

DAVID FONTANESI

*Studi e intermezzi
sulla musica del
'900*



Indice sommario

<i>Prefazione</i>	1
STUDIO I <i>Il concetto del tempo nella musica di Anton Webern.</i>	5
INTERMEZZO I <i>Il compositore contemporaneo e il pubblico.</i>	27
STUDIO II <i>Note sui 15 Pezzi Facili per giovani pianisti di Franco Margola</i>	35
INTERMEZZO II <i>Dogmatismo e scetticismo nella critica musicale contemporanea</i>	55
STUDIO III <i>La nostalgia del Bello nella musica di Bud Powell.</i>	65
INTERMEZZO III <i>Nota prospettica sulla natura della regola nell'arte compositiva</i>	89
STUDIO IV <i>La drammaticità del tempo in "Animi Motus" di Azio Corghi</i>	101
<i>Postfazione.</i>	117
<i>Bibliografia.</i>	119
<i>Indice dei nomi contenuti nel testo</i>	123

Prefazione

È curioso che la *prefazione* sia, generalmente, l'ultima parte di un libro ad essere scritta. Attendere di aver concluso un volume per redigerne la *prefazione* dà quasi l'impressione che sia necessario aspettare di aver ultimato di scriverlo per poterne illustrare compiutamente il contenuto. Una volta giunti al termine ci si ritrova di nuovo al principio. Si crede di avere finito ed ecco che si è messi nella condizione di dover ricominciare daccapo. E forse questa *circolarità concettuale* è ineludibile allorché l'*oggetto musicale* viene investito dalla riflessione critica.

Si tenta di restituire l'idea musicale attraverso la metafora, per mezzo dell'immagine evocata dal linguaggio parlato, ma l'idea musicale non si lascia mai rendere completamente e sembra sempre trovarsi *al di là* dei limiti entro i quali la si vorrebbe fissare tramite la definizione concettuale: non si riesce dunque a pervenire a quell'unità che garantisce l'identità tra *immagine verbale* e *idea musicale*. La dualità dei termini perdura irriducibile e il linguaggio discorsivo non ci *persuade*, cioè mantiene permanenti in noi dei vuoti, dei punti di mancato contatto, che non ci permettono di aderire pienamente alla forma linguisticamente articolata che, di volta in volta, ci viene proposta come esplicativa dell'oggetto sonoro. Questa inefficace adesione non consente all'immagine di permearci interamente di sé e, riconoscendone pertanto la potenza *immaginaria*, opponiamo delle riserve a identificarla con l'idea musicale *tout court* e siamo inibiti ad assumerla con una valenza assolutamente esaustiva.

Di qui, ai fini di un incremento dell'*intelligibilità del vero* in esso contenuto, si impone la necessità di reiterare l'indagine cri-

tica riguardo ad un medesimo oggetto musicale. Meditare intorno alla musica equivale quindi a tematizzarne *ad infinitum* un aspetto nella sua inesauribilità, non annullandolo nell'infinito, bensì lasciandolo nella determinatezza del suo essere finito. Detto altrimenti, la ripresa tematica non dovrebbe ridursi a mera occasione empirica per consentire l'affermarsi soggettivo del critico o del musicologo di turno, poiché in tal caso il suo *dire* decadrebbe a *doxa*, rimanendo instabilmente sospeso tra vero e falso, o meglio, tra non essere né vero né falso. Ma il *non-essere-falsa* dell'*opinione* espressa non la rende per ciò stesso vera, mentre il suo *non-essere-vera* è locuzione sinonimica per dichiararla oltremodo falsa.

Per soddisfare la domanda di *verità* che l'oggetto musicale suscita, evitando di illustrarlo nei termini secondo i quali lo si desidera preventivamente far apparire, dunque come un prolungamento di sé, come una proiezione dell'esistenzialità individuale, giungendo in tal modo ad oscurarne il *senso* anziché a chiarificarlo, l'unica interpretazione possibile è quella *metafisica*. Si tratta pertanto di *intelligere* il brano musicale o il tema musicologico, penetrandolo senza alterarlo, lasciandolo *essere ciò che è*, nella consapevolezza che l'*intentio theoretica* si configura come tentativo, come un *tendere verso* il vero e il bello dell'oggetto musicale senza poter comunque mai pervenire a farli valere come il *Vero* o il *Bello* assoluti dell'opera che si interpreta.

Dalla coscienza della *provvisorietà* della critica filosofica non se ne può inferire la *relatività*, in quanto l'interpretazione, seppur non risolutiva, è senza eccezione *teoreticamente fondata* e svolta sulla base di solide ragioni speculative. Non vi è la pretesa, si badi, di "aver ragione" a tutti i costi (anche *a costo* della *Verità*), ma avendo pensato riguardo a certi argomenti, si è giunti a determinate conclusioni sempre tematizzando *per via dimostrativa* e per mezzo di esempi le cause delle posizioni assunte: qualora si presentassero ragioni opposte, *più forti* di quelle qui espresse, purché di effettive "ragioni" si tratti, si procederà per primi ad accoglierle come proprie.

La presenza delle note a piè di pagina non è indizio di un taglio *storiografico* di fondo e neppure nasce dal desiderio di

esasperare il lettore con uno sfoggio di *erudizione* del quale mi sento peraltro incapace. Il peso delle informazioni deve risultare utile senza soverchiare e nel presente testo hanno la funzione di aiutare chi legge a ritornare sui punti meditati, ripercorrendoli e in essi ritrovandosi nell'*attualità* del pensare.

Anche l'*analisi* è qui ridotta all'essenziale; nel senso dell'etimico greco rinvia alla cupa atmosfera del *dissolvimento*. Analizzare è distruggere per mezzo della ragione: l'analisi applicata alla delicata sostanza spirituale dell'arte, in rozze mani *non-metafisiche* si tramuta in una mannaia che produce squartamenti. La separazione che la teoresi attua per mettere in evidenza gli elementi costitutivi dell'opera d'arte va allora affrontata con la cautela necessaria ad evitare sommovimenti che ne disgreghino in modo irreparabile la materia vivente.

Se l'uomo è un *sinolo* indissolubile di spirito anima e corpo, la via della scoperta conoscitiva non può non passare dal *sentimento*: l'*opera musicale riuscita* ne è talmente impregnata da farci avvertire l'esiguità di qualsiasi esegesi confinata nell'arido mondo dell'intelletto. Lo *stile* della critica, dunque, quando si allontana dai deserti della pura logica, lungi dall'essere un impedimento al manifestarsi della *verità* è lo strumento che, commuovendo l'animo, consente di metterla a nudo senza toccarla.

Chi legge un libro solitamente lo fa per *apprendere* (che è "afferrare per trattenere"). A chi si rivolge allora questo testo? Sicuramente all'*incolto* che "non sa" e desidera sapere, come pure all'uomo *colto* che "sa di non sapere". Il popolo dei *semicolti*, di coloro che "non sanno, credendo tuttavia di sapere" e il cui sapere non è pertanto *reale* ma soltanto *creduto*, quella schiera di *barbari civilizzati* di certo provvisti di istruzione universitaria, ma non di autentica cultura, ammesso che non l'abbiano già fatto, possono tranquillamente esimersi dal proseguire con la lettura.

E comunque, si mettano pure il cuore in pace costoro, perché non credo di aver ancora esaurito il mio compito: già intravedo, neppure tanto in lontananza, l'indice del prossimo volume.

Studio I

Il concetto del tempo nella musica di Anton Webern ()*

1. Risulta alquanto arduo, nel variegato panorama della musica contemporanea, delineare un quadro delle teorizzazioni estetiche dei singoli compositori (riguardanti in modo specifico il concetto di *tempo*) che si riveli insieme esaustivo e compiuto. E ciò proprio a causa della molteplicità di scuole esistenti, per le quali, nel loro relazionarsi, è talvolta difficile trovare delle nette linee di demarcazione, essendo soggette al loro interno a profonde rivoluzioni e ripensamenti che hanno offerto materia di riflessione a critici e filosofi. Nell'impossibilità materiale dunque, di solo semplicemente accostarsi ad una così poderosa impresa, val bene delineare l'ambito dell'indagine e concentrare la nostra attenzione su di un unico autore: Anton Webern.

La decisione di privilegiare in termini analitici il compositore austriaco – indubbiamente molto sopravvalutato da certa critica musicale – rispetto ad altri autori più significativi del '900, è dettato dall'influsso decisivo che la sua opera ha esercitato, a partire dagli Anni Cinquanta del XX secolo, sul sorgere e svilupparsi delle scuole musicali di successiva formazione. Egli venne considerato da quelle nuove generazioni di compositori come espressione del logico esito della dodecafonia schönbergiana e, nel contempo, come la prima autentica voce dopo la

(*) Il presente saggio su Webern è già stato pubblicato su “De Musica” (Anno 2020, n. XXIV-1), rivista on-line dell'Università di Milano, e viene qui riprodotto per gentile concessione della stessa.

decadenza romantica, che avrebbe trovato per l'appunto il proprio epilogo nel raggiungimento di quei radicalismi riscontrabili nelle sue composizioni.

Dice Boulez, a proposito di Webern, che egli « reagisce con violenza contro qualsiasi retorica di eredità con lo scopo di riabilitare il potere del suono; e questo appunto esaltando la bellezza del suono per se stesso, in un'ellittica polverizzazione del linguaggio »⁽¹⁾. Il movimento avanguardistico si è ispirato a Webern cogliendo nella sua opera un limite invalicabile, avendo la sua musica esaurito lo spazio logico delle possibilità che il totale cromatico offriva, per cui si imporrebbe, sempre secondo l'avanguardia, la necessità di una rottura con la tradizione occidentale e con le logiche formali da essa prodotte.

Webern, tuttavia, come è rilevabile dai suoi scritti, non si è mai arrogato il ruolo di ultimo profeta dell'arte musicale e anzi, s'è costantemente sforzato di salvaguardare la continuità con la tradizione e la coerenza logica della forma, in quanto questi due specifici elementi costituirebbero le sole garanzie della comunicabilità del discorso musicale. La dodecafonìa sarebbe per Webern un'espansione del concetto classico di *tonalità*, non un momento di rottura con esso, dunque un sistema avente il carattere della *naturalità* al pari di quello tonale, ma caratterizzato dall'utilizzo di un più ampio numero di armonici. La dodecafonìa coinciderebbe pertanto con un'estensione del fondamento della naturalità della tonalità: *la scala diatonica*⁽²⁾. Webern, sulla

(1) P. BOULEZ, *Note di apprendistato*, trad. di L. BONINO SAVARINO, Einaudi, Torino 1958, p. 241.

(2) *Naturalità* nel senso che le leggi acustiche fondanti il sistema tonale hanno valore eterno, ma non per Webern quelle del suo organizzarsi in sistema, per quanto abbiano soddisfatto per almeno quattrocento anni le esigenze espressive della civiltà occidentale. Il termine non va dunque inteso nell'accezione peculiare coniata dall'avanguardia di "primigenio", "puro", "antecedente a qualsiasi sovrastruttura logica". Circa la "naturalità" del sistema tonale occidentale, si potrebbe obiettare che, mentre la triade maggiore è ricavabile dai primi armonici di un suono fondamentale, il modo minore resterebbe invece un problema aperto. È vero che i teorici della musica hanno sovente espresso una certa diffidenza per il modo minore (che per

Intermezzo I

Il compositore contemporaneo e il pubblico

La scissione che si è verificata, intorno agli Anni Quaranta del XX secolo, tra i compositori di musica contemporanea e il pubblico, seppure risalente ad un tempo che appare oggi ormai lontano, ha ancora l'odore di ferita viva, che non è mai stata medicata né suturata.

Anche nell'ambiente degli addetti ai lavori, quello che viene genericamente definito il "mondo della musica classica", notiamo i segni di questo distacco; due repertori nettamente distinti: da un lato il filone *tradizionale* (che per comodità, sebbene imprecisamente, potremmo indicare come quello comprendente il periodo che va dai Rinascimentali fino a Šostakovič e Jean Françaix) e dall'altro la *Neue Musik*, con tutta la sua molteplicità di scuole, correnti e tendenze; e giacciono lì, separati, come due tronconi recisi, un po' come l'umanità *Avanti Cristo* e *Dopo Cristo*. I tentativi di "dialogo", "incontro" o "commistione" tra i due diversi generi, animati da spasmodici miraggi di convergenze sincretistiche e di magici riallacciamenti, hanno quasi sempre dato origine ad unioni malferme che non hanno fatto altro che acuire le diffidenze e le conseguenti disillusioni reciproche.

Forse per la smania di apparire anticonformisti, o per il desiderio di stupire a tutti i costi all'insegna dell'*épater le bourgeois*, oppure per il timore di sembrare poco *progressisti* e assai troppo *démodé*, vero è che a partire dagli anni a cavallo tra la prima e la seconda metà del Novecento e per alcuni decenni

Studio II

Note sui

15 Pezzi Facili per giovani pianisti di Franco Margola

1. Ottavio De Carli ha pubblicato nel 1995 quella che ad oggi è la più completa ed esaustiva monografia esistente sulla vita e l'opera del compositore bresciano Franco Margola: un lavoro monumentale che rivela una certosina analisi preliminare delle fonti, un testo ricchissimo di documenti e lettere inedite e di esempi musicali analizzati con estrema perizia⁽¹⁾. De Carli aveva fatto precedere questo volume dall'edizione, due anni prima, nel 1993, del *Catalogo delle Opere* di Margola, nel quale ha svolto un'operazione archivistica stupefacente: tutte le composizioni sono ordinate cronologicamente e per ognuna vengono indicati l'organico strumentale, l'eventuale edizione a stampa e incisione su disco, il minutaggio, luogo data interpreti della prima esecuzione e di quelle successive, oltre alle più significative recensioni critiche⁽²⁾.

Provo un'ammirazione sconfinata (e il sapere che esistono persone così mi procura una vera gioia) per studiosi come De Carli che, spinti dalla passione, hanno l'intelligenza di ricomporre le tessere disperse di un *puzzle* di cui nessuno conosceva fino a quel momento il modello originale, hanno la costanza e

(1) O. DE CARLI, *Franco Margola (1908-1992). Il musicista e la sua opera*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1995.

(2) O. DE CARLI, *Franco Margola (1908-1992). Catalogo delle opere*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1993.

Intermezzo II

Dogmatismo e scetticismo nella critica musicale contemporanea

Offre alquanto da pensare l'affermazione di Giulio Confalonieri, il quale, dopo aver «scarabocchiato faticosamente» un volume di *Storia della Musica* di oltre ottocento pagine, arriva a sostenere di essere perfettamente conscio «di non aver detto un bel nulla e d'essersi aggirato intorno a una sfinge senza riuscir mai a scoprirne il volto vero»⁽¹⁾, quasi che l'unica alternativa nell'attività del critico musicale si profili tra il parlare di tutt'altro che non sia musica o il disquisire intorno al nulla allorché prenda la decisione di trattare unicamente di cose musicali. La *boutade* di Confalonieri è intenzionalmente sopra le righe, ma lascia intuire quanto sia difficile scrivere di musica. Il lavoro del critico consiste nello spiegare la musica al pubblico, nel renderla più accessibile compiendo una traduzione da un linguaggio a un altro, cercando di trasferire le sensazioni sonore all'interno degli schemi discorsivi della lingua parlata, operazione che richiede uno sforzo intellettuale e una compartecipazione emotiva considerevoli.

Ora, fino a quando il sistema tonale ha funzionato come base attraverso la quale il compositore ha dato voce alle proprie sollecitazioni immaginative, il critico musicale era una figura discreta che si poneva accanto all'ascoltatore aiutandolo a pene-

⁽¹⁾ G. CONFALONIERI, *Storia della Musica*, Accademia, Milano 1975, p. 818.

Studio III

La nostalgia del Bello nella musica di Bud Powell

1. Figura di artista controverso ed enigmatico quella del pianista e compositore americano Earl (detto *Bud*) Powell (1924-1966), esponente di spicco di quel fenomeno musicale newyorkese (anzi, tipicamente di Harlem) che si affermò negli Anni Quaranta del Novecento grazie a personaggi come i pianisti Thelonious Monk e Dizzy Gillespie, il saxofonista Charlie Parker e il batterista Kenny Clarke e che è passato alla storia col nome di *be-bop*. Bud Powell, col suo pianismo visionario e allucinatorio, toccò i limiti estremi di quella nuova poetica tutta improntata sulla rapidità di esecuzione e sull'imprevedibilità delle variazioni negli assolo.

La rivoluzione *be-bop* sorge in contrapposizione e come tentativo di affrancamento dal retaggio del *jazz* tradizionale, quello dello *swing* che aveva informato di sé il decennio precedente, e che si era ormai standardizzato e cristallizzato all'interno di formule monotone e ripetitive. Questo *jazz* commerciale era peraltro diventato appannaggio delle grandi *big band* che si esibivano nei locali con la suppletiva funzione di orchestre da ballo ed erano composte e gestite, per lo più, da bianchi che, avendone assimilato il linguaggio, imitavano perfettamente lo stile *swing*. Oltre che motivi estetici progressisti rivelativi del desiderio di distanziarsi da uno stile jazzistico giudicato dozzinale, alla base del nascente genere *be-bop* ve ne sono anche di ordine socioculturale e razziale: la nuova musica si pone come emblema di un movimento elitario e identitario degli afroameri-

Intermezzo III

Nota prospettica sulla natura della regola nell'arte compositiva

Se diamo una rapida scorsa ai trattati di armonia, nel periodo che va dal XVIII secolo fino agli inizi del XX, possiamo notare un tratto che li accomuna: i sistemi tonali in essi esposti si configurano come una sintesi, definita *a posteriori*, della prassi musicale attuata in quel determinato periodo storico. Anche quando i teorici sono compositori operanti, come ad esempio Rameau, Tartini, Reicha, Dubois, Koechlin, giusto per citarne alcuni, le concatenazioni accordali che propongono non si discostano da quelle utilizzate dai musicisti a loro coevi, i loro sistemi non riportano soluzioni armoniche innovative, ma si limitano alla semplice formulazione di uno stato di cose, alla classificazione di fenomeni acustici e accordali e alla proposta di un'elencazione e sistematizzazione meglio delineata. A ben guardare, lo stesso Schönberg sembra ancorato a questa linea di pensiero, quando nel suo *Manuale di armonia* afferma che: «La teoria però non deve anticipare nulla, ma deve constatare, descrivere, paragonare e ordinare i fenomeni»⁽¹⁾.

Avviene qualcosa di assolutamente diverso nel caso del musicista contemporaneo. La convinzione che il fatto musicale sia un elemento isolato e isolabile, dunque oggettivabile, ha fatto

⁽¹⁾ A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, a cura di L. ROGNONI, Il Saggiatore, Milano 1984, p. 436.

Studio IV

La drammaticità del tempo in “Animi Motus” di Azio Corghi

1. Nella storia della musica, unitamente al *Concerto* e alla *Sinfonia*, una delle forme che riveste maggior importanza, luogo privilegiato dell'esperienza estetica con la quale tutti i grandi musicisti ad un certo punto della carriera si sono misurati, è quella del *Quartetto per archi*, dove quattro parti reali danno vita a complessi orditi e ad articolazioni di estremo virtuosismo, riuscendo a condensare tramite un organico alquanto ristretto l'eterogeneità e la coesione dei tessuti orchestrali. Mentre in epoca Rococò, Haydn e Mozart riuscivano a sfornare quartetti in serie di sei alla volta conseguendo livelli artistici di difficile emulazione, già nel periodo *Romantico* si avverte una sorta di timore reverenziale verso i giganti del passato e la produzione quartettistica subisce un notevole calo. Anche nel Novecento si scorge nei grandi compositori la tendenza ad un impegno rarefatto in questo genere cameristico: Debussy, Ravel e Jean Françaix danno alla luce un unico quartetto per archi; Arthur Bliss e Vaughan-Williams ne compongono due e Britten tre; la produzione di Stravinskij per questo organico si limita ai *Tre pezzi*, al *Concertino* e al *Double Canon*; Béla Bartók e Paul Hindemith arrivano a sei quartetti, Bohuslav Martinu a sette e Gianfrancesco Malipiero a otto. Non mancano tuttavia autori come Šostakovič, Villa-Lobos e Milhaud che raggiungono la doppia cifra scrivendo rispettivamente quindici, diciassette e diciotto quartetti.

Animi Motus è un brano per quartetto d'archi ed elettronica scritto da Azio Corghi nel 1994, commissionatogli dalla So-

Postfazione

È evidente che, nel Novecento, una rottura forse mai più sanabile nel campo dell'estetica musicale si è consumata. La musica contemporanea ha rinunciato alla ricerca del *Bello* come principio incontestabile, disconoscendo in tal modo il valore dell'ontologia tradizionale, per la quale è l'*Essere* a dischiudere la verità all'artista attraverso il *medium* dell'opera d'arte e non, viceversa, l'artista a conferire un soggettivo presunto valore di verità all'oggetto della sua creazione, frutto dell'elaborazione dell'intelletto strumentale e calcolante.

Nel mio precedente volume (*Preludi ad una metafisica della musica contemporanea*) ho dimostrato la fragilità teoretica dei nuovi feticci delle avanguardie musicali: ad esempio l'inadeguatezza delle idee di *progresso* ed *evoluzione* applicate alla musica, quasi che le opere dei compositori si dispieghino nel corso della storia secondo un processo ascensionale che muove dalle forme più primitive e imperfette verso quelle più articolate e massimamente compiute; oppure, la sostanziale inconsistenza del concetto del *Nuovo*, assunto a "vitello d'oro" del nichilismo musicale contemporaneo e rivelatosi un tragico e ingannevole miraggio; inoltre, l'opera di autori come Schönberg, Cage, Stockhausen, Donatoni, Babbitt, Grisey ed altri, sottoposta al vaglio della teoresi metafisica, ne ha evidenziato, senza nessuna passata gloria, l'effettiva e ancora attuale mediocrità artistica.

Questa congerie di dissacratori della civiltà musicale è stata risucchiata nel *Nulla* dal quale era temporaneamente affiorata e, per lo meno guardando alla loro sempre più rada presenza nei programmi di sala, quasi nessuno sembra al momento avver-

Indice dei nomi contenuti nel testo

- Adorno Theodor Wiesengrund: 57-58
Ares (divinità mitologica): 86
Aristotele: 102, 111
Armonia (divinità mitologica): 86
- Babbitt Milton: 117
Bach Carl Philipp Emanuel: 80-81, 87
Bach Johann Sebastian: 67, 74-75, 80, 82, 86
Barbureau Auguste: 92
Barezzi Maria Teresa Rosa: 36-37
Bartók Béla: 13, 36-37, 40, 101
Beethoven Ludwig van: 67, 70, 116
Bellini Vincenzo: 59
Bergson Henri: 13, 25
Bernardo di Chartres: 36
Bliss Arthur: 101
Bortolotto Mario: 57-58
Boulez Pierre: 6
Brelet Gisèle: 10-13
Britten Benjamin: 57, 101, 118
Buxtehude Dietrich: 61
- Cage John: 117
Capitoni Federico: 58-59, 61-62
Carapezza Paolo Emilio: 8
Cenerentola (personaggio fiabesco): 36
Chopin Frédéric: 67
Chronos (divinità mitologica): 113
Clarke Kenny: 65, 67
Clausewitz Carl von: 32
- Collisani Amalia: 17
Confalonieri Giulio: 55
Corgi Azio: 101-104, 106-108, 111-116
Curi Umberto: 85
Cusano Niccolò: 115
- Damase Jean-Michel: 118
De Carli Ottavio: 35-36, 49, 51
Debussy Claude: 13, 67, 77, 101
De Stefano Gildo: 67
Donatoni Franco: 117
Dubois Théodore: 89
Durutte Camille: 92-97.
- Eraclito: 86, 114
Erinni (divinità mitologiche): 26
Euridice (personaggio mitologico): 113
Evans Bill: 70
- Fibonacci Leonardo: 22, 24, 99
Filistei (popolazione): 32
Frañçaix Jean: 27, 101, 118
- Gillespie Dizzy: 65-66, 69
Glareano (Heinrich Glarean): 41
Godwin Joscelyn: 96
Goethe Johann Wolfgang von: 26, 103
Grisey Gérard: 117
- Händel Georg Friedrich: 59

Hanslick Eduard: 112
 Haydn Franz Joseph: 101
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich: 53
 Hill Teddy: 67
 Hindemith Paul: 57, 101, 118
 Höené-Wronski Josef Maria: 92
 Hughes James Mercer Langston: 67

 Kachaturian Aram: 118
 Koch Helge von: 99
 Koechlin Charles: 89
 Kronos Quartet: 102

 Ligeti György: 61
 Liszt Franz: 67

 Mandelbrot Benoit: 99
 Malipiero Gian Francesco: 58, 118
 Margola Franco: 35-38, 40-42, 44,
 46, 48-54
 Martinu Bohuslav: 101
 Milhaud Darius: 101
 Minotauro (personaggio mitologico):
 115
 Mnemosine (divinità mitologica): 110
 Monk Thelonious: 65
 Mozart Wolfgang Amadeus: 101

 Nietzsche Friedrich: 110
 Norma (opera lirica): 59

 Orcalli Angelo: 93
 Orfeo (personaggio mitologico): 113

 Palestrina Giovanni Pierluigi da: 8
 Paganini Niccolò: 103,108
 Parker Charlie: 65, 67
 Parmenide: 103, 114
 Paudras Francis: 68
 Piacentino Giuseppe: 68
 Platone: 63, 86, 102
 Plotino: 83-86
 Powell Bud: 65, 67-70, 74-83, 85-87
 Powell Richard: 69

 Powell William: 69
 Prokofiev Sergei: 118
 Protagora: 102
 Proust Marcel: 113

 Rachmaninov Sergei: 58, 118
 Rameau Jean-Philippe: 89
 Ravel Maurice: 101
 Reicha Anton: 89
 Rognoni Luigi: 25
 Rossini Gioachino: 116
 Rota Nino: 118
 Sansone (personaggio biblico): 32

 Schittino Joe: 28
 Schönberg Arnold: 7, 11, 19, 57, 89,
 117
 Schumann Robert: 67
 Silver Horace: 69
 Sisifo (personaggio mitologico): 118
 Società del Quartetto di Milano:
 101-102
 Šostakovič Dmitri: 27, 57-58, 101,
 118
 Stockhausen Karlheinz: 117
 Stravinskij Igor: 13, 20, 26, 40, 52,
 57, 101

 Tatum Art: 68
 Tartini Giuseppe: 89
 Teeteto (dialogo platonico): 102
 Tommaso d'Aquino: 97

 Vaughan-Williams Ralph: 101
 Venere (divinità mitologica): 86
 Verdi Giuseppe: 31
 Villa-Lobos Heitor: 101
 Virgilio: 70
 Vivaldi Antonio: 31
 Vlad Roman: 21, 50

 Webern Anton: 5-9, 11-26
 Zeus (divinità mitologica): 110.