

ALESSANDRO ZIGNANI

*La Musica  
prima del suono*

Musica nella mente, suono nel corpo



## Indice sommario

*Istruzioni per l'uso* ..... VII

*Presentazione. Un'amicizia virtuale* ..... 1

### PRELUDIO

Ma la mente, dov'è? ..... 7

Oscuro è il senso, perspicuo il dubbio ..... 9

L'esecutore è l'agenzia delle entrate del genio ..... 11

Nozioni di profilassi e igiene esecutiva ..... 12

### Prima parte

#### TABULA RASA

Scuola di rubamazzo. Dieci strategie per non sapere ..... 23

Questione di feeling (ma anche di metodo) ..... 28

Neuroludio ..... 35

La musica è una eidetica poco etica ..... 39

Case viste ma non abitate ..... 44

Miti a metà ..... 46

### Seconda parte

#### IL CRANIO DI YORICK RISPONDE AD AMLETO

La memoria sensoriale ..... 53

La memoria cognitiva ..... 69

La divinazione: preliminari (non senza una teoria dei modelli) ..... 71

Un po' di Stanislavskij, per gradire ..... 77

La memoria drammaturgica ..... 84

Questione di feeling 2 (ma anche di metodo) ..... 99

La memoria strutturale ..... 104

Neuroludio ..... 133

Terza parte  
TRE ARCHETIPI, UN MODELLO

Memi e mimi.....	141
Lo specchio dell'amore.....	147
L'organetto della morte.....	152
Il telaio della vita.....	159
<i>Epilogo. Segmento di una scotomica memoria.....</i>	179
Neuropostludio.....	181
Lecture guidate (non una bibliografia).....	187
<i>Indice dei nomi.....</i>	198

## Istruzioni per l'uso

Il libro si divide in tre parti. La prima è un ripensamento sistematico delle tecniche di apprendimento e di conoscenza della musica. Le neuroscienze hanno decodificato i processi mentali sottesi al fare musica; ora sappiamo che cosa fare, e che cosa evitare, quando il suono percepito, nel cervello, diventa “discorso”; oppure quando esso, immaginato, discorso ancora non è. Ho ritenuto necessario, dunque, per prima cosa procedere ad una *tabula rasa* di vecchi preconcetti ancora dominanti nelle normali modalità di approccio alla musica. Continuare in simili metodiche sarebbe come viaggiare utilizzando un GPS senza indicare alcuna mèta: lasciando che l'apparecchio si orienti volta per volta secondo casuali connessioni di campo. In musica, più che in altri codici significanti (lasciamo perdere il “linguaggio”, che con la musica nulla a che fare) vale la massima di Gaetano Salvemini: “la cultura è ciò che rimane dopo aver dimenticato tutto ciò che si è studiato”.

Con la seconda parte comincia, dopo la *pars destruens*, la *pars construens*. L'immagine del teschio “parlante” di Yorick veicola un rovesciamento di prospettiva: qui, è il cervello stesso a parlarci, e i suoi pensieri diventano, in noi, “discorso”. La nostra nuova Mnemotecnica vi viene osservata dal punto di vista dell'interprete. L'analisi dei processi mentali e la definizione delle “strategie” per portarli alla luce agiscono su quel complesso sistema metodologico che porta dalla percezione interiore della forma alla evocazione immaginaria delle linee musicali, fino all'esito estetico di simili dinamiche: l'esecuzione. Tutte le componenti inconscie, sensoriali, somatiche, dell'interpretazione verranno portate alla coscienza; ogni pulsione originata dal sedimentarsi di traumi e/o memorie nascoste diverrà “intenzione” consapevole. L'interpretazione, sempre esito di scelte, deve essere un atto di libertà. La musica è l'unico codice significante nel quale i due emisferi cerebrali funzionano contemporaneamente, in

perfetta sinergia. La musica, quindi, deve liberarci dai blocchi emozionali – è per quello che l’abbiamo, intenzionalmente o no, scelta – non lasciarli scorrazzare nella nostra psiche come bambini cresciuti in grigie palazzine di quartieri soggetti a speculazione edilizia, se vengono liberati in un parco giochi.

La terza parte scende nel profondo della creazione artistica: il mistero della mente mitopoietica; ovvero capace di rendere “mito”, storia dai contenuti universali, l’esperienza privata del creatore. Prendendo in esame gli archetipi: i modelli simbolici, di tre compositori, e le varie tensioni formali e “figure” mnemotecniche nelle quali essi diventano “l’opera”, indagheremo i meccanismi alchemici del processo creativo, che le neuroscienze hanno reso “grammatiche” verificabili. Il compositore, quando crea, è interprete di se stesso, e diventa didatta di nuovi linguaggi: maestro di strategie volte a operare il proprio stesso superamento. Nella terza parte il libro, che fino ad allora seguiva la “figura” della Fuga, diventa un Canone inverso. Se c’è una rivoluzione alla quale le neuroscienze sono riuscite, è l’aver invertito il cannocchiale di Galileo: da qualche tempo, esso scruta dentro di noi, e vede nella mente uno specchio del cosmo. In tutto questo libro, la musica non viene vista soltanto come un’arte: è una scienza della mente. I neuroscienziati stanno usando la musica come passepartout per entrare nei labirinti della psiche. All’origine del nostro innamoramento per la musica sta l’inconsapevole nostra coscienza originaria di questa sua mistica, metafisica natura. Che poi la mistica e la metafisica diventino, nella musica, “sensazione”: questo, è un mistero che eccede quello della mente umana. È il mistero, come vedremo, del cosmo stesso. Della sua “musica”.

Nelle “strategie” sono state indicate le battute delle partiture a cui si fa riferimento. Tuttavia, anche chi non sia in grado di leggere la musica può, attraverso l’ascolto dei brani e la loro “visualizzazione” mnemotecnica, comprendere e utilizzare questa psicodinamica in grado di rendere cervello e corpo un’unica “mente”.

## Ma la mente, dov'è?

Mentre componeva la sua *Sinfonia n. 5*, Vissarion Šebalin ebbe un ictus che lo privò della parola e della memoria recente. La sua amnesia concerneva l'acquisizione di nuove nozioni. In pratica, era confinato in quel lembo del suo tempo psichico che gli aveva suggerito l'idea germinativa per la *Sinfonia n. 5*. La sinfonia che riuscì a completare è, secondo l'opinione di Dmitrij Šostakovič, un capolavoro. Šebalin, dopo l'ictus, non sapeva più bene chi era, ma sapeva più che mai di essere un compositore. Trent'anni dopo Alfred Schnittke, come esito ad una serie di ictus che lo avevano privato della parola, scrisse il suo *Concerto per violoncello*: un brano dove il perdersi nel tempo diventa uno stato d'animo.

Dopo tre anni di odissea nello spazio, nel 1980 la sonda Voyager 1 giunse a contatto con gli anelli di Saturno. I suoi progettisti l'avevano concepita anche come un laboratorio per raccontare ad eventuali civiltà aliene chi siamo e che cosa facciamo. In pratica, un tentativo di colonizzazione alla distanza di anni luce... La sonda Voyager 1 era dotata di un'antenna parabolica per inviare e ricevere onde radio. I suoi progettisti magari non conoscevano la teoria pitagorica per la quale i mondi orbitando mandano suoni, però la "sentivano". Nessuno, in ogni modo, si sarebbe mai immaginato ciò che fu sentito. La sonda Voyager 1 captò ciò che le orbite degli anelli emanavano in simbiosi con Saturno. Ne veniva fuori una quinta aumentata: Do-Mi-Sol diesis, netta netta, neppure calante. Qualche musicista addentro i segreti del Romanticismo avrà pensato che in Robert Schumann e Fryderyk Chopin, i due compositori "saturnini", la tonalità di La bemolle richiama sempre l'ambiguità enarmonica con Sol diesis. Si tratta di una rivolta contro la "quinta giusta": l'intervallo contronatura. Saturno rideva, lungo i sensori della sonda Voyager 1, del nostro sistema temperato, che in natura non esiste.

Qualche anno fa, a quei teologi che non vogliono dir messa che sono i neurologi, venne in mente di impiantare metronomi in alcuni feti di cavia. Volevano vedere se, quel ritmo prevedibile, lo avrebbero riconosciuto anche dopo la nascita. Ogni feto, animale o umano che sia, riconosce il cuore della madre quando non è ancora nato. Anzi, è proprio dall'assuefazione a quel battito che nasce la sua percezione del ritmo musicale (quindi, se sua madre è ansiogena, prenderà per tutta la vita, senza volerlo, tempi diversi da quelli che intende). Eppure quelle cavie, dopo la nascita, cercarono i metronomi che avevano avuto "in pancia", abbracciandoli a dispetto delle proprie madri. La fascinazione di un tempo simmetrico, immune alla corrosione della materia, aveva prevalso su qualsivoglia sentimento empatico. Anche sotto questo aspetto, la musica si rivelava "il contronatura".

## Questione di feeling (ma anche di metodo)

Ciò che lega la composizione e l'interpretazione di un brano musicale è la memoria eidetica. Il compositore si porta dietro l'idea (qui intesa come "figura") dell'opera per mesi e anni (venti, nel caso di Beethoven e il Primo Movimento dell'*op. 111*) prima di connetterla ad altre idee, "figure", divergenti, e renderla struttura. L'interprete dissipa l'idea-struttura nella pletora di figure originarie, per poi ricostruirne i contorni in sede d'esecuzione. Ogni struttura è dunque un'organizzazione di figure geometriche nello spazio: un edificio che può essere "visitato" dalla mente (in tal senso Goethe definisce la musica "architettura congelata"). Questa *Gestalt* che è l'opera (*Gestalt* come lo è la mente: una mente non può che produrre un'altra mente, anch'essa produttrice di significato) è fatta di *pattern*. I *pattern* sono la sintassi del suo linguaggio: le unità di senso compiuto che il lavoro analitico individua lungo l'asse geometrico dell'opera. I *pattern* sono i sentieri che permettono di ascendere lungo l'asse geometrico: le linee prospettiche della sua osservazione. Sono frutto dei pittori del Rinascimento: la loro individuazione del fuoco prospettico, i loro esperimenti sulla possibilità che gli occhi di un personaggio ritratto seguano quelli del loro osservatore.

L'opera nel suo complesso è, dunque, una *Gestalt*: una macchina olistica per produrre significati. Mente produce mente, e l'analisi della mente è ciò che serve anche ad analizzare l'opera d'arte. Esiste in musica, come in pittura, un fuoco prospettico su cui far convergere il punto di vista? esistono paesaggi sonori. Essi non sono evocazioni atmosferiche, ma veri campi di forza tonale. L'armatura di una tonalità sta alla musica come la tecnica a guazzo, ad acquarello, la pittura *en-plein-air* o il puntilismo stanno alla pittura. Ogni tonalità è un diverso punto di vista sul mondo. Non si tratta di suoni diversi, ma di livelli



## La memoria sensoriale

La nostra mente è un teatro dentro il quale opera un intelligente illusionista. Prendiamo l'inizio dell'ultimo movimento della *Sinfonia "Patetica"* di Čajkovskij. Ciò che avvertiamo è una figura discendente a singhiozzo: una specie di "Amami Alfredo" inaffiato di vodka. In realtà, la grafia è alquanto differente: la figura musicale è suddivisa puntilisticamente tra le sezioni degli archi. Čajkovskij approfitta del fatto che l'orecchio discrimina la progressione dei suoni in base alla loro altezza. Qualcosa di simile avviene nella vista: se si accendono nel buio con alternanza regolare due differenti sorgenti luminose, avrò la percezione di un'unica lampadina che si sposta lungo una linea immaginaria. Nulla di strano: i sensi ci sono stati dati per sentire se sta arrivando un leone per mangiarci, e ritrovare la strada della tana seguendo odori, luci e fruscii, in modo da farne una mappa mentale istantanea e infallibile. Forse la chiave principale per capire il cervello è che tutte le sue funzioni si sono evolute per scopi elementari, ed è la somma di queste funzioni elementari a riverberarsi, per un fenomeno che definisco "saturazione", tra loro fino a creare la mente (che non è il cervello. Ricordate? *L'insieme delle parti non è il Tutto*). Quando noi ascoltiamo il Finale di Čajkovskij, sentiamo il ruggito del leone e cerchiamo di riconquistare la tana. Questo stato di allerta crea un movimento interiore che chiamiamo "emozione", essendo ormai nozione comune, nelle neuroscienze, quanto l'immaginare un movimento o compierlo attivi, nel cervello, esattamente le stesse aree. Perché dunque, Čajkovskij ha suddiviso tra gli archi quella frase così semplice e ingenua? per renderci più difficile raggiungere la tana. Per farci più paura. I *pattern*: gli elementi sintattici, riconoscibili, di una partitura, sono gesti. L'insieme di tali gesti è quella "figura" mnemotecnica di cui poco fa si diceva. Ecco

## La memoria cognitiva

La categoria della memoria cognitiva estende la classificazione tradizionale dei tipi di memoria, ed assume ai fini della nostra nuova Mnemotecnica una decisiva importanza. La conoscenza è un processo di accumulo non discriminato nel quale convergono strategie di interazione col mondo esterno, residui di ciò che un tempo uno, di sé, definitiva “personalità”, e giudizi sociali che si sono aggruppati in nozioni. Il tradimento del Sé che questo Io iperaccessoriato di procedimenti deduttivi e induttivi perpetua ogni volta che deve “funzionare” in un contesto che non conosce più per non suo, è la prima causa di infelicità in vita. Sfatiamo un po’ di luoghi comuni:

*La conoscenza non è una sintassi.* – Il sapere, nel contesto nozionistico della civiltà globale, è solo un dispositivo di sopravvivenza. Una mimica del linguaggio che serve a evitare gli assalti di potenti predatori.

*La deduzione e l’induzione sono gli elfi bianchi e gli elfi neri della Terra di Mezzo, dove ci sono draghi e folletti, ma niente neuroni.* – I giochi linguistici che noi scambiamo per ragionamenti oggettivi funzionano solo quando a farli è Epimenide il cretese: quello che sostiene “tutti i Cretesi sono bugiardi”.

*La conoscenza teorica serve ad evitare di pensare.* – Nelle scuole dove i draghi e i folletti sono laureati in neuroscienze vige l’usanza del pensiero scaleno, allotropo più eccentrico di quel “pensiero analogico” del quale si fa un gran parlare. Per il pensiero scaleno, Voltaire è un Torquemada che per finanziare la Facoltà di Filosofia ha aperto un museo della tortura; Einstein deriva geneticamente da Isaac Newton dopo che questi si è licenziato da direttore della zecca regale; Schönberg è il Bach delle Cantate se per la “sindrome di Broca” (afasia sus-

## Un po' di Stanislavskij, per gradire

Konstantin Stanislavskij ha inventato un metodo per attori che potrebbe venire trapiantato nella pratica concertistica senza variazioni di sorta. Per Stanislavskij l'attore deve non mettere in scena, ma rivivere fisicamente quei moti interiori il cui esito è l'emozione visibile. Era un regista, non un neuropsichiatra; tuttavia aveva intuito il funzionamento del sistema limbico cerebrale per circuiti paralleli: "loci" delle emozioni. Il nostro carattere è formato da stratificazioni di esperienze che il corpo agisce (e subisce) come alterazioni fisiologiche, e la mente memorizza come emozioni. L'emozione è l'"affetto", una modificazione della percezione sensoriale destinata a diventare traccia mnestica, per essere replicata (il fenomeno delle dipendenze, legate alla dopamina prodotta nel *nucleus accumbens*) o evitata. Il sistema limbico non conosce etica ed estetica: a voler venire replicati potrebbero essere (e sono) gli affetti-limite; l'orribile, ovvero, come direbbe Kant, il sublime. La tecnica di Stanislavskij è poi diventata, tramite l'*Actors studio* fondato a Los Angeles da Elia Kazan, il "metodo" usato da tutti gli attori di spicco del cinema hollywoodiano. Il metodo dell'*Actors studio* lavora sulla visualizzazione del luogo, l'interlocutore e la memoria dell'atto. Dove siete, con chi parlate, quale ricordo fa scattare ciò che state dicendo a quella persona; e perché proprio quella. Ogni dialogo, così, diventa un monologo col proprio passato riflesso nell'Altro: specchio del rimpianto e del desiderio. Questa idea che ogni discorso sia specchio dell'Altro (il rimosso, lo sconosciuto) germina per altre vie in due pensatori coevi a Stanislavskij, e da lui lontanissimi: lo psicoanalista Jacques Lacan e il matematico Edmund Husserl. Per Lacan, l'inconscio è strutturato come un linguaggio: in esso si specchiano i simboli delle nostre esperienze introiettate. Dunque, quando parliamo con qualcuno, ne facciamo lo specchio dell'Altro: oscuro, invocabile, in quanto a noi spaventoso. Usiamo il linguaggio dei simboli: diventiamo "musicisti" –

## Memi e mimi

Il termine “memi” è l’equivalente di “geni”. I geni modulano la replicazione dell’organismo vivente di generazione in generazione; i memi, quella delle ideologie, le opere d’arte, le prospettive filosofiche. Per esempio, la *Nona* di Beethoven, col suo messaggio di fratellanza ormai divenuto simbolo di utopia politica, è un meme. Nell’immaginario collettivo non è più una sinfonia: è una Messa cui si partecipa per un inconscio senso di appartenenza all’umanità tutta. Don Giovanni, per come se ne è appropriato la psicoanalisi, e per le infinite varianti letterarie, filosofiche e musicali cui è stato sottoposto, è un meme. Da quando un computer è riuscito a scrivere una Fuga su di un tema di Bach replicando esattamente la versione di Bach, anche Bach è un meme. Rappresenta il cristallo della forma, specchio dell’ordine cosmico nella mente dell’uomo. Il nostro cervello fabbrica in continuazione memi: li attinge dalle opere d’arte, dalle idee recepite nella propria cultura di appartenenza, e poi li campiona in base al grado di significazione che essi hanno per lui. Noi siamo la gerarchia dei nostri memi. Se per qualcuno i Pink Floyd significano ciò che per me significa Beethoven, questo non ha niente a che fare con il valore intrinseco dei Pink Floyd o di Beethoven (certo, se ai camorristi piacciono i cantanti neomelodici, l’etica va ad incontrarsi, di colpo, con l’estetica...). La maggior parte dei nostri memi sono legati ad incontri casuali; allo stesso modo, la combinazione genetica dei nostri cromosomi non è certo un progetto al quale abbiamo potuto mettere mano... I memi sono modelli simbolici che ci servono per simulare situazioni difficili, laboratori per le future prove esistenziali, oppure ideali irraggiungibili eppure presenti nel nostro comportamento in quanto costanti dialettiche propulsive. Naturalmente, essendo laboratori simbolici, i memi non replicano esattamente le dinamiche esistenziali cui fanno riferimento. Per trasmutare all’ennesimo grado un modello già utilizzato, la

## Il telaio della vita

La mistica del *Doppelgänger* – “Colui che segue i tuoi passi”, il Sosia – impedisce a Schubert di concepire il tempo per linee parallele: i vissuti di una memoria richiamata sulla base dell'intenzionalità psichica, ossia dei valori che il circuito della ricompensa/punizione attiva allo scopo di venire soddisfatto. La musica è l'arte che più di tutte riesce a far coesistere le tre dimensioni della memoria: il rimpianto del passato, l'angoscia del presente e il desiderio del futuro. Il creatore in musica sa rendere, il pianto, malinconia; l'angoscia, tensione risolutiva; il desiderio, riepilogo critico del vissuto. La malinconia è fatta di voci fratte: segmenti della coscienza; l'angoscia è il contrappunto libero di sviluppare tutta la propria anarchia, specialmente quella di una singolare voce interna nella quale un motivo ritmico scompagina l'ordine delle cose; il desiderio è ricapitolazione, “stretto” di una Fuga, ma anche visita di mondi che non si avrà il tempo di visitare. Beethoven ha fatto della sua musica un telaio di questi tre tempi in perenne dialettica: l'unico compositore, insieme a Bach e Stravinskij, capace di trasfigurare appieno la propria autobiografia in esperienza universale. Mozart è un imitatore di voci, un testimone del tempo; Franz Joseph Haydn è un geometra del divenire umano, un Kant della musica, adepto del *logos* normalizzatore. Wagner e Sibelius, dell'uomo, non sanno che farsene; Bruckner ne fa un dio in virtù della sua stessa impotenza. Mahler lo discioglie nella follia dell'eterno ritorno dell'identico. Nessun compositore, tranne Beethoven, sa parlare dell'Uomo. Poco più che trentenne, devastato dall'elezione di Napoleone ad imperatore, il crollo degli ideali giovanili, la riduzione della Rivoluzione Francese ad un *baccarat* giocato al tavolo di impostori, Beethoven smette di vivere per ridare forma, in musica, alla propria vita: comincia, quindi, ad esistere. Il contrappunto da allora in poi diventa, in lui, una dialettica tra le varie qualità di tempo. L'Armonia, al contrario, si

## Indice dei nomi

- Alighieri Dante: 87, 143  
Allevi Giovanni: 43  
Argerich Marta: 54  
Ariosto Ludovico: 66
- Bach Johann Sebastian: 10, 13, 19, 24-25, 27, 40, 63-64, 69, 75, 86, 105, 109, 137, 141, 155, 159-160, 169, 174  
Bacone Francesco: 31  
Bartók Béla: 124  
Beethoven Karl van: 111  
Beethoven Ludwig van: 16, 19, 23, 25, 28-29, 36, 43, 47, 63-64, 74, 85-86, 89, 102, 105, 107, 109, 111-114, 116, 118-120, 124, 129, 137, 141, 153-154, 159-167, 169-170, 172-175, 179, 185-186  
Berio Luciano: 64  
Berkeley George: 41  
Bernstein Leonard: 40, 49  
Bettelheim Bruno: 114  
Bloom Harold: 112  
Böhme Jacob: 85  
Bohr Niels: 26  
Borges Jorge Luis: 82  
Boulez Pierre: 58, 61, 63, 65  
Brahms Johannes: 19, 85, 97-98, 104, 107, 113-114, 121-122, 124-126, 130, 150, 152-153, 185  
Braudel Fernand: 26  
Brecht Bertolt: 80, 176  
Britten Benjamin: 17  
Bruckner Anton: 23, 62, 85, 109, 111-112, 123, 154, 159  
Brunelleschi Filippo: 66  
Bruno Giordano: 31
- Cage John: 110, 156, 163  
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 17, 53, 114
- Callas Maria: 49  
Callimaco: 185  
Caravaggio (Michelangelo Merisi): 47  
Cartesio (René Descartes): 39, 61, 80  
Castel Louis Bertrand : 59  
Chamisso Adalbert von: 148-149  
Changeux Jean-Pierre: 63  
Chomsky Noam: 41, 43, 61, 64, 91, 162  
Chopin Fryderyk: 7, 25, 42, 111  
Ciccolini Aldo: 111  
Cicerone Marco Tullio: 32  
Cooke Derick: 34  
Couperin François: 40
- D'Alessio Gigi: 25  
Damasio Antonio: 61, 72  
Darwin Charles: 137  
Daumal René: 84  
Davis Miles: 41  
Debussy Claude: 27, 41, 50, 109  
Democrito: 26
- Eccles John: 101  
Eckhart Meister: 85  
Einstein Alfred: 36, 46, 63, 69, 102  
Eliot Thomas Stearns: 181  
Eschilo: 64
- Fauré Gabriel: 114  
Federico II di Prussia: 75  
Feyerabend Paul: 72  
Franck César: 127  
Freud Sigmund: 50, 99  
Furtwängler Wilhelm: 64, 83, 116
- Galilei Vincenzo: 75  
Gates Bill: 133  
Gershwin George: 14

- Ghiberti Lorenzo: 2  
 Giesecking Walter: 54  
 Gödel Kurt: 24, 172  
 Goethe Johann Wolfgang von: 25, 28, 161  
 Gould Glenn: 54  
 Gropius Walter: 80  
 Guglielmo di Occam: 26
- Haydn Franz Joseph: 159, 164  
 Heisenberg Werner Karl: 40, 48  
 Hesse Hermann: 33-34, 160  
 Hindemith Paul: 80, 127  
 Hitler Adolf: 112  
 Hugo Victor-Marie: 176  
 Husserl Edmund: 77-78, 80  
 Huxley Aldous: 133-134  
 Huxley Julian: 134
- Isaac Adèle: 69  
 Ives Charles: 164
- Jarret Keith: 109  
 Jung Carl Gustav: 66
- Kant Immanuel: 36, 77, 159  
 Karajan Herbert von: 49  
 Kazan Elia: 77  
 Kekulé Friedrich August von Stradonitz: 13  
 Khayyām Omar: 82  
 King Stephen: 172  
 Kirchner Athanasius: 79  
 Kirchner Theodor: 80  
 Kuhn Thomas: 72
- Lacan Jacques: 77-78, 80, 105  
 Lang Paul Henry: 85  
 Lasso Orlando di: 107  
 Le Roy Ladurie Emmanuel: 26  
 Leimer Karl: 54  
 Lenz Wilhelm von: 64  
 Levitin Daniel: 43, 46, 49  
 Liszt Franz: 59, 63, 109, 127  
 Ludwig II di Baviera: 23  
 Luigi XIV di Francia: 39, 79
- Mahler Gustav: 13, 16, 19, 23, 34, 80, 111-112, 132, 154, 159-160, 162-163  
 Mann Thomas: 32-33  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 105
- Mercatore Gerardo: 162  
 Mersenne Marin: 39-40, 79-80  
 Messiaen Olivier: 127  
 Miller Henry: 65  
 Mitropoulos Dimitri: 84  
 Monet Claude: 142  
 Montale Eugenio: 58, 165-166  
 Morrison Jim: 133  
 Mozart Wolfgang Amadeus: 16, 23, 25, 84, 109, 111, 131, 137, 142, 154, 159
- Napoleone Bonaparte: 86, 159  
 Neisser Ulrich: 54  
 Newton Isaac: 69  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm: 58, 70, 73
- Omero: 30, 60  
 Orazio Quinto Flacco: 37
- Paganini Niccolò: 63  
 Pascal Blaise: 39, 80, 85, 106, 176  
 Petrarca Francesco: 84  
 Pink Floyd: 141  
 Pinker Steven: 61  
 Pindaro: 185  
 Pirandello Luigi: 82, 114  
 Platone: 66, 70, 78, 102  
 Poliziano Agnolo: 30  
 Popper Karl: 70  
 Prokofev Sergej Sergeevič: 54  
 Propp Vladimir: 114  
 Proust Marcel: 44, 80
- Racine Jean: 80  
 Rameau Jean-Philippe: 39-40, 79  
 Ravel Maurice: 17, 23, 41  
 Reich Wilhelm: 12  
 Ricci Matteo: 59  
 Rilke Rainer Maria: 73  
 Rimbaud Arthur: 57, 59  
 Rimskij-Korsakov Nikolaj Andreevič: 26  
 Rousseau Jean-Jacques: 74, 161  
 Rubik Erno: 172  
 Russel Bertrand: 108
- Salvemini Gaetano: VII  
 Schaeffer Pierre: 42  
 Schiller Johann Christoph Friedrich von: 12  
 Schindler Alma: 111

- Schnittke Alfred: 7  
Schönberg Arnold: 10, 14, 64, 69, 85, 153-154  
Schubert Franz: 111-113, 115, 155-156, 159, 179  
Schumann Robert: 7, 25, 63, 73, 80, 146-150, 152, 176, 179  
Schumann Wieck Clara: 147-148, 152  
Šebalin Vissarion: 7  
Shakespeare William: 31, 80  
Sibelius Jean: 29, 128, 159  
Skrjabin Aleksandr Nikolaevič: 42, 85-86, 154, 176  
Sofocle: 64, 160  
Šostakovič Dmitrijič: 7, 17  
Spinoza Baruch: 85  
Stalin (Džugašvili Vissarionovič Iosif): 172  
Stanislavskij Konstantin: 77-78, 80, 176  
Stern Daniel: 149  
Stockhausen Karlheinz: 45  
Strauss Richard: 29, 84, 123, 142  
Stravinskij Igor: 9, 75, 80, 114, 159  
Stravinskij Igor' Fëdorovič: 9, 75, 80, 114, 159  
Swarowsky Hans: 47  
Tarkovskij Andrej: 176  
Trump Donald: 112  
Voltaire (Arouet François-Marie): 69  
Wackenroder Wilhelm Heinrich: 79  
Wagner Richard: 12, 18, 23, 26, 73, 86, 112, 123-124, 145, 159  
Weber Carl Maria von: 91, 94, 185  
Webern Anton: 109