

Musicae practicae.
**Libri con dispositivi mobili nella divulgazione musicale
del primo Ottocento francese: un progetto di ricerca
(Parte II)**

Roberta De Piccoli

Referente Fondo musicale – Fondazione Tancredi di Barolo

Contact: robertadepiccoli@gmail.com

ABSTRACT

L'articolo descrive e analizza sei fonti storiche della didattica musicale pubblicate in Francia nei primi trent'anni dell'Ottocento: cinque volumi con contenuti cartotecnici e dispositivi mobili, più un gioco di società. Centro d'interesse di tutte sei le fonti è il *Meloplasto*, uno strumento interattivo inventato da Pierre Galin per insegnare a cantare e perfezionato da Édouard Jue (che nel suo metodo associa l'uso del Meloplasto all'uso di due volvelle: la *Sphère Harmonique* e la *Tableau des Modulations*). Geslin, più attento alla tradizione popolare, propone una pubblicazione poco fruibile ma curiosa e inventa un gioco di società utile alla costruzione di melodie accattivanti. Pierre Galin è il Maestro che racconta una personale esperienza didattica iniziata con bambini e ragazzi musicalmente analfabeti nella provincia francese e sviluppata a Parigi come formatore di futuri Maestri di musica. Jue e Geslin sono due degli ex allievi parigini tra i più innovativi, sebbene tra i meno noti. Lo studio delle fonti ha determinato la ricostruzione storica di un ambiente particolarmente vivace e attento alla cura degli apprendimenti, influenzato dalle teorie di J.J. Rousseau e di J.B. Fourier, testimoniato tra le pagine del settimanale "La Réforme musicale: journal des doctrines de l'École Galin-Paris-Chevé". Per i dispositivi sono state predisposte delle schede analitiche che ne descrivono le caratteristiche e il funzionamento, fornite di QR code.

KEYWORDS

Pierre Galin; prospettiva storico-musicologica; volvelle.

CITATION

De Piccoli, Roberta, "*Musicae practicae*. Libri con dispositivi mobili nella divulgazione musicale: un progetto di ricerca (Parte II)", *JIB*, 5 (aprile 2026): 38-66. DOI: 10.57579/2026.3.

Questo saggio è la seconda parte di un'analisi articolata sui supporti cartotecnici e i dispositivi mobili contenuti nei libri a soggetto musicale.* Il *focus* della prima parte, pensata come un'introduzione storica all'argomento, ha inteso individuare le caratteristiche e i contenuti degli strumenti costruiti e utilizzati per la trasmissione, la memorizzazione e la combinazione di specifiche conoscenze disciplinari, che nel tempo, analogamente a quanto è accaduto in altri ambiti scientifici, hanno assunto la forma di volvelle. L'introduzione storiografica ha confermato un mondo meritevole di ulteriori approfondimenti, ma ha permesso soprattutto di stabilire una connessione tra quella tradizione antica e alcune pratiche di didattica musicale sviluppatesi nell'Ottocento francese.

Il lavoro in corso e qui proposto è costruito su preziose e finora poco studiate fonti originali, contenenti dispositivi cartotecnici, individuate e raccolte da Pompeo Vagliani nell'ambito delle proprie ricerche sulla storia dei libri mobili e della didattica creativa. Tutte le fonti dirette analizzate sono confluite nel vasto patrimonio della Fondazione Tancredi di Barolo, protagonista di un lavoro intenso di valorizzazione multidisciplinare aperto a ulteriori dialoghi e approfondimenti. Il Fondo musicale è parte integrante dell'intero bene culturale e testimonia l'attenzione riservata ai libri e ai giochi musicali diffusi tra Otto e Novecento.

Come già anticipato, in questo secondo contributo saranno classificati e descritti i supporti cartotecnici e i dispositivi mobili contenuti all'interno di cinque volumi che illustrano la storia e l'uso del meloplasto, una sorta di LIM pentagrammata interattiva, inventato da Pierre Galin nel 1817 per favorire l'educazione musicale attraverso il riconoscimento degli intervalli.¹ Édouard Jue e Philippe de Geslin, due ex allievi e autori dei documenti che saranno presentati, furono tra i primi a diffondere il percorso intrapreso dal loro maestro, prodigandosi nello sviluppo di apparati innovativi. Soprattutto Jue, musicista, tentò di fissare e accrescere la potenzialità metodologica appresa, con applicazioni ingegnose che fungono da compendio mnemo-teorico: un meloplasto cartotecnico mobile e due volvelle, i cui meccanismi sono descritti nelle schede analitiche allegate al saggio. Geslin, più sensibile probabilmente ai proventi commerciali, propose un volume tascabile, con contenuti corredati da tavole esplicative, e un gioco da tavolo il cui funzionamento dipendeva dall'uso di un meloplasto in miniatura. La descrizione del metodo e dei supporti cartotecnici specifici si intreccia con il racconto delle tracce biografiche degli autori, con la storia della diffusione dei loro metodi a livello internazionale, oltre che con la fruizione dei repertori coinvolti nella pratica vocale e con gli stimolanti dibattiti pubblici presenti nelle pagine della stampa del tempo.

1. Il *Méloplaste* di Pierre Galin

Fonte 1

Exposition / d'une / nouvelle méthode / pour l'enseignement / de la musique; / par P. Galin, / Instituteur à l'École royale des Sourds-Muets de Bordeaux / Un art dépend toujours d'une science. C'est donc la science que nous avons à créer pour procéder avec méthode. (De Destutt-Tracy. Log), A Paris, Chez Rey et Gravier, Libraires, quai Des Augustins, n. 55, 1818.

* Per la prima parte del contributo, pubblicato nello scorso numero di "JIB", cfr.: <https://doi.org/10.57579/2025.5>; riguardo ad essa, si segnala che la didascalia della Fig. 4 (p. 66) è da correggersi in: "A. Wilfflingseder, *Erotemata musices practicae* (Norimberga, 1563). Volvella con finestre rivelatrici". Salvo diversa indicazione, anche le immagini a corredo di questa seconda parte del contributo sono relative a materiali custoditi presso le collezioni della Fondazione Tancredi di Barolo di Torino. I siti web sono stati verificati al 01/03/2026. Tutti gli URL che superano i trenta caratteri sono stati ridotti con il servizio TinyURL.

¹ Cfr. Galin 1818, 3-4, 13-14.

L'attribuzione dell'invenzione del *Meloplasto* a Pierre Galin è confermata dall'illustre compositore-musicologo-docente belga François-Joseph Fétis, nella prima edizione della *Biographie universelle des musiciens* (1835-1844) e nella seconda edizione (1860-1865). Oltre che su Galin, Fétis fornisce informazioni biografiche e bibliografiche sufficientemente dettagliate anche su molti suoi ex-allievi, riconoscendo la loro abilità di didatti, ma esprimendo anche perplessità circa la formazione musicale di alcuni di loro, quindi sulla loro autorevolezza.

Attraverso l'enunciazione delle singole voci, Fétis permette al lettore di individuare una mappa dei luoghi della Francia ottocentesca coinvolti nell'esperimento, oltre che la diffusione capillare del metodo stesso. Lo studioso distingue e riconosce al progetto due funzioni apprezzabili, una pratico-divulgativa e una etica socio-professionale, sottolineando, tuttavia, che queste funzioni avrebbero potuto essere scientificamente riconosciute e apprezzate solo qualora il progetto fosse stato inteso come educazione musicale di base, nel riconoscimento onesto dei propri limiti, ovvero dell'impossibilità di raggiungere il livello di profondità e di complessità di studi musicali culturalmente più strutturati e densi.²

Pierre Galin (Samatan, 1786-Bordeaux, 1821) era un matematico di umili origini, formatosi all'École Polytechnique grazie al sostegno economico di un gruppo di persone facoltose che avevano riconosciuto in lui una raffinata capacità di pensiero. Dopo la conclusione degli studi, fu costretto a dividersi tra attività commerciali e insegnamento della matematica al Liceo e all'*École des sourds et muets* di Bordeaux; nel mentre, per sua stessa affermazione, la formazione scientifica e illuministica condizionarono l'interesse per la musica, alla quale si dedicò come autodidatta per soddisfare un piacere personale. Lo studio sempre più approfondito della materia (strutturato tra uno studio teorico e uno storico-evoluzionistico della musica) lo appassionò a tal punto da considerare l'approccio empirico come la base sulla quale costruire la propria proposta didattica: un sistema di apprendimento, appunto, e non d'insegnamento. Tra il 1816 e il 1818 svolse una proficua verifica osservativa dell'intero percorso con un gruppo di bambini e di adolescenti musicalmente analfabeti o in possesso di scarse nozioni, pubblicando i contenuti proposti e i risultati ottenuti nello stesso anno. Il successo ottenuto dai primi allievi ebbe una tale risonanza che nel 1819 Galin decise di dedicarsi totalmente all'insegnamento musicale a Parigi, offrendosi come maestro di canto a cori di voci bianche e come formatore di giovani interessati all'applicazione del suo 'metodo'. Tra gli allievi più noti di questa seconda esperienza, ci furono Aimé Paris, la sorella Nanine e il di lei marito Émile Chevé, i quali, dopo aver sistematizzato i propri apprendimenti, li strutturarono in un corso, supportato da libri di testo ed esercizi, denominato *Metodo Galin-Paris-Chevé*.³

2 Cfr. Fétis 1862, 385-386. Sulla fortuna del metodo, si verifichi anche Fétis 1866, 323 e 409; un contributo significativo alla vivace discussione, che si estese per quasi un secolo, appare quello di Bullen 1877-1878, 68-93.

3 Cfr. *ad vocem*, *Grove Music Online* 2001, <https://tinyurl.com/535h2x4c>. A chiusura della voce enciclopedica, scrive Bernarr Rainbow: «Nonostante la notevole opposizione dei musicisti professionisti in Francia, il metodo ha guadagnato ampia popolarità durante la seconda metà del XIX secolo, in gran parte attraverso l'impegno di Émile Chevé. È stato utilizzato in molte scuole, *college* di formazione per insegnanti e nell'École Polytechnique, nonché dall'esercito e dalla Marina nel 1875. Negli stessi anni fu adottato anche in Svizzera, Paesi Bassi e Russia. Il metodo ebbe un riconoscimento formale in Gran Bretagna per la formazione del musicista professionista, quando George Bullen lesse un documento sull'argomento ai membri della Musical Association nel 1878, dopo che era stato praticato in alcune scuole private inglesi da Andrade». A integrazione si veda anche quanto riportato in un articolo della Bibliothèque Diderot di Lione che introduce il materiale scolastico-musicale conservato presso i suoi Archivi, *La méthode modale: écrire la musique en chiffres* (<https://tinyurl.com/3pffsbhh>). Nell'articolo è riportata anche la riproduzione di alcune tavole che rappresentano l'uso di un codice simbolico applicato con le mani nella relazione segno-suono, probabilmente affinato attraverso l'esperienza con la LSF nelle Scuole per sordi, in anticipo, e con caratteristiche diverse, rispetto al Metodo Kodály. La Biblioteca indica, inoltre, il legame esistente tra questo sistema di notazione e quello adottato in Cina.

Il volume di Galin, *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique* (Paris, Chez Rey et Gravier, Libraires, Quai Des Augustin, n. 55, 1818), è dedicato all'amico A. De Raigniac D'Artigues (come lui allievo del Politecnico) e, come anticipato, è il resoconto autobiografico della prima esperienza didattica. Forte dei risultati ottenuti, non nasconde i problemi sopraggiunti e affrontati, considerandoli comunque utili anche per un futuro insegnante di musica. Nella presentazione del proprio lavoro, Galin si dichiara particolarmente riconoscente al filosofo Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836), per la "teoria del segno", considerandola il fondamento scientifico del proprio lavoro, e a Jean-Jaques Rousseau, per l'uso della notazione cifrata (datata 1742), intendendola una utile strategia didattica (Fig. 1).⁴ Afferma, inoltre, di aver inventato il meloplasto (un pentagramma sovradimensionato e privo di chiavi di riferimento), per rendere visibili le distanze intervallari prodotte dal movimento delle altezze, nominate attraverso l'uso del *do mobile*, oltre che un *point d'appui* ai gruppi di note memorizzate come sequenze ritmiche.⁵

Il volume non contiene supporti mobili, ma un'incisione su lastra di una certa rilevanza documentaria, perché riproduce con precisione quasi fotografica l'immagine di un maestro di musica (probabilmente lo stesso Galin) mentre si rivolge a una classe di giovani allieve e allievi. L'attenzione è riposta sulle indicazioni fornite dal Maestro attraverso una bacchetta dalla punta speciale, appoggiata su un cartellone pentagrammato vuoto, sostenuto da un cavalletto: il meloplasto. I protagonisti si muovono con vivacità tra drappaggi, mobili e abiti di 'stile impero' con quaderni tra le mani o abbandonati sulle sedie. Il pentagramma è rappresentato con estensioni, superiori e inferiori, di lunghezza ridotta rispetto alle linee centrali. L'uso della bacchetta-indicatore, pone il Maestro come intermediario tra il Meloplasto e il gruppo (Fig. 2).⁶

Nel 1834 Fétis descrive l'uso del meloplasto, ne storicizza le fonti e individua gli aspetti originali delle strategie didattiche proposte da Galin in *La musique mise à la portée de tout le monde* (1847). Nella traduzione italiana di Eriberto Predari (1858) così leggiamo:

Parliamo ora del metodo del Meloplasto inventato da Galin, antico allievo della scuola politecnica, il cui scopo è una specie d'insegnamento collettivo basato su di una riforma degli elementi dell'arte. I mezzi coi quali l'autore del Meloplasto si è proposto di far questa riforma, e di cui compose il suo sistema, non sono che la riproduzione delle cose proposte lungo tempo prima di lui. Quindi il suo trovato di rappresentare i suoni della scala diatonica colle cifre 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, distinguendo le ottave con un punto situato sopra alle cifre per l'ottava superiore e sotto per l'inferiore, e di esprimere le diverse intonazioni diesate colle cifre a barre inclinate a destra, e bemolizzate con barre inclinate a sinistra, è l'esatta riproduzione del sistema pubblicato nel 1677 da P. [Padre?] Souhaitty, da noi esposto nel precedente capitolo. Sistema modificato lungo tempo dopo da J. J. Rousseau. Si

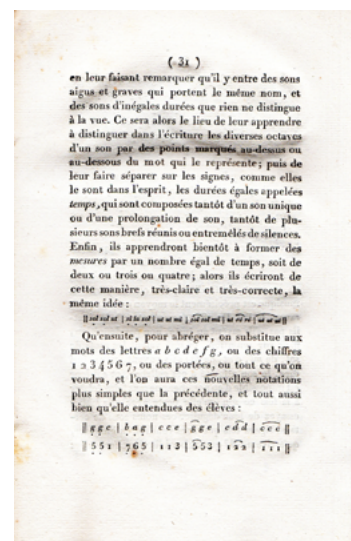


Fig. 1. || Esempio di fraseggio tra parole e numeri.



Fig. 2. || Il meloplasto.

⁴ In entrambi i casi i numeri, da 1 a 7, sostituiscono i simboli delle note, ma non i nomi, per cui quando è indicato 1, si pronunciava *do*, e così via. Cfr. *ad vocem*, *Grove Music Online* 2001, <https://tinyurl.com/4r8pfk9x>.

⁵ Cfr. Galin 1818, 1-10.

⁶ *Ivi*, litografia firmata "Lacour", p. 4.

il rigo vuoto e senza chiavi, proposto nel 1537 da Sebald Heyden, e più di tre secoli dopo da Jacob, come la mano musicale del Codice di musica di Rameau, sono cose analoghe al Meloplasto per la dimostrazione delle scale diatoniche e delle scale cromatiche, come pel metodo di adoperare le chiavi e di servirsi della trasposizione. Nel sistema del Meloplasto quello che vi ha di più originale sono le idee di Galin concernenti la misura del tempo in musica.⁷

L'indicatore vocale a note e chiavi mobili è una tavola di legno coperta con una carta stampata o tracciata coll'inchiostro di Cina, che rappresenta un rigo vuoto con buchi per ricevere le figure delle chiavi e delle note, le cui posizioni ponno [!] variare secondo la volontà del maestro che fa la dimostrazione dell'impiego delle chiavi e delle trasposizioni. [...] In questo l'indicatore vocale di B. Wilhem ha molta analogia col Meloplasto di Galin, di cui si parlerà più in là, ma in questo vi ha il vantaggio di imprimere nella mente degli allievi tracce più profonde delle dimostrazioni del maestro.⁸

Nel *Vocabolario tecnico-storico della musica*, allegato alla stessa edizione italiana dal traduttore-curatore, il meloplasto è così sintetizzato:

Macchinetta [Fétis scrive: *Tableau*] inventata alcuni anni or sono dal Galin a Parigi, e descritta nel suo *Nuovo metodo per l'insegnamento della musica*. Per quanto ho potuto sapere, vi sono fissati orizzontalmente alcuni bastoncini, di ferro non d'uguale lunghezza, ma in uguale distanza l'uno dall'altro, a guisa delle linee della carta di musica, e le note coi suoni escono dalla punta di una bacchetta virtuosa nel percuotere i suddetti bastoni.⁹

La breve descrizione, in questo caso, più che tradurre il testo di Fétis sembra descrivere la riproduzione del meloplasto usato da Giovanni Pacini in una pubblicazione del 1849 (**Fig. 3, 4**); uno strumento didattico che, per dichiarazione dello stesso Pacini, integrava il proprio metodo di canto d'ispirazione francese. Va detto, inoltre, che sebbene anche il metodo di Pacini fosse dedicato alla preparazione di giovani maestri di coro e si proponesse di educare la voce dei bambini delle Scuole elementari di musica, era meno articolato di quello francese: in sole quattordici lezioni si memorizzava un compendio di regole (da sfoderare come risposta appropriata a domanda specifica) senza che fosse previsto un percorso educativo vero e proprio (i pochi esercizi canori proposti sono solfeggi cantati composti dallo stesso Pacini).¹⁰



Fig. 3, 4. || Frontespizio e tavola interna [4], tra p. 16 e p. 17.
Boston College Library, <https://tinyurl.com/48rssdad>.

7 Cfr. Fétis 1858, 80-81 (la disamina integrale continua sino a p. 84).

8 *Ivi*, 78.

9 *Ivi*, 336.

10 Cfr. Pacini 1849.

2. Gli esperimenti editoriali di Eduard Jue e di Philippe de Geslin: le *app*

Il *Méloplaste* è un supporto interattivo, un mediatore didattico ideato per sostenere il Maestro alla guida degli allievi nella pratica del canto, inteso, per antonomasia, come melodia (*mélodie*). Secondo i presupposti fondativi di Galin, l'iniziazione alla musica era di natura empirica, per cui l'apprendimento teorico corrispondeva a una pratica graduale di canti sempre più complessi (anche polifonici), affrontati sotto la guida del Maestro esperto per raggiungere l'autonomia nell'intonazione a prima vista: "la teoria e la pratica si prestano a mutuo soccorso".¹¹

Ecco, dunque, che anche le proposte editoriali degli ex-allievi si offrono come un'estensione di questa condizione: tutte diverse, nonostante la dichiarata base comune sperimentata con Galin, perché ogni pubblicazione doveva rappresentare l'espressione soggettiva di nuove strategie (sperimentate e consolidate).

2.1. Le varianti di Jue e la prospettiva colta

Fonte n. 2 e Fonte n. 3¹²

Édouard Jue, *Méloplaste / ou / Précis des Leçons analytiques de musique / d'après la Méthode de P. Galin*, Paris, chez L'Auteur, Rue de Seine S. Germain, n. 49 propriété de l'Auteur, Décembre 1824 [Variante A].

Édouard Jue, *Méloplaste / ou / Précis des Leçons analytiques de musique / d'après la Méthode de P. Galin*, Paris, chez L'Auteur, Rue de Seine S. Germain, n. 49 propriété de l'Auteur, Décembre 1824 [Variante A'].

Jacques Alexandre Édouard Jue de Barneval (Parigi, 1794-?) studiò violino e solfeggio al Conservatorio di Parigi tra il 1808 e il 1811, ma si dedicò completamente alla musica solo dopo aver frequentato i corsi formativi di Galin a Parigi. Le preconnosce musicali gli permisero di comprendere con maggiore consapevolezza le proposte del Maestro, tanto da assumerne rapidamente le veci. Alla morte precoce di Galin, Jue proseguì con successo l'attività del Maestro a Parigi per circa vent'anni, spostatosi anche in Inghilterra. Pubblicò una revisione dell'intero percorso di Galin in francese e in inglese, ponendola alla base delle proprie lezioni alla Royal Academy of Music tra il 1840 e il 1842.¹³ Il nuovo percorso si avvaleva dell'uso della "notation monogammique", presentata dallo stesso autore come un nuovo sistema di notazione, frutto di un compromesso tra notazione tradizionale e notazione "stenografica", concepita con lo scopo di differenziare visivamente le funzioni armoniche attraverso l'assegnazione di una forma diversa alla testa delle note di una scala.¹⁴

La ricostruzione biografica di Fétis ci informa che Jue fu autore di due pubblicazioni soggette a revisioni e a ristampe: *La Musique apprise sans maître* (1824; 1835; 1838) e *Solfège Méloplastique* (1826). Tuttavia, le fonti conservate presso la Fondazione Tancredi di Barolo evidenziano l'esistenza di una ulteriore pubblicazione: Édouard Jue, *Méloplaste / ou / Précis des Leçons analytiques de musique / d'après la Méthode de P. Galin*. Il volume fu edito nel 1824 ed è dedicato a Henri Montan Berton, identificato come cavaliere della Légion d'honneur, professore all'École (Académie) Royale de Musique (et de Déclamation).¹⁵ Il contenuto di questo *Méloplaste* è costruito nel rispetto del

11 Cfr. Jue 1824 a, 53.

12 Cfr. le schede analitiche nn. 1, 2 e 3, *infra*, pp. 59-64.

13 Cfr. *ad vocem*, *Grove Music Online* 2001, <https://tinyurl.com/msjpx6ky>; Bernard Ranbow rileva una chiara affinità tra la "notation monogammique" e quella adottata dai gruppi *gospel* degli Stati Uniti, in particolare per gli innari di Alabama, Tennessee e Georgia. Cfr. inoltre Fétis 1862, 452-453.

14 Jue definisce *Sténographie musicale* la notazione cifrata di Jean-Jaques Rousseau: Jue 1824 a, 4 e 64.

15 Berton (Parigi, 1767-1844) era stato a sua volta avviato agli studi musicali in modo irregolare, tuttavia fu violinista e compositore di una certa fama, direttore del Teatro imperiale, docente di composizione al Conservatorio di Parigi diretto da Luigi Cherubini e pubblicò un *Trattato di armonia* (1815). Cfr. *ad vocem*, *Grove Music Online* 2001, <https://tinyurl.com/2kzzk8va>.

modello didattico-pedagogico enucleato da Galin, riassunto in otto pagine di *Préface*, ma ridefinito con nuove proposte nelle 101 pagine successive. Di questo volume la Fondazione Tancredi Barolo conserva due varianti editoriali (A e A'), che sembrerebbero essere state predisposte da Jue per sperimentarne una fruizione adeguata. Il *Méloplaste* sembra essere stato associato al più famoso *Solfège Méloplastique*, del quale esiste un censimento internazionale più capillare e nel quale è trattata la "notation monogammique".¹⁶ Il primo volume sembrerebbe essere stato concepito, quindi, come un *device*, il cui *hardware* era dotato di un *software* di sistema, la *Théorie Musicale* per il *Méthode du Méloplaste* (il metodo è espresso in una successione consequenziale di obiettivi numerati da 1 a 138), e da più *software* specifici, organizzati tra un numero considerevole di schemi riassuntivi ed esplicativi, sommati a tavole diversamente concepite (è interessante notare che le *tableaux mobiles* erano in vendita anche separatamente, come una sorta di odierne *app* utilizzabili per più *device*):¹⁷

- un *Méloplaste et Clavier mobile* meccanico, rappresentato nel piano di copertina anteriore (inventore del meccanismo: Jue, 1824; evoluzione del *Méloplaste* di Galin);
- un *Méloplaste & clavier mobile* cartotecnico (inventore dell'applicazione: Jue, 1825); un meloplasto trascinabile tra le estensioni delle altezze dei registri vocali, identificabili su una tastiera fissa disegnata a lato;
- due volvelle fissate alla pagina con filo: una *Sphère Harmonique* (autore della volvella: Jue, 1822), per la costruzione degli accordi sui gradi fondamentali I-IV-V (tonica, sottodominante e dominante), e un *Tableau des Modulations*, per individuare l'alterazione delle cifre nei processi di modulazione da una tonalità all'altra (autore della volvella: Jue, 1824);
- una *Portée Générale*, ovvero la rappresentazione di una tastiera sulla quale poter individuare l'estensione dei registri vocali in un rapporto di ottave definito *Diapason* (autore della tavola: Jue, 1824);
- un *Chronométriste* per esemplificare le variabili ritmiche tra modo binario e modo ternario (autore della tavola: Galin, s.d.).

Le due varianti editoriali del *Méloplaste* sono state per il momento identificate come A e A', perché in questa fase analitica non è stato possibile accertare se si tratti di due prototipi concomitanti, né in quale rapporto siano tra loro e/o con l'edizione del *Solfège* del 1826. Per la stampa di entrambe, sembra siano state utilizzate le stesse lastre (i contenuti appaiono uguali), tuttavia le due copie differiscono per alcune accortezze che, nella loro peculiarità, dimostrano attenzione verso le strategie didattico-comunicative in fase di progettazione editoriale. Ad esempio: la scelta del colore della copertina; le informazioni aggiuntive offerte o nascoste sulla copertina o sul frontespizio; le dimensioni necessarie a un uso dinamico del volume; la resistenza alle sollecitazioni manuali che i supporti cartotecnici avrebbero dovuto sostenere; l'interazione tra le spiegazioni teoriche e la visualizzazione delle stesse in relazione al supporto applicativo, e così via (Fig. 5, 6, 7).

16 Vedi *infra* Fonte 4, pp. 50-51. La Médiathèque Nadia Boulange del Conservatoire national supérieur musique et danse di Lione conserva un esemplare del *Méloplaste* e del *Solfège* rilegati in un unico volume, consultabile in formato digitale (cfr. <https://tinyurl.com/3yvkccv7>).

17 Cfr. Jue 1824 a, 100-101.

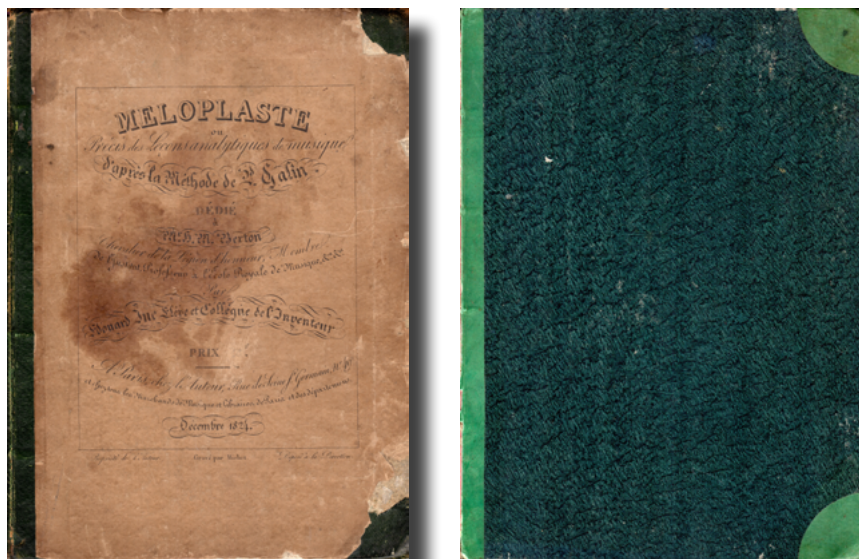


Fig. 5. || Variante A e A': copertina anteriore.

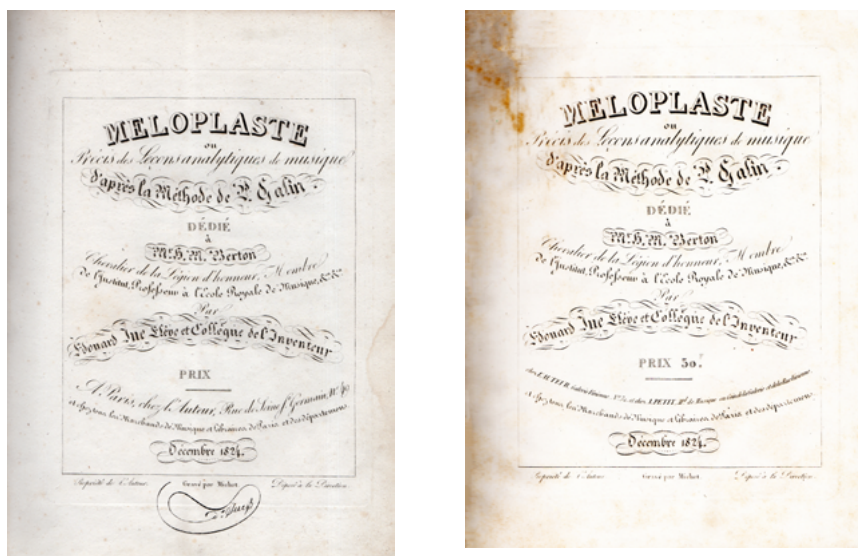


Fig. 6. || Variante A e A': frontespizio.

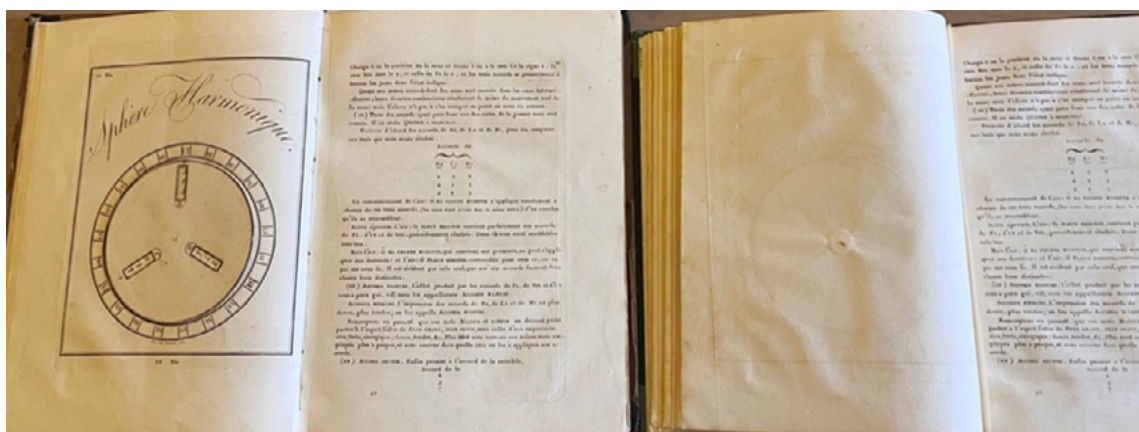


Fig. 7. || Variante A e A': fissaggio alla pagina e visualizzazione delle volvelle in posizioni diverse.

Variante A	Variante A'
<p>Legatura rigida in cartone marrone, angoli e dorso in pelle marrone scuro</p> <p>Dimensioni: cm 34,5 x 25</p> <p>Piatto anteriore: Colore beige</p> <p>Stampa degli stessi dati del frontespizio (senza il 'timbro-firma')</p> <p>Contropiatto anteriore: talloncino con indicazioni del rilegatore: RELIÉ PAR MILLET, / Papetier, / Rue Montmartre, n. 78, / à Paris</p> <p>Frontespizio: intestazione del volume; firma-marchio dell'autore sotto l'intestazione; senza prezzo</p> <p>Tavola 1: meloplasto fisso, litografia, p. 3</p> <p>Dedica: pp. 5-6</p> <p>Volvelle: disposte sulle pagine di sinistra</p> <p>Contropiatto posteriore: <i>Méloplaste & clavier mobile</i>: tirante singolo in cartoncino (<i>pull the tab</i> singolo) a scorrimento verticale; dettagli manoscritti; non è inciso; fissato al dorso con una cornice verde (applicazione successiva all'edizione)</p>	<p>Legatura rigida in cartone verde bottiglia, angoli e dorso in verde più chiaro</p> <p>Dimensioni: cm 33 x 24,5</p> <p>Piatto anteriore: Colore verde scuro</p> <p>Nessuna intestazione</p> <p>Contropiatto anteriore: talloncino con indicazioni del rilegatore-editore: Cartonnage. / Passage du Saumon, n.64 / MILLET au grand libre / Fournitures de Bureaux et fabrique de / Registres ados élastiques perfed-nes / Impressions en tous genres. / Paris / Impressions</p> <p>Frontespizio: intestazione del volume; indicazione del prezzo: 30 [Fr]</p> <p>Tavola 1: meloplasto fisso, incisione, p. 3</p> <p>Dedica: errore di impaginazione tra i versi di inizio e fine della lettera rivolta al dedicatario, pp. 5-6</p> <p>Volvelle: disposte sulle pagine di destra</p> <p>Contropiatto posteriore: <i>Méloplaste & clavier mobile</i>: due tiranti (sopra/ sotto) a trascinamento (da direzionare con entrambe le mani, disponendo la pagina sul lato lungo, in posizione orizzontale); dettagli scritti manoscritti; non è inciso; fissato al dorso con una cornice gialla (applicazione successiva all'edizione)</p>

I modelli cartotecnici inventati da Jue, sia quello circolare e rotatorio sia quello verticale/ orizzontale, sembrerebbero suggerire una sintesi tecnologica tra la volvella ideata da Ambrosius Wilfflingseder in *Erotemata musices practicae* (1563) e la ruota disegnata da Gerolamo Cantone in *Armonia Gregoriana in Cui Con Breuità, E Chiarezza Si Spiegano Tutte Le Regole Più Importanti Del Canto Fermo* (1668).¹⁸ Nei meccanismi mobili di Jue, infatti, ritroviamo quanto ordinato da Wilfflingseder nel movimento del supporto mobile che combina più dati attraverso le indicazioni fornite a comparsa tra le aperture della volvella. Allo stesso modo, la proposta di affiancare alla

¹⁸ Cfr. De Piccoli e Vagliani 2025, 64-67; per la definizione di 'modo', cfr. Nicolodi, Di Benedetto e Rossi 2012, 309-310 e 472-474.

forma circolare una tabella verticale indicante la *Scala Musicae in Plano* (Wilflingseder) e la *Mano per il Canto fermo* (Cantone) sembra essere molto vicina all'elaborazione del pensiero funzionale di Jue quando studia come impaginare le parti mobili e come predisporre schemi e tabelle riassuntive. Lo scopo didattico-musicale sembra indicare, inoltre, la necessità di offrire dei punti di riferimento replicabili tanto per l'intonazione degli intervalli quanto nel trasferimento simultaneo di dati contenuti in un movimento circolare (avanti e indietro) e in un movimento verticale (su e giù). Non possiamo affermare che Jue conoscesse i due autori qui segnalati come modelli, ma non va dimenticato che il nucleo didattico cui Galin e Jue si riferiscono è la tradizione che segue alle teorie di Guido D'Arezzo e che comprende l'*Ars nova* francese e italiana. Non solo: per l'apprendimento di una buona pratica musicale da rivolgere ai giovani, Wilflingseder, Cantone, Galin e Jue considerano allo stesso modo fondamentale attivare un procedimento attivo di 'domanda/risposta', alla cui funzione i supporti cartotecnici dovrebbero assolvere.¹⁹

Le volvelle di Jue hanno lo scopo di accelerare il processo di calcolo e di memorizzazione degli intervalli e della loro combinazione nei momenti cruciali della lettura a prima vista.

Per quanto riguarda la guida alla pratica vocale delle nozioni apprese, l'intervento tecnico della *Sphere Harmonique* (scheda 1) è inizialmente applicato all'esecuzione polifonica dell'*air-Oh ma tendre musette*, proposta in *Ton d'Ut* (ovvero costruita sull'escordo di Do) e trasportata in *Ton de Sol*. La proposta di una seconda *air-Il pleut bergère* è indicata per consolidare la conoscenza dell'escordo e per introdurre l'accordo di La minore. Di nuovo, con l'*air-Je l'ai Planté &c.*, che inizia in *Ton d'ut* e conclude in *Ton de Sol*, è introdotto l'uso della *sensible*; e così a seguire le differenze tra le funzioni di *Ton de Sol* (dominante) e *Ton de Fa* (sottodominante), oltre che le funzioni di tutte le alterazioni e delle chiavi di Do, Fa, Sol in relazione ai registri.²⁰ La visualizzazione dell'estensione dei registri (esemplificata sul meloplasto di Jue) permette di comprendere la definizione di trasporto e quindi di distinguere tra *Ton du Ut majeur* e *Ton de La mineur*, evidenziando l'alterazione della nota sol; da qui, le lezioni arrivano alla formulazione degli intervalli eccedenti/diminuiti e alla definizione di modulazioni enarmoniche di cui la volvella *Tableau des Modulations* è a supporto (scheda 2).²¹ Questa seconda volvella offre, infatti, le possibilità di individuare il 'trasferimento' di tutti i suoni (naturali e alterati) di una scala da una tonalità ad un'altra, considerando le funzioni modulanti della dominante o della sottodominante.²²

19 Cfr. Jue 1824 a, 4-5.

20 Cfr. *Ivi*, 14-44. Va sottolineato che, nelle lezioni comprese tra le pagine 14-52, lo studio degli intervalli è proposto in una comparazione continua tra l'uso dell'escordo e quello della teoria armonica tonale, tanto da dividere gli accordi (anche quelli giusti) in tre categorie – maggiore, minore e neutro – con l'intento di fornire all'allievo/a uno schema d'apprendimento mnemonico per ogni singolo passaggio e di sensibilizzarlo/a così automaticamente alla pratica del trasporto e della modulazione. Nelle *Consideratios generales*, che chiudono queste lezioni, ricorda la presenza significativa dell'intervallo di "quarte mineure" nella formazione delle scale maggiori affinché, una volta individuato, sia eseguito come terza maggiore (p. 54).

21 Cfr. *Ivi*, 45-52.

22 Per chiarire alcuni passaggi, potrebbe essere utile sapere che le sette altezze che compongono la scala di Do maggiore, da do a si, hanno una funzione diversa a seconda della loro posizione nella scala: ad es. do è il I grado-tonica, mi è il III grado-mediano o caratteristico, sol è il V grado-dominante e si è il VII grado-sensibile (per le scale minori il modello è la scala di La). La distanza base tra un suono e l'altro (quindi l'intervallo determinato tra l'altezza di due suoni) è un intervallo di seconda ed è individuato attraverso l'unità del tono (T: do-re) o del semitono (ST: mi-fa); un intervallo di terza è composto da due T se è maggiore (do-mi) e da un T e un ST se è minore (do-mib).



Quando la volvella contiene più cerchi concentrici di diametro diverso, costruisce una combinazione di più successioni orizzontali e verticali in rapporto di continuità e sovrapposizione. I raggi delle circonferenze sovrapposte

Una volta chiarita la definizione delle altezze e la loro organizzazione, Jue passa al capitolo sulla durata dei suoni e della loro organizzazione ritmico-temporale. La tavola *Chronomériste* (Fig. 8) guida alla memorizzazione piramidale delle sequenze ritmiche organizzate nei sistemi binario e ternario (secondo un procedere che vagheggia la teoria dei modi ritmici) e funzionali allo studio della corrispondenza tra accenti metrico-sillabici e figure di valore.²³ La scomposizione dei valori e la loro organizzazione è esemplificata con l'*air-Ah! Que de chagrins dans la Vie*, resa più complessa dai segni d'espressione e dall'agogica con l'*air-Je l'ai planté*, dal segno di ritornello e dalla suddivisione in misure, con l'*air-Charmente Gabrielle*, tutto portato all'estrema ratio con la costruzione di un *Chronométré*, una sorta di metronomo cartaceo per l'individuazione degli *Andamenti* (Fig. 9).

La *Portée Générale* (Fig. 10) è la tabella esplicativa dell'estensione di ogni registro vocale maschile e femminile con l'indicazione delle chiavi cui far riferimento (di Do, di Fa, di Sol) per la lettura delle altezze, riconoscibile nello stesso meloplasto.²⁴

Il *Méloplaste & clavier mobile* (scheda 3) è un meccanismo di supporto all'intonazione che, rispetto all'idea iniziale di Galin, si configura come una sua evoluzione. Jue, evidentemente, valutò proficuo chiarire da subito l'uso di tre chiavi (Sol, Do, Fa; ovvero: G, Ut, F) disposte su un rigo composto da undici linee: una centrale, per la chiave di Do, condivisa tra cinque superiori e cinque inferiori, per le chiavi di Sol e di Fa. Lo strumento cartotecnico serviva, quindi, per identificare l'estensione di ogni registro vocale e il trasporto del do nelle sei chiavi corrispondenti (*basso, baritono, tenore; contralto, mezzosoprano, soprano*).

Attraverso lo scorrimento di un pentagramma mobile tra le tre chiavi (fisse nel loro allineamento reciproco) e la tastiera di un pianoforte disegnata sul lato sinistro, è possibile visualizzare:

- il procedere invisibile dei suoni dall'acuto al grave e dal grave all'acuto;
- la posizione di partenza del do sul pentagramma;
- l'estensione relativa all'intervallo di quinta ascendente (do-sol) e a quello di quinta discendente (do-fa);
- la posizione di partenza assunta dalle voci rispetto ai gradi della scala;
- il rapporto tra quanto indicato sul pentagramma e le ottave della tastiera a latere.

introducono alla visione propriocettiva dell'udire silenzioso degli intervalli. Gli intervalli dei modelli di partenza (scala di Do maggiore e scala di La minore) sono rispettati attraverso l'inserimento delle alterazioni (diesis e bemolle) che alzano o abbassano il suono coinvolto di un semitono.



In un processo di relatività, ogni suono della scala di Do maggiore è la tonica di una propria scala, che a sua volta determina una successione di intervalli: ad esempio, la distanza tra do e mi nella scala di Do maggiore è definita di terza maggiore, ma, quando la nota mi diventa tonica della propria successione scalare (Mi minore) la distanza tra mi e sol è di terza minore (ovvero, a distanza di un semitono e di un tono). In questo caso, la reciprocità di alcune volvelle può servire a visualizzare il tipo di rapporto espresso, tenendo conto che scale maggiori e scale minori sono principalmente caratterizzate proprio dall'intervallo di terza, per questo il terzo suono di una scala è definita *caratteristica*. Per quanto riassunto, per le immagini e per ciò che concerne la relazione tra modalità e tonalità, in rapporto all'uso del Do mobile, verifica quanto evidenziato in: Tagg 2009, 67-79 e 158-170.

23 Cfr. Schmid 2018, 133-183.

24 Cfr. Jue 1824 a, 14bis (*Sphère Harmonique*), 42 (*Portée général*), 52bis (*Tableau des Modulations*), 71 (*Chronomètre*) e 72 (*Chronomériste*).

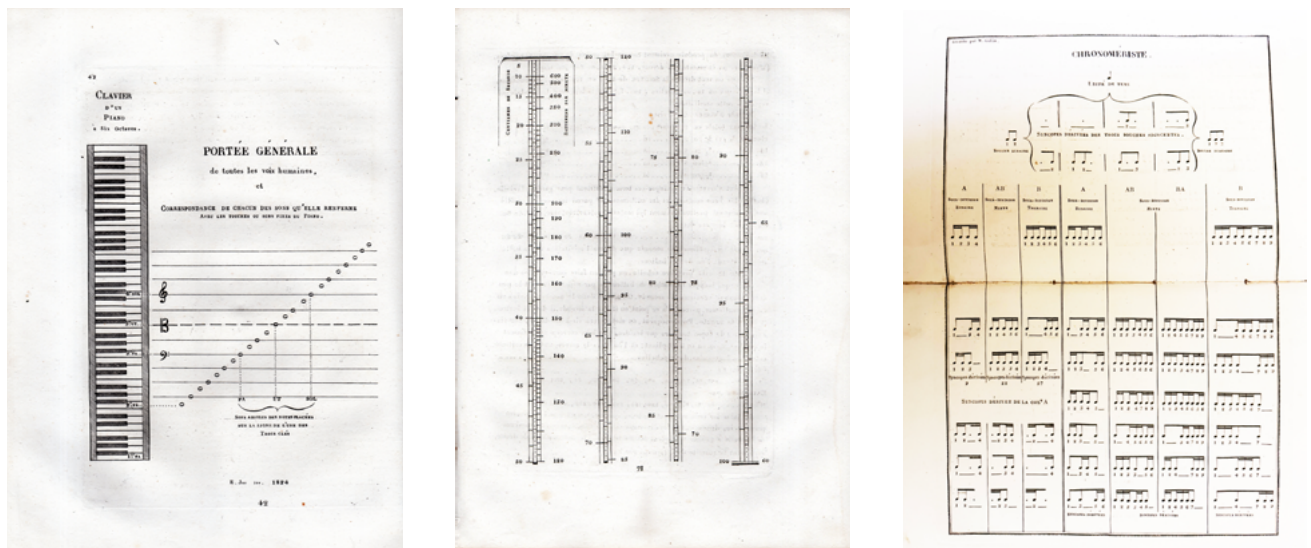


Fig. 8. || Tavola Chronométriste. Fig. 9. || Tavola Chronométré. Fig. 10. || Tavola Portée générale.

In apertura del volume è inciso un altro meloplasto descritto, nella pagina successiva, come un'intelaiatura di legno che sorregge un meccanismo di aste a scorrimento; il meccanismo, muovendosi, indica la nota sul pentagramma in corrispondenza del tasto della tastiera collegata al meccanismo:

Le MÉLOPLASTE gravé en tête de cet ouvrage est en bois. Il se compose de onze baguettes ou règles, tournant sur des pivots fixés dans l'épaisseur de l'encadrement. Ces baguettes ont deux pouces de large, sur 27 à 28 pouces de longueur, et 4 à 5 lignes d'épaisseur. La partie inférieure de l'encadrement est remplie par un panneau de 7 pouces. Un autre panneau de 11 pouces remplit la partie supérieure, tous deux de la même épaisseur que les baguettes. Le tout est assujetti par un châssis de 2 pouces de largeur, sur 1 pouce d'épaisseur. Pour fixer les baguettes en repos, ou à entaillé à même le châssis à gauche et jusqu'au niveau de ces baguettes, 11 clés mobiles, qui s'avancent sur chaque baguette et ne lui permettent plus aucun mouvement. On repousse les clés lorsqu'on veut retourner les baguettes.

Un clavier de piano est peint sur le méloplaste, et les touches en sont disposées de manière à ce que le second FA arrive immédiatement au-dessous de la première des onze lignes tracées à la partie supérieure de chaque baguette. Il faut disposer les touches de telle sorte que les ligues noires qui figurent la séparation d'une touche à l'autre arrivent au point de contact de deux baguettes. Sans cette précaution, les jours laissés entre les baguettes, pour leur ménager un jeu facile, viendraient frapper au milieu des touches blanches, ce qui ferait une confusion de traits fatiguas pour l'œil; c'est pour cette raison que les lignes du MÉLOPLASTE sont tracées près de la partie supérieure de la baguette. La 1^o ligne correspond au 2^o SOL du piano, le 1^o intervalle, au LA au-dessus, &c.²⁵

25 "Il meloplasto inciso è realizzato in legno. Il meccanismo è costituito di undici bacchette o righelli che ruotano su perni fissati dentro a un'intelaiatura portante larga 2 pollici e spessa 1 pollice. Le bacchette sono larghe due pollici, lunghe da 27 a 28 pollici e spesse da 4 a 5. La parte inferiore dell'intelaiatura è costituita da un pannello di 7 pollici, così come quella superiore da un pannello di 11 pollici, dello stesso spessore delle bacchette. Undici chiavi mobili fissano ogni bacchetta nella posizione desiderata, ovvero le dentellano nel telaio a sinistra, bloccandone così il movimento. Per capovolgere le bacchette, basta spingere sulle chiavi. | Sul meloplasto è dipinta una tastiera di pianoforte e i tasti sono disposti in modo che il secondo FA giunga immediatamente sotto la prima delle undici linee tracciate nella parte superiore di ogni bacchetta. Le chiavi devono essere disposte così che quelli neri, che rappresentano la separazione da un tasto all'altro, arrivino al punto di contatto delle due bacchette. Senza questo accorgimento, che determina la presenza di spazi tra le bacchette per facilitare il movimento, tasti neri e tasti bianchi non sarebbero autonomi, e se ne confonderebbero le funzioni; per lo stesso motivo, le linee del meloplasto sono disegnate vicino alla parte superiore della bacchetta. La prima linea corrisponde al SOL2 del pianoforte, il primo intervallo al LA sopra, e così via", Jue 1824 a, IV e V dell'*Avertissement* (traduzione di chi scrive).

Fonte n. 4

Édouard Jue, *Solfège Méloplastique – Solfège Analytique on Application de la Théorie du Méloplaste à la pratique de la Musique*, chez L'Auteur, Paris, Galerie Vivienne, n. 52. et chez A. Petit M.^o de Musique, au coin de la Galerie et de la Rue Vivienne, propriété de l'Auteur, 1824.

Il supporto cartotecnico del volume è simile a quello della Variante A₃ con dimensioni leggermente superiori, tuttavia il tipografo-stampatore sembra essere diverso. Nell'intestazione della prima pagina, l'autore si presenta nuovamente come allievo e collega di Pierre Galin, ma anche come autore del volume *Méloplaste ou précis des leçons analytiques de Musique* (indicando così, indirettamente, la funzionalità diversa e subalterna del *Solfège*); anche questa volta il dedicatario è Henri Montan Berton. I supporti cartotecnici e mobili non sono presenti, ma sono citati implicitamente nella numerazione nei processi didattici associati allo studio del repertorio, ulteriormente complicato dall'uso della "notation monogammique" o *Tonéidographie* (Fig. 11).

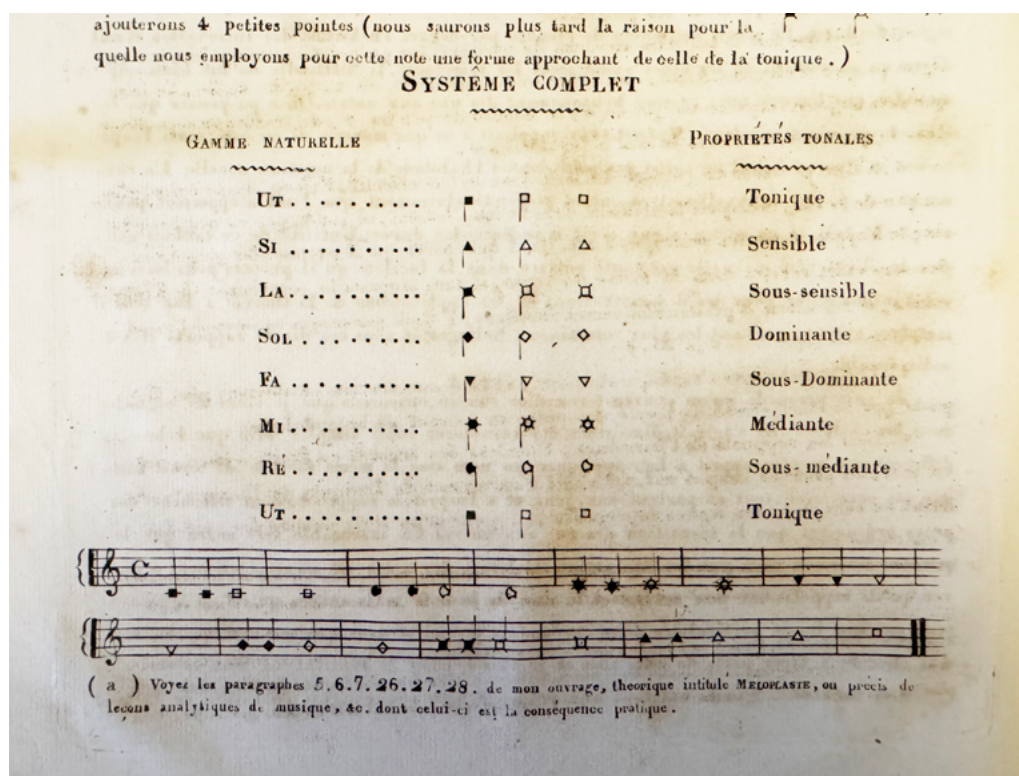


Fig. 11. || *Système complet*, particolare di p. IV.

Il volume, contenutisticamente, si presenta come un manuale di pratica per il trasposto, pensato ad uso di maestri di canto e di coro: un'antologia di 'brani celebri', colti ma popolari, proposti in difficoltà successiva. Il volume contiene:

- esercizi di modulazione sui gradi fondamentali (con domande guida da rivolgere all'apprendista per accrescere la sua consapevolezza);
- pentagrammi sprovvisti di chiave e di indicazioni tonali;
- esercizi e proposte di analisi armonica su partiture corali;
- due *Moyen Mnémorique*: supporto iconografico esplicativo circa i movimenti della mano e i segni-guida utilizzati dal maestro per guidare il canto del coro (accennati da Galin);
- due tavole esemplificative delle tonalità maggiori/minori.

Questa pubblicazione, pur intrigante riguardo alla storia della didattica musicale e della notazione, non sembra essere rilevante per la storia dei libri mobili. A scopo documentativo, sembrano però di una certa rilevanza i titoli dei brani presenti nel volume, di seguito raggruppati per autore. Non va tralasciato, inoltre, lo scopo finale di questo nuovo *step* di apprendimento: l'introduzione progressiva dell'allievo (ormai corista) alla comprensione/lettura della notazione occidentale tradizionale.

- Anonimo, *Le Tournoi*, canto popolare a tre voci;
- Bonifazio Azioli, *Bel goder alla marina* – notturno, trio; *Vorrei, vorrei, vorrei* – notturno, trio; *Già la notte s'avvicina, vieni* – notturno, trio;
- Nicolas Dalayrac, *Un jour Lisette allait aux champs*, trio da *Raoul de Créqui*;
- François Devienne, *J'ai bien souvent juré d'être fidèle*, duo da *Les Visitandines*;
- Christoph W. Gluck, *Iphigénie en Tauride* (*Les Dieux longtemps en courroux*, coro; *O Diane, sois-nous propice*, coro; *Il nous fallait du sang pour expier nos crimes*, coro); *Iphigénie en Aulide* (*Pour prix du sang que allons répan*, coro); *Orphée et Eurydice* (*Cet asile aimable et tranquille*, coro; *Pour prix du sang que nous allons répandre*, coro);
- Franz Joseph Haydn, *Del nume che saggio formò le sfere*, coro da *La Creazione*;
- Hequet, *Toi dont le nom soutient notre courage, prière* a cinque voci;
- Giacomo Mayerbeer, *Nel silenzio, fra l'orror*, coro dei Congiurati, da *Il Crociato in Egitto*;
- Giovanni Battisti Martini, *Canone della cosa rara*, a tre voci;
- Étienne-Nicolas Méhul, *Dieu d'Israël père de la nature – Cantique de Joseph*, coro da *Joseph en Égypte*;
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* (*Su! Svegliatevi da bravi*, coro; *Andiam andiam mio bene*, duettino; *Giovinette che fate all'amore*, duetto; *Venite pur avanti*, coro delle Maschere); *Flauto Magico* (*Oh cara armonia!*, coro); *Le nozze di Figaro* (*Amanti costanti, seguaci d'amor*, duetto e coro); *Otello* (*Santo Imen! Te, guidi amore*, coro);
- Gioachino Rossini, *Mosè in Egitto* (*Dal tuo stellato soglio*, quartetto e coro; *Mi manca la voce*, quartetto); *Tancredi* (*Regna il terror nella città*, coro; *E tu, quando tornerai al tuo ben*, cavatina e coro; *Più dolci e placide spirano l'aure*, coro); *La Gazza ladra* (*Tremate popoli*, coro dei Giudici; *Tocchiamo, beviamo a gara vicenda*, coro; *Non so quel che farei*, duetto; *Sì, per voi, sì, pupille*, aria e coro; *Ma quel piacer che adesso o mia Ninetta*, coro e cavatina); *Elisabetta regina d'Inghilterra* (*Ah, fra poco in faccia a morte cesserà*, trio; *Più lieta, più letta apparve l'aurora*, introduzione);
- Antonio Sacchini, *AEdipo à Colone* (*O doux momento jour prospère*, trio; *Implorons les bien faits*, trio; *Nous braverons pour lui*, coro di soldati; *Ô vous que l'innocence même n'ose implorer*, invocazione di Euménides); *Renaud d'Aste* (*Plus nous avouas souffert de peines*, trio); *Dardanus* (*Manès plaintifs*, coro);
- Carl Maria von Weber, *Coup! Partons, il est tems, des doux feux de l'aurore*, coro di cacciatori da *Robin des bois* (*Der Freischütz*).

2.2. Il libro tascabile di Geslin e un gioco didattico in scatola

Fonte 5

Cours analytiques / De Musique, / ou / méthode développée / du Méloplaste. / Par Ph. de Geslin, / successeur De P. Galin; / auteur de divers opuscules sur la musique. / Un art dépend toujours d'une science, / Destutt de Tracy / (stemma) / A Paris, / Chez l'Auteur, / rue Grenelle-Saint-Honoré, n° 37, / 1825.

Philippe Marc-Antoine de Geslin (Riom, Puy-de-Dôme, 1788-?), membro della *Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts* di Lille dal 1827, rinunciò all'insegnamento della musica nel 1830 per dedicarsi al commercio. Anche Geslin fu uno dei primi allievi di Galin (è lui stesso a sottolinearlo nel sottotitolo del volume) e tra i designati successori a Parigi alla sua morte.

Fétis definisce la fonte analizzata come il prodotto più accettabile del didatta, rispetto ad altre pubblicazioni considerate il frutto di conoscenze mediocri (*Exposition de le gamme, échelle élémentaire de la musique, pour servir d'introduction au cours analytique de musique, par la méthode du méloplaste*, Paris, 1823 e *Cours complet d'harmonie par la méthode du méloplaste*, Paris, 1826).²⁶ Così come l'ex compagno di studi, Jue, dedica i suoi volumi a Breton, Geslin sceglie di dedicare il proprio a Luigi Cherubini: "Chevalier des Ordres Royaux de Saint-Michel et de la Légion d'Honneur, Membre de l'Institut de France, et d'autres Académies; Surintendant de la musique du Roi, Directeur de l'École Royale de Musique et de Déclamation, etc.", direttore del Conservatorio di Parigi (1822-1842). La lettera di presentazione, e la risposta formalmente favorevole di Cherubini, sono stampate nelle prime pagine della pubblicazione, forse per accattivarsi l'interesse dei lettori.²⁷ Il volume è in formato tascabile (in-8°) con copertina morbida di colore grigiastro e sembra essere destinato a un pubblico borghese, interessato a un repertorio variamente leggero, alle conversazioni di argomento musicale, alla lirica da salotto e alla prassi condivisa del canto popolare. Il metodo, che ricorre all'uso del meloplasto, propone un graduale percorso d'apprendimento tecnico-mnemonico, degli intervalli e della teoria musicale, suddiviso in 142 punti regolati tra la prassi di un repertorio canoro di tradizione popolare (comprese le arie sfruttate da Jue). In modo altrettanto significativo, l'autore ricorre a filastrocche (ad esempio, *J'a du bon tabac*) e arie popolari successivamente comprese nelle raccolte destinate all'infanzia; conclude, inoltre, il volume proponendo la lettura di una romanza d'autore non particolarmente complessa: *N'est-ce pas elle*, di Sophie Gail.²⁸ Di ogni canto, quand'è possibile, l'autore suggerisce la fonte (con maggior frequenza ricorre allo *Chansonnier français, ou Étrennes des dames*, Paris, chez Caillot, imprimeur-libraire, rue du Cimetière-S.-André, n° 6. An XII, 1803-1804-1824), e talvolta il riferimento colto con il quale esiste una relazione causale.

A scopo esemplificativo, riassumo di seguito le tracce del percorso intravisto nelle prime pagine del volume (i contenuti indicati tra parentesi quadra sono di chi scrive):

²⁶ Cfr. Fétis 1862, 469.

²⁷ "Signore, l'interesse che avete dimostrato per i primi numeri del mio *Cours analytique de Musique*, e l'accoglienza favorevole del pubblico, che ha permesso parte della copertura dei costi di quest'ultimo lavoro prima che sia concluso, mi incoraggia a offrirvi una dedica. Autore di canti sacri in cui la melodia più dolce si unisce a tutto ciò che l'armonia presenta di produzioni più sublimi e di una schiera di produzioni leggere; posto dal vostro genio alla guida dell'educazione musicale in Francia, spetta a voi, signore, incoraggiare lo sviluppo di un metodo che dovrebbe rendere popolare la musica nel nostro paese, e che contribuirà potentemente a dare successori ai famosi compositori che ha già prodotto. Se il mio libro, come mi è permesso di pensare, sostituirà quello che il mio maestro e amico, P. Galin, inventore del meloplasto, si propose di pubblicare avrò raggiunto il mio obiettivo e avrò ottenuto la più dolce ricompensa per le mie fatiche. Degnatevi, signore, di accettare l'assicurazione di tutto il mio rispetto e la mia ammirazione. Il tuo servitore molto umile e molto obbediente" (traduzione della scrivente).

²⁸ Jue chiude il *Solfège Méloplastique* con il *Quatuor des Masques de D. Juan* (Mozart) in lingua italiana.

Pagina	Funzione	Notazione/Intonazione	Canzone popolare	Uso colto della melodia
p. 24	Apprendimento dei gradi e delle loro funzioni armoniche	Schema verticale dei nomi dei gradi della scala		
p. 26	Intonazione di gradi vicini	Schema delle relazioni tra gli intervalli di seconda e di terza, ascendenti e discendenti		
p. 28		Corrispondenza numeri-note		
p. 38	Intonazione: formazione di un accordo perfetto, per intervalli di terza; intervalli di terza ascendente e discendente e di quarta discendente	Intervallo do-mi Notazione <i>dasiana</i> e intervalli mi, sol, mi, sol, mi, so, sol	<i>Marlborough</i> (air) [<i>Marlborough s'en va-t'en guerre</i>] <i>Il pleut, bergère</i> (air)	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Voi che sapete</i> , aria da <i>Le nozze di Figaro</i> , K 492
p. 39	Intonazione: due intervalli di terza e uno di quarta ascendente, uno di seconda discendente	Pentagramma senza chiave con notazione, <i>bar ton</i> (<i>barreau tonique</i>): ut-mi-sol-ut-si		
p. 42	Intonazione: note ribattute; suddivisione dei valori nel rapporto 2:1 introduzione alla suddivisione binaria; virgole: stanghetta di battuta	1-1, 5-5, 6-6, 5, 4-4, 3-3, 2-2, 1, 5-5, 4-4, 3-3, 2-2, 5-5, 4-4, 3-3, 2, 1-1, 5-5, 6-6, 5, 4-4, 3-3, 2-2, 1 (l'elenco numerico fornito dall'autore non è di immediata comprensione, perché le unità non sono divise come in questo schema, ma unite in decimali)	<i>Ah! Vous dirai-je, maman</i> [<i>La confidence naïve</i> , in <i>Chansonnier François</i>]	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Zwölf Variationen in C über das französische Lied "Ah! Vous dirai-je, maman"</i> , K265 [Camile Sant-Saëns, XII <i>Fossiles</i> , in <i>Le carnaval des animaux</i> , R 125]
p. 43	Introduzione alla suddivisione ternaria; introduzione alla stanghetta di battuta; intonazione: intervallo di sesta ascendente (con appoggio per grado congiunto e discendente con appoggio per salto di terza)	<i>bar ton (impaire)</i>	<i>Gentil hussard</i> (air) [<i>Dans les Hussards</i> – aria ungherese cantata dall'esercito napoleonico]	

L'intero percorso è integrato da una presenza elevatissima di componenti extra-testuali, tra 46 tavole esplicative e 38 supporti cartacei di dimensioni variabili e variamente ripiegati su stessi (orizzontalmente, verticalmente o a corolla di fiore). L'interno di ogni supporto, una volta 'spiegato', svela regole, soluzioni procedurali, tavole litografiche, riassunti, schemi, contenuti integrativi o spartiti (in notazione 'classica' o cifrata). La costruzione di questo apparato, complesso e molto articolato, ha richiesto senz'altro uno sforzo organizzativo non comune, inutilizzabile sul leggio di un pianoforte, non pratico, ma visivamente dinamico sotto il profilo multimediale; paragonabile, per certi aspetti, al *desktop* di un computer acceso, con più finestre e file in comunicazione tra loro.

Fonte n. 6

Le Méloplaste nouvelle méthode de musique

Con lo scopo di anticipare la terza e ultima parte,²⁹ accenniamo qui brevemente a un'ultima fonte che ha recentissimamente arricchito lo spazio dedicato al meloplasto nel Fondo musicale della Fondazione Tancredi di Barolo: un gioco di società istruttivo e ameno, con poche regole ma di fruizione non immediata per un principiante privo della conoscenza solida della teoria musicale.³⁰

Il gioco "Galin-Geslin" è contenuto in una scatola cartonata, di dimensione cm 17,2 x 10,4, sul cui coperchio è finemente disegnato un meloplasto colore verde salvia. L'applicazione didattica è sovrapposta da una ghirlanda di fiori che s'intreccia a degli strumenti musicali a corde, a fiato e a percussione. La scatola (**Fig. 12**) contiene:

- 1 foglio con le regole del gioco (**Fig. 13**);
- 1 bacchetta di legno per indicare le note sul meloplasto;
- 11 fogli pentagrammati, cm 16,3 x 9,3, con la parte superiore illustrata da coloratissime immagini evocative, proposte come ispirazione per il tipo di composizione che coinvolgerà i partecipanti al gioco (**Fig. 14**): *Mort de D'Assas*; *Le Combat Chevaleresque*; *Les Amans surpris*; *La vieux Barde Ecossois**; *Le Pot Cassé*; *La Pastorale*; *La Convoi d'Atala*; *Thisbée*; *La Colère d'Achille*; *Midas*; *Le Troubadour** (*sul pentagramma è stata accennata la scrittura di una melodia, a riprova che il gioco è stato usato).



Fig. 12. | Scatola. di Fig. 13. | Regole del gioco.



Fig. 14. | Scatola aperta con bacchetta e fogli pentagrammati.

²⁹ Nella terza e ultima parte, prevista per il prossimo numero di "JIB" (aprile 2027), ci si soffermerà sui collegamenti esistenti tra quanto già individuato e lo sviluppo dell'alfabetizzazione musicale tra Otto e Novecento, a partire da alcuni giochi musicali didattici conservati presso la Fondazione Tancredi di Barolo.

³⁰ Le regole del gioco lasciano supporre una qualche attinenza con i vari tipi di giochi con i dadi, ideati per la composizione musicale e in voga nell'Europa occidentale del XVIII secolo. Il *Musikalisches Würfelspiel*, attribuito a Mozart, fu tra i più diffusi e consisteva nel comporre strutture musicali (ad esempio, valzer, polacche o minuetti) combinando in modo aleatorio e su base logaritmica un certo numero di battute contenenti formule armonico-melodico-ritmiche diverse. Cfr. Zaslav Neal 2005 e Uricchio William 2017.

Le regole stabiliscono che:

Per giocare è necessario conoscere i primi rudimenti musicali. Posizionando la testa della bacchetta allegata sugli spazi bianchi e sulle linee nere, si indica naturalmente una qualsiasi altezza; e se, cercando di accordarle l'una all'altra, si vuole formarne una o più frasi musicali, è necessario scegliere la nota che indicherà il *Ton* e la chiave, posizionarla quindi sulla linea di riferimento per il *Ton* e la chiave stessa. PER ESEMPIO: Se si considera la nota Sol come tonica e la si posiziona sulla seconda linea, si otterranno il *Ton* di Sol e la chiave di Sol. I diesis e i bemolli [che indicano i diversi *Ton*] saranno indicati dal movimento della bacchetta: i primi, muovendola verso l'alto, e i secondi, muovendola verso il basso.

Ogni componente del gioco può gestire, a turno, l'uso della bacchetta e continuare la frase iniziata da un altro partecipante, avendo cura di non usare la tonica come ultima nota, perché ciò determinerebbe la fine del brano, togliendo ad altri la possibilità di procedere nel gioco e di aggiungere nuove idee musicali. Per ottenere un risultato veramente musicale, è necessario che le frasi siano 'quadrate', cioè composte da quattro battute, che il numero totale sia pari e che il ritmo o la sezione delle misure sia simmetrico. I fogli allegati servono a trascrivere la nota indicata dalla bacchetta. Questa esposizione dimostra quanto sia facile questo metodo e quanto possa risultare piacevole e didattico allo stesso tempo, sia per gli adulti che per i giovanissimi. L'autore, guidato dal felice metodo inventato dal signor GALIN, e successivamente sviluppato dal suo stimato allievo M. de Geslin, ha, per il piacere della società, adornato i fogli sciolti di questo gioco con diverse immagini allegoriche che hanno lo scopo di determinare il carattere della musica che si intende comporre.

Geslin, ancora una volta attento alla trasmissione orale e popolare delle conoscenze musicali a lui contemporanee, sembra individuare e ottimizzare la funzione ludo-didattica del supporto cartaceo dei cantastorie. L'autore, infatti, suggerisce di giocare per applicare le competenze acquisite, raccomandando di ispirarsi al titolo e all'immagine connessa per imprimere uno specifico carattere della composizione, di costruire una sequenza narrativa musicale che rispetti un fraseggio matematico di quattro battute per ogni giocatore, che preveda soluzioni ritmiche simmetriche e che rispetti l'accortezza di usare una cadenza perfetta solo per concludere il brano. Non solo, il titolo di ogni foglio sembra essere, con acutezza, messo anche in relazione con un repertorio popolare evidentemente noto ai giocatori; ad esempio, il titolo *Mort de D'Assas* ricorda l'*Hymne patriotique* con parole di Philippe Théolier e musica di Narcisse-Charles-François Seraene, *Le Chevalier d'Assas* (1880), il cui soggetto racconta un fatto realmente accaduto durante la guerra dei sette anni.³¹ Insomma, un gioco mnemonico che per essere fruttuoso parte da un repertorio 'di cassetta': una sorta di 'juke-box di carta' utile a stimolare la fase creativa.³²

3. Conclusioni II parte

L'8 marzo 1857, "La Réforme musicale: journal des doctrines de l'École Galin-Paris-Chevé", comunica agli abbonati di Rouen, Paris, Nimes, Lyon e Havre il programma definitivo per una serata annuale dedicata alla commemorazione di Pierre Galin, che si sarebbe svolta il 12 marzo presso la Salle Sainte Cécile (**Fig. 15, 16**). Il repertorio canoro, eseguito da più cori di tre diverse scuole comunali, fu recensito nei numeri successivi e comprendeva: arie e cori tratti dalle opere

³¹ Cfr. Théolier 1880.

³² Nel 1821, l'orologiaio Dietrich Nicolaus Winkel aveva perfezionato ad Amsterdam il rivoluzionario *Componium*, un meccanismo che poteva riprodurre brani già esistenti, ma anche crearne autonomamente di originali, attraverso combinazioni di avvio che determinavano l'organizzazione dei cilindri dal quale era composto. Lo strumento è conservato presso il Museo degli strumenti musicali di Bruxelles. Cfr. Verhulst 2023.

o oratori di Jean-François Le Sueur, Antoine Elwart, Jean-Baptiste Lully, Gaspare Spontini, Domenico Cimarosa, Gioachino Rossini, Giacomo Mayerbeer; *aire, chantes, chansons* per soli e cori di [?] Bouchard, Daniel Auber, Amand Chev , François-Adrien Boieldieu, François-Auguste G vaert, Laurent de Rill  o di tradizione popolare; oltre alla lettura a prima vista di un brano per coro, composto per l'occasione (a tre voci per gli esperti e a una voce per le voci bianche), all'*Hymne   Galin* (di Amand Chev  su testo di Eugène Villemin), alle trascrizioni per pianoforte e *harmonium* dell'*Ouverture de Zampa* di Luis-Ferdinand H rold e di *Domino Noir* di Daniel Auber.³³ Nella parte superiore della pagina   offerto, a corollario quasi in *flipped learning*, uno dei brani in programma: la *chanson   danser*, di origine bretone, *On a le c ur sensible*, tratta dalla raccolta *Archives du Chant* di François Delsarte (fasc. 3, n. 9, 1855).³⁴ La melodia   trascritta nel sistema cifrato proposto dalla notazione grafo-numerica sistematizzata dal metodo Rousseau-Galin-Paris-Chev , in *Ton d'UT*.



Fig. 15. | Pagina 1.



Fig. 16. | Pagina 4.

Le pagine del giornale, organo dell'Association Galiniste, offrono una cronaca puntuale sulla quotidianit  artistica francese ottocentesca, circa la promozione e la ricezione di spettacoli teatrali, *recital* canori, esibizioni pubbliche e concerti in reciproca connessione, anche per la presenza circolare dei repertori appresi dai cantanti formati alla scuola Galin-Paris-Chev . Non trascurabile, tra le stesse pagine,   la pubblicazione periodica di lettere aperte riguardanti problemi di fruizione e/o di sostengono a *querelles* educative e formative rivolte all'infanzia, agli adolescenti, a giovani donne e uomini. Discussioni che, nelle intenzioni, sono dirette alle esigenze dei ceti sociali pi  disagiati, ma che nella realt  coinvolgono un'appartenenza fruttuosamente pi  eterogenea (la rivista ospita anche voci contrarie alle proprie posizioni, senza alcuna censura). Ad animare il dibattito e il confronto sono lo stesso direttore Louis Roger, con il sostegno di Aim  Paris e Emile Chev  (entrambi vicini al pensiero di Charles Fourier) e altri colleghi. Il tono,

33 "La Réforme musicale: journal des doctrines de l' cole Galin-Paris-Chev ", 1857, 12, 7 (8 marzo). Il settimanale, composto da uno a due fogli di carta, fu l'organo ufficiale dell' cole Galin-Paris-Chev  dal 1856 al 1870 e, sotto la direzione di Louis Roger, si occupava di "Musique, Sciences, Arts, Littérature, Th  tres". Sulla storia della rivista cfr.: Institut Français de l' ducation 1883-1954. Presso l'Archivio-Biblioteca della Fondazione Tancredi di Barolo sono conservati i numeri degli anni 1856-1859 rilegati in un unico volume (cfr.: *La Réforme musicale* 1856-1859).

34 Sulla pratica dei fogli volanti in musica come trasmissione scritta della musica popolare, si veda: Leydi 1991, 132-143 e 150-156.

spesso colloquiale, degli articoli dimostra la volontà di entrare nelle case di tutti e di stabilire una comunicazione diretta (quasi radiofonica) con un pubblico nazionale e internazionale (la cronaca degli eventi e delle attività si riferisce a Francia, Germania, Italia, Belgio e Russia – le società corali di Pietroburgo). Il metodo d'apprendimento musicale promosso, tra le righe, appare come il collante mancante nel rapporto tra composizione-trasmissione-esecuzione-fruizione, in un contesto particolarmente ricettivo ed egualitario, di memoria illuminista e post-intra-rivoluzione.³⁵

Nel caso specifico, la pubblicazione della *chanson* di Delsarte sopracitata sembra offrire una chiave di connessione tra quanto espresso a chiusura della prima parte del presente saggio e quanto è stato presentato con questa seconda. La figura di François Delsarte (cantante, maestro di canto, compositore, didatta, coreografo) è storicamente sinonimo, infatti, di una didattica rigorosa nei presupposti conoscitivi, ma interconnessa con un pensiero non statico e giocoso dell'apprendimento: anticipatore del metodo Dalcroze, Delsarte è considerato uno degli iniziatori della danza contemporanea, sperimentata e proposta nella relazione suono-movimento-parola-portamento. Fu maestro di Camille Saint-Saëns, che sin da giovanissimo lo accompagnò nelle proprie *performance* pubbliche, oltre che zio affezionato, e musicalmente presente, di George Bizet.³⁶

Le cifre e i simboli che sostituiscono le note sul pentagramma testimoniano la fruibilità del sistema di notazione tra i lettori. L'indicazione *Ton d'UT* ci introduce alle radici del metodo e alle scelte esercitate per la sua affermazione (di cui soprattutto la prima volvella di Jue è testimonianza).³⁷

Da quanto esaminato sino a questo punto, è evidente che Pierre Galin fu in grado di marcare, con lucidità e fascino raro, un momento di passaggio importante per la didattica della musica, incentivando la definizione di percorsi mai statici, volti allo sviluppo delle competenze attraverso una dimensione comunicativa attenta al suo presente storico. D'altra parte, come dimostra il consolidarsi internazionale del *Metodo Galin-Paris-Chevé*, il suo nome è (erroneamente) associato alla parte meno creativa e meno dinamica della proposta, ovvero ai contenuti addomesticati a una percezione conservatrice di un apparato di regole funzionali all'assimilazione rapida di un certo repertorio. Regole funzionali all'apprendimento di 'un'intonazione collettiva' associata a un apparato di carattere rischiosamente e retoricamente autorappresentativo e teocratico, diretto tanto alla conversione cristiana operata con il colonialismo (la forza retoricamente civilizzatrice della musica sacra occidentale tra i cosiddetti 'selvaggi') che alla definizione dei confini nazionali (con parate militari accompagnate da marce e inni che giustificano la lotta e infondono coraggio); due tipi di potere che conoscono la seduzione dell'omologazione offerta dall'omorfia e dalla sillabazione dei versi.

Paris e Chev e sembrano essere sostenuti dai contemporanei pi  come pedagogisti che come musicisti, ed   questo aspetto a screditarli, probabilmente. Il fervore musicale di tono messianico

35 Cfr. Jardin 2002; Vincent 2021. Jardin si focalizza sull'analisi dei rapporti tra istituzioni e apprendimento musicale dopo la Rivoluzione francese nella citt  di Caen, riferendo dell'influenza espressa dalla fama di Galin (anche nel Conservatorio della citt ) e del dibattito tra esponenti di diverse prospettive pedagogiche legate a scelte culturali ed economiche, in quella municipalit , sostanzialmente contro il sistema di 'decapitato' potere monarchico (implicitamente anche italiano e tedesco), ma senza una chiara direzione se non quella indicata dalla nascita del Conservatorio di Parigi. Vincent richiama l'attenzione, pi  in generale, sull'uso e la presenza del canto (appreso in cifre) nel processo storico-sociale dell'istituzione scolastica dell'Ottocento francese, un'istituzione intesa come strumento di costruzione identitaria e nazionale a partire dal rispetto di 'regole', quindi come un sistema di potere da distinguere dalla pratica sociale e socializzante del canto. Sulle implicazioni politiche e ideologiche delle funzioni della musica in Francia si veda ad esempio: Everist 2025, 13-42.

36 Per quanto riguarda i rapporti tra François Delsarte (1811-1871) e le Scuole di musica "Galin-Paris-Chev e", cfr. Grasso Caprioli 2022-2023.

37 Cfr. Bullen 1877-1878, 68-93; Wieland Howe 1995-1996, 106-114.

ed evangelico che li anima appare come il loro limite. L'intento morale che li guidava a sollevare gli strati sociali più umili dalla miseria educativa e culturale, attraverso una proposta musicale accessibile soprattutto alle famiglie operaie spesso analfabete, seppur lodevole negli intenti, esponeva quella stessa società (indifesa) al rischio di una cultura del consumo, privandola arbitrariamente di un reale e profondo processo di crescita della conoscenza musicale.

François-Joseph Fétis, il testimone più indulgente tra tutti i musicologi del tempo, seppure critico nei confronti della notazione numerica, distingue la competenza, la conoscenza e l'entusiasmo sincero di Galin e di Jue, da quelle degli altri colleghi. Lo studioso considerava la loro proposta fruttuosa, perché intenta a favorire un piacere socratico della conoscenza musicale di base, attraverso la centralità della relazione maestro/allievo, congiunto alla sorpresa di natura platonica innescata dallo svelamento della complessità al di là 'della caverna'; riconosceva il valore della proposta, elaborata da Galin e perfezionata da Jue, considerandola significativa per l'educazione musicale di base. D'altra parte, evidenziava il limite del loro ruolo di mediatori culturali nella difficoltà irrisolta di fornire una chiave di accesso solida a studi superiori, nell'essere ancorati alla promozione didattica del metodo stesso o a professioni musicali 'meccaniche'. Individuava, e sottolineava, il rischio di un vano sviluppo delle competenze senza un approfondimento della conoscenza, diretto ad un uso commerciale del piacere edonistico per uomini-soldato e donne-ballerina.³⁸

In pratica, si potrebbe affermare che il problema dell'educazione musicale, così posto, soggiaccia all'idea della sterilità cui può essere soggetto ogni metodo se privato, nel tempo, dell'anima di chi lo ha predisposto; oltre che all'annichilirsi dei principi stessi di identità e di diversità affermati da Rousseau e dagli enciclopedisti.³⁹

Ecco, dunque, il paradosso attuale: i nomi di Galin, di Jue e di Geslin sono sconosciuti alla storia; tuttavia il loro lavoro (l'attenzione rivolta verso la costruzione di un apparato teorico-metodologico che trasmetta conoscenza oltre che competenza e l'attenzione rivolta a un pubblico da affascinare) è compenetrato tecnologicamente e commercialmente nel presente, vive 'segretamente' tra iniziati alla composizione musicale tanto quanto nella società dei consumi: sono le *App* di generatori musicali in *SoftLab* (*Circolo delle quinte* per *Apple*, o *Circle of fifths* per *Google*, ad esempio) o le schede audio e i programmi sofisticatissimi per professionisti, con molteplici funzioni per fruitori esigenti o per curiosi senza pregiudizi; sono gli accordatori e i traspositori digitali già incorporati anche nelle stesse tastiere digitali. Senza dimenticare che nei programmi ministeriali dell'Italia post-risorgimentale, e in quelli del 1929, il meloplasto fu indicato tra la dotazione didattica obbligatoria in tutte le scuole, così come il *Metodo Galin-Paris-Chevé* trovò nuova vita negli Stati Uniti nel *Metodo* di Justine Ward.

38 Cfr. Harris 1918, 184-195.

39 Cfr. Leydi 1991, 76-85 (nella riflessione attorno alle definizioni di identità e diversità, Leydi considera centrali i pensieri Jean Jaques Rousseau, Charles Burney e Padre Martini) e 146-150; Morelli 1994, 17-98; Collisani 2007, 55-59, 80-84, 111-115, 139-158 e 201-215; De Piccoli e Vagliani 2025, 68-70.

SCHEDE ANALITICHE

Scheda 1 – *Sphère Harmonique* (Fig. 17 a)

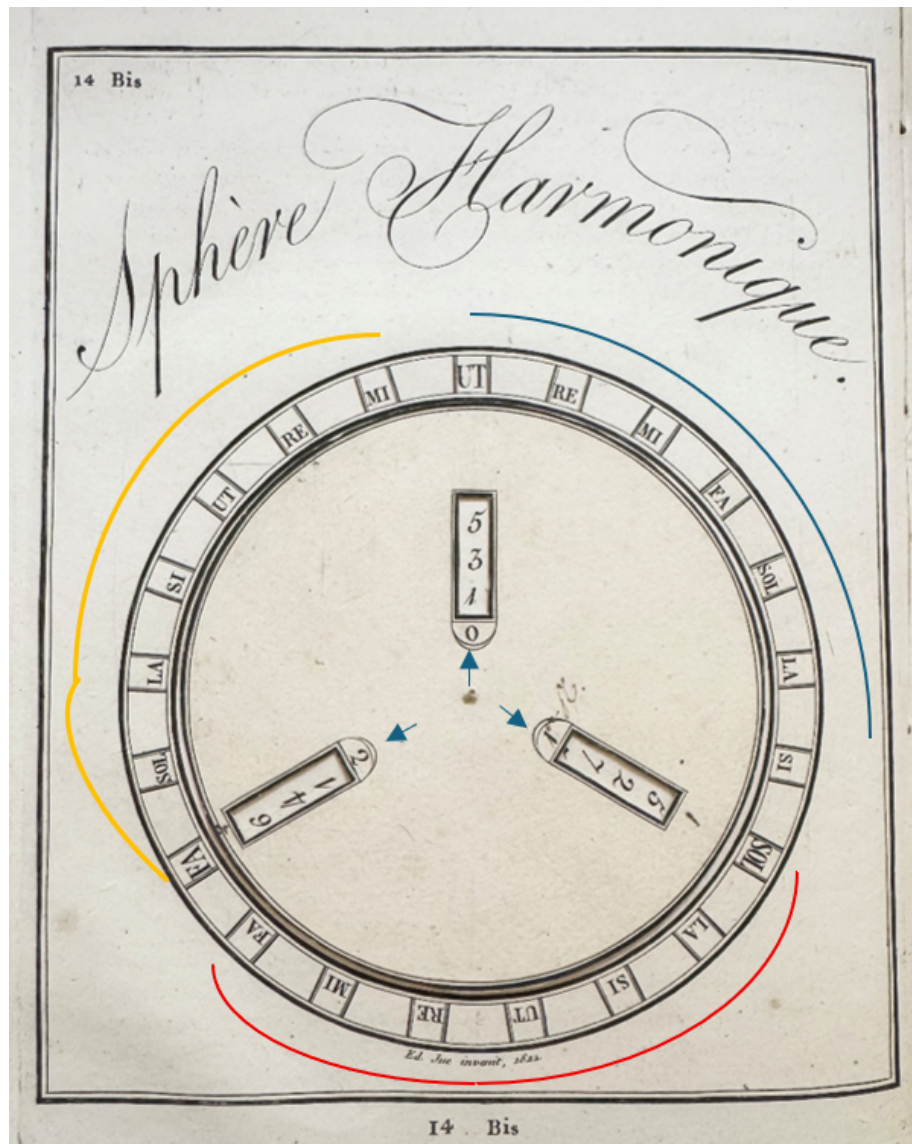


Fig. 17 a.

Édouard Jue, *Méloplaste /ou / Précis des Leçons analytiques de musique / d'après la Méthode de P. Galin*, Paris, chez L'Auteur, Rue de Seine S. Germain, n. 49 propriété de l'Auteur, Décembre 1824.

La volvella *Sphère Harmonique* è contrassegnata dal numero 14 Bis.

In basso al centro: *Ed. Jue inventit, 1822.*

La volvella è composta da una 'ruota' fissa impressa sulla pagina e da un disco mobile sovrapposto; le due parti sono fissate tra loro al centro delle due circonferenze mediante un filo annodato.

Sulla ruota fissa sono disposte 21 caselle piene, alternate a 21 caselle vuote, tutte distribuite in sequenza circolare. Nelle caselle piene sono indicati i nomi delle note di tre scale musicali, il cui punto di partenza è contraddistinto in corpo maggiore:

- una scala di UT da ut a si (contrassegnata in colore blu)
- una scala di SOL da sol a fa (contrassegnata in colore rosso)
- una scala di FA da fa a mi (contrassegnata in colore giallo)

Le tre scale rappresentano lo sviluppo verticale delle principali funzioni armoniche della teoria tonale che, considerando quelle della scala di Do (UT), corrispondono a UT (I, tonica), FA (IV, sottodominante) e SOL (V, dominante). La mancanza di indicazioni circa l'uso delle alterazioni, identifica i contenuti come appartenenti a un sistema di apprendimento degli intervalli in termini pre-tonali, definiti come modali. Il disco mobile è caratterizzato da tre aperture rettangolari di dimensioni e forma omogenea disposte a raggi e numerate alla base da 0 a 2, per indicare la posizione di tre accordi in reciproco rapporto armonico e in posizioni diverse a seconda del grado di riferimento.

Allo stato di partenza è possibile individuare:

- 0 l'accordo in stato fondamentale (con i gradi disposti I-III-V)
- 1 l'accordo in primo rivolto - *renversement* (con i gradi disposti III-V-I)
- 2 l'accordo in secondo rivolto - *renversement* (con i gradi disposti V-I-III)

Il contenuto consiste in una serie di cifre (tre per ogni casella) svelate dal movimento rotatorio. Le cifre sono da leggere in sequenza a partire dal centro della ruota verso l'esterno; ogni cifra corrisponde a un suono, la combinazione delle tre cifre compone un accordo di tre suoni.

La distribuzione delle tre aperture è funzionale a sua volta all'individuazione di tre accordi che rappresentano i gradi di una scala in rapporto armonico, disposti quindi nella posizione dei rispettivi rivolti (per le definizioni di 'gradi', 'accordo', 'tonalità' si rimanda alla definizione fornita alla nota 20 del presente saggio).

Funzionamento:

Il disco ruotando svela delle combinazioni armoniche nella verticalità delle tre aperture che, in questo modo, dialogano fra loro e con la ruota fissa. Il movimento della ruota può essere direzionato in senso orario o antiorario; la direzione è collegata alla ricerca della funzione armonica del grado coinvolto, per offrire più combinazioni di ogni singolo accordo.

Ad esempio, com'è visibile nella sequenza delle immagini proposte, individuando i Fa presenti sulla ruota fissa e considerando l'indicatore 0 come riferimento di partenza, sono offerte tre diverse combinazioni di rapporti armonici, riguardanti l'accordo di Fa allo 'stato fondamentale' (Fig. 17 b, c, d).

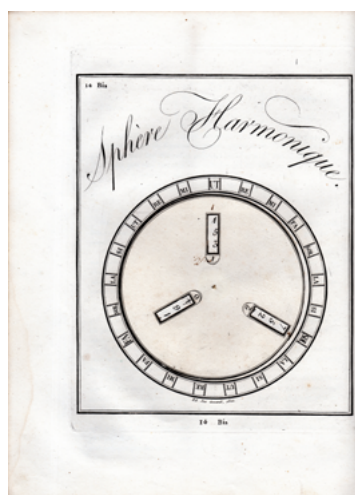


Fig. 17 b. FA (posizione 0; I grado/ stato fondamentale; 4, 6, 1 ovvero fa, la, do)
DO (posizione 1; V grado/ primo rivolto; 3, 5, 1 ovvero mi, sol, do)
SOL (posizione 2; II grado/ primo rivolto; 2, 5, 7 ovvero re, sol, si)

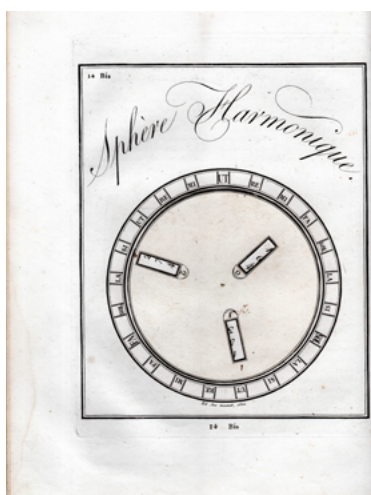


Fig. 17 c. FA (posizione 0; I grado/ stato fondamentale; 4, 6, 1 ovvero fa, la, do)
DO (posizione 1; V grado/ primo rivolto; 3, 5, 1 ovvero mi, sol, do)
SI (posizione 2; IV grado/ secondo rivolto; 4, 7, 2 ovvero fa, si, re)

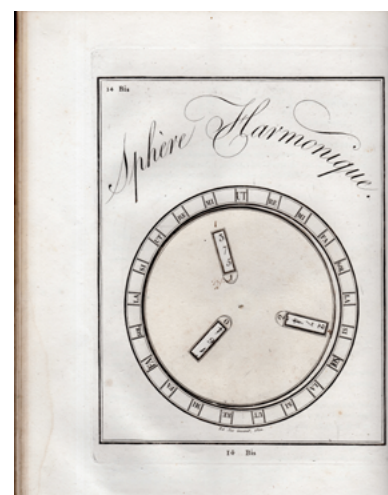


Fig. 17 d. FA (posizione 0; I grado/ stato fondamentale; 4, 6, 1 ovvero fa, la, do)
MI (posizione 1; VII grado/ primo rivolto; 5, 7, 3 ovvero sol, si, mi)
SI (posizione 2; IV grado/ primo rivolto; 4, 7, 2 ovvero fa, si, re)

Per visionare il dispositivo in movimento inquadra il Qr code:



Scheda 2 – *Tableau des Modulations* (Fig. 18)

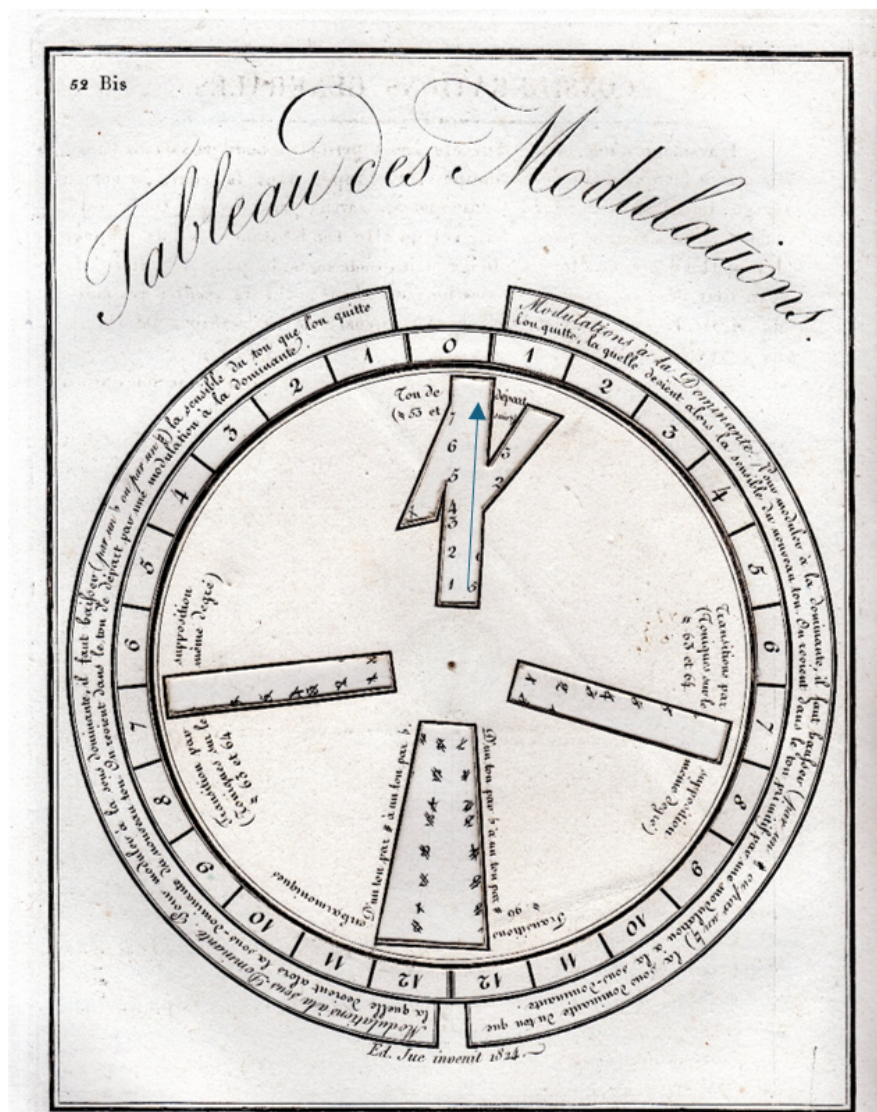


Fig. 18.

Édouard Jue, *Métoplaste /ou / Précis des Leçons analytiques de musique / d'après la Méthode de P. Galin*, Paris, chez L'Auteur, Rue de Seine S. Germain, n. 49 propriété de l'Auteur, Décembre 1824 (variante A').

La volvella *Tableau des Modulations* è contrassegnata dal numero 52 Bis.
In basso al centro: *Ed. Jue inventit, 1824.*

La volvella è composta da una 'ruota' fissa impressa sulla pagina e da un disco mobile sovrapposto, fissati tra loro mediante filo, al centro delle due circonferenze (in questo caso sulla pagina di destra). Sulla ruota fissa sono disposte 25 caselle contrassegnate da numeri in sequenza circolare e così distribuite: 0, posto nella casella in alto al centro divide la circonferenza in due parti uguali; 1 e 12, su due semicerchi speculari rispetto allo zero.

La ruota, a sua volta, è circondata da due semicerchi contenenti il significato del doppio percorso numerico, introducendo la prospettiva tonale degli intervalli con l'uso delle alterazioni.

Leggendo in senso orario si trova scritto:

Modulation à la Dominante. Pour moduler à la dominante, il faut hausser par un \sim ou par un \hat{I} la sensible du ton que l'ont quitté la quelle devient alors la sous-dominante du nouveau ton. On revient dans le ton de départ pour une modulation à la dominante.

(Per modulare alla dominante, occorre alzare di un *diesis* o di un *bequadro* la sensibile della tonalità che si lascia, la quale diventa allora la sottodominante della nuova tonalità. Si ritorna nella tonalità di partenza per una modulazione alla dominante).

Ancora, in senso antiorario:

Modulation à la sous dominante. Pour moduler à la sous-dominante, il faut hausser par un \sim ou par un \hat{I} la sensible du ton que l'ont quitté la quelle devient alors la sous dominante du nouveau ton. On revient dans le ton de départ pour une modulation à la dominante.

(Per modulare alla sottodominante, occorre alzare di un *bemolle* o di un *bequadro* la sensibile della tonalità che si lascia, la quale diventa allora la sottodominante della nuova tonalità. Si ritorna nella tonalità di partenza per una modulazione alla dominante).

Il disco mobile è caratterizzato da quattro aperture così distribuite a partire dalla posizione **0** della ruota fissa e procedendo nella lettura in senso orario (ad ogni posizione corrispondono più contenuti appresi, per i quali è indicato il numero di lezione cui fare riferimento nel volume stesso):

- un'apertura ramificata, posta in corrispondenza dello **0**, indica il *Ton de départ*: lezioni 53 et suivant);
- due aperture rettangolari e speculari, in cui contenuto è specificato dal testo: *Transition pour supposition (Tonique sur le même degré)*: lezioni 63 e 64;
- un'apertura trapezoidale che si riferisce alla *Transition enharmoniques* e opposta a quella ramificata; l'apertura mediante il movimento rotatorio rivela due serie di numeri incolonnati lungo i lati lunghi del trapezio; sul disco mobile sul lato lungo del trapezio compare da entrambi i lati in direzione inversa l'indicazione: *D'un ton par \sim à un ton par \sim - D'un ton par \sim à un ton par \sim* .

Funzionamento:

Il disco ruotando svela il processo modulante nelle tonalità maggiori e minori.

Il movimento della ruota può essere direzionato in senso orario per individuare la modulazione alla dominante o antiorario alla sottodominante, integrando l'apprendimento assimilato con la *Sphère Harmonique* sui tre gradi fondamentali (I-IV-V).

Grazie al movimento l'apertura ramificata svela la scala di riferimento nella sequenza numerica, ordinata dal centro della circonferenza verso l'esterno. I due rami indicano nel raggio di sinistra la settima e nel raggio di destra la terza e la quarta; settima e quarta sono, in questo caso, barrate. La barra sovrapposta al numero indica sempre l'alterazione del suono.

Per visionare il dispositivo in movimento inquadra il Qr code:



Scheda 3 – *Méloplaste et Clavier mobile* (varianti A e A')

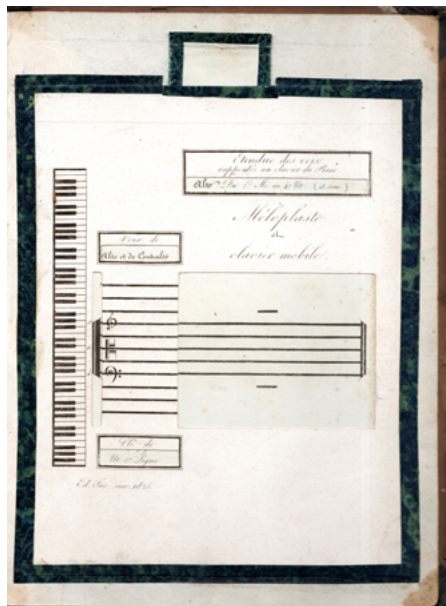


Fig. 19 a.

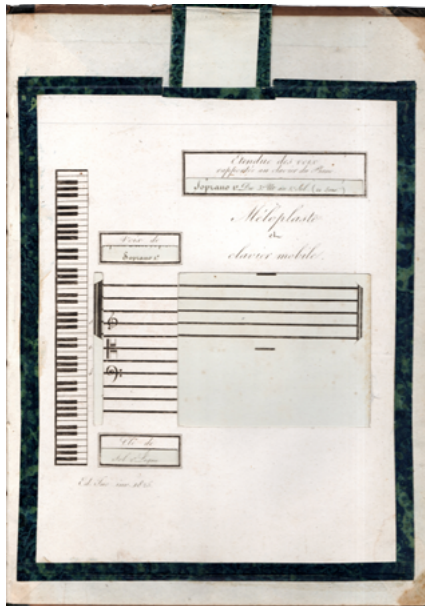


Fig. 19 b.



Fig. 19 c.

Édouard Jue, *Méloplaste / ou / Précis des Leçons analytiques de musique / d'après la Méthode de P. Galin*, Paris, chez L'Auteur, Rue de Seine S. Germain, n. 49 propriété de l'Auteur, Décembre 1824

Variante A

Scopo del dispositivo: strumento traspositore dei registri vocali (Do mobile).

Descrizione:

Il *Méloplaste & clavier mobile* è un meccanismo mobile di supporto didattico ad uso del lettore, posto nel dorso interno posteriore del libro. La tavola non è numerata e riporta come unica indicazione in basso a sinistra di chi legge l'indicazione: *Ed. Jue inv. 1825*. La data testimonia, con evidenza, che la tavola fu aggiunta in un momento successivo all'anno di stampa del volume.

Il meccanismo alloggia all'interno di una tasca ottenuta dall'applicazione di un foglio di cartoncino incollato alle estremità tramite una striscia di carta color verde. La stessa si ritrova anche alle estremità del *leveraggio* che deve essere tirato per azionare lo scorrimento.

Tavola fissa (tasca):

A sinistra è incisa la riproduzione di una tastiera con sei ottave (do1-do6) con l'aggiunta di un tasto nell'estremità dei registri acuti e di quattro nei registri gravi. In corrispondenza del tasto del fa2 è indicato il numero 4, in corrispondenza del tasto del do3 è indicato il numero 6, in corrispondenza del tasto sol3 è indicato il numero 8, ovvero una quarta sopra e una quarta sotto il do. Si rileva la presenza di un tratteggio in corrispondenza degli spazi del pentagramma che corrispondono a loro volta a un intervallo di terza. Segue un doppio pentagramma (chiave di Sol e chiave di Fa) in posizione fissa diviso dalla presenza di un ulteriore linea usata come riferimento del do3 (chiave di Do).

Accanto alla tastiera in corrispondenza un'apertura rettangolare da mi1 a la4 svela lo scorrimento della graffa del pentagramma mobile.

Sopra il pentagramma, un rettangolo contrassegnato da una cornice nera riporta il titolo *Voix de* (Voce di) sopra ad un'apertura rettangolare il cui contenuto è variabile e riguarda i registri vocali. Sotto al pentagramma un'altra cornice nera riporta nella parte fissa il titolo *Clé de* (chiave di) e nell'apertura rettangolare un contenuto variabile che riguarda le chiavi.

In alto, in corrispondenza dell'apertura rettangolare di dimensioni maggiori, una cornice nera delimita nella parte fissa il titolo: *Étendue des voix représentée au clavier du Piano* (estensione delle voci rapportato alla tastiera del piano). Nell'apertura sottostante il contenuto specifico appare azionando il meccanismo.

Tavola mobile (foglio e leveraggio per azionare lo scorrimento): nel corpo centrale, che corrisponde all'apertura maggiore, è visibile un pentagramma con due tagli addizionali, uno sopra e uno sotto, e la doppia stanghetta di chiusura.

Funzionamento:

Tirando il cartoncino che fuoriesce dalla fessura, si aziona un meccanismo che mette in relazione tutte le parti di contenuto variabile, visibili nelle aperture rettangolari circondate di nero. Partendo dalla posizione del do3 (**Fig. 19 a**) azionando il movimento del tirante verso l'alto è possibile visualizzare tutte le informazioni che riguardano i registri acuti (**Fig. 19 b**), mentre azionandolo verso il basso si ottengono quelle che riguardano i registri gravi (**Fig. 19 c**) e di conseguenza anche le indicazioni di trasporto dell'estensione vocale.

Ad esempio, nella Fig. 19 b il meloplasto è posizionato nell'estensione massima del meccanismo, rivelando l'estensione delle voci *Soprano 1°: Du 3° ut au 5° Sol (12 sons)* (Soprano I: dal terzo do al quinto sol (12 suoni) visibile anche nella tastiera verticale. Nell'apertura delle voci rivela Soprano 1°, in quella delle chiavi *Sol 3° Ligne* (Sol terza linea).

Seguendo il movimento del meccanismo verso il basso, cfr. Fig. 19 c, otteniamo il trasporto al registro grave di Basso secondo le seguenti indicazioni:

Basse Du 2^d Fa au 3^e Re (13 sons) (Basso, dal secondo Fa al terzo Re (13 suoni))

Basse et de Bariton (Basso e Baritono)

Fa 4^e Ligne (Fa quarta linea).

Per visionare il dispositivo in movimento (da *Basse et de Bariton* a *Soprano 1°*) inquadra il Qr code:



Variante A'

Descrizione:

Il *Méloplaste & clavier mobile* nella variante A' (**Fig. 20**) è sempre posto sul contropiatto posteriore del libro. La tavola riporta un'indicazione in alto a sinistra di chi legge che specifica un numero di serie: *101 bis*; in basso a sinistra la medesima informazione di autore e data: *Ed. Jue inv. 1825*.

Il dato circa la numerazione della tavola lascia supporre che questa fosse una soluzione successiva alla variante A con una risposta positiva all'edizione.

Il meccanismo alloggia all'interno di una tasca ottenuta dall'applicazione di un foglio di cartoncino incollato alle estremità tramite una striscia di carta color giallo. In questa variante per azionare il trascinarsi è presente un differente meccanismo costituito da due aperture non parallele da cui fuoriesce un piccolo tirante di carta verde. I tiranti vanno direzionati con entrambe le mani, disponendo la pagina sul lato lungo, in posizione orizzontale rispetto al fruitore che lo aziona. Il meccanismo obbliga un'azione orizzontale della pagina, centrando l'attenzione visiva sulla tastiera e non più sul pentagramma.

Per visionare il dispositivo in movimento inquadra il Qr code:



Fig. 20.



Riferimenti bibliografici

- ANTROBUS HARRIS, Clement. 1918. "The War between the Fixed and Movable Doh". *The Musical Quarterly*, 4, 2 (April): 184-195.
- BULLEN, George W. 1877-1878. "The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education". *Proceedings of the Musical Association*, 4th Sess.: 68-93. <https://www.jstor.org/stable/765284>.
- CAPRIOLI GRASSO, Leonella. 2023. *François Delsarte musicista: aspetti biografici e documentali*, tesi di dottorato, XXXIV ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma La Sapienza. <https://tinyurl.com/49k7vfe7>.
- COLLISANI, Amalia. 2007. *La musica di Jean-Jaques Rousseau*. Palermo: Epos.
- DE PICCOLI, Roberta e Vagliani Pompeo. 2025. "Musicae practicae. Libri con dispositivi mobili nella divulgazione musicale: un progetto di ricerca (Parte I)". *JIB. Journal of Interactive Books*, 4 (aprile): 62-72. DOI: [10.57579/2025.5](https://doi.org/10.57579/2025.5).
- EVERIST, Mark. 2025. "Musique, journalisme et justice sociale: Paris entre les révolutions (1830-1851)". *Tangence*, 137: 13-42. DOI: [10.7202/1118524ar](https://doi.org/10.7202/1118524ar).
- FÉTIS. François-Joseph. 1866. *Biographie universelle des musiciens*, tomo IV. Paris: Librairie Firmin Didot Frères, Fils et C.
- . 1862. *Biographie universelle des musiciens*, tomo III e tomo XIII. Paris: Librairie Firmin Didot Frères, Fils et C.
- . 1858. *La musica accomodata alla intelligenza di tutti*, traduzione italiana di Eriberto Predari, con un saggio storico, un *Dizionario biografico* ed un *Vocabolario tecnico della musica antica e moderna del traduttore*, vol. 1. Torino: Unione Tipografico Editori.
- GALIN, Pierre. 1818. *Exposition d'une Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique*. Paris: chez Rey et Gravier – Libraires.
- GESLIN, Philippe de. 1825. *Cours analytiques de Musique, ou méthode développée du Méloplaste*. Paris: chez l'Auteur, rue Grenelle-Saint-Honoré n° 37.
- Grove Music On.line* 2001. ©Oxford University Press 2026. <https://www.oxfordmusiconline.com/>.
- Institut Français de l'Éducation. 1883-1954. *Le Galiniste*. <https://tinyurl.com/3xddzww5>.
- JARDIN, Étienne. 2002. *L'éducation musicale et l'enseignement de la musique à Caen de 1792 à 1914*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine dirigé par Jean-Louis Lehnof, Université de Caen. <https://tinyurl.com/nhkmzss3>.
- JUE, Édouard. 1824 a. *Méloplaste ou Précis des Leçons analytiques de musique d'après la Méthode de P. Galin*. Paris: chez l'Auteur, Rue de Seine S. Germain, n. 49.
- . 1824 b. *Solfège Méloplastique-Solfège Analytique on Application de la Théorie du Méloplaste à la pratique de la Musique*. Paris: chez l'Auteur, Galerie Vivienne, n. 52/chez A. Petit M.° de Musique, au coin de la Galerie et de la Rue Vivienne.
- LEYDI, Roberto. 1991. *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*. Firenze: Giunti.

La méthode modale: écrire la musique en chiffres. 2025. Interfaces/Fond Anciens, 25 juin. <https://tinyurl.com/3pffsbhh>.

NICOLODI, Fiamma, Renato Di Benedetto e Fabio Rossi. 2012. *Lemmario del Lessico della Letteratura Musicale Italiana (1490-1950)*. Firenze: Cesati.

PACINI, Giovanni. 1849. *Principj elementari di musica e metodo per l'insegnamento del Meloplasto*. Lucca: Tipografia Baroni.

La Réforme musicale: journal des doctrines de l'École Galin-Paris-Chevé. 1856-1859. Dir. Louis Roger. Rouen

SCHMID, Manfred Hermann. 2018. *La notazione musicale. Scrittura e composizione tra il 900 e il 1900*. Roma: Astrolabio.

TAGG, Philip. 2009. *La tonalità di tutti i giorni*, a cura e con un'introduzione di Franco Fabbri. Milano: Il Saggiatore.

THÉOLIER, Philippe e Narcisse-Charles-François Seraene. 1880. *Le Chevalier d'Assas*. Paris: L. Eveillard. <https://tinyurl.com/3k3zw4as>.

URICCHIO, William. 2017. "Data, Culture and the Ambivalence of Algorithms". In Mirko Tobias Schäfer and Karin van Es, *The Datafile Society. Studying Culture through Data*. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: [10.25969/MEDIAREP/12569](https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/12569).

VERHULST, Wim. 2023. *Componium*. Bruxelles: Musée des instruments de musique. <https://tinyurl.com/4x59uyb8>.

VINCENT, Guy. 2021. *L'École primaire française. Etude sociologique*. Lyon: Presses Universitaires. DOI: [10.4000/books.pul.30073](https://doi.org/10.4000/books.pul.30073).

WIELAND HOWE, Sondra. 1995-1996. "French Music Textbooks in the Mason-McConathy Collection". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, The 15th International Society for Music Education, ISME Research Seminar: 106-114.

ZASLAW, Neal. 2005. "Mozart's Modular Minuet Machine". In *Essay in Honor of László Somfai on his 70th birthday*, 219-235. Lanham (Maryland): Scarecrow Press.