto*, e si dice ancora oggi *toucher de l'orgue* e *toucher du piano*, espressioni più vere delle locuzioni *jouer de l'orgue* e *tenir le piano* che una moda pretenziosa ha tentato di sostituire. Dire di un pianista che ha il *tocco* delicato, o di un violinista

1. Nel gergo musicale il termine è stato francesizzato: *une "toccate" de Bach*.

V

La mano e gli strumenti a percussione

La musica rudimentale dei popoli primitivi si delineò attraverso gli strumenti a percussione, dato che la conoscenza della tonalità fu preceduta da quella del ritmo. I naturalisti hanno ritrovato questo istinto di imitazione ritmica presso i primati. Savage racconta che, quando gli scimpanzé neri si riuniscono per le loro ludiche attività, producono una sorta di barbara musica colpendo un legno cavo e sonoro con l'aiuto di bacchette che tengono con le mani e i con piedi.¹

Verosimilmente, sono il suono regolare prodotto dai piedi durante la locomozione e il battito ritmico delle mani l'una contro l'altra che hanno suggerito l'idea dei primi strumenti a percussione.

Dallo sfregamento di due modesti gusci di frutta secca nasceranno in seguito lo schioccante suono delle *nacchere* e l'eclatante clangore dei *piatti*. Sulla corteccia dell'albero appena abbattuto per farne un riparo, l'uomo tenderà la pelle di qualche bestia di cui si sarà nutrito, e così avrà creato il *tamburo*.

Non ridiamo del ruolo secondario che gioca la mano umana in questa genesi strumentale. Essa cerca, interrogando grazie all'urto, i misteri sonori che la Natura ha nascosto nella materia. Chissà se, colpendo una pianta, non la costringerà a rivelare il segreto dei suoni? Il tronco di certe piante esotiche, come il bambù, si compone di

1. «Boston Journal of Natural History», vol. IV, p. 324. [Tale parziale riferimento non sembra essere corretto.]

VI

La mano e gli strumenti a fiato

Geloso di imitare il canto degli uccelli, l'uomo primitivo saccheggì i tre regni della natura e, con un gambo di canna, un osso cavo e un po' di terracotta creò i suoi primi *flauti*.¹

Questo strumento magico era tuttavia già nelle sue mani. Non doveva far altro che aprire la mano e avvicinarla alle labbra facendo vibrare con un soffio l'ancia naturale formata dal palmo e dalle dita. E così è, ancora oggi, il flauto naturale dei bracconieri e dei musicisti ambulanti.

In origine, lo strumento a fiato rudimentale consisteva in un semplice tubo dal quale il soffio umano faceva scaturire qualche armonico. Più tardi, quando l'uomo creerà un sistema sonoro, assemblerà un determinato numero di canne, organizzate secondo una scala, e inventerà così il *flauto di Pan* [o *siringa*].²

Fino ad allora, lo strumento a fiato (chalumeau, tromba o siringa), non rivendicava dalla mano del creatore nessun altro incarico che servirlo come umile sostegno.

1. In molte lingue, afferma Pictet, i nomi "chalumeau" e "flauto" sono molto simili al termine "canna". Per esempio, in sanscrito *vāncā* (flauto) e *venu* (bambù); in persiano *nā* (flauto) e *nay* (canna); in greco *kalamos*; in latino *calamus*; in tedesco *schalmei*, ecc. (PICTET 1877, III, p. 194).

2. In Perù, ancora oggi, nelle cerimonie religiose ci si serve di un flauto di Pan gigantesco la cui canna più grossa misura non meno di 2 metri di lunghezza.

VII

La mano e gli strumenti a corde pizzicate

L'evoluzione degli strumenti a corda si è compiuta seguendo le stesse leggi naturali valide per gli strumenti a fiato.

Forse, è proprio il suono del vento che, soffiando di notte sulle loro capanne di canne essiccate, ha ispirato ai popoli pastori il principio del flauto. Forse, è proprio il suono prodotto dal rilascio della corda dell'arco che ha suggerito ai popoli cacciatori l'idea della prima arpa.¹

A questi strumenti primitivi, e necessariamente monofonici poiché potevano produrre solamente un suono alla volta, succedono gli strumenti multipli (organismi formati da una serie di elementi semplici); tali sono il *flauto di Pan* e l'*arpa policorda*.

Infine, il segreto dei suoni fu scoperto; sotto le dita della mano umana, il tubo sonoro e la corda vibrante si estesero o si accorciarono a piacimento; e furono sufficienti tre fori e un manico per realizzare

1. La sonorità dell'arco e della sua corda, dice Pictet, è un soggetto frequente di allusione poetica nell'epopea indiana e greca. Un passaggio vedico dice che «la corda tesa sull'arco canta come una donna». Omero compara il suono dell'arco di Ulisse al canto della rondine. Il sanscrito designa la corda dell'arco con una parola che significa «colei che parla». Lo scandinavo indica l'arco con un termine che significa «il sonoro». Infine, presso i Greci, *tonos*, tendine, corda, nervo hanno lo stesso significato di suono, tono, accento (PICTET 1877, II, p. 280-282). Gli Ottentotti si servono ancora dell'arpa a una corda, dalla quale producono gli armonici per mezzo del loro soffio.

VIII

La mano e gli strumenti ad archetto

Il suono gracile e fugace delle arpe e dei salteri non poteva bastare all'orecchio insaziabile dell'uomo. Per molto tempo cercò il segreto di far produrre alla corda vibrante un suono continuo ed espressivo, di darle un respiro e di farla cantare come un flauto e parlare con voce di donna. Quando e da chi fu svelato questo segreto? Può darsi sia stato qualche musicista che, in un giorno di trionfo, avendo lasciato per caso le corde della sua arpa sfiorare la ruota del suo carro di gloria, notò che lo sfregamento faceva cantare lo strumento. È così che mi piace immaginare l'origine dell'*organistrum* (l'antenato gigante della ghironda), del *violicebalo* e dell'*orchestrino*.

Eppure, non era allo sfregamento della *ruota* sulla corda vibrante che l'arte riservava il miglior destino. Il movimento circolare di questa ruota è certamente in grado di garantire la continuità del suono, ma la presenza della macchina, che si interpone tra l'uomo e la materia vibrante, è troppo invadente. Bisognava quindi scegliere un altro strumento che potesse controllare il suono, esortarlo, placarlo; in una parola, domarlo. Questo strumento fu l'*archetto*.

Quando e da chi fu inventato? L'archetto esisteva già in natura fin dall'inizio del mondo, poiché alcuni insetti lo usano per la propria voce,¹ ma il microscopio non era stato ancora posto sotto l'occhio curioso del vecchio mondo.

1. Il suono prodotto dalla cavalletta è dovuto allo sfregamento delle sue cosce posteriori contro le elitre.

IX

La mano e gli strumenti a tastiera

Un insieme di leve parallele disposte nello stesso ordine della serie dei suoni della scala musicale, cioè dal grave all'acuto, destinate ad agire su uno o più corpi sonori per prepararne o provocarne movimenti vibratorii: tale è il principio elementare sul quale si basa il meccanismo della *tastiera*. I bracci della leva destinati a ricevere l'impulso della mano o del piede dell'esecutore si chiamano *tasti*.

L'origine della tastiera risale alla nascita degli organi latini. Si è adattata la tastiera a tutte le famiglie strumentali. Nella sua applicazione agli strumenti a percussione, a fiato o a corde, serve a produrre il suono direttamente; ma, qualche volta, unito ad uno strumento a corde sfregate, sostituisce semplicemente il ruolo della mano sinistra, operando meccanicamente la divisione della corda vibrante.

Tale era la tastiera dell'*organistrum*, l'antenato della *ghironda*. Per suonare questo singolare strumento era necessaria una coppia di esecutori. Con l'aiuto di una manovella uno di loro girava la ruota che per sfregamento faceva vibrare tre corde accordate all'unisono; mentre l'altro esecutore manovrava, a due mani, gli otto ponticelli mobili destinati a modificare la lunghezza delle corde.

Girando i pirotoli, i ponticelli mobili si alzavano o si abbassavano a piacere permettendo allo strumento di produrre la scala con i suoni seguenti: *do, re, mi, fa, sol, la, sib, si^b, do*.

X

Le palestre della mano

Se si passasse in rassegna il ruolo che le dita hanno avuto nella manipolazione degli strumenti musicali, si sarebbe colpiti dalla posizione subalterna che occupa il caporale delle dita che chiamiamo *pollice*.

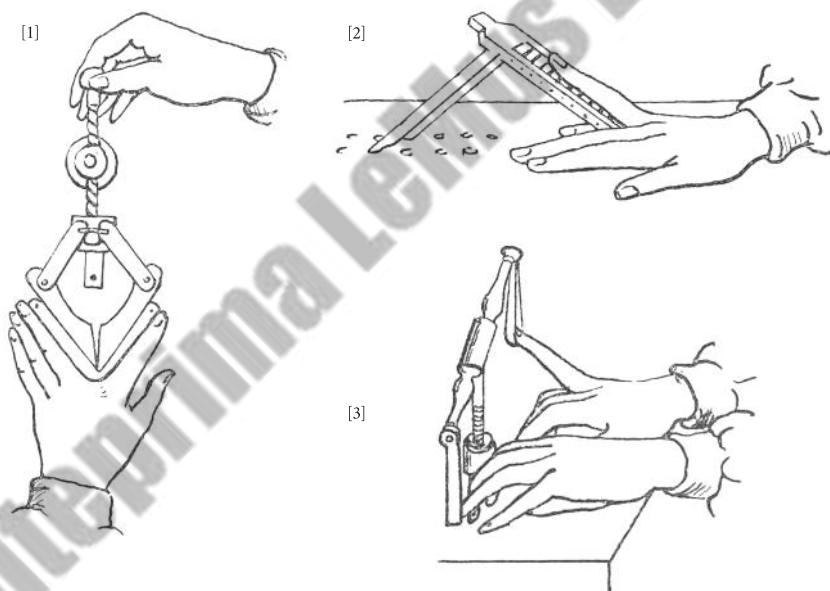
«In mancanza di altre prove – disse Newton – il pollice mi convince dell'esistenza di Dio». Il pollice opponibile è uno dei segni che ci distingue dai nostri scimmieschi antenati. I cabalisti, come vedremo in seguito (cap. XI), hanno posto alla base del pollice la sede della volontà e del giudizio.

Quanti fatti danno loro ragione! Chi nasce con un deficit mentale non ha forse i pollici atrofizzati? I nostri lattanti non tengono forse costantemente il loro pollice rinchiuso nelle loro mani fino all'apparizione della loro prima luce di intelligenza e di volontà? Gli epilettici – nelle loro terribili crisi – e i moribondi – vicini alla morte – non nascondono forse i pollici tra le dita come se fossero mossi da un simbolico presentimento di annientamento prossimo delle loro facoltà umane?

La storia, le abitudini, il linguaggio popolare, tutto proclama la supremazia del pollice sulle altre dita. Nei sanguinosi anfiteatri della Roma antica il pubblico, alzando o abbassando il pollice, votava la vita o la morte dei gladiatori sconfitti. Sempre presso i Romani, i vigliacchi che volevano scappare dal mestiere delle armi si mozzavano il pollice, ed è da questa mutilazione che è nato il nostro ap-

Voulez-vous acquérir de la dextérité
 Et faire des progrès avec rapidité?
 Il faut que vos deux mains, à force de science,
 Nivelent leur pouvoir et leur indépendance;
 Que le *chirogymnaste*, égalisant vos doigts,
 Sur la touche en suspens leur donne un même poids.³

Il Chirogymnaste, il cui costo era di 60 franchi, si componeva di nove apparecchiature da ginnastica destinate a torturare metodicamente le dita. Questo qui sotto [1] permetteva di distanziare maggiormente le dita. Quest'altro [2] le forzava a salire su una sorta di trampolino e a piegarsi all'indietro. Un terzo [3] le condannava a fare dei giri di trapezio.



Queste figure, fedelmente riprodotte dall'opera del suo inventore, non rievocano forse il ricordo del salterio [*psaltérion*], della caval-

3. *L'art musicale*, poema di A. Michel. ["Volete acquisire destrezza / e fare progressi con rapidità? / Bisogna che le vostre due mani, a forza di esercizi, / paregino la loro potenza e la loro indipendenza; / il *chirogymnaste*, riequilibrando le vostre dita, / sul tasto in sospeso dà loro lo stesso peso".]

Ciò che c'è di più mirabile nella mano è la *sensibilità*. Saremo portati a credere che sia particolarmente sviluppata con lo studio del pianoforte; salvo eccezioni, non è così.

Nel compito rudimentale dell'educare le dita si prendono in considerazione il loro scheletro e le loro articolazioni a scapito degli *organi sensibili della polpa* [i polpastrelli], i soli in comunicazione immediata con la tastiera. Questo non è l'unico errore che si commette: gli esercizi delle dita, per non essere nocivi, esigono l'eguale uso della tensione statica muscolare (l'immobilità) e dell'attività dinamica (il movimento); tutti i movimenti senza uno scopo indeboliscono fatalmente il valore musicale dell'esecuzione, poiché sono nocivi all'attività mentale dell'esecutore. È dunque importante limitare il ruolo dei movimenti; il loro abuso uccide il pensiero, la sensibilità, la memoria.

Nell'esecuzione, gli organi della sensibilità – benché minuscoli –, giocano un ruolo preponderante rimasto nascosto fino ad ora.

La figura 1 rappresenta l'ingrandimento dell'impronta lasciata su un foglio bianco da un polpastrello annerito in precedenza con dell'inchiostro.



Fig. 1

Intermezzo
La mimica dei musicisti

La mano è l'anima del gesto.

Nelle sue tre grandi manifestazioni coreografiche, liriche e strumentali, la musica esige dai suoi interpreti tre tipi di mimiche distinte.

Nel *balletto-pantomima* il gesto la fa da padrone. Non c'è altra voce se non l'orchestra della quale il gesto traduce sovranamente tutte le passioni. Qui il gesto illumina il pensiero musicale sconfiggendo nel dominio della scultura, e funge da *trait d'union* tra l'arte uditiva e l'arte visiva.

La parola, ha detto Charron, è la mano del pensiero. Tuttavia, aggiunge D'Arpentigny, la parola non è sufficiente ai popoli artistici per esprimere tutti i loro pensieri; costoro accompagnano ciascuna delle loro parole, per così dire, con un gesto destinato a dipingere vivacemente e rapidamente le sfumature inaccessibili alla lingua. Più un popolo è artistico, più è prodigo di gesti.

Ciononostante, nell'*opera* la mimica non ha bisogno di essere così abbondante come accade nella pantomima, nemmeno nei drammi o nelle commedie, poiché l'azione lirica si traduce attraverso due elementi espressivi che si sovrappongono e si completano: la parola e l'orchestra. Si è sempre visto presso le stelle del canto una grande sobrietà di gesti. Certi artisti di alta formazione assumono, persino mentre cantano, un'immobilità quasi assoluta; e ciò era spesso interpretato dalla critica come un'assenza di sentimento drammatico, ma non era altro che un modo per favorire l'emissione pura del suono musicale.

— PARTE TERZA —

LA MANO DEI MUSICISTI
NELLE SCIENZE OCCULTE

Anteprima Lemus Edizioni

La chiromanzia

*La mano, che obbedisce al cervello,
ha la sua fisionomia come il viso.*

Non sorridete, cari lettori. La maggior parte delle scienze di cui il nostro secolo è così orgoglioso non ha forse messo radici nelle misteriose terre della magia e della cabala? I magici antenati dei nostri Arago e Le Verrier ascoltavano la musica delle sfere e la traducevano in danze astronomiche. Gli inventori dell'*armonica chimica*, del *pirofono* e del *fonografo*¹ non saprebbero rinnegare come loro antenati gli alchimisti e i cercatori della pietra filosofale. La bacchetta con la quale i nostri maestri magnetizzano l'orchestra incantando il pubblico non deriva forse in linea diretta dalla bacchetta degli antichi incantatori? Colonne rinnegherebbe Mosè, e Lamoureux la maga Circe?

1. (NdC) L'armonica chimica e il pirofono basano il loro funzionamento sullo stesso fenomeno acustico, cioè la produzione di un suono ad altezza determinata generato da una fiamma posta sotto un tubo di vetro; il fenomeno è noto anche con il nome di "fiamme cantanti". Il primo non è uno strumento musicale, bensì un apparecchio usato dal chimico irlandese Bryan Higgins (il primo a osservare tale fenomeno nel 1777) per le sue dimostrazioni. Essendo nato in un laboratorio di chimica e producendo suoni "musicali" il motivo di tale nome (armonica chimica) è facilmente intuibile. Il pirofono, invece, è uno strumento musicale a tutti gli effetti e fu inventato nel 1875 da Frédéric Kastner. Simile a un organo, era provvisto di canne di vetro di varie dimensioni e di tastiera, premendo i tasti della quale era possibile indirizzare le fiammelle nelle canne desiderate. Il più noto fonografo – apparecchio per la registrazione e riproduzione dei suoni – fu inventato da Thomas Edison nel 1876.

La chiromanzia

*La mano è un pantacolo.*¹ (A. Desbarrolles)

La chiromanzia² è l'arte di giudicare le persone dopo l'ispezione delle linee del palmo della mano. Vecchio come il mondo, questo genere di divinazione è stato praticato da tutti i popoli antichi. Le viene attribuita l'India come culla. Dopo aver ricevuto gli omaggi dei saggi, dei filosofi e dei principi più illustri dell'antichità, questa scienza è caduta nel più profondo discredito. Al giorno d'oggi è praticata solamente da qualche raro indovino; tuttavia, non merita né lodi né infamia. Sotto l'ultimo impero, un uomo di spirito, Adolphe Desbarrolles, tentò di resuscitare la chiromanzia unendola alla chiromanzia. Sebbene il suo libro (*Les Mystères de la main*: DESBARROLLES 1859) non fece molti adepti, costui, per lo meno, iniziò il nostro secolo scettico ai meravigliosi segreti e agli ingegnosi simboli di questa vecchia branca della cabala.

La mano, professa la chiromanzia, è la sintesi dell'uomo e subisce l'influenza dei pianeti. Gli astri agiscono sulla mano così come il sole e la luna influiscono sul mare nel fenomeno delle maree. Come all'origine della cabala si conoscevano solamente sette pianeti,³ i ca-

1. "Pantacolo" deriva da *pantaculum*, cioè che "contiene tutte le cose".

2. Dal greco *cheir* "mano", e *manteia* "divinazione".

3. I nuovi pianeti scoperti ai nostri giorni non interessano minimamente i nostri moderni chiromanti. «Sono troppo piccoli – essi dicono – o troppo lontani per avere la forza di influire sulle nostre mani».

La grafologia

Tale mano, tale scrittura.

La grafologia¹ è l'arte di giudicare gli uomini tramite l'ispezione della loro scrittura. Buffon disse: «Lo stile è l'uomo».² La grafologia aggiunge: «La scrittura è la fotografia dell'anima».

Questa scienza, tutta moderna, verso la quale il mondo si è istintivamente rivolto, è stata studiata da Lavater. «Di tutti i movimenti della mano e delle dita – dice – quelli che produciamo scrivendo sono i più diversificati. La più breve parola scritta sulla carta, quanti punti e quante curve contiene? Distinguo nella scrittura la sostanza e il corpo delle lettere, la loro forma, la loro distribuzione, la loro posizione, i loro collegamenti, lo spazio che le separa, lo spazio tra le linee, se sono dritte o inclinate, la nitidezza della scrittura, la leggerezza o la pesantezza, e se tutto ciò si trova in un'armonia perfetta» (cfr. LAVATER 1772). Più avanti aggiunge: «Se cento pittori, tutti allievi dello stesso maestro, disegnassero la medesima figura, e qualora tutte queste copie somigliassero all'originale nella maniera più eclatante, ognuna di esse avrebbe un carattere particolare, un

1. Dal greco *graphé* "scrittura" e *logéin* "studiare".

2. (NdC) «Le style est l'homme même» è la frase contenuta nel *Discours sur le style* pronunciato dal naturalista e matematico Georges-Louis Leclerc conte di Buffon (1707-1788) all'Académie française il 25 agosto 1753. Sia in francese sia in italiano il termine *style* può significare sia "stile" (come comunemente inteso), sia "stilo", cioè antico strumento di scrittura. Qui, dato il contesto grafologico, è possibile che l'autore giochi sul doppio significato del termine.

colore e un tocco che la distinguerebbe. Se ciò accade per la pittura, perché non può accadere con la scrittura?»

Purtroppo, Lavater non ha potuto formulare i principi di questa nuova scienza. Giudicava d'istinto, senza regole, senza metodo, per mezzo di pura intuizione, come Svetonio giudicava la scrittura di Augusto, e come un personaggio di Shakespeare [nel *Giulio Cesare*] diceva: «Datemi la scrittura di una donna e vi dirò il suo carattere».

È un francese, Jean Hippolyte Michon, che ha l'onore di aver formulato per primo i principi della grafologia e di averne fatto una propaganda instancabile (cfr. MICHON 1875). Se la sua opera non è conosciuta come meriterebbe, è perché le persone non amano che vengano rivelati i loro segreti. Ecco perché io metto la grafologia tra le scienze occulte: alle misteriose e problematiche metodologie di indagine ci si può sempre sottrarre mettendo dei guanti o ficcando le mani in tasca. La scrittura non ha una maschera e, quando si scrive, i propri istinti, le passioni, l'intelligenza affluiscono verso la punta della penna, che li tradisce. Armato di una lanterna grafologica proverò ad analizzare le firme tracciate dalla mano dei nostri grandi musicisti.

J.S. BACH – Le aste delle lettere si ergono come le canne di un organo, mostrando idealismo

e misticismo. La disposizione simmetrica di questa triade di nomi rivela uno spirito di una notevole regolarità. La scarsa inclinazione della scrittura indica una mente fredda e sempre padrona di se stessa. Il punto che chiude la firma è segno di diffidenza, sentimento del resto non biasimabile essendo stato il maestro molte volte derubato dai suoi confratelli.

A handwritten signature in black ink that reads "Joh. Seb. Bach." The letters are tall and narrow, with a symmetrical, upright posture.

G.F. HÄNDEL – Scrittura artistica, più deduttiva che intuitiva, che rivela più razionalità che immaginazione. Le lettere, molto calcate e con la terminazione a mazza,

indicano un animo volitivo e violento; il punto che chiude la firma segnala diffidenza. La grafologia conferma perfettamente la storia di

A handwritten signature in black ink that reads "G.F. Handel." The letters are thick, bold, and somewhat slanted, with a heavy, 'mazzato' (blunt) termination.

Coda

Intervista nell'Altro Mondo

Bravo! Bravissimo!... (Histoire romaine)
Il vitello d'oro è sempre in piedi... (Gounod, Faust)
Che la vostra mano sinistra ignori... (Vangelo secondo Giovanni)
Ombra leggera... (Meyerbeer, Le pardon de Ploërmel)

Avevamo appena concluso il finale di uno degli ultimi quartetti di Beethoven, quando suonò mezzanotte. Impressionati dall'opera enigmatica del maestro, mantenemmo il silenzio pronti a riporre nella loro custodia gli strumenti ancora palpitanti.

– Signori, – disse il secondo violino – dall'alto della sua ultima dimora Beethoven ha potuto sentirci, spero ne sia contento.

– Sfortunatamente – rispose la viola – il maestro è sordo e la sua dimora è troppo lontana da quando gli spiriti hanno avuto l'idea barocca di ospitarlo sul pianeta Saturno.

– Vi prego – interruppe il violoncello – non prendetevela con gli spiriti: *del loro seguito io sono.*

Un concerto di esclamazioni accolse questa inattesa rivelazione.

– Cosa!? Siete uno spiritista? Evocate gli spiriti? Potete fare per noi una seduta?

– Mi metto immediatamente a vostra disposizione – rispose sorridendo l'allievo della chiave di Fa.

– Diavolo! – esclamai – non possiedo alcun tavolino, qui, capace di sollevarsi al suo appello.

– Questo intermediario è inutile. Essendo un medium posso mettervi direttamente in contatto con gli spiriti.

Nonostante la tarda ora ci sedemmo con l'animo agitato da un sentimento misto di curiosità e dubbio.

Il violoncellista spense le candele sui leggi, abbassò le luci e si

Bibliografia

(ultima consultazione delle risorse elettroniche: dicembre 2021)

- ADORNO Juan Nepomuceno (1855), *⌚ Mélographie, ou nouvelle notation musicale*, Firmin Didot Freres, Paris.
- AGRICOLA Martin (1528), *⌚ Musica instrumentalis deusch...*, s.e., s.l.
- AMIOT Joseph (1779), *⌚ Mémoire sur la musique des Chinois. tant anciens que modernes*, Nyon, Paris.
- ARPENTIGNY Stanislas d' (1856), *⌚ La science de la main ou l'art de reconnaître les tendances de l'intelligence d'après les formes de la main*, Coulon-Pineau, Paris (2a ed.).
- BACH Carl Philipp Emanuel (1753), *⌚ Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Henning, Berlin vol. I; (1762) Winter, Berlin, vol. II; ed. it. Saggio di metodo per la tastiera, 2 voll., a cura di G. Gentili Verona, Curci, Milano 1993.
- BAILLOT Pierre Marie François (1834), *⌚ L'Art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves, dépôt central de la musique*, Paris.
- BÉRIOT Charles-Auguste de [1858], *⌚ Méthode de violon op. 102*, 3 voll., s.e., Paris.
- BERLIOZ Hector (1844), *⌚ Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schonenberger, Paris.
- BLANC Charles (1867), *⌚ Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*, Renouard, Paris.
- BLONDEAU Auguste L. (1847), *⌚ Histoire de la musique moderne, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, Tantenstein et Cordel, Paris, 2 voll.
- BOUCHARD Alfred (1878), *⌚ La langue théâtrale: vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre. suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Arnaud et Labat, Paris.

- BOURDELOT Pierre, BONNET Pierre (1743), *Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française*, vol. 3, La Haye: aux dépens de la Compagnie.
- BOURGEOIS Loys (1550), *Le Droict chemin de musique, avec la manière de chanter les psaumes, par usage ou par ruse*, [Jean Girard], Genève.
- BRACHET Auguste (1872?), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, préface par E. Egger, 8e éd., Hetzel, Paris.
- BRENET Michel (1926), *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Armand Colin, Paris.
- BRILLAT-SAVARIN Jean Anthelme (1826), *Physiologie du goût, ou, Méditations de gastronomie transcendante*, 2 voll.; Sautelet, Paris: *Tom I*; *Tom II*.
- CASTIL-BLAZE (1821), *Dictionnaire de musique moderne*, 2 voll., Egron, Paris, vol. I: *Vol. I*, 1821; *Vol. II*, 2a ed., 1825.
- CLÉDEÇOL Krisostauphe (1837), *Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale... [Dictionnaire burlesque]*, Gouillet, Paris.
- CLÉMENT Félix (1885), *Histoire de la musique depuis le temps anciens jusqu'à nos jours*, Hachette, Paris.
- COLOMB Casimir (1878), *La musique*, Hachette, Paris.
- COMETTANT Oscar (1862), *Musique et musiciens*, Pagnerre, Paris.
- (1877), *Enseignement du piano. Le Guide-mains W. Bohrer. Notice illustrée de deux dessins, explications et conseils sur l'emploi du Guide-mains W. Bohrer*, Mangeot frères, Paris.
- DELDEVEZ Édouard Marie Ernest (1878), *L'art du chef d'orchestre*, Firmin-Didot et C^{ie}, Paris.
- DELGADO M.A. Fernández (2004), *Juan Nepomuceno Adorno (1807-1880)*, in *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*, ed. by Darrell B. Lockhart, Greenwood Press, Westport-London.
- DESBARROLLES Adolphe (1859), *Les mystères de la main révélés et expliqués: art de connaître la vie, le caractère, les aptitudes d'après la seule inspection des mains*, Dentu, (Paris).
- DESSIRIER Hippolyte (1867), *Méthode de musique vocale basée sur de nouveaux procédés d'intonation, de mesure et d'écriture sous la dictée*, chez l'auteur, Paris.
- DOUEN Orentin (1878-1879), *Clément Marot et le Psautier huguenot, étude historique, littéraire, musicale et bibliographique, contenant les mélodies primitives des psaumes et des spécimens d'harmonie*, 2 voll., Imprimerie Nationale, Paris: *Vol. I*, 1878; *Vol. II*, 1879.

Indice dei nomi

- Adam, Adolphe 203.
Adorno, Juan Nepomuceno 35n.
Agricola, Martin 122.
Alard, Jean 163.
Albert le Grand (Albertus Magnus) 156.
Alboni, Marietta 215, 217.
Alcofribas Nasier → Rabelais, F.
Aldrovandini, Giuseppe Antonio
 Vincenzo 125n.
Alexandre, Jacob 136.
Alliot (medico) 78.
Amiot, Joseph 49.
Anassagora 182.
Anfione 185.
Angers, David d' → David, P.-J.
Antesignanus → Davantès, P.
Apollo 189, 192, 193n, 214.
Arago, François 181.
Arban, Jean-Baptiste 175.
Archimede 101.
Aristide Quintiliano 52n.
Arouet, François-Marie → Voltaire
Arpentigny, Stanislas d' 168, 182, 183,
 185, 186, 188, 189.
Artemidoro (di Daldi) 182.
Asté, Jean Hilaire (Halary) 105n.
Attila 184.
Auber, Daniel 169, 194, 195, 204.

Bach, Johann Sebastian 87n, 122, 126,
 137, 139-142, 147, 163, 199.
Baillot, Pierre Marie François 119, 126,
 166.
Bapst, Germain 77.
Batiste → Senaillé, J.-B.
Barker, Charles Spackman 137, 166.
Beethoven, Ludwig van 21, 37, 89, 139,
 167, 192, 200, 209, 213, 214.

Bellini, Vincenzo 192, 203.
Bériot, Charles Auguste de 126, 129,
 174.
Berlioz, Hector 91, 104, 192, 193, 206,
 210, 216.
Bernhard 135.
Berton, Henri-Montan 202.
Bertrand, Claude Joseph Alexandre 79n.
Blaze, François-Henri-Joseph (Castil-
 Blaze) 64, 134.
Blühmel, Friedrich 105.
Bocquillon, Guillaume-Louis (Wilhem)
 29, 30, 32, 33.
Böhm, Theobald 102.
Bohrer, William 149.
Boieldieu, François-Adrien 202.
Boileau, Nicolas 143.
Bolena, Anna 163.
Bonaparte, Napoleone 77, 184, 213.
Borbone, Luigi Giuseppe di (duca di
 Vendôme) 78.
Bottesini, Giovanni 163.
Bourgeois, Loys 62.
Braille, Louis 7, 8, 40, 41, 43.
Brillat-Savarin, Jean Anthelme 17.
Buffet (jeune), Auguste 102n.
Buffon, conte di → Leclerc, G.-L.
Bull, Ole 208.
Burney, Charles 163.

Cahen, J. 32.
Caio Orazio 163.
Calvino, Giovanni (Jehan Cauvin) 31.
Carlo Magno 77.
Carulhi (organista di Nantes) 38.
Castil-Blaze → Blaze, F.-H.-J.
Catalani, Angelica 215.
Cavaillé-Coll, Aristide 137, 166n.

Cham → Noé, Amédée de
 Chambonnières, Jacques Champion de
 138.
 Charron, Pierre 168.
 Cherubini, Luigi 201.
 Chevê, Émile 31, 43n, 55n, 212.
 Chopin, Fryderyk 88, 180, 186, 189, 203.
 Circe, maga 181.
 Claudio Claudiano 134.
 Clédecol, Krisostaupe 150.
 Clément, Felix 134.
 Clésinger-Sand, Solange 180, 189.
 Colletet, Guillaume 213.
 Colomb, Casimir 134.
 Colombo, Cristoforo 182.
 Colonne, Édouard 175, 181.
 Comettant, Oscar 149, 152.
 Commerson, Jean Louis Auguste 154.
 Corelli, Arcangelo 125, 129.
 Couailliac, Victor 211n.
 Couperin, François 138, 139, 141, 150.
 Crest, Stéphanie Félicité du (Madame de
 Genlis) 114, 146.
 Cristofori, Bartolomeo 138.

 Dantan le Jeune (Jean-Pierre Dantan)
 14, 144, 189.
 Davantès, Pierre (Antesignanus) 31.
 David, Félicien 204.
 David, Pierre-Jean 91.
 David, re 172.
 Debain, Alexandre-François 135.
 Delacroix, Eugène 91.
 Deldevez, Édouard Marie Ernest 79.
 Della Porta, Giovanni Battista 182.
 Democrito 182.
 Denner, Johann Christoph 102.
 Desbarrolles, Adolphe 102, 190, 192,
 193.
 Dessirier, Hippolyte 74.
 Donizetti, Gaetano 203.
 Dragonetti, Domenico 127.
 Ducornet, (Louis Joseph) César 91, 163.
 Duiffopruggar, Gasparo →
 Tieffenbrucker, K.
 Dumas (violinista di Bordeaux) 38.
 Dumas, Alexandre (padre) 91.
 Duprez, Gilbert 206, 207.
 Dussek, Jan Ladislav (Václav Jan Dusík)
 166.

 Edison, Thomas 181n.
 Engelbert von Admont 61.
 Enrico VIII 163.
 Énard, Sébastien 112, 113, 135, 139.
 Ercole 137, 174.
 Erodoto 92.

 Farrenc, Louise 162n.
 Fétis, François-Joseph 54n, 78, 120, 133,
 210.
 Filippo II di Borbone 77n.
 Florentin (direttore d'orchestra) 77.
 Fontaine-Besson, casa 102n.
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 66, 139.
 Forkel, Johann Nikolaus 139, 141, 147n.
 Fort, Joseph-Auguste Aristide 163.
 Frizeri, Alessandro Maria Antonio 38.
 Fusier, Léon 175.

 Gabrielli, Caterina 214.
 Galin, Pierre 29n, 31, 43n, 55n, 212.
 Gallot, Charles 14, 59, 130.
 Genlis, Madame de → Crest, S.F. du
 Gerbert (von Hornau), Martin 61.
 Giobbe 182.
 Giornovich, Giovanni Mane 39.
 Giovanni, san 57n, 209.
 Giove 174.
 Giovenale, Decimo Giunio 112.
 Giunone 173.
 Gloscop, Demery 215.
 Gluck, Christoph Willibald 104, 200.
 Gordon, James 102.
 Gounod, Charles 194n, 196, 205, 209,
 213n.
 Grenié, Gabriel Joseph 135.
 Grenier, Felix 139.
 Grétry, André Ernest Modeste 79, 135,
 163, 201.
 Grimm, barone di → Melchior, F.
 Grisi, Giulia 215, 216.
 Guérin, E. 150.
 Guido d'Arezzo 7, 54n, 57, 59, 61.
 Guillié, Sébastien 39.
 Gutenberg, Johannes 120.

 Habeneck, François 78, 143.
 Halary → Asté, J.H.
 Halévy, Fromental 204.
 Hampel (Hampl), Anton Joseph 104.

- Händel, Georg Friedrich 102, 199.
 Häüy, Valentin 38-40.
 Haydn, Franz Joseph 163, 164, 200.
 Helmholtz, Hermann von 182.
 Hérolde, Ferdinand 204.
 Herz, Henri 150, 152.
 Higgins, Bryan 181n.
 Hoang-ty (Huang Di) 48.
 Hochbrucker, Jacob 113.
 Hugo, Victor 91.
- Isidoro di Siviglia 61.
- Jaëll, Marie 156, 157, 161.
 Jarnowick → Giornovich, G.M.
 Josset, Alfred 43.
- Kalkbrenner, Friedrich 142, 149.
 Kardec, Allan (Hippolyte Léon Denizard Rivail) 210.
 Kastner, Frédéric 181n.
 Kastner, Jean-George 62, 63, 138n, 210.
 Klosé, Hyacinthe 102n.
 Kreutzer, Rodolphe 126, 174, 175.
- L'Épée, abbé de → Lespée, Ch.-M.
 La Fage, Adreïn de 34, 61, 120.
 La Rochefoucauld, duca di 40.
 Lablache, Luigi 215.
 La Hausse (Lahausse), Jean-Baptiste-Jules 150.
 Lamoureux, Charles 181.
 Laocoon 165.
 Lavater, Johann Caspar 182, 198, 199.
 Lavoix, Henri 125n.
 Le Verrier, Urbain 181.
 Leclerc, Georges-Louis (conte di Buffon) 198.
 Lespée, Charles-Michel 27.
 Levacher d'Urclé, Félix 153.
 Linarolli, Ventura 121.
 Liszt, Franz 130, 142-144, 156n, 161, 162, 173, 184, 189, 207.
 Litolff, Henry Charles 175.
 Locatelli, Pietro Antonio 162.
 Lovy, Julius 154n.
 Luigi I il Benevolo (re dei Franchi) 134.
 Luigi XIV (re di Francia) 125.
 Lully, Jean-Baptiste 77, 78, 125, 126, 213.
- Lyng-lun (Ling Lun) 48.
 Lyon, Gustave 13, 114.
- Magner 150.
 Mahillon, Victor-Charles 93, 101n, 119.
 Malibran, Maria 215.
 Maria Antonietta (regina) 135.
 Martin, Casimir 150.
 Martin, Louis-Pierre-Alexandre (de Provins) 135.
 Mattheson, Johann 117.
 Méhul, Étienne Nicolas 202.
 Melchior, Friedrich (Grimm) 78.
 Méreaux, Amédée 138, 140.
 Mersenne, Marin 62, 104.
 Messalina, Valeria (imperatrice) 19.
 Métra, Olivier 175.
 Meyerbeer, Giacomo 122, 205, 209.
 Michel, A. 144n, 151n.
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 21.
 Michelin, Jules 180, 189.
 Michon, Jean-Hippolyte 199.
 Minerva 173.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 21.
 Mond, Louis (M.me) 203.
 Monteverdi, Claudio 122.
 Moreau, Jean 135, 180.
 Mosè 181.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 37, 89, 97, 133, 137, 163, 164, 200, 213.
 Murger, Henri 148n.
- Napoleone I → Bonaparte, N.
 Nerone (imperatore) 211.
 Newton, Isaac 145.
 Nilsson, Christina 215.
 Noé, Amédée de (Cham) 109.
 Nourrit, Adolphe 206, 207.
- Omero 21, 110n.
 Orfeo 82, 83, 175n, 185.
- Paganini, Niccolò 14, 21, 117, 125, 126, 148, 162, 175, 189, 192, 193, 208, 216.
 Pape, Jean-Henri 113.
 Pâris, Aimé 31, 43n, 55n, 212.
 Parran, Antoine 31.
 Pascal, Blaise 88.

Padeloup, Jules Étienne 175.
 Patti, Adelina 215.
 Pictet, Adolphe 89, 90, 98n, 103, 110n.
 Pitt, Thomas (gov. di Madras) 77n.
 Pleyel, casa 13, 114.
 Pleyel, Marie 162n.
 Porfirio Optaziano (Publilio Optaziano Porfirio) 92, 134.
 Poussin, Nicolas 170.
 Praetorius, Michael 101n, 122.
 Purcell, Henry 138, 140.

 Rabelais, François 62, 63, 125.
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 19.
 Rameau, Jean-Philippe 28, 29, 39, 40, 47n, 122, 138, 182.
 Redouté, Pierre-Joseph 19.
 Regnard, Jean-François 62.
 Régnier, Joseph 134.
 Reissiger, Carl Gottlieb 148.
 Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 19.
 Rich, Anthony 112.
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de (cardinale) 213.
 Ries, Ferdinand 37.
 Robert-Houdin, Jean Eugène 211.
 Rode, Jacques Pierre Joseph 126.
 Rossini, Gioacchino 109n, 192, 205, 215.
 Rothschild, barone di 193.
 Rousseau, Jean 35.
 Rousseau, Jean-Jacques 31, 61, 78.
 Rubens, Pieter Paul 21.
 Ruckers, Hans 138.
 Ruisdael, Jacob van 170.

 Saint-Hilaire, Étienne Geoffroy 163.
 Salomon, Élie 61.
 Savage, Thomas S. 94.
 Savonarola, Girolamo 182.
 Sax, Adolphe 105, 107.
 Scarlatti, Alessandro 125n.
 Schanne, Alexandre 147.
 Schumann, Robert 148, 152, 153, 202.
 Senaillé, Jean-Baptiste (Batiste) 126.
 Shakespeare, William 199.
 Sibire, Antoine (abbé Sibire) 125.
 Silvestri, Lodovico Settimo 205.
 Sodi, Charles 38.
 Sofocle 213.
 Souhaitty, Jean-Jacques 31.

 Speer, Daniel 140.
 Spontini, Gaspare 201.
 Stanesby Jr, Thomas 102n.
 Strabon, Walafrid 134.
 Sudre, Jean-François 30.
 Szymanowska, Maria 162n.

 Tamberlik, Enrico 215.
 Tartini, Giuseppe 129.
 Teodosio 134n.
 Thalberg, Sigismund 92, 142, 144, 148, 153, 154, 156, 207.
 Thomas, Ambroise 192.
 Tieffenbrucker, Kaspar 121.
 Tinctoris, Johannes (Jehan le Taintenier) 61, 62.
 Tommaso, san 213.
 Tourte, famiglia 208.

 Ugolino da Orvieto 58n.
 Unthan, Carl Herrmann 163.

 Varnol 152n.
 Vendôme, duca di → Borbone, L.G. di
 Venere 19, 173.
 Verlat, Charles 130, 189.
 Vieuxtemps, Henri 174, 208.
 Villoteau, Guillaume André 92n.
 Viotti, Giovanni Battista 166, 126, 129.
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 112.
 Volcatius Sedigitus 163.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 138.
 Vuillaume, Jean-Baptiste 124.

 Wagner, Richard 192, 206, 218.
 Weber, Carl Maria von 201.
 Wieck, Clara 162n.
 Wilhem → Bocquillon, G.-L.
 Willard, Augustus 96.
 Wolstan (di Winchester) 134.