

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXVII n. 1, 2021

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione scientifica Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM)
(la numerazione dei singoli numeri prosegue quella dei Bollettini del GATM)
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28/1/1994 – ISSN 1724-238X

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* (RATM) è una rivista *peer reviewed* fondata nel 1994 dal GATM. Sulla rivista sono pubblicati studi in lingua italiana e inglese, dedicati all'analisi di repertori e pratiche musicali di ogni periodo storico, genere, stile e provenienza geografica. La RATM è stata inclusa dall'ANVUR nell'elenco delle riviste di CLASSE A per l'Area 10 Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche. L'aggiornamento è stato pubblicato sul sito dell'ANVUR il 31/10/2018 ed è attivo da Luglio 2018.

Direttore: Antonio Grande (Conservatorio di Como)

Vicedirettore: Catherine Deutsch (University of Lorraine)

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Franco Fabbri (Università di Torino), Vasilis Kallis (Università di Nicosia), Kerri Kotta (Estonian Academy of Music), Fabien Levy (Hochschule für Musik und Theater, Lipsia), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Susan McClary (Case Western Reserve University, Ohio), José Martins (University of Coimbra), Mauro Mastropasqua (Università di Bologna), Augusto Mazzoni (pubblicista), Alberto Odone (Conservatorio di Milano), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Massimo Privitera (Università di Palermo), Gianfranco Salvatore (Università del Salento), Makis Solomos (Università Paris VIII), Giorgio Tedde (Conservatorio di Milano)

Redazione: Matteo Catalano (Liceo Bragaglia, Frosinone), Gianluca Dai Prà (Licei Renier, Belluno), Marina Mezzina (Conservatorio di Salerno), Giuseppe Sellari (Università Tor Vergata, Roma)

Consulenti: Giovanni Albini (Conservatorio di Udine), Mario Baroni (Università di Bologna), Lee Barrow (University of North Georgia), Edmond Buharaja (Università di Tirana), Santi Calabrò (Conservatorio di Messina), Sonia Cannas (Università di Pavia), Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata), Giuseppina Colicci (Università della Calabria), Duilio D'Alfonso (Conservatorio di Latina), Carlo Delfrati, William Drabkin (University of Southampton), John Koslovsky (Amsterdam University of the Arts), Ciro Longobardi (Conservatorio di Salerno), Andrea Malvano (Università di Torino), Marco Mangani (Università di Firenze), Gianluigi Mattietti (Università di Cagliari), Nicolas Meeus (Conservatoire Royal de Bruxelles), Paolo Petazzi, Friedemann Sallis (University of Calgary), Massimiliano Raffa (Università IULM), Carlo Serra (Università della Calabria), Gaetano Stella, Ivanka Stonianova (Université de Paris VIII), Giorgio Taccani (Conservatorio di Torino), Joannella Tafuri (Conservatorio di Bologna), Marco Targa (Conservatorio di Como), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Massimiliano Viel (Conservatorio di Milano)

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal Comitato Scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. L'articolo, una volta accettato, deve essere redatto secondo le norme editoriali, disponibili al sito <https://www.gatm.it/>. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: direttoraterm@gatm.it

ISCRIZIONE ALL'ASSOCIAZIONE GATM E ABBONAMENTI ALLA RIVISTA

Dal 1° gennaio del 2020 le iscrizioni al GATM si possono fare direttamente sul nuovo sito <https://www.gatm.it/>, specificando le proprie generalità e il tipo di iscrizione che si preferisce.

Con l'iscrizione si ha diritto all'abbonamento annuale alla Rivista in formato cartaceo e all'accesso online a tutti i numeri arretrati. L'iscrizione consente anche di avere uno sconto del 50% per l'iscrizione al Convegno Annuale in qualità di relatore, la partecipazione gratuita a tutte le attività del GATM (convegni, seminari, commissioni, gruppi di studio) e la possibilità di usufruire di borse di studio e specifici contributi alla ricerca.

Alla pagina <https://www.gatm.it/it/iscrizioni/> si trovano sia le indicazioni per iscriversi all'Associazione, sia quelle per attivare solo l'abbonamento alla RATM, in formato cartaceo oppure in PDF.

Il versamento richiesto dal nostro sito usa Paypal, ma è sempre possibile iscriversi facendo un bonifico al nostro conto bancario, utilizzando le seguenti coordinate e inviando la ricevuta all'indirizzo: segreteria@gatm.it.

– conto intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE

– codice IBAN: IT4300760102400000023163405

Per il 2020 le quote delle iscrizioni e degli abbonamenti sono le seguenti:

QUOTE DI ISCRIZIONE	SERVIZI OFFERTI	ITALIA	ALTRE NAZIONI
Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento RATM	– iscrizione associazione (con partecipazione a tutte le iniziative) – abbonamento RATM annuale (formato cartaceo) – abilitazione pagina personale online con l'accesso a tutte le pubblicazioni periodiche del GATM in pdf – sconto 50% iscrizione Convegno di Rimini – possibilità di usufruire di borse di studio e contributi alla ricerca – sconti per specifiche iniziative	€ 60,00	€ 75,00
Iscrizione Socio Ordinario (studente) e abbonamento RATM	--- come sopra ---	€ 50,00	€ 65,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM solo cartaceo	€ 40,00	€ 55,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato PDF	abbonamento annuale RATM solo PDF	€ 35,00	
Studenti: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM cartaceo	€ 30,00	€ 45,00
Studenti: Quota abbonamento RATM formato PDF	abbonamento annuale RATM solo PDF	€ 30,00	
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	abbonamento annuale RATM (formato cartaceo + PDF)	€ 100,00	€ 115,00

Nel caso di una seconda iscrizione nello stesso nucleo familiare, la quota è di € 15 (senza diritto alla RATM)

Per richiedere una iscrizione triennale al GATM occorre inviare una richiesta all'indirizzo: segreteria@gatm.it

Le quote triennali sono le seguenti:

- Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento RATM: per l'Italia € 150,00, per altre nazioni € 195,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato cartaceo: per l'Italia € 100,00, per altre nazioni € 145,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato PDF: € 85,00 (Italia e altre nazioni)
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM: per l'Italia € 250,00, per altre nazioni € 295,00

ARTICOLI SINGOLI E NUMERI ARRETRATI

Sul sito del GATM (<https://www.gatm.it/>) è possibile effettuare l'acquisto di un singolo articolo in formato digitale al costo di € 10 euro. È previsto anche l'acquisto di un intero numero arretrato, sempre in formato digitale e al costo indicato nei singoli casi.

LIBRERIE, COMMISSIONARIE E DISTRIBUTORI

Per l'acquisto rivolgersi a Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it – www.lim.it +39 0583 394464

Singolo fascicolo: € 20

Singolo saggio in formato digitale: € 10

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Anna Maria Bordin

Comitato scientifico: Anna Rita Addessi, Anna Maria Bordin, Gabriele Cecchetti, Fabio De Sanctis De Benedictis, Francesco Maschio, Marina Mezzina, Massimo Privitera, Simonetta Sargenti, Marco Stassi, Giovanni Vacca

Consiglio direttivo: Anna Bordin, Marina Mezzina (vice-presidente), Simonetta Sargenti (segretario-tesoriere)

Collegio dei Sindaci: Maurizio Giannella, Paolo Geminiani, Silvano Mangiapelo



Redazione, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2021 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

Il titolare della testata rimane a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate.

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-5543-125-5

INDICE

EDITORIALE

Catherine Deutsch	
<i>Women in Music Analysis</i> (versione italiana)	9
<i>Women in Music Analysis</i>	15

SAGGI

Mine Doğantan-Dack	
<i>Senses and Sensibility: The Performer's Intentions</i>	
<i>Between the Page and the Stage</i>	23
Paola Maurizi – Maria Grazia Sità	
<i>Su Das Jahr di Fanny Hensel: uno studio in due parti</i>	69
Anna Maria Bordin – Susanne van Els – Karine Hahn – Ellen M. Stabell – Siri Storheim	
<i>Embodying the Score: Learning & Teaching Perspectives</i>	119
Giusy Caruso	
<i>Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore</i>	
<i>e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca</i>	155
Notizie sugli autori / Notes on contributors	193

Editoriale

Catherine Deutsch

Women in Music Analysis

Per la prima volta dalla sua nascita, nel 2002, la *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* pubblica un numero scritto interamente da donne, incentrato sullo studio di musiciste, compositrici e interpreti femminili. Questa importante iniziativa deve essere apprezzata perché arriva in un momento in cui l'analisi musicale è ancora indietro rispetto al resto del mondo musicologico in termini di inclusione di studiose donne. Negli ultimi anni, diverse società culturali e riviste musicologiche hanno celebrato l'anniversario della loro fondazione con uno sguardo retrospettivo alle loro pratiche accademiche, e alcune di esse hanno evidenziato la significativa evoluzione della posizione delle donne in questa disciplina [Bernstein 2011; Deutsch 2018]. Come questi studi hanno chiarito, negli ultimi cinquant'anni la musicologia è diventata globalmente più aperta alle donne e la percentuale di contributi femminili alle principali riviste musicologiche è aumentata significativamente dagli anni '80.

Vale la pena notare, tuttavia, che l'analisi è rimasta piuttosto al margine di questa evoluzione. Alcuni dati quantitativi ci permettono di illustrare questa tendenza. Nel 2010, la proporzione di donne che scrivevano su *Music Analysis* e sul *Journal of Music Theory* era rispettivamente dell'8% e del 13%, cifre che corrispondono all'incirca al rapporto rappresentato dal *Journal of the American Musicological Society* tra il 1930 e il 1970, che oggi è più che raddoppiato. Dalla sua creazione, circa il 23% degli articoli pubblicati dalla *RATM* sono stati scritti da donne, una percentuale che è leggermente diminuita nell'ultimo decennio (26% negli anni 2000, contro il 19% negli anni 2010). D'altra parte, la *Rivista Italiana di Musicologia* ha seguito la tendenza internazionale verso una maggiore parità di genere, passando dal 17% di autrici degli anni '70, al 36% degli anni 2010.

Insieme a questo — e i due fenomeni sono in qualche misura probabilmente collegati — le riviste di analisi musicale sono rimaste in gran parte impermeabili al grande boom di studi sulle donne musiciste che ha segnato la musicologia americana, inglese e tedesca negli anni Novanta e, più di un decennio dopo, quella francese. Gli anni Novanta e Duemila hanno visto un'abbondanza di ricerche su donne musiciste e studi di genere in riviste come *The Musical Quarterly* o *Music &*

Letters e, nel 1999, la creazione di una rivista specializzata in questi temi, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*. Nel 2005, Karin Pendle e Melinda Boyd hanno pubblicato *Women in Music: A Research and Information Guide*, un rilevante strumento di ricerca che elenca circa 3.000 riferimenti bibliografici, rivisto e aggiornato negli anni successivi [Pendle – Boyd 2010]. Questa guida rivela, tuttavia, che ricerche analitiche in senso stretto rimangono rare negli studi sulle donne musiciste.

Nello stesso tempo, la musica di donne compositrici è rimasta di fatto un punto cieco nell'analisi musicale. In un campione di otto riviste peer-reviewed (per lo più anglo-americane) di teoria e analisi musicale, pubblicate tra il 1994 e il 2013, Laurel Parsons e Brenda Ravenscroft hanno evidenziato che solo l'1,51% degli articoli si occupava della musica di donne compositrici [Parsons – Ravenscroft 2016, 3]. La pubblicazione nel 2016 e nel 2018 dei due volumi dei loro *Analytical Essays on Music by Women Composers* sembra aver pungolato la coscienza di alcune riviste di analisi musicale. È il caso, per esempio, di *Music Theory Online* che, dopo aver recensito il primo volume di Parsons e Ravenscroft, ha dedicato una serie di articoli a donne compositrici — in particolare Oliveria Prescott, Chen Yi, Sofia Gubaidulina, Pink e Rihanna. Tuttavia, nella maggior parte delle riviste di analisi musicale, la sottorappresentazione degli studi sulle donne non è di fatto cambiata: negli ultimi dieci anni riviste come *Music Analysis*, o la francese *Musurgia*, non hanno pubblicato un solo studio su una compositrice donna. Dalla sua creazione nel 2002, la *RATM* ha, da parte sua, pubblicato un solo articolo incentrato su una musicista donna, la cantautrice Alanis Morissette [Lacasse 2002]. Non si può non essere colpiti dalla quasi totale invisibilità delle cosiddette compositrici classiche — anche le più famose, come Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi o Clara Wieck-Schumann — la cui musica è uscita dal silenzio negli ultimi decenni grazie al lavoro pionieristico degli interpreti, suscitando un interesse crescente da parte di un pubblico desideroso di scoprire questa parte trascurata del nostro patrimonio musicale.

Si sarebbe piuttosto tentati di concludere, da questi dati di fatto, che l'analisi musicale è rimasta appannaggio degli uomini, sia per ciò che concerne gli autori che per i soggetti. Questo numero di *RATM* intende dimostrare il contrario, aprendo le sue pagine a undici donne (dodici, compresa l'autrice di queste pagine). È, in un certo senso, un'edizione *non-mista* — la decima che la *RATM* ha pubblicato se si tiene conto dei volumi interamente maschili.

Dal momento che i temi dei diversi articoli sono stati, in parte, sollecitati dalla *RATM* e non nascono del tutto spontaneamente per scelta delle autrici, non è facile stabilire quale effetto produca in termini intellettuali questa inclusione delle donne. Una tale antropologia di genere della pratica accademica esula dagli

scopi di questo editoriale, tanto più che nessuna delle autrici rivendica una conoscenza situata o un metodo analitico derivante dall'esperienza femminile — sia essa fisica o socioculturale — e tanto meno da un punto di vista femminista. È più facile, a mio avviso, sottolineare il significato simbolico del volume, che afferma la legittimità delle musiciste, e soprattutto delle compositrici, come soggetti per l'analisi musicale. Questa affermazione costituisce già di per sé una rottura epistemologica.

La questione di fondo che questo volume solleva è anche l'eventualità di un tratto comune alla musica delle donne che la distingua da quella degli uomini, invitando a riflettere sull'esistenza di un "pensiero musicale femminile". Abbiamo bisogno di sviluppare nuovi strumenti specifici per analizzare il mondo musicale delle donne? Il dibattito è vecchio di secoli, e ha dato luogo ad accese discussioni negli ambienti musicologici fin dalla pubblicazione di *Feminine Endings* di Susan McClary, nel 1991 [McClary 1991]. Al di fuori del mondo strettamente musicologico, poche donne musiciste e compositrici rivendicano oggi uno "stile femminile", temendo giustamente di essere confinate nel ghetto di una sottocategoria e di essere ridotte a una serie di attributi che non riconoscono in loro stesse, proprio come lo erano le loro antenate nei secoli passati [Marcel-Berlioz et al. 2019].

La ricerca di caratteristiche specifiche della femminilità musicale non rischia di essenzializzare le donne attraverso la musica e di assegnare loro una "natura" diversa dalla norma dominante, implicitamente maschile? Viceversa, e anche se manteniamo una visione strettamente costruttivista, possiamo ignorare il condizionamento sociologico delle donne e l'impatto che necessariamente produce sulla loro creatività? Dobbiamo astrarre la musica dai linguaggi artistici che gettano uno sguardo critico sul mondo, e in particolare sulle disuguaglianze di genere, che sono, il più delle volte, denunciate dalle donne? È significativo che tutte le autrici del presente volume abbiano optato per una nozione universalista di musica e abbiano applicato una metodologia analitica che non differisce fondamentalmente da quella utilizzata in altri campi di studio. Se nessuna di loro promuove un approccio differenzialista, nemmeno esse impiegano gli strumenti critici della musicologia femminista. La questione del genere si pone occasionalmente, tuttavia, per esempio quando Diamanda Dramm evoca il fatto che «c'è ancora molta pressione sulle donne per apparire in un certo modo se sono sul palco» (*Embodying the Score: Learning & Teaching Perspectives*); o quando Maria Grazia Sità si riferisce alla «posizione di vantaggio rispetto ai colleghi professionisti» di cui, paradossalmente, Fanny Hensel godeva in termini di libertà compositiva (*Su Das Jahr di Fanny Hensel: uno studio in due parti*). Ma questi aspetti non sono, in ogni caso, centrali per l'argomento.

I quattro articoli di questo volume esplorano due principali campi di ricerca: da un lato, l'analisi della musica scritta da donne e, dall'altro, l'analisi performativa di opere composte da uomini o donne, ma eseguite da donne. In *Su Das Jahr di Fanny Hensel: uno studio in due parti*, Paula Maurizi e Maria Grazia Sità forniscono una doppia analisi del ciclo per pianoforte *Das Jahr* (1841–42) di Fanny Hensel, il primo calendario musicale della storia della musica. Il ciclo è composto da dodici pezzi di carattere per ogni mese dell'anno, seguiti da un postludio. L'opera, inedita fino al 1989, è conservata in due manoscritti autografi del 1841 e 1842. Maurizi propone un'analisi multimediale del secondo manoscritto del 1842, in cui ogni brano è su carta di un colore specifico, preceduto da alcuni versi di differenti poeti, e illustrato da Wilhelm Hensel, marito di Fanny. Attingendo a un'ermeneutica musicale meticolosamente informata alle fonti storiche, Maurizi ricostruisce il modo in cui Fanny Hensel ricreò in musica i suoi ricordi del Grand Tour italiano che i coniugi Hensel intrapresero nel 1839–40, intrecciando altri riferimenti, in particolare alla cultura protestante germanica. Sità analizza poi la ricca intertestualità musicale del ciclo, sottolineando in particolare i riferimenti a Felix Mendelssohn e a Bach.

Gli altri tre articoli del volume riguardano il campo degli studi sulla performance musicale e spostano l'attenzione dalla partitura all'esecuzione. Se il problema dell'analisi per e da parte degli esecutori è tutt'altro che sconosciuta ai lettori della *RATM*, l'importanza data all'analisi fenomenologica della performance musicale in termini di esperienza corporea, sensoriale e affettiva offre una visione completamente nuova. L'analisi della performance è qui condotta sia da studiosi che attingono alle testimonianze degli esecutori, sia dalla performer stessa che auto-analizza la propria pratica.

In *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, Giusy Caruso offre una prospettiva peculiare sul brano pianistico *Shin* di Carla Rebora (2014), realizzato in collaborazione con la pianista Alessandra Ammara, e liberamente ispirato al *Cantico dei Cantici*. Caruso fonda la sua analisi dei procedimenti compositivi sulla propria conoscenza ed esperienza pianistica. Così facendo, offre un'indagine illuminante sul ruolo intrinseco del performer come co-creatore, mostrando che non è un semplice "esecutore", ma colui che realizza l'opera d'arte vera e propria — in altre parole, egli *per-forma* l'opera nel senso latino del termine *per-formare*, per "dare forma definitiva" ad essa. Nel contempo, Caruso mostra che gli stessi esecutori hanno difficoltà a riconoscere il proprio contributo alla creazione di un'opera, anche quando il compositore lo riconosce esplicitamente.

In *Embodying the Score: Learning & Teaching Perspectives*, Anna Maria Bordin, Susanne van Els, Karine Hahn, Ellen M. Stabell e Siri Storheim continuano

questa esplorazione di «*embodiment* della partitura» attraverso una prospettiva di apprendimento e insegnamento. L'articolo presenta il caso di studio della giovane violinista Diamanda Dramm che le autrici seguono nel processo di apprendimento — o «*embodiment*» — di *Smackgirl XL*, un pezzo composto da suo padre David Dramm, che lo ha dedicato a sua figlia. Questo caso di studio è particolarmente interessante perché *Smackgirl XL*, scritto per violino e grancassa alta e bassa, mette in gioco un vocabolario gestuale e corporeo inusuale. La violinista deve anche suonare le percussioni con i piedi, il che destabilizza il suo centro di gravità e le sue abitudini di suono. Come questo articolo dimostra chiaramente, il processo di apprendimento può trarre grande beneficio da un'analisi dell'«*embodiment*» della partitura, situando nello spazio e nel tempo l'intera gamma dei gesti musicali. Le autrici sottolineano anche l'esistenza di «*embodiments* negativi» che causano traumi fisici o psicologici, e che possono essere decostruiti, disimparati e sostituiti da una conoscenza corporea positiva.

In *Senses and Sensibility: The Performer's Intentions Between the Page and the Stage*, Mine Doğan-Dack sostiene che l'analisi tradizionale della sola partitura non è in grado di «collegare pagina e palcoscenico». Fornendo una straordinaria discussione critica degli studi sulla performance musicale, l'autrice promuove una pratica analitica che prenda in considerazione le intenzioni del performer e l'esperienza *embodied* della partitura, compresa la sua dimensione affettiva ed estetica. La sua ricerca artistica si concentra sulle proprie registrazioni della *Corrente* dalla Partita per tastiera in mi minore di Bach, la 18a variazione dalla *Rapsodia su un tema di Paganini* op. 43, e la sonata per tastiera di Scarlatti in fa minore K. 481. Doğan-Dack sfida così l'ideologia testualista dominante, e restituisce — anche in termini estetici — il valore delle esperienze emotivo-corporee e visive della musica.

REFERENCES

- BERNSTEIN J. A. (2011), *Regard the Past, Examine the Present, and Look toward the Future: The AMS at Seventy-five*, in *Celebrating the American Musicological Society at Seventy-five*, American Musicological Society, Brunswick, pp. 13–14.
- DEUTSCH C. (2018), *Écrire sur les musiciennes, une question de genre ?*, «Revue de Musicologie», 104/1, pp. 305–25.
- DEUTSCH C. (2018). *Un siècle de rapports de genre en musicologie. Les femmes musicologues à la Société française de musicologie et dans sa revue*, «Revue de Musicologie», 104/2, pp. 773–802.
- LACASSE Serge (2002), *Messa in scena vocale e funzione narrativa in Front row di Alanis Morissette*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 8/2, pp. 157–180.
- MARCEL-BERLIOZ L. – CORLAIX O. – GALLET B. (eds., 2019), *Compositrices, l'égalité en acte*, Centre de documentation de la musique contemporaine/Éditions MF, Paris.
- MCCLARY S. (1991), *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- PARSONS L. – RAVENSCROFT B. (eds., 2016), *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960–2000*, Oxford University Press, NY.
- PARSONS L. – RAVENSCROFT B. (eds., 2018), *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, Oxford University Press, NY.
- PENDLE K. – BOYD M. (2010), *Women in Music: A Research and Information Guide*, 2nd ed. Routledge, NY.

Women in Music Analysis

For the first time since its inception in 2002, the *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* is publishing an issue written entirely by women, focusing on the study of female musicians, composers and performers. This important gesture must be applauded, since it comes at a time when music analysis is still some way behind the rest of the musicological world in terms of women's inclusion. In the last few years, several learned societies and musicological journals have celebrated the anniversary of their foundation with a retrospective look at their academic practices, and some of them have highlighted the significant evolution of women's place in this discipline [Bernstein 2011; Deutsch 2018]. As these studies have made clear, in the last fifty years, musicology has globally become more open to women and the proportion of female contributors to the main generalist musicological journals has significantly increased since the 1980s.

It is worth noting, however, that analysis has remained rather on the margin of this evolution. A few quantitative data will suffice to illustrate this trend. In 2010, the proportion of women writing in *Music Analysis* and in the *Journal of Music Theory* was 8% and 13% respectively, figures that correspond roughly to the ratio displayed by the *Journal of the American Musicological Society* between 1930 and 1970, which has today more than doubled. Since its creation, about 23% of the articles published by *RATM* have been written by women, a percentage that has dipped slightly in the last decade (26% in the 2000s against 19% in the 2010s). On the other hand, the *Rivista Italiana di Musicologia* has followed the international trend towards more gender equality, passing from 17% of female authors in the 1970s, to 36% in the 2010s.

Alongside this — and the two phenomena are probably linked to some extent — music analysis journals have remained largely impervious to the big boom in studies of women musicians which marked American, English and German musicology in the 1990s and, more than a decade later, French musicology. The 1990s and 2000s saw an abundance of research into women musicians and gender in reviews such as *The Musical Quarterly* or *Music & Letters*, and, in 1999, the creation of a journal specialising in these issues, *Women and Music: A Journal of*

Gender and Culture. In 2005, Karin Pendle and Melinda Boyd published *Women in Music: A Research and Information Guide*, an impressive research tool listing around 3.000 bibliographical references, revised and updated in the following years [Pendle – Boyd 2010]. This guide reveals, however, that strictly analytical studies remain rare in scholarship on women musicians.

At the same time, music by women composers remained *de facto* a blind spot in musical analysis. In a sample of eight (mostly Anglo-American) peer-reviewed music theory and analysis journals published between 1994 and 2013, Laurel Parsons and Brenda Ravenscroft showed that only 1.51% of the articles dealt with the music of women composers [Parsons – Ravenscroft 2016, 3]. The publication in 2016 and 2018 of the two volumes of their *Analytical Essays on Music by Women Composers* seems to have pricked the conscience of certain journals of music analysis. This is the case for example with *Music Theory Online*, which, after having reviewed the first volume of Parsons and Ravenscroft, devoted a series of articles to women — notably Oliveria Prescott, Chen Yi, Sofia Gubaidulina, Pink, and Rihanna. However, in most music analysis journals, the under-representation of studies of women has scarcely changed: in the last ten years journals such as *Music Analysis*, or the French *Musurgia*, have not published a single study on a female composer. Since its creation in 2002, the *RATM* has for its part only published one article focusing on a female musician, the singer-songwriter Alanis Morissette [Lacasse 2002]. One cannot but be struck by the almost total invisibility of so-called classical women composers — even the most famous, such as Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi, or Clara Wieck-Schumann, whose music has emerged from silence in the last few decades thanks to the pioneering work of performers, arousing increasing interest from a public eager to discover this neglected part of our musical heritage.

It would be rather tempting to conclude from this factual data that musical analysis has remained the prerogative of men, both in terms of its practitioners and its subject matters. This issue of *RATM* intends to show the opposite, in opening its pages to eleven women (twelve, including the author of these pages). It is in a sense a single-sex edition — the tenth that *RATM* has issued if one takes into account the all-male volumes.

In so far as the themes of the different articles have, in part, been instigated by the *RATM* and do not arise entirely spontaneously from the authors' own choice, it is not easy to establish what effect such an inclusion of women produces in intellectual terms. Such a gender anthropology of scholarly practice is beyond the scope of this editorial, even more so since none of the authors claims situated knowledge or an analytical method arising from female experience — whether physical or sociocultural — and still less from a feminist standpoint. It is

easier, in my view, to emphasize the symbolic significance of the volume, which asserts the legitimacy of female musicians and composers as subjects for musical analysis. This statement already constitutes in itself an epistemological break.

The underlying issue that this volume also raises is the eventuality of a common trait among women's music which distinguishes it from that of men, inviting reflection on the existence of "feminine musical thinking". Do we need to develop new specific tools to analyse the musical world of women? The debate is ages old, and has given rise to heated arguments in musicological circles since the publication of Susan McClary's *Feminine Endings*, in 1991 [McClary 1991]. Outside the strictly musicological world, few women musicians and composers today claim a "female style", justly fearing being confined to the ghetto of a sub-category and being reduced to a series of attributes that they do not recognise in themselves, just as were their forebears in centuries past [Marcel-Berlioz et al. 2019]. Does not seeking out characteristics specific to musical femininity risk essentialising women through music and assigning them a "nature" that is different from the dominant, implicitly masculine norm? Conversely, and even if we maintain a strictly constructivist view, can we ignore the sociological conditioning of women and the impact it necessarily has on their creativity? Should we abstract music from the artistic languages that cast a critical eye on the world, and notably on gender inequalities, which are, most often, denounced by women? It is significant that all the writers in the present volume have opted for a universalist notion of music, and applied an analytical methodology that does not differ fundamentally from that applied to other fields of study. If none of them promotes a differentialist approach, neither do they employ the critical tools of feminist musicology. The question of gender does occasionally arise, however, for example when Diamanda Dramm evokes the fact that «there is still a lot of pressure on women to look in a certain way if they're on stage» (*Embodying the Score: Learning & Teaching Perspectives*); or when Maria Grazia Sità refers to the «posizione di vantaggio rispetto ai colleghi professionisti» which, paradoxically, Fanny Hensel enjoyed in terms of compositional liberty (*Su Das Jahr di Fanny Hensel: uno studio in due parti*). But these are not central to the argument in each case.

The four articles in this volume explore two main fields of research: on the one hand, the analysis of music written by women, and, on the other hand, the performer-based analysis of works composed either by men or women, but performed by women. In *Su Das Jahr di Fanny Hensel: uno studio in due parti*, Paula Maurizi and Maria Grazia Sità provide a dual analysis of the cycle for piano *Das Jahr* (1841–42) by Fanny Hensel, the first musical calendar in the history of music. The cycle is made up of twelve character pieces for each month of the year, followed

by a postlude. The work, unpublished until 1989, is preserved in two autograph manuscripts dating from 1841 and 1842. Maurizi proposes a multimedia analysis of the second manuscript of 1842, in which each piece is written on paper of a specific colour, preceded by a few lines by different poets, and illustrated by Wilhelm Hensel, Fanny's husband. Drawing on a musical hermeneutic meticulously informed by historical sources, Maurizi reconstructs the way in which Fanny Hensel recreated in music her memories of the Italian Grand Tour the Hensel couple undertook in 1839–40, weaving in other references, notably to Germanic Protestant culture. Sità subsequently analyses the rich musical intertextuality of the cycle, pointing out notably the references to Felix Mendelssohn and to Bach.

The other three articles in the volume are concerned with the field of music performance studies, and turn the focus away from the score and towards the performer. If the issue of analysis for and by performers is far from unknown to readers of the *RATM*, the importance given to the phenomenological analysis of musical performance in terms of corporal, sensorial and affective experience offers a completely new insight. The analysis of performance is conducted here either scholars drawing on performer's accounts, or by the performer herself, who self-analyses her practice.

In *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, Giusy Caruso offers a peculiar perspective on the piano piece *Shin* by Carla Rebora (2014), created in collaboration with the pianist Alessandra Ammara, and freely inspired by the *Song of Songs*. Caruso informs her analysis of the compositional procedures by her own pianistic experiential knowledge. In doing so, she offers an enlightening investigation on the performer's inherent role as co-creator, showing that he or she is not a mere "executor" but the one who realises the actual artwork — in other words, he or she *per-forms* the work in the Latin sense of the term *per-formare*, to «give definitive form» to it. At the same time, Caruso shows that performers themselves have difficulty in acknowledging their own contribution to the creation of a work, even when the composer explicitly recognises it.

In *Embodying the Score: Learning & Teaching Perspectives*, Anna Maria Bordin, Susanne van Els, Karine Hahn, Ellen M. Stabell and Siri Storheim continue this exploration of «score embodiment» through a learning and teaching perspective. The article provides the case study of the young violinist Diamanda Dramm, who the authors follow through the learning process — or "embodiment" — of *Smackgirl XL*, a piece composed by her father David Dramm, who dedicated it to his daughter. This case study is particularly interesting because *Smackgirl XL*, written for violin, and high and bass kick drums, brings into play an unusual gestural and corporal vocabulary. The violinist must also play percussion with her

feet, which destabilises her centre of gravity and her playing habits. As this article clearly demonstrates, the learning process can benefit greatly from an analysis of the score embodiment, by situating in space and time the whole gamut of musical gestures. The authors also highlight the existence of “negative embodiments” that causes physical or psychological trauma, which can be deconstructed, unlearned and replaced by a positive corporal knowledge.

In *Senses and Sensibility: The Performer's Intentions Between the Page and the Stage*, Mine Doğantan-Dack argues that traditional analysis of the score alone is unable «to connect the page and the stage». Providing an impressive critical discussion of music performance studies scholarship, she advocates for an analytical practice that considers the performer's intentions and the embodied experience of the score, including its affective and aesthetic dimension. Her artistic research focuses on her own recordings of the *Corrente* from Bach's keyboard *Partita* in E minor, the 18th variation from Sergei Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini* op. 43, and Scarlatti's keyboard sonata in F minor K. 481. Doğantan-Dack thus challenges authoritarian textualist ideology, and restores the value — also in aesthetic terms — of embodied-affective, lived experiences of music.

REFERENCES

- BERNSTEIN J. A. (2011), *Regard the Past, Examine the Present, and Look toward the Future: The AMS at Seventy-five*, in *Celebrating the American Musicological Society at Seventy-five*, American Musicological Society, Brunswick, pp. 13–14.
- DEUTSCH C. (2018), *Écrire sur les musiciennes, une question de genre ?*, «Revue de Musicologie», 104/1, pp. 305–25.
- DEUTSCH C. (2018), *Un siècle de rapports de genre en musicologie. Les femmes musicologues à la Société française de musicologie et dans sa revue*, «Revue de Musicologie», 104/2, pp. 773–802.
- LACASSE Serge (2002), *Messa in scena vocale e funzione narrativa in Front row di Alanis Morissette*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 8/2, pp. 157–180.
- MARCEL-BERLIOZ L. – CORLAIX O. – GALLET B. (eds., 2019), *Compositrices, l'égalité en acte*, Centre de documentation de la musique contemporaine/Éditions MF, Paris.
- MCCLARY S. (1991), *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- PARSONS L. – RAVENSCROFT B. (eds., 2016), *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960–2000*, Oxford University Press, NY.
- PARSONS L. – RAVENSCROFT B. (eds., 2018), *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, Oxford University Press, NY.
- PENDLE K. – BOYD M. (2010), *Women in Music: A Research and Information Guide*, 2nd ed. Routledge, NY.

Saggi

Senses and Sensibility: The Performer's Intentions Between the Page and the Stage

If there is one trope that has become the lynchpin of the origin narratives of the young discipline of music performance studies, it is the idea that musical performance represents the “other” of the musical score. Given that twentieth-century musicology predicated its disciplinary identity upon the notion of musical “works” fixed and stored in scores, and persistently downplayed the fundamental role performerly skills and knowledge play in the creation of musical experiences and meanings, it is not surprising that this difference and dualism, variously expressed as “text vs act”, “writing vs doing” and “the page vs the stage”, occupied a central place in debates that effected a paradigm shift in music scholarship over the last couple of decades. Many of these debates highlight the divergences between the score and musical performance in ontological and epistemological terms [Cook 2001, 2013, 2014; Doğantan-Dack 2015a, 2015b, 2017; Klorman 2018; Leech-Wilkinson 2012; Parmer 2007; Rink 2015, 2020]. In steering the paradigm shift from *music-as-text* to *music-as-performance*, they also align the scholarly understanding of music more closely with the experiences of the great majority of musicking individuals [Small 1998], for whom music exists, and realizes its expressive and emotional effects, only in and through musical performances. Even though the new disciplinary landscape emerging under the banner of “music performance studies” appears to present a “fragmentary scene” [Rink 2020, 80] encompassing a wide and disparate array of scholarly activities, it is nevertheless unified around a disciplinary commitment to better understand the characteristics and complexities of music as performance. It also converges around a scholarly aspiration to bring to light more of the performerly experiences, knowledge and artistry that afford performances the capacity to touch, move, inspire and transform audiences.

The great surge in research on music performance prompted by this *performative turn* [Auslander 2006, 100; Cook 2015, 13–17]¹ over the last couple of decades has recently generated, not entirely unexpectedly, a scholarly dialectical impulse that seeks to re-affirm the musical text or the score as a central component in the emergence of musical knowledge and creativity.² Studying closely and systematically the ways performers interact with musical scores, as well as the kinds of meanings and values they attribute to them, is no doubt an important step towards acquiring more knowledge about the practice of performers. Much of the emerging literature on the role of the score in performance making, however, proceeds from the unwarranted assumption that the performative turn brought with it a scholarly desire to eliminate the score all together from music studies. In this connection, the title and contents of Nicholas Cook’s influential volume of 2013, *Beyond the Score*, appear as critical targets in presumably evincing such a scholarly intention. Pace, for instance, writes about Cook’s «disparaging view of written music, in ways which sometimes tend towards a general anti-literacy» [2017, 283]. Similarly, Schmalfeldt describes Cook’s approach as being «allergic to *any* enterprise that involves ‘interpreting’ a score» [2020, 93], while Payne and Schuiling refer to a general «opposition to musical notation» [2017, 439] in music performance studies. What makes these critical assertions unfounded is that they misinterpret the scholarly work that has been carried out in order to overturn the traditional *textualist paradigm* as an attack on the musical text itself.

While many scholars working within music performance studies have indeed been strongly critical of the textualist ideology, and of the various myths and prejudices it wove around performers and musical performances,³ no scholar, to my knowledge, has argued that the score is, or should be regarded as, irrelevant, insignificant, or unnecessary either for musicological enquiry or the practice of performers in the Western art music tradition. Cook himself, for instance, has criticized approaches — such as those emerging from the original performative turn in theatre studies — that «divided text from act» in advocating the «meaning generated in the act of performance as the only meaning that matters» [2014, 6]; and, he argued that music performance studies «can choose a different route from theatre and performance studies» in recognizing the «reciprocity of text

1. For a brief account of the origins of the “performative turn” in theatre studies, cultural anthropology, and philosophy of language in the 1950s and 60s, see Cook–Pettengil [2013]. Cook provides a discussion of the different forms that the performative turn took in musicology [2013, 70–85].
2. In this article, I use the terms “musical text”, “the score”, “musical notation” and “the page” interchangeably.
3. For a detailed discussion of some of these myths and prejudices, see Leech-Wilkinson [2020, chapter 6].

and act» [*ibid.*, 7]. In my own scholarly work, one of my concerns has been to redress some of the textualist biases by articulating the performer's perspective. In this connection, I noted that «for performers the page and the stage represent phases in a continuum for musical understanding and interpretation» [Doğantan-Dack 2017, 450] and advocated «continuously “opening up” the musical score, in contradistinction to the authoritarian views that insist on fixing, and thereby closing down, its performative meanings» [Doğantan-Dack 2015a, 197]. Consequently, what has been disputed in music performance studies is not the significance of the score in scholarly research or its place in the creative work of performers, but the crude reductionism of disciplinary textualism that disregards all the embodied and affective complexity, as well as the phenomenal richness of a performer's relationship with a score by constructing false bridges between the page and the stage, and subjugating performers and performances to (institutionalized theoretical knowledge about) musical texts.

In this article, I aim to open up and explore the meaning making processes, from a performer's perspective, that unfold in the creative space between the page and the stage that textualist approaches eliminated through their disembodied, ahistorical, essentialising and naturalizing discourses, and show the thoroughly contingent nature of these processes. One of the most significant arguments that will emerge from my discussion is that between the page and the stage are a large number of factors, including the uniquely embodied senses, artistic sensibilities, experiences and expert practical knowledge of each performer, that together constitute her *artistic intentions*, in the absence of which there would be no artistic musical performance. It should be emphasized that the processes that give rise to a performer's artistic intentions about a piece of music are highly multifarious, and scholarly narration of these processes does not capture their full complexity: in practice, such processes evolve as the performer constantly moves back and forth between doing-feeling, reflecting, evaluating, experimenting, further doing-feeling and reflecting, etc., integrating the non-discursive and the discursive, until she settles upon a more or less stable artistic conception and lived experience of the music she plays, which is sufficiently positively valenced to kindle her desire to re-live it, and share it with audiences on stage. Since the activity of moving from the page to the stage — or, the *poiesis* of musical performance — is a thoroughly embodied, corporeal practice and rests largely on the affective and multimodal sensory experiences of the performer as well as her cultural-discursive background, it can be understood as a process of *soma-aestheticization* of the music by the performer:⁴ i.e. a process of deploying the bodily awareness

4. The term “somaesthetics” was coined by philosopher Richard Schusterman in his 1997 book *Practicing Philosophy*, to refer to a new area of investigation that puts the body and bodily

involved in making musical sounds and musical judgments in order to endow a piece of music with aesthetic value in performance.⁵

My discussion in this article proceeds by drawing together critical evaluation of relevant scholarly literature, analytical thought, phenomenological enquiry and, most significantly, artistic research: the latter mobilizes the artistic processes of performance making as research tools and opens up novel lines of enquiry motivated by a performer's expert knowledge about, as well as situated experiences of, performing music. I have written elsewhere that processes of artistic research are highly messy cognitively, affectively and creatively [Doğantan-Dack 2015a]; they are characterized by continual emergence and complexity, and even though retrospective narration can only partly express their intricacies, it nevertheless allows «the identification of a more or less linear trajectory connecting the key markers of the research process» [*ibid.*, 170] and gives coherence to the web of interconnections between practice and theory.

The elaborateness of artistic research will become particularly evident in the three case studies I present in this article in order to show the performer's intentions between the page and the stage at work — case studies on my performance interpretations of Johann Sebastian Bach's *Corrente* from his keyboard Partita in E minor (BWV 830), the 18th variation from Sergei Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini Op. 43*, and Scarlatti's keyboard sonata in F minor K. 481. My recorded performances of these pieces accompany the article as audio examples.⁶ Several factors have motivated the choice of this repertoire as case study material: there are already published score-based analyses of the E minor *Corrente* and the F minor Scarlatti sonata, and my exploration of these pieces through artistic research puts in sharp relief the various kinds of phenomena that disappear from scholarly thought and discourse when only score-based methods and textualist

experiences at the centre of meaning-making and creative practices. In his words, somaesthetics was conceived as «an aesthetics of embodiment to revitalize aesthetics through contact with the living body and to redress the willful neglect of the body in Baumgarten's founding text of modern aesthetics, an omission reinforced by subsequent intellectualist and idealist theories» [Schusterman 2007, 137].

5. By "aesthetic values", I refer to a large variety of attributes that performers and audiences ascribe to performances, or music as performed, in accordance with their affective responses to them, and as understood within a particular cultural-discursive context: while some of these attributes can be labeled (e.g. "beautiful", "sublime", "magical", "poetic", "graceful", "awe-inspiring", "revelatory", "rapturous", etc.), many of them escape precise verbal description or designation, and remain as felt resonances that nevertheless continue to fulfill their role in the creation and reception of performances.
6. My performances of J. S. Bach's *Corrente* and Scarlatti's keyboard sonata have been recorded at home, using modest technological resources that were available domestically during the COVID-19 pandemic lockdown; readers may prefer listening to them with headphones. The excerpt from my performance of Rachmaninoff's *Rhapsody* was recorded live in concert (see footnote 42 for further details).

values are adopted for music analysis; by implication, the diverse factors that begin to enter our scholarly purview when analytical enquiry places at its foundation the performer's embodied-affective experiences of performing a given piece of music are foregrounded. The inclusion of an excerpt from the 18th variation of Rachmaninoff's *Rhapsody* as a case study has been prompted by my lived experience of performing this piece which, as a powerfully affective incident, led me to reflect on the question of time in performance, and of the temporality of musical form from a performer's perspective. In preparation for the case studies, I discuss in the next section the main characteristics of the textualist paradigm and the myths it generated and emphasize the inadequacy of textualist discourses to provide truthful representations of the ways performers move between the page and the stage. I also further elaborate on the notion of the performer's intentions, which comprises essential components for engaging with the meaning-making affordances of musical texts in order to create artistic musical performances.

1. The textualist paradigm and its myths

Arguably the most conspicuous feature of the textualist paradigm is that it constructs musical text and musical act as ideologically polarized antagonists that exist in a hierarchical relationship. Within twentieth-century scholarship this polarity was established by essentializing and naturalizing the musical score as the holder of "the music" and *the* source of disciplinary knowledge. In addition, and crucially, the score was conceived as housing *the* expressive content or *the* character of a piece of music, implied by its structural properties. The musical text was thus assigned a power it does not, and in principle cannot have: the power of fixing permanently an originary expressive meaning presumably intended by the composer.⁷ In the process, musical performance was conceptually reduced to a supplement of the score — to the mechanical reproduction of a structurally-grounded expressive content. All the expressive affordances of music that actualize only in situated and contingent acts of performing would thereby be rendered insignificant for music scholarship. The textualist paradigm thus deliberately wrote out of its discourses the best part of what makes music a uniquely powerful and exceptionally valued means of human communication,

7. The score, similar to any other symbolic representation, always entails plural meanings since it is context sensitive. Scores, and the music they represent, are always received in discursive, and thereby historically-culturally situated contexts, continually acquiring new meanings as they interact with the different understandings and values of different performers and listeners [Cook 2001; Doğantan-Dack forthcoming 2022]. In the words of Maxwell, «[Musical] texts are unstable, polysemic potentials for meaning, rather than the bearers of extractable truths» [2006, 5].

imagination, creativity, subjectivity and intersubjectivity: the sounding phenomenon created in the act of music making, with its wondrously rich and varied, ever-dynamic phenomenal qualities, as well as the artistry of performers that enable this marvel to emerge.

A peculiar consequence of this textualist agenda has been the construction of an imaginary bridge from the score to performance that removes all traces of the creative agency of the performer, leading to the discursive fabrication of the ideal performer in terms of self-effacement, concealment, and transparency [Cook 2013; Hunter–Broad 2017]. An important ramification in this connection has been the creation of the myth of a direct and immediate route from the page to the stage — i.e., the belief that discovering the structure and thereby the expressive character of a piece by analyzing the tonal-rhythmic parameters notated on the page would straight away reveal the expression the music should assume for an aesthetically compelling performance, on the stage. Through a sleight of hand that conceals the inevitable involvement of the artistic agency of the performer in performance making, this myth creates the illusion that theoretical, conceptual, and typically propositional knowledge about musical structures is sufficient to create a performance with artistic qualities.⁸ It constructs the process of connecting the score and performance as a species of cognitive-analytical knowledge and intelligence, and musical performance as «sounded writing» [Cook 2013, 8].

The effects of textualist habits of thought on scholarly discourses were still very pronounced during the early stages of music performance studies a couple of decades ago. For example, in his chapter titled “From score to sound” published in 2002, Peter Hill packaged his advice to performers «to work intensely at the score ... *away from the instrument*»⁹ [Hill 2002, 133; emphasis in original] explicitly within textualist values. His suggestion that performers can focus «entirely on the musical issues» only without «the irrelevant distraction» [*ibid.*, 133 and 138] of their performing bodies and musical instruments was in line with traditional musicological ontology that severed music from its material conditions of production. His argument that performers «can *know* the music through and through» [*ibid.*, 139; emphasis in original] by means of an intense cognitive-analytical scrutiny of the score similarly supported the disembodied,

8. During the heyday of the analysis and performance literature, when musicology’s textualist agenda still held sway, such knowledge was regarded also as necessary for creating “correct” or “valid” musical performances [Cook 1999]. Needless to say, a performer can undertake and be inspired by academic score-based analysis as part of her process of developing a performance interpretation; however, this would be neither sufficient nor necessary to make a convincing performance.

9. This practice is by no means as uncommon among instrumentalists as Hill suggests [Bravo–Fine 2009; Fine et al. 2015].

and ahistorical epistemology of twentieth-century musicology. And Hill's contention that «Music should be driven not by what we [as performers] can (or cannot) do, but by what we want and need to do» [*ibid.*, 143], reflected the textualist desire to discipline and homogenize the music-making body by encouraging performers to totally disregard the deep contingency of their embodied situatedness as they engage with music.¹⁰

The textualist agenda has been steadily on the wane in music scholarship during the twenty-first century. However, some of its hardened components continue to lurk around in different guises, particularly in the context of the analysis and performance literature. In this connection, the myth of a direct route between the page and the stage appears especially obstinate.¹¹ A recent example that shows this myth in action is Janet Schmalfeldt's 2020 publication "Who's keeping the score?", where she analyses the score of Scarlatti's keyboard sonata in F minor K. 481. Schmalfeldt is generally sympathetic to the disciplinary changes brought about by the performative turn and calls for a «renewed consideration» of «the analytic methods for the study of performance» [2020, 91]. Nevertheless, her discourse employs all the components of the textualist agenda, as she talks about *the* character of the sonata as implied by notated compositional parameters and invokes only score-based knowledge to put forward performance prescriptions.¹² One particular methodological move she makes in the article is especially pertinent in this connection, since it operates to conceal the myth of the direct route between the page and the stage by introducing yet another textualist myth,

10. In my pedagogical work with advanced piano students, I frequently observe and aim to reverse the negative consequences of this idea that has dominated classical performance pedagogy [Hunter–Broad 2017]. In promoting the value of the mental over the physical, this component of the textualist agenda disconnects performers from their bodies and instruments, which are the two crucial sources of performerly insight, knowledge and judgment. It also denies the distinct performance pleasures these sources afford, more often than not leading to performance anxiety. Even if I “want” to play the opening chords of Rachmaninoff's Second Piano Concerto without splitting them, for example, my physical constitution would simply not support this “want”; consequently, I find other means, afforded by my pianistic body, of delivering them, and derive aesthetic pleasure from these situated pianistic “I cans”, [Doğantan-Dack forthcoming 2022].
11. This myth sustains a false belief about the relationship between the page and the stage by bypassing the critical question of historical-cultural context with regard to performance making. As Cook noted «It is taken for granted that Schenkerian and other structural methods are directly applicable to performance in general. ... Otherwise, there would be no rationale for the approach» [Cook 2013, 53–54]. The myth works also by deleting any reference to the necessarily *mediated* nature of score-based analysis, which cannot be carried out without the intermediary of an aural image of the score, typically in a familiar performance style [Leech-Wilkinson 2012].
12. For a detailed discussion of another recent example from the analysis and performance literature — namely Jeffrey Swinkin's *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance* of 2016 — which similarly maintains the textualist paradigm even as the author is favourable towards the performative turn, see Doğantan-Dack [2017].

which I shall call “the myth of the intelligent musician”.¹³ Because it is not possible to provide any rational ground or empirical evidence to support the myth of a direct route between the musical score and performance, scholars who invoke it typically resort to rhetorical-persuasive strategies [Doğantan-Dack 2017], or mobilize, as Schmalfeldt does, further textualist myths.

The methodological step Schmalfeldt takes as part of her discussion aimed at valuing and “keeping the score” concerns enlisting three pianists «to serve as “consultants” or “co-researchers”» [2020, 96]: in the article, she informs the reader that all three pianists, none of whom publicly performed the Scarlatti sonata in question, reached the same conception that she herself did regarding its performance expression. At first glance, this methodological move appears curious as it is not clear what it is meant to achieve: it certainly cannot show that *because* Schmalfeldt and the three pianists agreed about the performance expression of the sonata, they must all have accessed, by interacting with the score, *the* expressive meaning or character of the music — as I already noted, there is no such singular, fixed expressive content embedded in any score. Schmalfeldt’s move rather activates the textualist myth of “the intelligent musician” in an attempt to render credible the illusion of discovering the sonata’s expressive meaning through score-based knowledge. The myth of the intelligent musician functions much like the Emperor’s new clothes. Every time it is set in motion, it conjures up the fantasy that if one possesses a characteristic valued within a cultural community, such as intelligence or talent,¹⁴ one would have privileged access to a phenomenon that in reality does not exist. In triggering this myth by invoking three «extremely talented» pianists [*ibid.*, 97], Schmalfeldt in effect seeks to maintain the illusion that they are all able to see the Emperor’s new clothes as a result of shared musical expertise, and recognize the correct performance expression implied by the notated symbols on the page.¹⁵ Arguably the most regrettable consequence of Schmalfeldt’s appeal to the myth of the

13. I adopt the designation for this myth from one of its early proponents, the Austrian music critic and theorist Erwin Stein, who was also a student of Arnold Schoenberg. In his *Form and Performance* of 1962, Stein argued that certain musical structures necessarily imply certain expressive details in performance, and wrote about the “intelligent musician”, who should instinctively feel «at what rate, and how loud or soft, the notes are meant to follow one another» [Stein 1962, 13]. He offered his book as a guide to those musicians who only vaguely feel or go wrong in their feelings about the correct performance expression, emphasizing that he derives his authority «solely from the musical text» [*ibid.*, 14]. Schmalfeldt writes in her 2020 publication that she was inspired by Stein’s book.
14. For a discussion of other contexts where the same myth appears through different adjectives such as “true” or “expert” musician, [Doğantan-Dack 2015b].
15. Whether the musicians in question are indeed “intelligent” and/or “talented” — however these attributes might be defined and verified — is irrelevant for the functioning of the myth of the intelligent musician.

intelligent musician is not that she eliminates from her discussion everything that is in reality essential for bridging the score and performance — namely the performer's physical skills, aesthetic sensibilities and tastes, stylistic knowledge, historical and cultural context, affective responses, imagination, bodily and mental labour, musical judgments, decisions, and artistic will. It is rather that she renders the three pianists she enlisted absent presences, since she does not provide the reader with any information about them *as creative artists*: Who are these pianists? Did they themselves ask to remain anonymous? How exactly did they talk about the score of Scarlatti's sonata? What images and metaphors, if any, did they use? Did they play sections of the piece on the piano while discussing the music? Did they perhaps sing the melodies as they engaged with the score? Did they gesture with their bodies? Did Schmalfeldt discuss with these pianists Vladimir Horowitz's recording of the sonata that she writes about in her article? What kinds of questions did she ask the pianists, and how exactly did she word her questions? The fact that such omissions, which would make any qualitative research enquiry poor in scholarly quality, appear to be acceptable in the context of the analysis and performance literature indicates the extent to which certain textualist discursive habits and myths have been entrenched in the discipline, and continue to hierarchize different kinds of knowledge and expertise.¹⁶ In treating the three pianists as interchangeable members of a «rational community» [Biesta 2004], a community of anonymous "intelligent musicians" who represent a common depersonalized discourse and identity, Schmalfeldt's article constitutes a backward step in the face of the progress made in recent years in abolishing the disciplinary hierarchies that twentieth-century musicology created and maintained.

Nonetheless, even as these remnants of the textualist paradigm continue to appear in scholarly discourse, delaying the wider recognition of the indispensable multiplicity and contingency of the performance interpretations afforded by any score, each musical text, as a symbolic representation, continues to carry «variants of itself ... waiting to make themselves known» [McGann 1991, 10]. These variants emerge because each text «comprises an interactive mechanism of communicative exchange. Various readers and audiences are hidden in [them]» [*ibid.*]: consequently, the thoroughly situated *interactive space* between each musical text with all its potential expressive variants and each music performer embedded in a unique artistic lifeworld continually engenders untold meaning-making processes, suggesting yet-to-be-revealed performance interpretations. Hence, even if each member of a rational community of intelligent

16. For further discussions of the power hierarchies emerging from knowledge creation in music scholarship, see Doğantan-Dack [2012; 2017; 2020].

musicians specifies the same performance expression for a given piece of music, there always remains one more performance to create of that piece that can be aesthetically compelling but different, not necessarily only «in the matters of details» [Schmalfeldt 2020, 98], but in terms of its overall conception. The interactive space between performers and musical scores is always open-ended, giving rise to an inexhaustible multiplicity of meaning-making processes and significations that remain resistant to the homogenizing and regulatory influences within scholarly discourses.

Between the page and the stage, then, are a large variety of historically, socially, culturally, materially, physically and affectively situated, contingent factors and values, which the textualist agenda has done its utmost to remove from the scope of music scholarship throughout the twentieth century. The notated symbols on a musical score can lead to the creation of an artistic music performance only as they move through deep level contingencies, i.e. the embodied affordances of a particular performing body and the particular sensory experiences it supports, the material affordances of the particular musical instrument the performer plays on, her instrumental technique and manner of drawing sounds out of her instrument, the stylistic norms she is familiar with, the aesthetic tastes and sensibilities she cultivates, her imagination, her wider interests and activities in the world, her continual critical evaluation of all these factors, etc. The confluence of these uniquely situated components shapes a performer's *intentions* in making music, which for long disappeared from discourses that placed the highest value on the composer's intentions as part of a work-centric paradigm. I do not present this notion here as a counterpart to "the composer's intentions", which constructs a utopian ideal to regulate and control classical performance practice.¹⁷ I rather emphasize the notion of "the performer's intentions" to draw attention to their *existence*—both as a constant in the artistic lifeworld of a musician, motivating her to develop and maintain all the skills that are necessary for making music at a high level and, more relevantly for this article, as a force that prompts and guides the creation of an artistic experience of and around each piece of music she plays, to be shared with audiences on stage. Given that musicology's textualist ideology closed off discursive spaces where the performer could be recognized and valued as a self-determining agent with her own artistic will, it is worth emphasizing that it is fundamentally the performer's *conation* that connects the score and each

17. According to Leech-Wilkinson, «Composers' intentions ... are limited by when and where they live; they are not communicable to performers except in a very sketchy way, supplemented, while they are alive and available to be asked, by whatever they can explain in words or by example. ... They certainly cannot encompass all the possibilities afforded by their scores» [2016, 330–331].

performance.¹⁸ No matter how wonderful a piece of music might appear in our imagination as we read it on the page, none of its potential wonders would see the light of day without the individual artistic will of a performer, which enables her to exercise her musical knowledge and skills, and live her artistic values and vision in the flesh.

In this connection, I wish to single out for emphasis one particular process in the formation of the performer's artistic intentions in relation to any piece of music she plays: this is the felt, affective impact, on herself, of the musical sounds and shapes she creates. A pivotal mechanism in music making is that the performer is *moved*, more or less intensely, as she continuously responds, affectively, to the phenomenal qualities of the sounds and sound patterns she makes, and uses these affective experiences to decide how she *wants* her interpretation to *feel*, first and foremost to herself, as a lived, embodied experience in performance.¹⁹ In effect, this is an affective way of coming to know the music one plays, emerging in the interactive space between the performer's body and her instrument, as the symbols on the score are translated into sounding phenomena. This affective knowledge is at the same time the foundation of a performer's meaning-making perspective: it generates personally meaningful images and narratives about the music, and informs the aesthetic judgments, as well as the various expressive adjustments she makes, both during the preparatory phase and on stage. In this connection, C. P. E. Bach's well known assertion that «a musician cannot move others unless he too is moved» [1753/1949, 152] is indeed a primary truth of the phenomenology of music making.²⁰ Even though the textualist ideology has conditioned many classical performers to regard their subjective experiences as an inappropriate intervention in the process of fulfilling their duty, i.e. serving the composer's intentions [Hunter–Broad 2017], in reality an artistic performance cannot be created in the absence of the performer's intentions arising, to a significant extent, from the felt resonances of the music she plays: such affective knowing of the music is phenomenologically always present even if the discursive context a performer works in prompts her to construct her own intentions as being in the service of the composer's intentions alone.

18. *Conation* is one of the three components of the mind, together with cognition and affect, traditionally identified and explored in psychology. According to Huitt–Cain [2005], it is «the personal, intentional, planful, deliberate, goal-oriented, or striving component» of behaviour.
19. The “want” I talk about here is different from the “want” Hill [2002] mentions, as it refers to a bodily-felt rather than a cognitive-rational(ized) experience that is thoroughly integrated with, and emergent from, processes of embodying the music at the instrument.
20. It is worth noting that the performer and the listener are not moved in exactly the same way by the music the performer creates, since the embodied-affective characteristics of their situated perspectives are different.

It is in this connection that one of the most important reasons why score-based analysis is not sufficient to directly lead from the page and to the stage becomes glaringly obvious: such analysis lacks the crucial dimension of *embodied affectivity*, and the attendant affective knowledge it generates. Expressive performance nuances that are merely *mentally imagined* in accordance with a certain structural reading of a score — imagined nuances that analysts who adhere to textualist values frequently prescribe as part of their analyses [e.g. Schmalfeldt 2020] — cannot become the basis of the affective charge that characterizes artistically gripping performances. This is because, firstly, imagined expressive nuances do not resonate in the same way and as vividly as embodied *fortes* or *rubatos*, for example, which materialize within the dynamic temporal environment of music making. Secondly, and most significantly, an imagined *forte* retains a categorical quality, and does not have the singular, fine-grained qualia an actual *forte* acquires as a result of its origin in the unique body, senses and artistic sensibilities of a performer, not to mention the unique qualities of the musical instrument she plays on. It is the repeated experience of *making singular and situated expressive nuances* that forms the basis of a performer's affective knowledge of music, and of her artistic intentions that bridge the score and performance.

Furthermore, the involvement of the body in mentally imagining expressive nuances while reading or studying a score as opposed to physically making them at the instrument is very different. Even though research indicates that one of the main mechanisms in score-based analysis, namely the skill of auralization [Karpinski 2000; Larson 1993], or the internal hearing of a musical text, involves certain motor components such as laryngeal activity, subvocalisation and/or finger moving [Brodsky et al. 2003 and 2008; Drost et al. 2005], phenomenologically such experiences do not equate to the lived kinaesthetic-gestural experience of realising the music at the instrument. Even when a score is read away from the instrument by an expert performer, who would be able to conjure up some of the gestural affordances of the notated symbols [e.g. Järviö 2010], this would necessarily be a «rough impression» of the physicality of the music [Godøy 2004, 58]. As Godøy argues, motor imagery related to sound-producing actions can generate «compressed overview images of gestures in the form of scripts or lists of highlights ... allowing for rapid running through or “at a glance” rough impression of what the music is like» [*ibid*]. Such mental simulations do not accurately represent the spatiality, temporality, and continuously changing embodied intensities of the gestures as realised in interacting with the instrument in real time. In the case of music with multiple parts, as in the majority of piano music, inner hearing of all the parts and the mental simulation of all the performance gestures they afford would also be a practical impossibility. The process of soma-aestheticizing the music

in performance starts when a performer encounters the embodied and affective affordances of a musical text at her instrument, in highly situated contexts.

In the following section, I present the first case study and discuss some of the embodied and affective experiences that informed my soma-aestheticization and performance interpretation of the *Corrente* from J. S. Bach's sixth keyboard Partita in E minor, published in 1731. It should be remembered that the lived experience of performing is infinitely fuller, thicker and more colourful than words can relate, and the full phenomenal wealth and heterogeneity of the processes that move a performer as she is immersed in the act of making music cannot be captured in words. Nevertheless, there is much that can be discovered through a close scrutiny of the senses and sensibilities of a performer in action, and of the situated multimodality and affectivity of music-in-performance, which musical texts do not specify.

2. "So this *Corrente* continues, hand in hand, until the dance is finished"²¹

There is a substantial research literature on the use and significance of dance idioms in J. S. Bach's music [e.g. Burdick 2007; Butt 2020; Hsu 2012; Jenne 2005; Kao 2012; Little and Jenne 2001; Mellers 1981; Stott 2003]. The surging interest in embodied scholarship over the last few decades also brought about research that explores the composer's music as a site of body politics [McClary 1998], and in terms of its potential to construct musical bodies [Barolsky–Martens 2012; Montague 2019] as well as bodily compositional logic [Bungert 2015]. However, there has not been any exploration of the relationship between an embodied engagement with his instrumental musical texts incorporating dance idioms and the creation of a performance interpretation. In this first case study, I aim to address this gap by discussing some of the connections between my experiences of playing the E minor *Corrente* on the modern instrument of the piano, and my performance interpretation of the piece.²²

The manual and gestural choreographies that emerge in artistic pianism as the hands interact with the piano and shape the musical sounds can be a rich source of insight, as well as imagination. In this connection, the E minor *Corrente* presents an extraordinary case of the prominence of the manual-haptic in the construction of musical and performative meanings. This «highly elaborate»

21. From the Italian dancer and choreographer Cesare Negri's *Le Gratie d'Amore* (1602) [Davies 2013].

22. This *Corrente* grew from an earlier version that appeared as the harpsichord solo in J. S. Bach's Sonata in G major for violin and obbligato cembalo BWV 1019, composed ca. 1720–1723.

Corrente [Little–Jenne 2001, 143] has been described as one of the «most imaginative correntes ever composed», as well as «the most unusual and problematic» [*ibid.*, 141–142], showing «perhaps more than any of the others, the wealth of imagination that Bach brought to the corrente» [*ibid.*, 143]. The E minor *Corrente* is indeed exceptional in its capacity to foreground a pianist’s manual-haptic experience as a source of interpretative understanding that cannot be gleaned from only a mental engagement with the score.

I should note here that the gestures I explore in relation to the E minor *Corrente* in this case study are sound-producing gestures. In the research literature, movements that are necessary for sound production and those that supplement the making of the sounds are separated conceptually, and the latter are treated as the primary bodily means of enhancing the expressivity of a performance [e.g. Davidson 2012; Delalande 1988; Jensenius et al. 2010; Wanderley and Vines 2006]. As a consequence, the performing body has become visible in research as the body that makes the presumed expression enhancing gestures.²³ Traditional instrumental pedagogies, where technique is subordinated to expression, also fail to recognize the foundational significance of the sound-producing body in music making, and more often than not condition performers to stop noticing the *musical and expressive* work their “technical” bodies accomplish. Nevertheless, the act of producing sounds on one’s instrument is musically and aesthetically meaningful through and through.

One scholar who has recognised the remarkable meaning-making potential of the physicality generated by the E minor *Corrente* and analysed it in terms of the imagined actions of a “Clavierspieler” «traversing musical space from “the inside of the music”» is James Bungert [2015, 98]. Bungert’s analysis revolves around two musical figures, initially appearing in the right hand in bar 1, and presenting, in his view, performance challenges due to the fingering choices they afford. While conceptually grounded in the manual gestures involved in the performance of this *Corrente*, in actuality Bungert’s analysis is highly reductive: the musical figures in question are identified and categorised as pitch-based patterns, and no attention is given to the way their “feel” in performance changes depending on their rhythmic properties, changing rhythmic placement within a manual gesture, and changing orientation with regard to the keyboard topography. For

23. The separation of the performing body in terms of its “technical / sound producing” versus “expressive” role is so deeply engrained in research that when researchers do not observe the kinds of movements that have been categorized as serving an expressive intention, they can even fail to register, and recognise as significant, the sound-producing movements the performer makes: Davidson–Correia, for instance, write that «some musicians appear to remain absolutely still when performing» [2002, 241], even though the performing body is always animated, and can never be absolutely still.

instance, in Ex. 1, which reproduces Ex. 5 from Bungert's text, all the boxes with rounded corners indicate "the same" musical figure; yet the manual gestures that produce this figure as it appears in bar 1 and, say, bars 17 and 19 are phenomenologically very different, affording dissimilar embodied-affective experiences. Furthermore, Bungert does not mention the tempo he imagines for the actions of his "Clavierspieler", or the actions of the two hands that work together in weaving the musical tapestry. The haptic differences that arise when interacting with a modern piano as opposed to a harpsichord are also not part of his analysis. Hence, although it purports to be about the *actions* of the performer, Bungert's analysis is not sufficiently embodied, and is curiously static, abstracting as it does the performing body from its lived corporeity.

The image displays a musical score for the beginning of the E minor Corrente, organized into four systems. The first system (bars 1-8) is labeled 'Corrente' and includes annotations α_1 and β_1 . The second system (bars 9-14) includes (β_1) and γ_1 . The third system (bars 15-21) includes (γ_1) and β_2 . The fourth system (bars 22-28) includes (β_2) . Various musical figures are enclosed in rounded rectangular boxes, indicating they are 'the same' figure as per the text. Chord symbols such as $c: i$, $v^{\frac{5}{b}}$, v^7 , $v^{\frac{7}{III}}$, iv , and $v^{\frac{5}{III}}$ are present. At the bottom, '(c): III' and 'III' are noted.

Ex. 1. The beginning of the E minor *Corrente* as analysed by Bungert [2015, 105].

My performance interpretation of the E minor *Corrente* is informed by three layers of signification that my lived experiences of it generate. It is important to note that I have found these significations to be emergent at a specific tempo range, i.e. at eighth note = ca. 95–105bpm; their phenomenological qualities begin to change if I play the music significantly faster or slower.²⁴ The tempo of my

24. In many of the commercially available recordings of this *Corrente*, both pianists and harpsichordists adopt a much faster tempo. The fastest version I was able to find is by Murray

recorded performance of the *Corrente* that accompanies this article is thus related to particular embodied experiences that become highly affectively charged and pleasurable within a certain tempo range. The first layer of signification I explore concerns the astounding *bimanual synergy* the performance of the *Corrente* on the modern piano creates, leading to a vivid and strong impression of the *coupling* of the two hands; the next two layers of meaning are built upon this foundational layer, and support an understanding of the music in terms of the *intimate intersubjectivity* of a *dancing couple*. This process of embodied-affective meaning construction captures the E minor *Corrente* as a paradigmatic instance of the Italian *Corrente*, a courtship dance of the 17th century [Armstrong 2011, 25], where «each couple held hands to move forward and backward or dropped hands to face each other or turn» [Encyclopedia Britannica 2007].

Starting with the first level of kinaesthetic-gestural experience, I highlight here two factors that contribute to the creation of the sensation of bimanual coupling: the first is the syncopated patterning of the two lines, which is continuous throughout — except in 15 of the 116 bars that make up the music²⁵ — and produces an experience of them as constantly responding to each other's moves, and remaining temporally coupled as if drawn together by a magnet.²⁶ Although it might appear counter-intuitive, playing the two lines synchronously does not create as powerful a sense of their “togetherness” and reciprocity, or a similar bimanual synergy, as do the syncopating lines.²⁷ Recent research provides evidence to explain in part the phenomenology of this lived experience: accordingly, bilateral limb movements that appear synchronized at the macro level display «small, but distinct, [interlimb] asynchronies» at the micro level [Franz 2004; Swinnen et al. 1996, 1203;].

Perahia (ca. 155bpm) and the slowest is by Grigory Sokolov (ca. 115bpm), with most performances falling within the 130–150bpm range.

25. The syncopated patterning of the two lines is broken in bars 47–48, 52–54, 75–78, 108–109, and 113–116.
26. The feeling of the syncopatedness of the two lines begins to dwindle if the tempo is much faster or slower. Witek et al. [2015] carried out research to explore «the role of syncopation in promoting pleasurable sensorimotor synchronisation ... [and] feelings of wanting to move»; their findings indicate that there is an optimal degree of syncopation that creates pleasure and the desire to move. It is possible that there is also an optimal tempo range within which syncopation actualizes its embodied-affective, behavioural implications most effectively.
27. Further empirical research could explore if in-phase locking of the arm movements also takes place in the performance of this *Corrente*, particularly at the tempo I specify, i.e. whether the homologous muscles of the two upper arms contract in close temporal succession or not. Research indicates that in-phase movements are more likely to generate coupling of the limbs in bilateral movements, and that they represent «a more stable and preferential bilateral movement template in humans» [Shih et al. 2019]. They also appear to be performed more effortlessly compared to anti-phase movements [Pollok et al. 2007; Serrian–Brown 2002].

In an earlier publication, I discussed similar research, which indicates that in the context of bimanual activities, one hand — typically the so-called “non-dominant hand” — «moves in supportive *micro-anticipation* of the movements of the dominant hand, by starting its stabilising, framing movement *before* the action of the dominant hand commences» [Doğantan-Dack 2015a, 182]: the E minor *Corrente* is a kinaesthetic-sonic epitome of this micro-level temporal relationship that appears to underlie all coordinated bimanual activities. In his book titled *Interpreting Bach at the Keyboard* [2000], pianist Paul Badura-Skoda refers to the E minor *Corrente* as part of his discussion of syncopation in Bach’s keyboard music and argues that the sense of syncopation should in fact be minimized in performance. He complains that in foregrounding the syncopation, performers often destroy the melodic line «which in fact should make the e1 in bar 1 and the c2 in bar 2 sound like downbeats» [1995, 65], and suggests that, in this context, the left hand should not know what the right hand is doing. As I further elaborate below, the gist of my embodied-affective interpretation of this music is such that the left hand knows precisely what the right hand is doing and/or is about to do, and vice versa, creating an aesthetics of a couple dance.

The second factor that creates a powerful experience of bimanual coupling in the performance of the E minor *Corrente* is spatial and concerns the ways the music in performance constructs *peri-hand*, or hand-centred, spaces. Recent research increasingly demonstrates the special nature and role of the space near the hands for humans: «being the theatre of most of our interactions with the external world, [peri-hand space] deals not only with spatial perception and action but also with their integration» [Brozzoli et al. 2014, 122]. It is believed that hand-centred representation of space plays a primary role in the multisensory guidance of our movements towards and away from objects and other people [*ibid.*]. There is also evidence that within the peri-hand space, the temporal as well as emotional processing of phenomena is altered [Aday et al. 2019; Du et al. 2017; Legrand et al. 2007]. In artistic pianism, as in other bimanual activities, the hands do not merely move in an undifferentiated spatial frame of reference: they rather actively structure such a frame through dynamically emergent peri-hand spaces. The E minor *Corrente* is remarkable in this connection since the bimanual gestures that produce the musical sounds in effect construct a *joint peri-hand space* for the two hands. The most significant mechanism that enables such a construction is the way the music establishes *reachable manual spaces* for each hand, the precise configuration of which would change depending on the size and shape of a pianist’s hands.²⁸ This constitutes one of the deep level

28. There is substantial psychological and neuropsychological literature on the connections between a person’s spatial reachability judgments, her perception of spatial relationships,

contingencies that I repeatedly emphasize in this article as being foundational for connecting the page and the stage. Crucially, these reachable manual spaces cannot be deduced from the score by analyzing the theoretical sizes of the consequent melodic intervals.

Consider the opening of the *Corrente*, given in Ex. 2, which also indicates, in red, the fingerings I use: phenomenologically, because the gestures employed in producing musical sounds are intentional and thereby encompass goal-directed movements [Leman–Godøy 2010, 8] that are perceived holistically [Jensenius et al. 2010, 23], the initiation of a sound-producing gesture, which precedes the onset of the musical sound, already includes a tacit, embodied knowledge or representation of the future states of the *whole* of the gesture. Consequently, the left hand, as it descends on the key to play the first note in bar 1 (E₃), already “knows” the spatial and temporal, as well as the effort-related morphology of the first gestural unit it will create, covering the first three notes: in other words, the first three notes are already “included” in the experience of the moment that initiates the action trajectory for this gesture. The same is true for the first gesture in the right hand. I would argue that, critically, such representation of the whole gesture *also* includes the reachable space of each hand, based on its sound-initiating position that anchors the gesture, so to speak. In other words, in the first bar of the *Corrente*, my left hand, as it plays the note E₃ (with the fifth finger), is guided by a spatial representation of the space up to the note F₄ on the keyboard, and the initiation of the first gesture in the right hand (B₄ played with the fifth finger) similarly includes a representation of the space down to the note A₃.²⁹ The critical implication here is that even though the two hands do not physically touch each other, they are already *interlocked* as they move within each other’s peri-hand spaces in bar 1, creating a *joint action space*; they co-shape each others’ gestures spatially, and become an integral aspect of each other’s embodiedness.

This remarkable dynamic pattern is repeated in various configurations throughout the *Corrente*, and there are few moments when the two hands “leave” each other, in the sense of moving outside each other’s peri-hand space; even then, they are never very far apart. In Ex. 2, for instance, while the distance between

and judgment of action capabilities, as well as research on the motivational and emotional significance of reachable space [e.g. Gabbard et al. 2005; Grade et al. 2015; Linkenauger et al. 2009; Valdes-Conroy et al. 2012]. I hypothesize that skilled pianists would demonstrate highly accurate reachability judgments in the context of the constantly emerging dynamic manual spaces along the topography of the piano.

29. As a pianist with relatively small hands, I can comfortably span an octave, but can reach a 9th. Pianists with smaller or larger hands will structure and represent these peri-hand spaces differently.



Ex. 2. E minor *Corrente*, bars 1–15. Bärenreiter edition of *Six Partitas*, 1976.

the bass and soprano lines in bar 12 increases to more than three octaves in terms of pitch space (B2 to C6), it is less than an octave in manual-phenomenological terms, given the emergent reachable peri-hand space between B2 and C6, both of which I play with the fifth finger — of the left and right hand respectively. Throughout the E minor *Corrente*, depending on the size of a pianist's hands, the fingerings she would use and the way she would chunk the gestures, the peri-hand spaces would contract or expand; nevertheless, the impression of a tight spatial coupling of the two hands, weaving the musical lines in a shared action space, would remain. The eye that studies the score cannot come to “know” these felt bimanual temporal-spatial gestural dynamics that render the E minor *Corrente* so special, which divulges some of its marvels only through a practical “grasp” of the music, as it becomes thoroughly anchored in a pianist's hands.

The second layer of signification I establish in relation to the performance of the E minor *Corrente* rises on these complex embodied-perceptual phenomena, as an imaginary scene of a dancing couple. While relying on creative associations, the construction of such a hermeneutical realm is still thoroughly embodied and is supported by empirical evidence from recent research. Two research findings are especially relevant in this connection. First, social exchange and bonding between people appear to include the active negotiation and management of a social “we-space”, functioning as «the face-to-face locus of joint attention and

mutually-coordinated social interactions» [Krueger 2011, 645]: within this space, «agency does not emerge atomistically from a single source (the individual acting agent), but is instead distributed across the temporally-extended dynamics of co-regulated interaction » [*ibid.*, 644]. One of the mechanisms that motivate the emergence of a we-space is that the space immediately around one's body, i.e. peri-personal space, becomes re-mapped to include the peri-personal space of the person one interacts with [Rocca et al. 2019; Teramoto 2018].³⁰ The similarity between the dynamics of some kinds of coordinated bimanual activity where a joint peri-hand space is structured, and the construction of a we-space through the integration of peri-personal spaces facilitates understanding the bimanual synergy engendered by the E minor *Corrente* in terms of interpersonal, co-regulated actions in a we-space, an example of which is couple dancing.

Another empirical evidence that supports the image of a dancing couple comes from research indicating that «interpersonal coordination [of the movements of interacting people] shows striking similarities with ... bimanual coordination» [Ouwehand–Peper 2015, 178]. Both processes represent instances of entrainment — as within-person entrainment of the limbs, and between-people entrainment of coordinated joint actions [Sebanz et al. 2006]; and the similarities they share include in-phase movements representing stable patterns, as well as the natural adaptation of movement phasing to re-stabilize perturbed rhythmic movements [*ibid.*]. While I am not aware of any research that investigates these commonalities between bimanual and interpersonal activities from a phenomenological perspective, the existence of such commonalities nevertheless explains the feasibility of a hermeneutical connection between some of the manual experiences in performing the *Corrente* on the instrument of the piano and the experiences of a dancing couple.

One particular bimanual gesture in the E minor *Corrente* prompts further elaboration, since it acquires, for me, a markedly intense affective quality in performance.³¹ This is the gesture that I indicate within red boxes in Ex. 2: as can be

30. In neuropsychological research *peri-personal* space is distinguished from *extra-personal* space: the former is the space “immediately surrounding the subject’s body, structured by the multimodal integration of visual, auditory and tactile information”; the latter is the space “just outside of the subject’s immediate reach, structured by visual and auditory information”. *Personal space* is understood as the space inhabited by a person’s body, «comprised of proprioceptive and tactile information» [Krueger 2011, 645].

31. While every aspect, and moment, of our lived experiences is «intrinsically or constitutively affective» [Colombetti 2017, 1], in the sense that they continually appear to us as more or less “meaningful, relevant, or salient” [*ibid.*, 2], these components do not all come with the same affective intensity. Similarly, the lived experience of the performance of the E minor *Corrente*, and indeed of any piece of music, while *affective* through and through, also continuously shifts in terms of the intensity of affect it generates.

observed from the score, this gesture is sometimes framed by rests on both sides in the soprano line (e.g., bars 9–10), and sometimes by only one rest following its ending (e.g. bars 7–8). In all instances, its bass component continues to articulate the eighth-note beat level steadily, without any rests before or after the gesture. In music theoretical terminology, the structural invariants of this gesture can be defined as a suspension that saddles two bars in the soprano voice, and a short rest following its resolution in the form of a feminine arrival. There are multiple ways of grouping the bass line, and my decision to include, as an integral part of the gesture, the bass note that follows the resolution of the suspended voice is not derived from score-based analysis: one can end the left-hand component of the gesture, music theoretically, after the downbeat. In terms of its kinaesthetic-tactile feel, however, the gesture I highlight is highly complex, and would remain decidedly “incomplete” manually if the bass note following the resolution in the soprano voice is not incorporated into it;³² this is a *bimanually emergent* gesture, and powerfully foregrounds the affective impact of the morphology of *felt pressure* at the interface of the fingers and the piano keys as the basis of an aesthetic phenomenon. Furthermore, these experiences materialize when the resolving note is given a short duration, and the performer wishes to observe in performance the notated rest following the resolution.³³ Because the relationship between finger pressure and the quality of the ensuing sound is very different on a harpsichord, clavichord and the modern piano, my readers should keep in mind that the experiences I discuss in this section are pertinent to artistic pianism.

The ending phase of this gesture is especially rich in phenomenological terms, and draws attention, in its making, to multimodal sensations that abound with (cross-modal) affordances for meaning-making. While the lived experience of the moment that rounds off this deceptively ordinary gesture resists full and direct description in words — since the qualia of subjective experience, i.e. its what-it-is-like dimension, always hold more than what linguistic articulation is capable of, not least because they are always in the process of becoming³⁴ — I will attempt to put one instance of this gestural moment or, to be precise, one tone that belongs to it, under a phenomenological microscope, so to speak, in order to highlight some of the complex movements and sensations it gives rise to in

32. I believe this is due to the shift in muscular activity that takes place as the very short resolving note in the soprano line is articulated, arresting the ongoing kinaesthetic flow in the right hand, which is then counter-balanced by the continuous and smoothly unfolding kinaesthetic movement the left hand creates.

33. Among the performers who recorded this *Corrente*, few of them observe this rest (e.g. Tatiana Nikolayeva; Murray Perahia; András Schiff).

34. For a discussion of the various theories regarding the existence of qualia in conscious experience, and the notion of qualia in the context of musical experience, see [Schiavio–van der Schyff 2016].

performance. These movements and sensations are separable only reflectively, and are experienced, as they unfold, holistically as a *Gestalt*. The tone I describe here is notated in the treble clef as a G₄, which resolves the suspended A₄ immediately after the downbeat of bar 10 (see Ex. 2). Firstly, because it is part of a co-articulated bimanual movement, i.e. part of an action trajectory, the experience of this tone starts, for the pianist, before she actually presses the key corresponding to G₄ on the piano [Doğantan-Dack 2011, 257–258]; I would hypothesize that if the tempo is sufficiently fast, it could even be present, as part of the experience of the anticipated action trajectory, when she plays the D₅ that initiates this gestural chunk. Phenomenologically, the experience of the tone is temporally extended beyond its categorical notated duration. Furthermore, in giving material form to the notated symbol that represents the G₄ in question, the pianist cannot experience and know the “sound” she creates merely as an aural phenomenon — the “sound” she experiences also includes, as part of a single unified multimodal *Gestalt*, at least the following components: 1) the kinaesthetic sensations related to shifts in muscular tonus in the right arm as she moves from A₄ to G₄, and subsequently ceases contact with the key to deliver the notated rest; 2) the tactile sensations related to changes in finger pressure as the right index finger moves over the right thumb to deliver the G₄ (or tactile sensations related to any other fingering a pianist might choose to employ); 3) the kinaesthetic sensations arising from the movement of the right hand as a whole slightly towards the left, and towards the left hand, as a result of this finger move; 4) the tactile sensations generated by the counter-force the piano key exerts, as the pianist produces the G₄ and feels the key’s double-escapement mechanism in ceasing contact with the key;³⁵ 5) the aural sensation of the shift in loudness from A₄ to G₄;³⁶ 6) the bimanual sensation of the mutual orientedness of the two hands, the left hand getting ready to produce the G₃ just as the right hand rounds off the G₄; 7) if the pianist happens to look at the keyboard while producing the tone, the visual perception of the above movements and gestures as spatial relationships and patterns, enhancing the kinesthetic-tactile and gestural sensations; 8) the aural perception of the G₄ as a move towards greater “stability”, given the extended familiarity of the pianist with the syntax of Western tonality; 9) the affective resonance of the tactile sensation of lifting the index finger off the key quickly, perhaps felt as a “gentle joy”; and the list can be extended.

35. Provided the pianist’s embodied engagement with the piano, or technique, is such that feeling the depth and resistance of each key remains a constant source of her music making. Not all pianists cultivate this component of artistic pianism.

36. A pianist can choose to retain the same loudness level for these two tones; I suspect that in practice, however, there will always be some difference between the two tones in terms of their measured intensity if not their perceived loudness.

What is revealed by this micro-phenomenological analysis is that the performer's experience of the particular *tone* that ends the right-hand component of the gesture in question is thoroughly situated within a multimodal, embodied, cultural-historical and personal context; and that, in addition, the affective impact of this moment whereby the pianist is "moved" is not something that pre-exists in the score and is revealed in performance: it is *created* and *constituted* by the act of performance. Most significantly, this affective resonance cannot emerge from an understanding of the tone's function within an abstractly conceived musical "structure"; it rather requires a bodily attunement to and sensibility to the very *materiality* of musical sounds and patterns, a sensibility cultivated over a long period of time in interacting with one's instrument and various cultural discourses, and enabling the perception and aesthetic evaluation of qualitative differences in micro spatial and temporal dimensions. In this connection, one way of moving beyond the textualist paradigm would be to *not* think of the act of performing in the Western art music tradition in terms of "adding" or "imposing" expressive qualities onto a score,³⁷ but rather to think of the score and its symbols as approximate (or approximating) abstractions from the universe of all possible embodied and multimodal performance experiences of a piece of music.³⁸

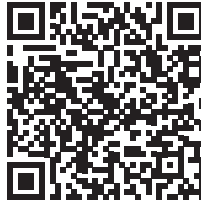
Within the hermeneutical world I propose, where the E minor *Corrente* is imagined as a couple dance, the specific gesture I explored above can acquire a variety of meanings, depending on the aesthetic sensibilities and discursive contexts a pianist might wish to bring into her artistic practice. One interpretation that I find compelling — one that befits the affective resonance I mentioned above with regard to the ending phase of this gesture — is to think about it as a *stylized social embrace* that the dancing couple performs throughout the *Corrente*. Returning to the idea of we-space in coordinated social interaction, the

37. This is a highly naturalized conceptualization in empirical expressive performance research. According to Juslin, for example, «the ultimate goal of research on expression in music performance is to understand what exactly the performer "adds" to a written piece of music» [2003, 280]; and Goebel et al. define performance expression as «the imposing of expressive qualities onto an otherwise "dead" musical score» [2008, 196].

38. Here I extend Godøy's [2011] argument regarding the relationship between gesture and tone: "Western music notation and music theory has (for good and bad) given individual notes an abstract status that has diverted attention away from the primordial role of sound producing gesture. The point now is to not regard coarticulation as something added to tones, but rather regard tones as something we abstract from coarticulated gestures" [Godøy 2011: 71–72]. It should be emphasized here that it is not the composer who does the abstracting in making the score; in fact, neither the composer nor anyone else has access to all possible (aesthetically compelling) performance interpretations and experiences a score would afford. As I have argued elsewhere, «any convincing performance of a piece of music, however unusual in relation to stylistically familiar performances ... has to imply that the composition had such an expressive potential after all, released through the interpretation of an imaginative performer» [Doğantan-Dack 2014, 12].

construction and management of such a space involves significant affective components: according to Krueger, we-space is an «emotion-rich coordinative space dynamically structured via the ongoing engagement of social agents» [2011, 645], and that its embodied negotiation is not «an explicitly cognitive-inferential process» [*ibid.*, 644]. Affective exchanges, via gestures and bodily expressions, play a significant role in the emergence of we-spaces, and give them a particular «ethos of intimacy» [*ibid.*]. One affectively resonant joint action that constructs a we-space is the embrace as an instance of social touch, other examples being handshakes, high fives, cradling of infants, etc. Embracing or hugging «refers to the act of holding another person closely, while putting one's arm around their neck or back» [Ocklenburg et al. 2018, 356]. The association of the special gesture in the E minor *Corrente* that I have been exploring with an embrace is facilitated by several widely shared features of the act of embracing. First, the majority of individuals use the right arm as the leading arm in embracing another person [*ibid.*, 355]: in the *Corrente*, the gesture in question is always initiated by the right hand. Secondly, embracing appears to display standard movement sequences or rhythmic patterns such that an initial smooth and indulgent movement, which may include a gentle back rub indicating the desire to continue embracing, gives way to sharper movements by one of the embracing individuals, such as a pat on the back or shoulder of the partner, to indicate a desire to end the embrace [Kestenberg–Sossin 1979; Koch–Rautner 2017]. According to Koch and Rautner, «Separation is facilitated by movement qualities with sharp transitions, indulgence by movement qualities with smooth transition... [and] smooth vs. sharp movement rhythms [as part of an embrace] have a clear semantic of their own» [2017]. In the E minor *Corrente*, the transition to a sharper movement quality is always initiated by the right hand, which pulls itself away, so to speak, from the left hand by means of a short and relatively sharply articulated note and cessation of contact with the keyboard. It is what the left hand does next that is crucial for the emerging bimanual attunement to conjure up, through cross-modal mapping, associations with an embrace: in the majority of cases, the left hand moves towards the right hand, decreasing the size of their joint reachable space, which can be read as a desire to not let go, as it were, of the embrace and continue “holding” the “partner”. In the few instances where the left hand moves in the opposite direction to the right hand after the resolving tone, going along with the right hand's “signal” to separate, the right hand also increases the joint reachable space and they immediately start converging again (e.g. bar 12 in Ex. 2). The third characteristic of the embrace is that it is experienced in terms of shifting patterns of gentle “deep pressure”, evaluated by the partners as pleasant and calming [Krauss 1987], possibly due to the association of this kind of tactile encounter with «the

protection and safety conferred by being held by others» [Case et al. 2020]. It is not difficult to relate the shifting patterns of finger and arm pressure in producing the specific gesture in the E minor *Corrente* on the instrument of the piano to the shifting patterns of deep pressure experienced in an embrace.³⁹ Thinking about the music in these terms brings to the fore the experiential continuity between the act of playing it and the dynamically woven fabric of embodied and affective intersubjectivity.⁴⁰ In my recorded performance of the E minor *Corrente* (audio Ex. 1), I “play” with the articulation of this “embracing” gesture throughout, making its patterns of stress unpredictable in order to impart an improvisatory feel to the emerging dance, and foreground the *Corrente* as a sonification of human sociality. Musical patterns, which textualist approaches reify as fixed structures, thus become a dynamic scaffold for constructing and embodying social relationships.



Audio Ex. 1

Audio Ex. 1 does not represent in sound what the *Corrente* means, but how it has become meaningful for me during this artistic research endeavour. I now turn, in the next section of this article, to an area where progress in challenging the textualist habits of thought and discourse has been slow, namely the temporality and temporal characteristics of musical performances.

39. The commonalities between intersubjective tactile experiences involving deep pressure and musicians' tactile encounters with their musical instruments is no doubt responsible for the wide-spread anthropomorphization of musical instruments as partners or lovers among musicians, [Service 2012].
40. I am grateful to Leech-Wilkinson for suggesting that the resolving phase of the specific gesture I discuss in this case study, which frequently involves the articulation of the same pitch an octave apart in the two voices (see Ex. 2, bars 8 and 10), can also be understood as representing moments of agreement or mutual understanding, almost like a meeting of the eyes as the dancing figures pass each other and momentarily lock their glances (personal communication 2021).

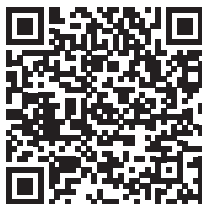
3. “Well, that depends on how it sounds!”⁴¹

In order to lay bare the complexity of the topic of time and musical performance, I first visit in this section an excerpt from the 18th variation in Rachmaninoff’s *Rhapsody on a Theme of Paganini*, and then briefly consider Scarlatti’s keyboard sonata in F minor K. 481. The 18th variation in Rachmaninoff’s *Rhapsody* is amongst the composer’s most memorable and best loved music, involving a «stunningly beautiful melody» [Judd 2014], luscious orchestration, as well as a simple compositional device — i.e. the inversion of Paganini’s original theme — that works ingeniously in its context [Nicholas 2020]. Score-based analyses present variation 18 as pivotal within the large-scale tonal frame of the piece, and as marking the end of a large-scale formal division within a three-part structure that resembles the moderately fast-slow-fast form of a three-movement sonata [Kang 2004, 19]. According to one analyst who provides a Schenkerian reading of the entire musical text of the *Rhapsody*, the tonic of variation 18, D-flat, emerges as the true *Kopfton* «finally achieved after a long and difficult path from Variations 1 through 17» [*ibid.*, 56], the main key of the piece being A minor. The ending of variation 18 involves an uncomplicated dominant-tonic cadence in D-flat, occasioning a strong sense of arrival and closure in accordance with the syntax of Western tonality (Ex. 3). Audio Ex. 2 presents this cadence as I played it during a performance of the *Rhapsody* that I gave a few years ago.⁴²



Ex. 3. Rachmaninoff’s *Rhapsody on Theme of Paganini*, variation 18, bars 38–42. Boosey & Hawkes edition, 2003.

41. Wilhelm Furtwängler’s reply to Sergiu Celibidache, who asked his advice regarding the tempo of a particular section in a piece of music. Furtwängler’s answer «was a revelation to Celibidache» [Marin 2015, 21].
42. 12 March 2017, Holy Trinity Church in South Kensington, London, with conductor Anastasios Strikos and the I Maestri Orchestra, a London-based conductor training ensemble founded in 2001 by musical director and violinist George Hlawiczka and conductors Jorma Panula and the late Sir Neville Marriner.



Audio Ex. 2

If they were to study my performance, analysts committed to the textualist paradigm would adopt the “mirror image” of the page-to-stage approach and assume a direct link from the stage to the page [Cook 2013, 50], mapping the measurable expressive features of the performance onto score-based structure; they would have little, if anything, to say about the temporality of this particular interpretation except to regard it as «some kind of non-temporal structure that is unfolded in time» [*ibid.*, 45]. They would also resort to a textualist discourse according to which I “deviate” from the notated parameters in order to “project” the structure of the music; my artistic intentions would be presented as structurally-grounded and determinable by reference to the score.⁴³ In the work of analysts who are committed to doing away with textualist habits of thought and discourse, however, factors other than musical structure would be introduced into the analytical space between my performance and the musical text, including historical context, the current performance norms, social context of the individual performance, and crucially my artistic agency in creating or defining the structural properties of the music in performance. These analysts would also incline towards the discourse of “shape” and “shaping” in performance, readily asserting the time-dependency of music and music making [e.g. Cook 2014; Leech-Wilkinson 2009; Rink 2004]. Even as they shift emphasis to real-time processes, undoing the monopoly of structuralist values as well as some of the textualist myths regarding performance making in the discipline, most analyses in this latter category still work, however, from an understanding of time as a «frictionless, transparent medium within which musical objects are located — a musical equivalent of air as it were» [Cook 2016, 7]; time is imagined as

43. The explanatory power of the stage-to-page approach in performance analysis is notably diminished by the fact that if the details of a performance correspond to the structure that the analyst attributes to the music, then that would confirm «the need to understand performance in terms of structure» and if they don’t «then this deviation confirms the need to understand performance in terms of structure» [Cook 2013, 55]; anything that does not have a written trace in the score to afford a structural reading would be filtered out as irrelevant for understanding the performance.

a vessel, or as a quantitative grid, that divides into qualitatively homogeneous parts, and through which the performer moves, making sonic shapes in various (measurable and objectively comparable) speeds. More often than not, a one-to-one correspondence is also assumed between the performer's and the analyst-listener's experiences of the temporality of a performance. However, while musicking behaviour can, and often does involve a mutual temporal "tuning-in" and «growing older together» while musical processes last [Schutz 1951, 96], such that all those involved in a musical performance in any capacity may have the experience of an intersubjectively shared time, there is, nevertheless, an irreducibly individual and personal dimension to the lived temporality of music making that is responsible, at least in part, for the shapes and structures a piece of music assumes in performance. Ian Cross [2011] argued that all those engaging with an ongoing musical performance can feel and believe that they are sharing an intensely intersubjective meaning or value while simultaneously experiencing highly individual meanings with no shared cognitive content. Similarly, it is possible to experience time as shared temporality even when the lived durations of the unfolding music differ qualitatively for each individual.⁴⁴

In order to take some initial steps towards showing the complexity and richness of the lived temporality of musical-shape-in-the-making in performance, I discuss here, by reference to some features of my lived experience, why the final chord of the cadence at the end of variation 18 from the *Rhapsody*, as heard on audio Ex. 2, felt to me as if it was cut short by the time the conductor decided to start the transition to the next variation, and why, had this been a solo piano piece, I would have taken more time between this chord and the beginning of the next section. The argument I wish to put forward in this connection is that musical shapes and «structure-as-process» [Rink 2020, 85] that are emergent in performance are not merely a function of a performer's structural interpretation of a piece of music, but of a lived temporality that is sensuous and embodied through and through; and that analyses that do not take into consideration the embodied-affective *time work* [Flaherty 2011, 3] a performer accomplishes will at best be limited and at worst inaccurate in explaining why a performer does what she does in making music. My discussion will also highlight how little we currently know about the psychological nature of this kind of time work.

Having just been immersed in a lush melody and experienced a vigorous pianistic body come forth through the making of thick chords that sweep across the piano keyboard, I was now creating a less dense texture: my hands began to work more locally, with

44. For a discussion of two different kinds of temporal engagement, i.e. time keeping and time-liness, in the practice of musicians, see Doffman [2019].

more closed positions in a narrower keyboard space, each tone now appearing to have a distinct agency of its own and telling me when to give way to the next tone.⁴⁵ There was a highly satisfying feeling that the sounds I was making started to unfold in a (paradoxically) simultaneously spontaneous and inevitable manner. When one is listening closely, is highly attuned to the instrument, and is ready to respond to the subtleties of the sounds in real-time, the lived experience of performance making can appear both improvised and predestined. As I started to create the tones that are notated in the final 5 bars of variation 18, the new kind of performing body being constructed through less vigorous effort-shapes brought to my awareness, more or less suddenly, ongoing aspects of my pianistic body that just had been, with its energetic pulse and rapid heart-beat still ongoing: this generated some contrast with the affective impact, on myself, of the sounds I was in the process of making, which were generating not only a strong sense of arrival and closure musically, but effecting a move towards affective, if not yet fully embodied, tranquility and a desire to be still. The interoceptive body needed more time to calm down and match the affect felt in my hands and in the sounds they held. There was also an increasing awareness of the depth of the piano keys, as the co-articulated gestures in making the thick chords, which accomplished their work somewhat automatically, gave way to a process of intently colouring each tone individually, whereby lived time acquired a strong tactility—almost a physical presence of its own [Ferneyhough 1993], likely arising from the multimodal integration of the various bodily sensations I describe here. Temporal changes were thus also closely related to spatial changes. And so there I was, having made the final chord of the variation, savouring the holding of time in my hands, when an affective inconvenience presented itself: the conductor, who I assume observed that I had released the pedal, about 5.5 seconds after articulating the final chord as audio Ex. 3 evinces, waited for a moment, apparently for another 1.5 seconds, which clearly must have felt sufficiently long to him, before embarking on the transition to the next variation. My desire for stillness cut short and suddenly thrown into a lived time zone which would mobilize very different embodied-affective qualities, I had to make the shift to a new temporality very quickly, and ended up playing a couple of “unclean” piano tones in the process. What is it that makes an objective duration long enough for one musician, and not long enough for another in the same musical context? Indeed, how long is long enough?

There are several lines of recent research related to the cognitive, affective, and motor aspects of experiences of time that provide some pointers in tackling these complex questions. Firstly, our awareness of the passage of time appears to be rooted, on the one hand, in interoceptive bodily phenomena such as respiration,

45. For a discussion of how a performer’s intense focus on the details of sound in performance can lead to an experience of musical sounds appearing to acquire an agency of their own and determine their own course, see Montague [2014].

heartbeat, and rhythmic neural oscillations, some of which unfold at an unconscious level [Di Lernia et al. 2018], and, on the other hand, on our bodily movements [Yokosaka et al. 2015; Yon et al. 2017]. There is substantial empirical evidence indicating that levels of physiological arousal, and the quality of our bodily movements play important roles in subjective duration judgments: for example, high level of physiological arousal can generate an overestimation of duration [Tommasini–Morrone 2016; Wittmann 2014] and slowing down bodily gestures can extend the perceived duration of events in another modality [De Kock et al. 2021]. Secondly, affect is shown to impact duration judgments such that time appears to slow down or speed up in accordance with the affective state of an individual [Droit-Volet 2019]: in this connection, subjects consistently judge events that have a negative affective charge for them to last longer (overestimation of duration) [Angrilu et al. 1997; Gil–Droit-Volet 2012] compared to non-valenced events having the same objective duration; ascribing positive valence to an event, on the other hand, generates underestimation of the duration such that the event feels as if it lasted shorter than it did in chronometric time [Droit-Volet–Meck 2007]. Research also indicates that attention allocation and the amount of perceptual information one processes can cause subjective expansions of time [Tse et al. 2004]; in addition, events that are cognitively highly predictable are experienced as lasting for a shorter duration in comparison to highly unpredictable events, which are judged to last longer, even when the two events have the same objective duration [*ibid.*]. Finally, future events that are evaluated as being “important” are judged to be temporally closer to the lived now than they are in real time [Li 2015, 2]; the same temporal judgment is observed in the case of future events that are regarded as requiring more effort to bring about [Jiga-Boy et al. 2010].

Even this very small selection of empirical research findings in the area of human experience of time indicates the wealth of factors that need to be taken into account when thinking about the temporal characteristics of musical performances. When studying the tempo profile of any recorded performance, an analyst cannot rule out from the start the possibility that subjective time experiences, arising from embodied, affective and cognitive factors, played a role in the emergence of the objectively measurable tempo and timing fluctuations she would observe. For example, in light of the empirical research I summarised above, there is a large number of possible scenarios that can explain why the temporal profile of the cadence is the way it is in audio Ex. 3. To mention just a few of them: it is conceivable that I found the emerging sense of arrival highly positive affectively, and consequently the duration of making the cadence felt

shorter than it was, motivating me to want to extend it in time.⁴⁶ Or perhaps, I overestimated the duration of the section leading up to the cadence (it felt longer than it was objectively) due to the higher level of physiological arousal it elicited, and consequently I wanted to expand the lived duration of the cadence in order to aesthetically counterbalance a time of excitement with a time of tranquility. It is also likely that as my bodily movements slowed down, I began to experience the emerging cadence as subjectively expanded in duration, creating a lived temporality that could not be shared with the conductor, whose music making body would have been constructed entirely differently throughout variation 18. Could it be that as I was poised in anticipation of the legendary virtuosity that was about to unfold in the rest of the *Rhapsody*, variations 19–24, which would require significantly more physical effort to materialize and thereby would be judged as “important” for the whole of the performance, felt closer to the “now” of the cadence, and I wanted to gently push their initiation forward in time by extending the felt duration of the end of variation 18? The list of possible explanations can be extended.

This complex state of affairs is further complicated by the question of the *historical* nature of experiences of time. In an article published in 1994, Leon Botstein argued that

like the units of time on the clock, musical time as time elapsed, historically considered, remains construed as an unproblematic constant. ... It should be clear, however, that this consideration of tempo will not suffice. Our critical understanding of rhythm and time as historical categories needs to be developed further [1994, 424],

and added perceptively that

performance practice with respect to the use of time may not be derived exclusively from the musical text. ... The relative sensation and meaning of a slow tempo might perhaps be different from our own, not because of textual issues but because of the cultural-historical context of time perception [*ibid.*, 425].

One scholar who has recently scrutinised the implications of the historical dimension of experiences of time for performance analysis is Cook. In an essay titled “Time and time again: On hearing Reinecke” [2016], Cook compares pianist Carl Reinecke’s and Alicia de Larrocha’s performances of the exposition of

46. Lack of space does not allow me to bring into the discussion the significant role the instrument of the piano plays in shaping the temporal characteristics a piano performance assumes. For a brief discussion of the phenomenology of the temporality of piano tones, see [Doğantan-Dack 2018].

Mozart's sonata in F major K. 332,⁴⁷ and argues that the reason why «Reinecke plays the music so differently from Larrocha, or modern pianists more generally» is because «he is working with a different conception of musical time» [2016, 10]. Cook notes that temporal nuance, which is employed by modern performers as an occasional effect, is «a permanent condition of the music's being» for Reinecke and other pianists born in the 19th century: «that means time is no longer a neutral medium through which the music flows. Instead, it may at one moment be thick and viscous, and at the next offer no resistance at all» [*ibid.*, 11]. Such elasticity and tactility of time in performance is not imprinted in the musical text.

It is against the background of the historical-cultural, psychological and phenomenological situatedness and contingency of human experiences of (musical) time I summarised here that the textualist ideology's authoritarian curtailment — exemplified in Schmalfeldt's analysis of Scarlatti's F minor keyboard sonata [2020] — of the large variety of artistic time work any musical text affords in performance is thrown into sharp relief. Even though limitations of space do not allow me to discuss in detail the thinking and feeling that led to my recorded interpretation of Scarlatti's F minor sonata presented as audio Ex. 3, the artistic practice itself represented by this example can be heard as invalidating various textualist claims about artistic time work in performance: these claims include, for example, the assertion that «Scarlatti's meter — common (4/4) time — in coordination with his *Andante* marking and his continuous quarter-note motion in the left hand, surely invites a “walking” tempo, but not quite processional, in a religious sense» [Schmalfeldt 2020, 96], where the detrimental adverb “surely” obliterates the situatedness of the body and emotions of each performer by throwing a scholarly veil over the fact that walking tempo significantly fluctuates depending on the age, sex, height and weight of an individual, as well as on the environmental settings and conditions [Bohannon 1997; Franek et al. 2014]; or the argument that «A *ritardando*, plausible into bar 8 (and made by Horowitz), would really miss the point» [Schmalfeldt 2020, 97]⁴⁸ if made into bar 18 and/or up to bar 20, presumably because the phrase does not end this time, unlike in the case of the dominant arrival in bar 8 (Ex. 4).

47. Piano roll made by Reinecke around 1907, and Larrocha's RCA Victor Red Seal recording of 1989.

48. Once again, this statement invokes the myth of the intelligent musician, who would not «miss the point», i.e. «not understand something correctly or what is important about it» [Cambridge English Dictionary n.d.], by not employing a *ritardando* here.



Ex. 4. Scarlatti's keyboard sonata in F minor K. 481, bars 1–20. Heugel, 1972.



Audio Ex. 3

Such discourse not only intimidates performers by insinuating that any unusual or non-conforming time work in performance would be invalidated by a community of “intelligent musicians”, but also desensitizes them to the large variety of ways time can feel and become in performance, hindering the development of

their artistic temporal sensibilities, and (mis)leading them to believe that «there are limited possibilities inherent in a score» [Leech-Wilkinson 2016, 331]. To return to the quotation from Furtwängler that serves as the sub-title for this section, for the performer the tempo as well as the tempo changes she employs in performing a piece of music depend on how they sound to her; how they sound to her, in turn, depends on what she *wants* it to sound like, based on her embodied experimentations while developing an interpretation; and crucially, what she wants it to sound like is a function of the ways she *embodies time* in the flesh and is *moved* by it in her situated context. In audio Ex. 3, I tailor-make the musical time of Scarlatti's sonata in F minor, based on just one way of living its shifting embodied and affective feel as it unfolds, in an attempt to create a wondrous strange quality out of the musical materials. In listening to audio Ex. 3, my listeners might detect that I am «missing the point» in bars 17–19, and «not behaving as a competent musician» by structuralist norms [Leech-Wilkinson 2016, 328].

In his book *The Hand*, neurologist Frank Wilson writes that «when personal desire prompts anyone to learn to do something well with the hands, an extremely complicated process is initiated that endows the work with a powerful emotional charge» [Wilson 1998, 5]. In this article, I explored some of these complicated and complex processes I engage in as a pianist in forming my artistic intentions about the pieces of music I play. The spatial-manual and temporal processes and lived experiences of performance making I discussed offer a rich potential for research in music performance studies. They also attest to the fact that «Music is much more than just music» [Gabrielsson 2011, Preface to the Swedish edition] and mobilizes the bodies, emotions and all the senses and sensibilities of musicking individuals in deeply contingent and situated contexts. Its meanings always surpass what can be known, experienced or imagined by studying scores. Eradicating the deleterious effects of the textualist urge to discipline the performer's body and emotions, to assimilate their individuality into an enforced utopia [Leech-Wilkinson 2016] and homogenize performance expression requires introducing, into scholarly thinking and discourses, all the deep level contingencies that I emphasized in this article as essential elements connecting musical texts and performances. It also requires analysts to give up the modernist de-historicizing fantasy that allows them to regard themselves as privileged or exemplary listeners «standing in for all auditors» [Biddle 2011, 73], and in the case of the analysis and performance literature, standing in for all performers. However much textualist habits might sideline the drastic qualities of musical performance in scholarly discourses [Abbate 2004] — «its strangeness, uncanniness, and defiance of the rational» [Cook 2013, 328] — performers continue to be fleshly, willful, creative individuals affectively

committed to the unruly and dynamic realm of performance making [Doğantan-Dack 2020, 27], and invest their performances with aesthetic qualities that grow out of their lived experiences and intentions as they continually move between the page and the stage.

References

- ABBATE C. (2004), *Music: Drastic or gnostic?*, «Critical Inquiry», 30, pp. 505–36.
- ADAY J. S. – DAVOLI C. C. – BLOESCH, E. K. (2019), *Slowhand: Does time perception change in peri-hand space?*, «Psychonomic Bulletin and Review» 26, pp. 1289–1294, URL: <<https://doi.org/10.3758/s13423-019-01609-6>> [Accessed 5 March 2021]
- ANGRILU A. – CHERUBINI P. – PAVESE A. – MANFREDINI S. (1997), *The influence of affective factors on time perception*, «Perception & Psychophysics», 59/6, pp. 972–982.
- ARMSTRONG R. E. (2011), *An Historical Survey of the Development of the Baroque Solo Keyboard Suite in France, England and Germany*, DMA thesis, West Virginia University, USA. URL: <<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4027&context=et>> [Accessed 4 March 2021]
- AUSLANDER P. (2006), *Musical personae*, «TDR: The Drama Review», 50/1, pp. 100–119.
- BACH C. P. E. (1949), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, W. L. Mitchell, trans., Eulenburg Books, London, orig. ed. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753, Georg Ludewig Winter, Berlin.
- BADURA-SKODA P. (2000), *Interpreting Bach at the Keyboard*, A. Clayton trans., Clarendon Press, Oxford.
- BAROLSKY D. – MARTENS P. (2012), *Rendering the prosaic persuasive. Gould and the performance of Bach's C-minor prelude (WTC I)*, «Music Theory Online», 18/1, URL: <https://mtosmt.org/issues/mt0.12.18.1/mt0.12.18.1.barolsky_martens.php> [Accessed 15 February 2021]
- BIESTA G. (2004), *The community of those who have nothing in common: Education and the language of responsibility*, «Interchange», 35, pp. 307–324.
- BIDDLE I. (2011), *Listening, consciousness and the charm of the universal: What it feels like for a Lacanian*, in D. Clarke and E. Clarke (eds.), *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological and Cultural Perspectives*, Oxford University Press, pp. 65–78.
- BOHANNON R.W. (1997), *Comfortable and maximum walking speed of adults aged 20–79 years: Reference values and determinants*, «Age and Ageing», 26, pp. 15–19.
- BOTSTEIN L. (1994), *On time and tempo*, «The Musical Quarterly», 78/3, pp. 421–428.
- BRAVO A. – FINE P. (2009), *Studying a score silently: What benefits can it bring to performance?* In A. Williamon – S. Pretty – R. Buck (eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*, AEC, The Netherlands, Utrecht, pp. 243–248.
- BRODSKY W. – HENIK A. – RUBINSTEIN B. – ZORMAN M. (2003), *Auditory imagery from music notation in expert musicians*, «Perception & Psychophysics», 65, pp. 602–612.

- BRODSKY W. – KESSLER Y. – RUBINSTEIN B. – GINSBORG J. – HENIK A. (2008), *The mental representation of music notation: Notational audiation*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», 34/2, pp. 427–445.
- BROZZOLI C. – EHRSOON H. H. – FARNÈ A. (2014), *Multisensory representation of the space near the hand: From perception to action and interindividual interactions*, «The Neuroscientist», 20/2, pp. 122–135.
- BUNGERT, J. (2015), *Bach and the patterns of transformation*, «Music Theory Spectrum», 37/1, pp. 98–119.
- BURDICK A. D. (2007), *The Influence of French Baroque Dance on the Cantatas of Johann Sebastian Bach*, DMA thesis, University of Washington. URL: <<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/11389/3275851.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Accessed 14 February 2021]
- BUTT J. (2020), *Bach and the dance of humankind*, in D. Caddy, M. Clark (eds.), *Musicology and Dance*, Cambridge University Press, pp. 19–48.
- Cambridge English Dictionary. (n.d.) Miss the point. URL: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/miss-the-point>> [Accessed 20 June 2021]
- CASE L. K. – LILJENCRAFTS J. – MCCLAAR M. V. – BRADSON M. – NECAISE A. – TUBBS J. – OLAUSSON H. – WANG B., – BUSHNELL M. C. (in press, corrected proof 2020), *Pleasant deep pressure: Expanding the social touch hypothesis*, «Neuroscience», 464/1, pp. 3–11, URL: <<https://doi.org/10.1016/j.neuroscience.2020.07.050>> [Accessed 18 March 2021]
- COLOMBETTI G. (2011), *Varieties of pre-reflective self-awareness: Foreground and background bodily feelings in emotion experience*, «An Interdisciplinary Journal of Philosophy», 54/3, pp. 292–313.
- COOK N. (1999), *Analysing performance and performing analysis*, in N. Cook, M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, pp. 239–261.
- COOK N. (2001), *Between process and product: Music and/as performance*, «Music Theory Online», 7/2. URL: <<https://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [Accessed 28 December 2020]
- COOK N. (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press.
- COOK N. (2014), *Between art and science: Music as performance*, «Journal of the British Academy», 2, pp. 1–25.
- COOK N. (2015), *Performing research: Some institutional perspectives*, in M. Doğantan-Dack (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Ashgate, Aldershot, pp. 11–32.
- COOK N. (2016), *Time and time again: On hearing Reinecke*, in S. Clark and A. Rehding (eds.), *Music in Time: Phenomenology, Perception, Performance*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 3–31.
- COOK N. – PETTENGIL R. (2013), *Editor's preface*, in N. Cook – R. Pettengil (eds.), *Taking it to the Bridge: Music as Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. vii–x.

- CROSS I. (2011), *Music as a social and cognitive process*, in P. Rebuschat – M. Rohmeier – J. A. Hawkins – I. Cross (eds.), *Language and Music as Cognitive Systems*, Oxford University Press, pp. 315–328.
- DAVIDSON J. W. (2012), *Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies*, «Psychology of Music», 40/5, pp. 595–633.
- DAVIDSON J. W. – CORREIA J. S. (2002), *Body movement*, in R. Parncutt – G. E. McPherson (eds.), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford University Press, pp. 237–250.
- DAVIES K. (2013), *La Corrente*, transl. from the facsimile of Cesare Negri's *Le Gratie d'Amore* available at <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/facsimile/>, URL: <<https://katherine.paradise.gen.nz/la-corrente>> [Accessed 18 January 2021]
- DE KOCK R. – ZHOU, W. – JOINER W. M. – WIENER M. (2021), *Slowing the body slows down time perception*, «eLife» Sciences 10, 63607, URL: <<https://elifesciences.org/articles/63607>> [Accessed 10 April 2021]
- DELANDE F. (1988), *La Gestique de Gould: Éléments pour une sémiologie du geste musical*, in G. Guertin (ed.), *Glenn Gould Pluriel*, Louise Courteau, Québec, pp. 85–111.
- DI LERNIA – D. – SERINO S. – PEZZULO G. – PEDROLI, E. – CIPRESSO P. – RIVA G. (2018), *Feel the time: Time perception as a function of interoceptive processing*, «Frontiers in Human Neuroscience», URL: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2018.00074/full>> [Accessed 10 April 2021]
- DOFFMAN M. (2019), *Practical time consciousness in music performance*, in R. Herbert – D. Clarke – E. Clarke (eds.), Oxford University Press, pp. 170–186.
- DOĞANTAN-DACK M. (2011), *In the beginning was gesture: Piano touch and the performing body*, in A. Gritten – E. King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*, Aldershot, Ashgate, pp. 243–266.
- DOĞANTAN-DACK M. (2012), *The art of research in live music performance*, «Music Performance Research», 5, pp. 34–48. URL: <<https://secureservercdn.net/160.153.138.71/16k.88f.myftpupload.com/wp-content/uploads/11/Dogantan-Dack-Vol.-5-34-48.pdf>> [Accessed 1 January 2021]
- DOĞANTAN-DACK M. (2014), *Philosophical reflections on expressive music performance*, in D. Fabian – R. Timmers – E. Schubert (eds.), *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, Oxford University Press, pp. 3–21.
- DOĞANTAN-DACK M. (2015a), *The role of the instrument in performance as research: The piano as a research tool*, in M. Doğantan-Dack (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Ashgate, Aldershot, pp. 169–202.
- DOĞANTAN-DACK M. (2015b), *Artistic research in classical music performance: Truth and Politics*, «PARSE» Journal of Art and Research, 1, pp. 27–40, URL: <<http://parse-journal.com/article/artistic-research-in-classical-music-performance/>> [Accessed 28 December 2020]
- DOĞANTAN-DACK M. (2017), *Once again: Page and stage*, «Journal of the Royal Music Association», 142/ 2, pp. 445–60.

- DOĞANTAN-DACK M. (2018), *A sketch for a hermeneutic phenomenology of the piano*, in M. Doğantan-Dack – J. Dack (eds.), *Music and Sonic Art: Practices and Theories*, Cambridge Scholars Press, pp. 45–58.
- DOĞANTAN-DACK M. (2020), *Why collaborate? Critical reflections in collaboration in artistic research in classical music performance*, in M. Blain and H. J. Minors (eds.), *Artistic Research in Performance through Collaboration*, Palgrave Macmillan, London, pp. 39–57.
- DOĞANTAN-DACK M. (Forthcoming, 2022), *Aesthetics meets the performing body: Rethinking Rachmaninoff's Second Piano Concerto*, in G. Michaelsen and C. Stover (eds.), *Making Music Together: Analytical Perspectives on Musical Interaction*, University of California Press, Oakland (CA).
- DROIT-VOLET S. (2019), *The temporal dynamic of emotion effects on judgment of duration*, in V. Arstila – A. Bardón – S. E. Power (eds.), *The Illusions of Time: Philosophical and Psychological Essays on Timing and Time Perception*, Palgrave Macmillan, pp. 103–126.
- DROIT-VOLET S. – MECK W. H. (2007), *How emotions colour our perception of time*, «Cognitive Sciences», 11/12, pp. 504–513.
- DROST U. C. – RIEGER M. – BRASS M. – GUNTER T. C – PRINZ W. (2005), *When hearing turns into playing: Movement induction by auditory stimuli in pianists*, «Quarterly Journal of Experimental Psychology», 58A, pp. 1376–1389.
- Du F. – Wang X. – Abrams R. A. – Zhang, K. (2017), *Emotional processing is enhanced in peri-hand space*, «Cognition», 165, pp. 39–44.
- Encyclopaedia Britannica, The Editors of Encyclopaedia, “Courante”, Encyclopaedia Britannica, 19 Apr. 2007, URL: <<https://www.britannica.com/art/courante>> [Accessed 3 March 2021]
- FERNEYHOUGH B. (1993), *The tactility of time*, «Perspectives of New Music», 31/1, pp. 20–30.
- FINE P. A. – WISE K. J. – GOLDEMBERG R. – BRAVO A. (2015), *Performing musicians' understanding of the terms “mental practice” and “score analysis”*, «Psychomusicology: Music, Mind, and Brain», 25/1, pp. 69–82.
- FLAHERTY M. G. (2011), *The Textures of Time: Agency and Temporal Experience*, Temple University Press, Philadelphia.
- FRANEK M. – VAN NOORDEN L. – REZNY L. (2014), *Tempo and walking speed with music in the urban context*, «Frontiers in Psychology», 5, 1361. URL: <<https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.01361>> [Accessed 14 April 2021]
- FRANZ E. A. (2004), *Attentional distribution of task parameters to the two hands during bimanual performance of right- and left-handers*, «Journal of Motor Behavior», 36/1, pp. 71–81.
- GABBARD C. – AMMAR D. – RODRIGUES L. (2005), *Perceived reachability in hemispace*, «Brain and Cognition», 58/2, pp. 172–177.
- GABRIELSSON A. (2011), *Strong Experiences with Music: Music is Much More Than Just Music*, R. Bradbury (trans), Oxford University Press.

- GIL S. – DROIT-VOLET S. (2012), *Emotional time distortions: The fundamental role of arousal*, «Cognition and Emotion», 26/5, pp. 847–862.
- GODØY R. I. (2004), *Gestural imagery in the service of musical imagery*, in A. Camurri – G. Volpe (eds.), *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction*, 5th International Gesture Workshop, Genova, Italy, 15–17 April 2003, *Lecture Notes in Computer Science* 2915, Springer, Berlin, pp. 55–62.
- GODØY R. I. (2011), *Coarticulated gestural-sonic objects in music*, in A. Gritten – E. King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot, pp. 67–82.
- GOEBL W. – DIXON S. – DE POLI G. – FRIBERG A. – BRESIN R. – WIDMER G. (2008), *Sense in expressive music performance: Data acquisition, computational studies, and models*, in P. Polotti – D. Rocchesso (eds.), *Sound to Sense, Sense to Sound: A State of the Art in Sound and Music Computing*, Logos, Berlin, pp. 195–242.
- GRADE S. – PESENTI M. – EDWARDS M. G. (2015), *Effects for the embodiment of space perception: Concurrent hand but not arm action moderates reachability and egocentric distance perception*, «Frontiers in Psychology», 6/862, URL: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.00862/full>> [Accessed 8 March 2021]
- HILL P. (2002), *From score to sound*, in J. Rink (ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, pp. 129–143.
- HSU C.-H. (2012), *The Solo String Works of J. S. Bach: The Relationship Between Dance and Musical Elements*, DMA thesis, Louisiana State University. URL: <<https://core.ac.uk/download/pdf/217398616.pdf>> [Accessed 14 February 2021].
- HUITT W. – CAIN S. (2005), *An overview of the conative domain. Educational Psychology Interactive*, URL: <<http://www.edpsycinteractive.org/brilstar/chapters/conative.pdf>> [Accessed 27 February 2021]
- HUNTER M. – BROAD S. (2017), *Reflection and the classical musician: Practice in cultural context*, in J. Rink – H. Gaunt – A. Williamson (eds.), *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, Oxford University Press, pp. 253–270.
- JÄRVIÖ P. (2010), *Music moves in me: The singing body as interior movement*, Paper presented at the Embodiment of Authority Conference, Sibelius Academy, Helsinki.
- JIGA-BOY G. M. – CLARK, A. E. – SEMIN G. R. (2010), *So much to do and so little time: Effort and perceived temporal distance*, «Psychological Science», 21, pp. 1811–1817.
- JENNE N. (2005), *Dancing before the Lord: Dance rhythms in Bach Cantatas*, in C. R. Messerli (ed.), *In Thine the Amen: Essays on Lutheran Church Music in Honor of Carl Schalk*, Lutheran University Press, Minneapolis, pp. 123–138.
- JENSENIUS A. R. – WANDERLEY M. M. – GODØY R. I. – LEMAN M. (2010), *Musical gestures: Concepts and methods in research*, in R. I. Godøy – M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York, pp. 12–35.
- JUDD T. (2014), *The eighteenth variation*, «The Listener's Club», URL: <<https://thelistersclub.com/2014/07/18/the-eighteenth-variation/>> [Accessed 7 April 2021]
- JUSLIN P. N. (2003), *Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance*, «Psychology of Music», 31/3, pp. 273–302.

- KANG H. (2004), *Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme by Paganini Op. 43: Analysis and Discourse*, DMA dissertation, University of North Texas, URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4506/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf> [Accessed 7 April 2021]
- KAO J. (2012), *The intrinsic duality of movement and sound: Investigating the intersection of dance and music through Bach*, «Congress on Research in Dance Conference Proceedings», pp. 85–89.
- KARPINSKI G. S. (2000), *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press.
- KESTENBERG J. S. – SOSSIN K. M. (1979), *The Role of Movement Patterns in Development II*, Dance Notation Bureau, New York.
- KLORMAN E. (2018), *Performers as creative agents. Or, musicians just want to have fun*, «Music Theory Online», 24/3, URL <<https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.klorman.html>> [Accessed 28 December 2020]
- KOCH S. C. – RAUTNER H. (2017), *Psychology of the embrace. How body rhythms communicate the need to indulge or separate*, «Behavioral Science», 7/4, p. 80. URL: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5746689/>> [Accessed 18 March 2021]
- KRAUSS K. E. (1987), *The effects of deep pressure touch on anxiety*, «American Journal of Occupational Therapy», 41/6, pp. 366–373.
- KRUEGER J. (2011), *Extended cognition and the space of social interaction*, «Consciousness and Cognition», 20, pp. 643–657.
- LARSON S. (1993), *Scale-degree function: A theory of expressive meaning and its application to aural skills pedagogy*, «Journal of Music Theory Pedagogy», 7, pp. 69–84.
- LEECH-WILKINSON D. (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, «CHARM», London, URL: <www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html> [Accessed 9 April 2021]
- LEECH-WILKINSON D. (2012), *Compositions, scores, performances, meanings*, «Music Theory Online», 18/1, URL: <<http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.html>> [Accessed 28 December 2020]
- LEECH-WILKINSON D. (2016), *Classical music as enforced Utopia*, «Arts and Humanities in Higher Education», 15/3–4, pp. 325–336.
- LEECH-WILKINSON D. (2020), *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, Version 2.03, URL: <<https://challengingperformance.com/the-book/>> [Accessed 1 March 2021].
- LEECH-WILKINSON D. (2021), Personal e-mail communication on the E minor Corrente, 26 April 2021.
- LEGRAND D. – BROZZOLI C. – ROSSETTI Y. – FARNÈ A. (2007), *Close to me: Multisensory space representations for action and pre-reflexive consciousness of oneself-in-the-world*, «Consciousness and Cognition», 16, pp. 687–699.
- LEMAN M. – GODØY, R. I. (2010), *Why study musical gestures?* in R. I. Godøy – M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement and Meaning*, Routledge, New York, pp. 3–11.

- LI X (2015), *As Time Goes By: Studies on the Subjective Perception of the Speed by which Time Passes*, PhD thesis, University of Utrecht, URL: <<https://dspace.library.uu.nl>> [Accessed 12 April 2021]
- LINKENAUER S. A. – WITT J. K. – STEFANUCCI J. K. – BAKDASH, J. Z. – PROFITT D. R. (2009), *The effects of handedness and reachability on perceived distance*, «Journal of Experimental Psychology», 35/6, pp. 1649–1660.
- LITTLE M. – JENNE N. (2001), *Dance and the Music of J. S. Bach*, Indiana University Press, Bloomington.
- MARIN L. (2015), *Basic Fundamentals of Phenomenology of Music by Sergiu Celibidache as Criteria for the Orchestral Conductor*, Doctoral dissertation, University of Kentucky, URL: <https://uknowledge.uky.edu/music_etds/41> [Accessed 28 March 2021]
- MAXWELL I. (2006), *Music as a cultural system. Sensibility and interpretation*, «Context. Journal of Musical Research», 31, pp. 5–19.
- MCGANN, J. (1991), *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- MCCLARY S. (1998), *Unruly passions and courtly dances: Technologies of the body in Baroque dances*, in S. E. Melzer – K. Norgberg (eds.), *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, University of California Press, Berkeley, CA, pp. 85–112.
- MELLERS W. (1981), *Bach and the Dance of God*, Oxford University Press.
- MONTAGUE E. (2014), *Agency and creativity in musical performance*, «Gli spazi della musica», 3/1, pp. 49–69.
- MONTAGUE E. (2019), *Entrainment and embodiment in musical performance*, in Y. Kim and S. L. Gilman (eds.), *The Oxford Handbook of Music and the Body*, Oxford University Press, pp. 177–192.
- NICHOLAS J. (2020), *Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme of Paganini: A guide to the best recordings*, «Gramophone», 14 July 2020, URL: <<https://www.gramophone.co.uk/features/article/rachmaninov-s-rhapsody-on-a-theme-of-paganini-a-guide-to-the-best-recordings>> [Accessed 7 April 2021]
- OCKLENBURG S. – PACKHEISER J. – SCHMITZ J. – ROOK N. – GÜNTÜRKÜN O. – PETERBURS J. – GRIMSHAW G. M. (2018), *Hugs and kisses: The role of motor preferences and emotional lateralization for hemispheric asymmetries in human social touch*, «Neuroscience and Biobehavioral Reviews», 95, pp. 353–360.
- OUWEHAND P. E. W. – PEPER C. L. E. (2015), *Does interpersonal movement synchronization differ from synchronization with a moving object?*, «Neuroscience Letters», 606, pp. 177–181.
- PACE I. (2017), *The new state of play in performance studies*, «Music and Letters», 98/2, pp. 281–292.
- PARMER D. (2007), *Musicology as epiphenomenon: Derivative disciplinarity, performing, and the deconstruction of the musical work*, «repercussions», 10/1, pp. 1–49.
- PAYNE E. – SCHUILING F. (2017), *The textility of marking: Performers' annotations as indicators of the creative process in performance*, «Music and Letters», 98/3, pp. 438–464.

- POLLOK B. – BUTZ M. – GROSS J. – SCHNITZLER A. (2007), *Intercerebellar coupling contributes to bimanual coordination*, «Journal of Cognitive Neuroscience», 19, pp. 704–719, URL: <<https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/jocn.2007.19.4.704>> [Accessed 5 March 2021]
- RINK J. (2004), *The state of play in performance studies*, in J. W. Davidson (ed.), *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*, Ashgate, Aldershot, pp. 37–52.
- RINK J. (2015), *The (f)utility of performance analysis*, in M. Doğantan-Dack (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Routledge, Abingdon, pp. 127–148.
- RINK J. (2020), *Between theory and practice: Performance studies and/as artistic research*, in A. Aguilar – R. Cole – M. Pritchard – E. Clarke (eds.), *Remixing Music Studies: Essays in Honour of Nicholas Cook*, Routledge, Abingdon, pp. 76–90.
- ROCCA R. – WALLENTIN M. – VESPER C. – TYLÉN, K. (2019), *This is for you: Social modulation of proximal vs. distal space in collaborative interactions*, «Scientific Reports», 9, Article 14967, URL: <<https://www.nature.com/articles/s41598-019-51134-8>> [Accessed 6 March 2021]
- SCHIAVIO A. – VAN DER SCHYFF D. (2016), *Beyond musical qualia. Reflecting on the concept of experience*, «Psychomusicology: Music, Mind, and Brain», 26/4, pp. 366–378.
- SCHMALFELDT J. (2020), *Who's keeping the score?* in B. Gianmario – G. Giuriati – A. Cecchi – M. Lutz (eds.), *Investigating Musical Performance. Theoretical Models and Intersections*, Routledge, New York, pp. 91–101.
- SCHUSTERMAN R. (1997), *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life*, Routledge New York.
- SCHUSTERMAN R. (2007), *Somaesthetics and the revival of aesthetics*, «Filozofski vestnik», 28/2, pp. 135–149.
- SCHUTZ A. (1951), *Making music together. A study in social relationships*, «Social Research», 18/1, pp. 76–97.
- SEBANZ N. – BEKKERING H. – KNOBLICH, G. (2006), *Joint action: Bodies and minds moving together*, «Trends in Cognitive Science», 10/2, pp. 70–76.
- SERRIEN D. J. – BROWN P. (2002), *The functional role of interhemispheric synchronization in the control of bimanual timing tasks*, «Experimental Brain Research», 147, 268–272.
- SERVICE T. (2012), *From Liszt to Hendrix: The love affair of musicians and their instruments*, «The Guardian», 3 January 2012, URL: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jan/03/love-affair-musicians-instruments>> [Accessed 19 March 2021]
- SHIH, P.-C. – STEELE C. J. – NIKULIN V. – VILLRINGER A. – SEHM B. (2019), *Kinematic profiles suggest differential control processes involved in bilateral in-phase and anti-phase movements*, «Scientific Reports», 9, pp. 3273. URL: <<https://www.nature.com/articles/s41598-019-40295-1>> [Accessed 15 April 2021]
- SMALL C. (1998), *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middleton, CT.

- STEIN E. (1962), *Form and Performance*, Faber & Faber, London.
- STOTT A. (ed). (2003), *Bach and the Dance of Heaven and Earth*, Anastasi, Weobley.
- SWINKIN J. (2016), *Performative Analysis. Reimagining Music Theory for Performance*, University of Rochester Press, Rochester, NY.
- SWINNEN S. P. – JARDIN K. – MEULENBROEK R. (1996), *Between-limb asynchronies during bimanual coordination. Effects of manual dominance and attentional cueing*, «Neuropsychologia», 34/12, pp. 1203–1213.
- TERAMOTO W. (2018), *A behavioral approach to shared mapping of peripersonal space between oneself and others*, «Scientific Reports», 8, Article 5432. < <https://www.nature.com/articles/s41598-018-23815-3> > [Accessed 6 March 2021]
- TOMASSINI A. – MORRONE M. C. (2016), *Perceived visual time depends on motor preparation and direction of hand movements*, «Scientific Reports», 6, Article 27947. URL: < <https://www.nature.com/articles/srep27947> > [Accessed 10 April 2021]
- TSE P. U. – INTRILIGATOR J. – RIVEST J. – CAVANAGH P. (2004), *Attention and the subjective expansion of time*, «Perception & Psychophysics», 66/7, pp. 1171–1189.
- VALDES-CONROY B. – ROMÁN F. J. – HINOJOSA J. A. – SHORKEY S. P. (2012), *So far so good: Emotion in the peripersonal / extrapersonal space*, «PLOS ONE», 7/11, e49162. URL: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3504034/>> [Accessed 8 March 2021]
- WANDERLEY M. M. – VINES B. W. (2006), *Origins and functions of clarinetists' ancillary gestures*, in A. Gritten and E. King (eds.), *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot, pp. 165–191.
- WILSON F. (1998), *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, Vintage, New York.
- WITEK M. A. G. – E. CLARKE – WALLENTIN M. – KRINGELBACH M. L. – VUUST P. (2015), *Syncopation, body movement and pleasure in groove music*, «PLOS ONE», 10/9, e0139409. URL: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0139409>> [Accessed 5 March 2021]
- WITTMANN M. (2014), *Embodied time: The experience of time, the body, and the self*, in V. Arstila – D. Lloyd (eds.), *Subjective Time. The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*, MIT Press, Cambridge (MA), pp. 507–523.
- YOKOSAKA T. – KUROKI S. – NISHIDA S. – WATANABE J. (2015), *Apparent time interval of visual stimuli is compressed during fast hand movement*, «PLOS ONE», 10, e0124901. URL: <<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0124901>> [Accessed 10 April 2021]
- YON D. – EDEY R. – IVRY R. B. – PRESS C. (2017), *Time on your hands. Perceived duration of sensory events is biased toward concurrent actions*, «Journal of Experimental Psychology. General», 146, pp. 182–193.

Multimedia sources

- NIKOLAYEVA T. (n.d.), Bach Partita No. 6 in E minor, BWV 830. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zjv4>> [Accessed 6 November 2020]
- PERAHIA M. (n.d.), Bach Partita No. 6 in E minor, BWV 830, URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=HuoTihVQnaY&t=663>> [Accessed 6 November 2020]
- SCHIFF A. (1984), Corrente from Bach Partita No. 6 in E minor, BWV 830, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M6on9ttQ_gA> [Accessed 6 November 2020]
- SOKOLOV G. (2004), Bach Partita No. 6 in E minor, BWV 830. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=HqhzhS1CvEk>> [Accessed 6 November 2020]

Abstract

If there is one trope that has become the lynchpin of the origin narratives of the young discipline of music performance studies, it is the idea that musical performance represents the “other” of the musical score. Many of the recent debates that effected a paradigm shift in music scholarship highlight the ontological and epistemological divergences between the score and musical performance, and also debunk the various myths and prejudices that have been woven around music performances and performers through the textualist paradigm, which essentialised and naturalised the musical score as the holder of “the music” and *the* source of disciplinary knowledge. Following the disciplinary “performative turn” during the twenty-first century, the effects of textualist habits of thought on scholarly discourses have been steadily on the wane. Nevertheless, the myth of a direct and immediate route between the score and performance—between the page and the stage—appears especially obstinate and continues to lurk around, particularly in the context of the analysis and performance literature. In this article, I discuss some of the embodied-affective processes that connect the page and the stage for performers, through case studies involving a Corrente by J. S. Bach, a keyboard sonata by Domenico Scarlatti, and an excerpt from Rachmaninoff’s *Rhapsody on a Theme of Paganini*.

Keywords: Performer’s intentions; textualism; performance gesture; phenomenology; temporality

Abstract

Se c’è un tema che è diventato il perno delle narrazioni della recente disciplina degli studi sulla performance musicale, è l’idea che quest’ultima rappresenti l’*altro* della partitura musicale. Molti dei recenti dibattiti che hanno operato un

cambiamento di paradigma negli studi sulla musica mettono in evidenza le divergenze ontologiche ed epistemologiche tra la partitura e la performance musicale. Essi sfatano anche i vari miti e pregiudizi che sono stati intessuti intorno alle performance musicali e agli interpreti per effetto del paradigma testualista, che ha naturalizzato e resa fondamentale la partitura musicale, quale detentrica della “musica” e *unica* fonte del sapere disciplinare. In seguito alla “svolta performativa” del XXI secolo, gli effetti del pensiero testualista nella comunità scientifica sono andati via via scemando. Tuttavia, il mito di un percorso diretto e immediato tra la partitura e la performance — tra la pagina e il palcoscenico — appare particolarmente ostinato e continua ad annidarsi, in particolare, nel contesto della letteratura di analisi e performance. In questo articolo, l’autrice discute alcuni dei processi *embodied* e affettivi che mettono in relazione pagina e palcoscenico per gli esecutori, attraverso casi di studio inerenti a una *Corrente* di J. S. Bach, una sonata per tastiera di Domenico Scarlatti e un estratto dalla *Rapsodia su un tema di Paganini* di Rachmaninoff.

Parole chiave: Performer’s intentions; testualismo; gestualità performativa; fenomenologia, temporalità

Su *Das Jahr* di Fanny Hensel: uno studio in due parti

Fanny Mendelssohn Bartholdy Hensel (1805–1847) ha composto nel 1841 il primo calendario pianistico della storia della musica: *Das Jahr*, comprendente 12 pezzi caratteristici conclusi da un postludio. Nel 1842 ha rivisto, con una differente versione (*Juni. Serenade*) e numerose parziali modifiche musicali, il primo manoscritto (MA Ms. 47) in una bella copia su carta colorata (MA Ms. 155), con l'aggiunta di versi poetici di vari autori e delle illustrazioni del marito pittore Wilhelm Hensel (1794–1861), nonché di un titolo che rivela l'intenzione di dare alle stampe il lavoro: *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano von Fanny Hensel*.



Fig. 1 – Fanny Hensel (part.) Incisione su rame (1847) di Eduard Mandel, da un disegno di Wilhelm Hensel. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (MA BA 44)

Se i brani esemplificano la fiducia della compositrice nelle potenzialità comunicative della musica strumentale in linea con l'estetica romantica, nel secondo manoscritto accrescono le loro possibilità di significazione per l'interazione con l'immagine e con la poesia come in un contrappunto a tre voci.

Il presente studio intende evidenziare alcune caratteristiche specifiche del ciclo pianistico come la tendenza autobiografica. Nella prima parte, di Paola Maurizi (sul MA Ms. 155), il tema viene esaminato in relazione all'originale carattere *multimediale* dell'opera e alla narratività interna dei *Charakterstücke*. Nella seconda parte, di Maria Grazia Sità (sull'edizione del MA Ms. 47), è invece trattato in relazione alla produzione del fratello e ad altri riferimenti intertestuali presenti in alcuni brani.

1. *Das Jahr di Fanny Hensel: una creazione multimediale* (di Paola Maurizi)

Nonostante i comuni studi musicali (pianoforte con Ludwig Berger, composizione con Carl Friedrich Zelter) e la consuetudine di collaborazione nel decennio 1819–1829, che li ha condotti ad effettuare insieme il lavoro di revisione della *Matthäus-Passion* di J.S. Bach,¹ sia la scrittura che le scelte compositive di Fanny Mendelssohn Bartholdy² (Amburgo, 14 novembre 1805 – Berlino, 14 maggio 1847), «ugualmente dotata»³ anche per Goethe, risultano autonome da quelle del fratello e rivelano una diversa sensibilità con la consapevolezza di una propria concezione estetico-musicale. Significativa in tal senso è la lettera al fratello del 27 dicembre 1834, in cui in francese chiede la parola («*Je demande la parole*»), e in cui porta Paganini come esempio del cambiamento dei tempi e dei gusti a cui, secondo lei, non ci si può sottrarre [Citron 1987, 482 sgg.].

1. Il coinvolgimento di Fanny è provato dalla sua conoscenza approfondita del lavoro come emerge dalle lettere (in particolare quella a Felix del 18 aprile 1829) e dal diario (in cui dal 2 febbraio registra le prove con la Singakademie e dal 6 marzo anche con l'orchestra; in cui descrive dettagliatamente l'esito trionfale della serata 11 marzo 1829 e della replica del 21 marzo 1829) nonché dalla testimonianza dello scienziato Alexander von Humboldt che, andando nel giardino di Leipziger Straße 3, dove aveva installato un osservatorio per il magnetismo, «*heard Felix and Fanny practicing the Saint Matthew Passion.*» [Tillard 1996, 145].
2. Nata Fanny Mendelssohn, diventa Fanny Mendelssohn Bartholdy il 23 febbraio 1823 [Helmig 1997, 165] — quando i genitori ottengono il permesso di modificare il cognome di famiglia, a seguito della loro conversione al cristianesimo luterano e al battesimo ricevuto nell'ottobre 1822, per distinguersi dagli altri Mendelssohn non convertiti — e Fanny Hensel il 3 ottobre 1829 quando sposa il pittore della corte prussiana Wilhelm Hensel.
3. La lettera scritta da Goethe a Felix come ringraziamento per la dedica del *Klavierquartett* in Si minore op. 3 (1825) si conclude con gli «ossequi ai degni genitori, alla ugualmente dotata sorella e all'eccellente insegnante.» [Maurizi 2016, 193].

La sua produzione è stata intensa sia nel periodo giovanile (1819–1829) che in quello maturo (1830–1847) anche se il contesto familiare, pur fornendole l'opportunità di organizzare in casa i "concerti domenicali" (*Sonntagsmusiken*), le ha impedito il professionismo e la pubblicazione delle sue opere (cosa iniziata sistematicamente solo nel suo ultimo anno di vita e grazie a un personale cammino di emancipazione dall'approvazione di Felix), per preclusioni oltretutto di genere anche etniche e di classe sociale, imposte dal forte legame con le radici ebraiche nonostante la conversione al luteranesimo e dalle esigenze dell'*upper class* a cui la famiglia Mendelssohn Bartholdy apparteneva, con la necessaria richiesta della salvaguardia della *privacy*. All'interno di questa cornice si deve considerare la svalutazione della creatività di Fanny, con la pubblicazione in anonimato (come successo per il Lied *Die Schwalbe* nell'almanacco annuale *Rheinblüthen* del 1825) o con il trasferimento dell'autore dal suo nome femminile a quello maschile del fratello (come per i sei Lieder pubblicati nell'op. 8 e nell'op. 9 di Felix).⁴ Nel contempo lui non solo non incoraggia la pubblicazione della musica della sorella, anche se a richiederglielo è la madre, ma scoraggia apertamente la sperimentazione di generi musicali diversi da quelli tipicamente femminili e domestici del Lied e del pezzo pianistico, criticando ad esempio le 3 Cantate per soli, coro e orchestra su testi biblici composte da Fanny nel 1831, sulla scia della ripresa della *Matthäus-Passion*, «perché il suo talento non è quello della musica sacra» ma lei, nella «lettera da artigiano» («*das war mal ein ganz handwerksmäßiger Brief*») del 4 febbraio 1836, a proposito gli scrive: «in genere penso di poterlo fare meglio ora di prima e mi sarei già avviata a farlo se non mi disturbasse la tua proibizione» [Citron 1987, 508 sgg.].

Se la produzione di *Fräulein Mendelssohn Bartholdy* mostra influenze beethoveniane nei lavori pianistici e cameristici e forti radici nelle tradizioni musicali di Berlino, come testimoniano i Lieder corali radicati nella cultura della Singakademie a lei tanto familiare, quella di *Frau Hensel* rivela un diverso orientamento, esemplificato dalla presenza in catalogo di una sola Sonata per pianoforte (1843), mentre nel primo periodo aveva composto ben tre Sonate e un primo movimento di Sonata.

Già dai mesi del fidanzamento (gennaio-settembre 1829), e ancor più dal giorno delle nozze (3 ottobre 1829) con il pittore della corte prussiana Wilhelm Hensel,⁵ la sua ricerca di individualità espressiva è pienamente sostenuta dal

4. Tre Lieder di Fanny appaiono nei *Zwölf Gesänge* op. 8 di Felix (Schlesinger, Berlin 1827) come numeri 2, 3, 12 (*Das Heimweh, Italien, Suleika und Hatem*); tre nei *Zwölf Lieder* op. 9 di Felix (Schlesinger, Berlin 1830) come numeri 7, 10, 12 (*Sehnsucht, Verlust, Die Nonne*).
5. Wilhelm Hensel (Trebbin, 6 luglio 1794 – Berlino, 26 novembre 1861) nel 1821 ha realizzato 12 *Lebenden Bildern* per il *Festspiel Lalla Rukh* con le musiche di Gaspere Spontini e, sempre nello stesso anno, ha decorato un'anticamera della grande sala da concerto del *Neue*

marito e la sua produzione si avvia verso un originale approccio compositivo e formale, segnato dall'intreccio della propria creatività con quella del coniuge che orna con "miniature" i suoi manoscritti, crea testi e allestimenti scenografici per i suoi lavori: un dialogo tra "arti sorelle" all'insegna di una non comune sintonia e di una singolare convergenza operativa che si rivela come un vero e proprio laboratorio artistico. E la divergenza dell'orientamento creativo di Fanny rispetto a quello del fratello talora si accentua perché, se la produzione di Felix nasce spesso da un'ispirazione letteraria o visiva, prende poi le distanze da parole e immagini in quanto «espressione di un'intima *Stimmung*» [Arfini 2010, 244], mentre lei attraverso Wilhelm Hensel — che era amico di alcuni protagonisti dell'esplorazione delle affinità delle varie forme artistiche nei primi anni dell'Ottocento, come Ludwig Tieck, Ludwig Berger, Karl Friedrich Schinkel e Carl Gustav Carus — guarda con interesse all'ideale romantico dell'unione delle arti in un'unica opera.

I "dipinti di piccolo formato" di Wilhelm trasformano i manoscritti musicali di Fanny in creazioni artistiche di particolare fascino e il romantico *Gesamtkunstwerk* trova ulteriore ampliamento quando i coniugi vi aggiungono colori, versi poetici e "narrazione" come nell'originalissimo ciclo *Das Jahr* (1841–1842): primo calendario musicale pianistico della storia della musica che solo 35 anni dopo sarà declinato da Čaikovskij ne *Le stagioni* op. 37b,⁶ con analoghe epigrafi liriche di vari autori ad introdurre ciascuna composizione pianistica.

Fanny ha composto la prima copia⁷ del lavoro (costituito da 12 pezzi, uno per ogni mese dell'anno, più un breve *Nachspiel*. *Choral* conclusivo) tra l'agosto e il dicembre 1841 e l'ha donata al marito per il Natale 1841 con la dedica «a lui, il serio, il diligente, sarà consegnata l'immagine sonora [ma anche giocosa, per il

Schauspielhaus di Berlino. Dal 1823 al 1828, con una borsa di studio di Federico Guglielmo III di Prussia, ha soggiornato a Roma con l'incarico di effettuare la copia della *Trasfigurazione* di Raffaello. Ritornato a Berlino è stato nominato *Hofmaler* (pittore di corte) e, dal luglio 1831, anche professore di Storia dell'arte alla berlinese Akademie der Künste. Fino al 1840 nella sua produzione prevalgono temi religiosi, in sintonia con i Nazareni e nella cornice di un recupero delle migliori esperienze del Rinascimento italiano, poi passa dai temi religiosi ai prevalenti argomenti storici del suo ultimo periodo. Dalla morte della moglie abbandona le grandi tele e, nei 14 anni che le sopravvive, realizza solo disegni a matita [Maurizi 2017, 109 sgg.].

6. 12 numeri pubblicati mensilmente, dal dicembre 1875 al novembre 1876 dal periodico *Nuvelist* di Pietroburgo, il cui direttore scelse i versi poetici introduttivi in lingua russa: Gennaio-Accanto al fuoco; Febbraio-Carnevale; Marzo-Il canto dell'allodola; Aprile-Bucaneve; Maggio-Notte di maggio; Giugno-Barcarola; Luglio-Il canto dei mietitori; Agosto-Il raccolto; Settembre-La caccia; Ottobre-Canzone d'autunno; Novembre-Sulla troika; Dicembre-Natale [Casini-Delogu 1993, 155 sgg.].
7. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (MA Ms. 47).

duplice significato di *spielen*] dell'anno sfuggente. [*Ihm sey gerecht, dem Ernsten, Tüchtigen/ Das spielende Bild des Jahrs, des flüchtigen*]».

Di seguito elenco i 12 brani, conclusi da un postludio, come appaiono nella prima copia di *Das Jahr* (MA Ms. 47), pubblicata nel 1989 [Șerbescu-Heller 1989]:

1. *Januar. Ein Traum*

Adagio, quasi una fantasia-Presto-Adagio-Presto Si maggiore
(11 dicembre 1841)

2. *Februar. Scherzo*

Presto Fa# maggiore
(28 agosto 1841)

3. *März*

Agitato-Adagio Fa# minore
Andante Do# minore
Allegro moderato ma con fuoco Do# maggiore
(17 novembre 1841)

4. *April. Capriccioso*

Allegretto Mi maggiore
Allegro La minore
(7 ottobre 1841)

5. *Mai. Frühlingslied*

Allegro vivace e gioioso La maggiore
(16 ottobre 1841)

6. *Juni. Serenade*

Largo-Andante Re minore
(29 ottobre 1841)

7. *Juli. Serenade*

Larghetto Fa maggiore
(9 novembre 1841)

8. *August*

Allegro-Tempo di marcia Re maggiore
Allegro assai Sol maggiore
(27 novembre 1841)

9. *September. Am Fluße*

Andante con moto Si minore
(15 novembre 1841)

10. *Oktober*

Allegro con spirito-Poco più presto La^b maggiore
(1° dicembre 1841)

11. *November*

Mesto-Allegro molto agitato-Allegro molto-
Adagio-Allegro come prima Fa minore
(8 dicembre 1841)

12. *Dezember*

Allegro molto

Do minore

Andante-Più mosso-Andante come prima-Allegro

Do maggiore

(16 dicembre 1841)

13. *Nachspiel. Choral*

(15 dicembre 1841)

La minore

La scrittura, tra il 28 agosto e il 16 dicembre 1841, colloca questo ciclo in un anno ricco di lavori “italiani” come *Il saltarello romano* per pianoforte (marzo 1841), i *Lieder* per voce solista e pianoforte *Nach Süden* (maggio 1841), *Gondellied* (giugno 1841), *Auf dem See von Como* (agosto 1841) e il *Reise-Album 1839–1840. Deutschland-Italien*, terminato nel novembre 1841. E, come vedremo, ricordi italiani sono individuabili anche in *Das Jahr*, seppur occultati e inseriti in un nuovo contesto tra il sognante *Januar* e il riflessivo *Nachspiel. Choral*.

Il secondo manoscritto,⁸ probabilmente preparato nei primi mesi del 1842⁹ e pubblicato in facsimile nel 2000 dalla Furore Verlag, presenta tutti i pezzi ad eccezione del *Nachspiel*, su carta di diversi colori. Ognuno di essi, sempre eccetto il *Nachspiel*, è accompagnato da versi poetici di vari autori e da una illustrazione di Wilhelm: non solo preziosismo e raffinatezza tecnica perché colore, versi e immagine vogliono interpretare la composizione quindi accrescere le sue possibilità di significazione, nonché consentire una fruizione multisensoriale. Con una differente versione di *Juni. Serenade*,¹⁰ parziali modifiche in *August, Oktober, Dezember*, l'eliminazione dei sottotitoli in *Januar [Ein Traum]*, *Juli [Serenade]*, *September [Am Fluße]*, mentre *März* acquisisce quello di *Praeludium und Choral*, la bella copia presenta anche un titolo che rivela l'intenzione di dare alle stampe il lavoro: *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano von Fanny Hensel* [Fig. 2].

I versi scelti (riportati e tradotti in Struttura) sono di Ludwig Uhland (*Januar, Mai. Frühlingslied*), Johann Wolfgang Goethe (*Februar. Scherzo, März. Praeludium und Choral, April. Capriccioso, Juni. Serenade, September*), Friedrich Schiller (*Juli, August*), Joseph Eichendorff (*Oktober*), Ludwig Tieck (*November*), Martin Luther¹¹ (*Dezember*) e, talora con parziali modifiche rispetto all'originale

8. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (MA Ms. 155). Sulla sua digitalizzazione conduco la mia analisi.

9. Per Fanny, il 1842 è insolitamente vuoto di nuove composizioni per motivi di salute.

10. Identica la tonalità di Re minore ma, rispetto alla prima versione (Largo-Andante), la seconda (Allegro) è meno virtuosistica.

11. Il verso *Vom Himmel hoch, da komm ich her* che introduce *Dezember* è quello iniziale di un corale, di cui Martin Luther ha creato sia il testo (1535) sia la melodia (1539), ripreso da Bach nel suo *Weinachts-Oratorium* BWV 248 e impiegato anche da Felix nella cantata *Vom Himmel hoch* per coro a 5 voci e orchestra (1831).

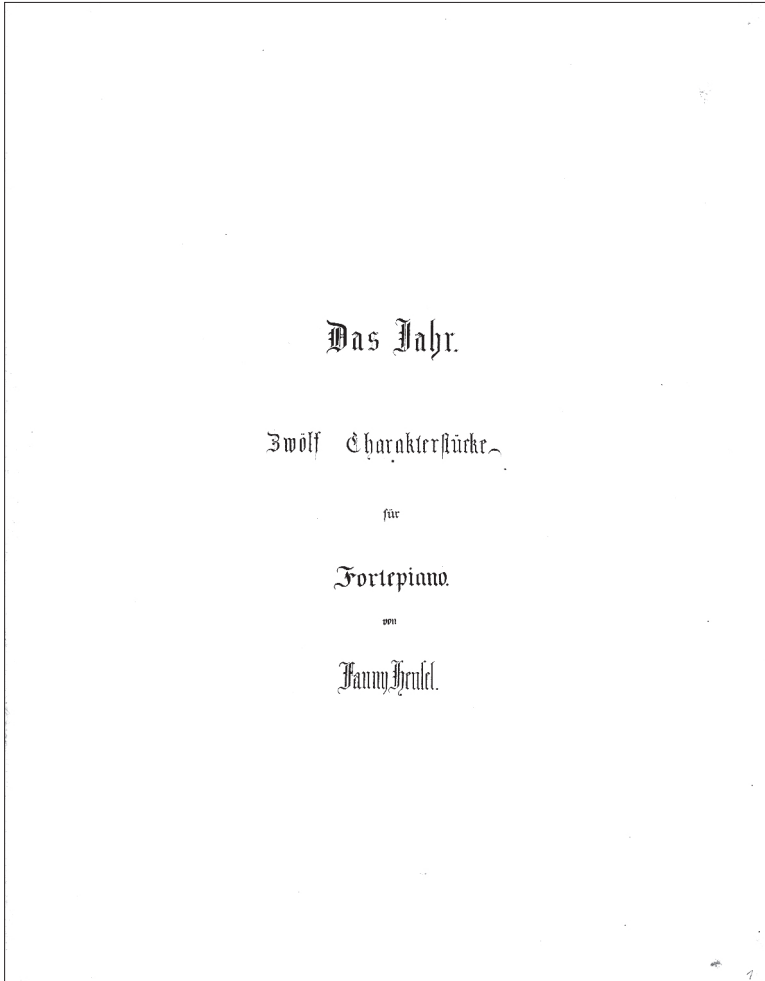


Fig. 2 – F. Hensel, Frontespizio MA Ms.155

poetico,¹² sono posti come motto sotto il nome del mese in pagine supplementari che introducono ciascun pezzo, con evidente richiamo ai vivaldiani *sonetti dimostrativi* dei concerti de *Le stagioni*. In due casi, per *Januar* e per *April*, i versi utilizzati sono tratti da poesie già intonate dalla compositrice: rispettivamente da *Im Herbste* di Uhland — Lied per voce solista e pianoforte (1822), poi anche

12. In *Mai*, *Es blüht das fernste, tiefste Thal* diventa *Nun blüht das fernste, tiefste Thal*. Più significative le modificazioni in *November* per accordare i versi con l'immagine di un monaco in meditazione su una tomba: *Es fliehen die Träume der Liebe davon!* diventa *Es fliehen die Träume des Lebens davon!* e *Ein Klagelied schallt/ durch Dämm'ung und Wald* diventa *Ein Klagelied schallt/ durch Hügel und Wald*.

Lied corale a cappella (1846) pubblicato nei *Gartenlieder* op. 3 n. 3 — e da *März* di Goethe — duetto per 2 soprani e pianoforte (1836) — ma nell'insieme si può dire che siano autori molto amati da Fanny come Tieck, presente 17 volte nei suoi *Lieder* giovanili (1822–1830), o il prediletto Eichendorff dei suoi ultimi anni (1841–1847) [Maurizi 2017, 34 sgg.]. Su tutti emerge il venerato Goethe, con la scelta di versi dal *Faust* in ben tre mesi (*Februar, März, Juni*) che è sicuramente in relazione con quella attenta lettura del capolavoro che presto l'avrebbe portata a comporre la *Faust-Szene* (1843).¹³

Le illustrazioni di Wilhelm — talora con strumenti musicali (la campana in *Januar* e in *März. Praeludium und Choral*, il mandolino in *Juni. Serenade*, il corno delle Alpi in *August*, il corno da caccia in *Oktober*), con autocitazioni (la *ruhende Pilgerin*¹⁴ in *Juli*) o con rivisitazioni della tradizione iconografica (la malinconia¹⁵ in *September*) — si fanno apprezzare per il delicato intimismo, la raffinatezza tecnica e la sapiente impaginazione: precedono la prima battuta ma talora si espandono sopra l'intero primo pentagramma e in parte sopra il secondo. E se la musica vuole creare sensazioni visive, come in *September* in cui Fanny descrive con un *perpetuum mobile* il flusso ininterrotto delle acque di un fiume (verosimilmente l'Inn, visto in Tirolo nel settembre 1839), l'immagine vuole suscitare vibrazioni sonore mediante una metamorfosi in cui Wilhelm trasforma l'acqua dell'immagine in quella della musica, andandola a bagnare.

Sono poi le diverse scelte cromatiche della carta a produrre un'impressione particolare sull'animo, come aveva compreso Goethe in *Zur Farbenlehre*, e a suggerire relazioni tra la tinta della carta e la tinta espressiva del carattere del pezzo. Esse peraltro conferiscono al manoscritto una notevole attrattiva e, anche se alcuni colori risultano sbiaditi per l'ossidazione dei fogli, vi emergono il malinconico blu per *Juni. Serenade* in Re minore e per *September* in Si minore, pezzi lirici percorsi da desiderio e rimpianto, il caldo giallo per l'appassionato Lied di *Juli* in Fa maggiore e il delicato rosa per il sereno *Mai. Frühlingslied* in La maggiore. [Fig. 3]

Dunque, se il primo manoscritto di *Das Jahr* si configura come “musica assoluta” (nel senso di musica autonoma nei confronti di altre forme d'arte), la bella copia presenta una pluralità di media come un vero e proprio *Gesamtkunstwerk*. Il termine è stato impiegato per la prima volta nel 1827 nel trattato di estetica di

13. Per 3 S., 2 A., coro femminile e pianoforte, è tratta dalla prima scena della seconda parte del *Faust*.

14. «Pellegrina che si riposa». Si veda più avanti.

15. La donna pensierosa con il capo reclinato sulla mano, da Albrecht Dürer a Camille Corot, raffigura la malinconia. In *September* la donna sorregge la testa con la mano sinistra mentre dalla mano destra parte un getto d'acqua, simbolo di un fiume, che va a bagnare le sestine di Fanny.



Fig. 3 – F. Hensel, *Mai. Frühlingslied* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano* von Fanny Hensel (MA Ms.155)

Karl Friedrich Eusebius Trahndorff [1827] e, prima di essere utilizzato in ambito teatrale da Wagner a partire dal 1849, è stato variamente esplorato dalla prima generazione del Romanticismo tedesco, convinta della necessità del dialogo tra le arti: dal progetto del pittore Philipp Otto Runge per il ciclo intitolato *Tageszeiten* iniziato nel 1803 e mai ultimato, con le quattro tele relative alle *Ore del giorno* che avrebbero dovuto essere accompagnate da versi di Ludwig Tieck e da brani musicali di Ludwig Berger, ai lavori su carta trasparente con fonti di luce alle spalle, da ammirare in ambienti bui e con accompagnamento musicale, realizzati dal pittore Caspar David Friedrich negli ultimi anni della sua vita [Bolzan 2018, 98 sgg.]. Il secondo manoscritto di *Das Jahr*, frutto della collaborazione fra diversi linguaggi, nasce nel contesto di questi esperimenti sinestetici diffusi nella cultura artistica del primo Ottocento ma nel contempo preannuncia quell'orientamento decorativo che si manifesterà pienamente nelle Secessioni austro-tedesche degli anni Novanta dell'Ottocento, in particolare nelle riviste come *Ver Sacrum* in grado di legare sensazioni tattili, acustiche, visive e poetiche.

L'interpretazione musicologica del ciclo pianistico risulta piuttosto diversificata, anche in relazione al manoscritto preso in considerazione. In genere i primi contributi (anteriori al 2000 che segna la pubblicazione in facsimile del MA Ms. 155) basano le loro interpretazioni esclusivamente sul MA Ms. 47 e possono

ipotizzare, come fa Gottfried Eberle [1987], che potrebbe essere ascoltato come musica assoluta. Per Sarah Rothenberg [1993] è un diario musicale in cui è centrale l'esperienza italiana e per Annette Nubbemeyer [1997] non c'è dubbio che evochi «*Italienerinnerungen* [ricordi italiani]» in un programma riservato, mentre per John E. Toews [1993] è unione di narrazione individuale e identità pubblica rappresentata dal corale, il cui uso allude al progetto culturale di Felix del 1829 con la ripresa della *Matthäus-Passion*.

Nei contributi apparsi dopo il 2000 si esaminano i significati emergenti dalla congiunzione della musica di Fanny, dell'immagine di Wilhelm e delle parole dei poeti, evitando tendenzialmente la lettura autobiografica di cui, invece, intendo indagare le potenzialità ancora inesplorate in un manoscritto ricco di copiosi rimandi generati dall'intersecazione delle arti.

Per Christian Thorau [2002] *Das Jahr* è, nella sua durata, la sensoriale parabola dello scorrere del tempo in un anno di vita, per Marion Wilson Kimber [2008] è espressione musicale di una personale concezione della transitorietà dell'esistenza mentre Todd [2010] lo pone in relazione alla città (la Berlino protestante presente con i tre corali) e alla famiglia di Fanny, i cui membri vi sarebbero presenti come nel *Carnaval* di Robert Schumann. In realtà nelle figure di Wilhelm si possono riconoscere gli Hensel così come nella musica del ciclo — tra numerose ascendenze bachiane, momenti virtuosistici e intenso lirismo — è sicuramente presente Felix per i numerosi riferimenti alle sue composizioni (*Rondò capriccioso* op. 14 per pianoforte in *Februar*; *Serenade und Allegro gioioso* op. 43 per pianoforte e orchestra in *März*; *Capriccio brillante* op. 22 per pianoforte e orchestra in *April*; il *Venetianisches Gondellied* op. 19 n. 6 in *Juni*) ma personalmente non reputo rimovibile la memoria del tanto a lungo desiderato *Italienische Reise*¹⁶ anche perché, come ha scritto la stessa compositrice nel suo diario il 17 maggio 1840, «di un tale viaggio si fa tesoro per sempre». I relativi ricordi, elaborati da Fanny nella sua *Musikzimmer* e poi in significativo colloquio con l'atelier di Wilhelm, hanno generato i sentimenti “messi in scena” e incastrati alla perfezione in un disegno

16. Il viaggio in Italia era da tempo nelle attese di Fanny: almeno dai giorni della sua adolescenza quando, nella casa di Neue Promenade 7, poteva fissare lo sguardo sulle stampe delle *Stanze* di Raffaello, con cui i genitori amanti dell'arte avevano adornato il salotto, ed aveva trovato espressione in alcuni *Lieder* composti nel periodo giovanile su versi di Goethe (*Sehnsucht nach Italien*, 1822; *Mignon*, 1826) e di Grillparzer (*Am Morgen nach einem Sturm. In molo di Gaeta*, 1823; *Italien. Zwischen Gaeta und Capua*, 1825). Negli stessi anni aveva ricevuto lettere dall'Italia sia da parte di suo zio Jakob Bartholdy (console prussiano a Roma dal 1815 al 1825) che da parte di Wilhelm (a Roma dal 1823 al 1828 grazie a una borsa di studio del re di Prussia), poi la sua conoscenza del “Bel Paese” si era ampliata attraverso la lettura dell'*Italienische Reise* di Goethe e dei *Reisebilder* di Heine. È quindi il soggiorno italiano di Felix del 1830–1831 a costituire per lei una guida da seguire scrupolosamente per luoghi, cibi e conoscenti quando il desiderio del *Grand Tour* viene finalmente appagato con la partenza da Berlino il 27 agosto 1839 [Maurizi 2017, 141 sgg.].

unitario, abilmente articolato in un gioco di contrasto spaziale (Italia-Germania) e temporale (tra *khronos* e *kairós*).

Dunque, per ricostruirlo, fornisco una sintesi schematica delle tappe, desunta dal suo diario [Klein-Elvers 2002, 94 sgg.]:

Berlino	27 agosto 1839
Lipsia	27 agosto-4 settembre
Rudolstadt-Coburgo	4 settembre
Bamberg	5 settembre
Norimberga	6-7 settembre
Ratisbona	8-9 settembre
Monaco	10-24 settembre
Starnberg-Weilheim-Peiting-Steingaden-Hohenschwangau	25 settembre
Passo Finstermünz	26 settembre
Malles-Bormio	27 settembre
Tirano-Morbegno	28 settembre
Colico-Varenna	29 settembre
Monza	30 settembre
Milano	30 settembre-7 ottobre
Brescia-Desenzano	8-9 ottobre
Verona	10 ottobre
Vicenza-Padova	11 ottobre
Venezia	12 ottobre-4 novembre
verso il Po ma per l'impossibile attraversamento deve tornare a Rovigo	5 novembre
Ferrara	7 novembre
Bologna	8-9 novembre
Firenze	10-21 novembre
Siena	21-22 novembre
Radicondoli-Acquapendente-Bolsena	23-24 novembre
Montefiascone-Orvieto	25 novembre
Viterbo	26 novembre
Roma	26 novembre 1839-2 giugno 1840
Albano-Genzano-Ariccia	3 giugno
Velletri-Terracina	4 giugno
Napoli	5 giugno-11 agosto
con la nave da Napoli a Genova	
Genova	14-16 agosto
Novi Ligure-Tortona-Voghera	17 agosto
Pavia	18 agosto
Milano	19-20 agosto
Como	20-22 agosto
Bellinzona	23-26 agosto
Zurigo-Schaffhausen	27 agosto

Donaueschingen	28 agosto
Offenburg	29 agosto
Heidelberg-Darmstadt	30 agosto
Francoforte sul Meno	31 agosto-3 settembre
Gotha	4 settembre
Lipsia	4-11 settembre
Berlino	11 settembre 1840

Le emozioni musicali del viaggio sono raccolte nel descrittivo *Reise-Album 1839-1840. Deutschland – Italien*,¹⁷ diario musicale e pittorico su carta variamente colorata in cui i 18 brani per vari organici, scelti tra quelli composti durante il soggiorno in Italia o nei mesi immediatamente successivi, sono collocati entro un itinerario completo che va dalla partenza da Berlino (in apertura il Lied *Nach Süden*) al ritorno a casa (in chiusura il Lied *Hausgarten*). Sono vedute sonore di ispirazione paesaggistica, come nel caso del focoso *Allegro molto* in Si maggiore per pianoforte legato a un'escursione sul Vesuvio, o acquerelli musicali con precise allusioni rappresentative come nei pianistici *Villa Medici* e *Villa Mills* dedicati al grandioso complesso rinascimentale di Villa Medici e alla suggestiva Villa Mellini sulla cima di Monte Mario a Roma [Maurizi 2017, 56 sgg.].

Come questo originale *carnet de voyage*, in cui la musica prende il posto solitamente occupato dalla scrittura, anche il ciclo pianistico rievoca le atmosfere respirate in Italia ma con una modalità narrativa diversa (si potrebbe dire che il *Reise-Album* stia a un “documentario” come *Das Jahr* a un “film”, ovviamente senza parole).¹⁸ La differenza tra una narratività più legata alla descrizione ed una tendente alla trasfigurazione musicale dei ricordi era peraltro necessaria a Fanny nella consapevolezza di ciò che doveva rimanere privato (*Reise-Album*) e di ciò che poteva diventare pubblico (*Das Jahr*) nell'intenzione di dare alle stampe il lavoro. Nella lettera alla sorella Rebecka del 4 maggio 1840 dichiara infatti la riluttanza a svelare pubblicamente nei titoli quanto alcuni luoghi siano stati per lei fonte di ispirazione e per questo i *Charakterstücke* possono essere intesi come le pagine di un diario intimo, la cui trama deve restare segreta per sottrarre l'opera al campo della musica descrittiva.¹⁹

17. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (MA Ms. 163). Si tratta del primo diario di viaggio con immagini e composizioni musicali che ci sia pervenuto, a cui può forse essere accostato il *Voyage en Allemagne* (1841-1853) del pittore e musicista francese Jean-Joseph Bonaventure Laurens [Eigeldinger 2016].

18. Oltre quelle dei testi liederistici nel *Reise-Album* e dei motti poetici in *Das Jahr*.

19. «Durante l'ultimo periodo ho composto diverse cose e ho dato, ai miei pezzi per pianoforte che ho fatto qui, nomi di posti preferiti, in parte mi sono venuti in mente davvero in quei luoghi, in parte li ho pensati e sarà per me in futuro un ricordo piacevole, una specie di secondo diario. Ma non devi credere che li chiamerò così quando li suonerò in pubblico, questo è solo per la casa.» [Maurizi 2017, 57, cit. in Nubbemeyer 1997, 70].

Das Jahr poi “interiorizza” il rapporto Germania-Italia che nel *Reise-Album* è mostrato in copertina con la citazione, da parte di Wilhelm, del dipinto *Italien und Deutschland*²⁰ di Friedrich Overbeck (1828): due figure femminili sedute in serena conversazione ma questa volta con l’inversione della posizione (Germania a sinistra e Italia a destra) e con l’una (la Germania) che mostra all’altra (l’Italia) lo stesso *Reise-Album*. In *Das Jahr* tale rapporto entra nel corpo del lavoro perché nei mesi di marzo e dicembre Fanny ricorda le principali feste dell’anno liturgico, cioè la Pasqua e il Natale, attraverso i rispettivi corali (*Christ ist erstanden* in *März* e *Vom Himmel hoch, da komm ich her* in *Dezember*) e dunque rendendo omaggio alla riconosciuta superiorità della tradizione musicale protestante rispetto alle esecuzioni della Cappella Sistina da lei ascoltate attentamente nella Basilica di S. Pietro a Roma. Significativa in tal senso è anche la conclusione del ciclo con il breve *Nachspiel. Choral* in cui torna, dopo la Pasqua e il Natale, alla dimensione del tempo spirituale del calendario cristiano tedesco. In 21 battute, non accompagnate nè da versi nè da un’illustrazione di Wilhelm, fa precedere le frasi del corale *Das alte Jahr vergangen ist*²¹ in stile accordale da alcune battute che, ricordando la pratica degli organisti del tempo di improvvisare brevi interludi tra una frase e l’altra, citano ripetutamente l’*incipit* strumentale del coro di ingresso della *Matthäus-Passion*.

E se il tempo sacro (*kairós*) è della Germania, il tempo profano (*khronos*) è dell’Italia. Anche se nessun legame preciso tra i pezzi e le situazioni relative all’itinerario viene esplicitato — anche per il timore che l’interpretazione iconografica della musica avrebbe sminuito la sostanza musicale, come sarà per Schumann che nella *Rheinische Symphonie* (1850) si ispira a impressioni di un viaggio fatto lungo il Reno ma poi cancella i titoli inizialmente attribuiti — con autobiografica esattezza si nota la corrispondenza dell’accadimento temporale dell’evento registrato nel suo diario e nelle sue lettere con la posizione occupata nel ciclo, come individuato da Annette Nubbemeyer [Helmig 1997, 68 sgg.]:

- la felicità per l’inizio del viaggio in agosto (con l’iniziale imitazione in eco nello stile di una Intrada in *August*);
- lo scorrere ininterrotto delle acque del fiume Inn visto in Tirolo in settembre (con il *perpetuum mobile* delle semicrome della mano destra a cui si affiancano le note a valori più larghi del canto nel registro centrale affidate alla stessa mano, con la cosiddetta tecnica delle tre mani di Sigismund Thalberg, in *September*);

20. Neue Pinakothek, München.

21. Basato su un *Kirchenlied* la cui prima strofa recita: «L’anno vecchio ormai se n’è andato;/ noi ti ringraziamo, Signore Gesù Cristo/ perchè nella tua bontà ci hai protetti/ quest’anno, in mezzo a tanti pericoli.» [Radulescu 1991, 266 sgg.].

- la marcia militare ascoltata in piazza S. Marco a Venezia in ottobre (con la conclusiva imitazione dei rulli di tamburo nei tremoli del basso in *Oktober*);
- il viaggio fatto in novembre da Venezia a Roma (con la rapida alternanza di stati d'animo nella musica di *November*);
- il carnevale romano vissuto in febbraio (con il continuo suonare staccato e veloce nello Scherzo di *Februar*);
- il ricordo di Gounod e Bousquet, i due giovani musicisti francesi vincitori del *Prix de Rome* conosciuti a Villa Medici, chiamati da Fanny *Caprice en mi* e *Caprice en là* (nelle due parti contrastanti Allegretto-Allegro di *April. Capriccioso*);
- la primavera romana in maggio (la cui effervescenza è evocata nel Lied strumentale di *Mai*);
- l'opera italiana in giugno (con lo stile belcanto nella parte centrale della *Serenade* di *Juni*);²²
- la nostalgia di Roma in luglio (con l'inizio concepito come un lamento in *Juli*).

Nello stesso tempo la compositrice trasfigura la memoria del viaggio, avvolgendola nella dimensione del sogno e collocandola in un nuovo contesto che evoca l'assopimento magico di *Midsummer Night's Dream*.

Ad esempio, in *Juni. Serenade* (Allegro) sia il sottotitolo scelto da Fanny sia l'illustrazione di Wilhelm Hensel con l'uomo con mandolino che fa la serenata a una donna che si affaccia al balcone di una casa tipica, sembrano suggerire un'ambientazione napoletana. Tuttavia, sia il tema che Wilhelm Hensel riprende dal *Reise-Album* dove introduce *Gondellied* di Fanny per voce e pianoforte²³ in cui un gondoliere canta una serenata a una donna che si affaccia ad un balcone di una casa sul Canal Grande, sia la musica, una barcarola in 6/8 e in Re minore, richiamano la città lagunare.²⁴

Dopo 12 battute introduttive, con la ripresa variata del motivo del "lamento" di *Januar* mentre «lamenti d'amore» sono evocati nei versi di Goethe,²⁵ il tenore inizia a cantare la suggestiva melodia che cita quella del *Venetianisches Gondellied* op. 19 n. 6 di Felix (ugualmente in 6/8 e in Sol minore). Il soprano la riprende,

22. La Nubbemeyr prende in esame la prima copia di *Das Jahr* (MA Ms. 47, 1841) e la relativa edizione pubblicata dalla Furore Verlag [Șerbescu-Heller 1989], con la prima versione di *Juni* (Largo-Andante).

23. Composto nel 1841, su testo di Emanuel Geibel.

24. Durante il suo soggiorno, nell'ottobre 1839, Fanny ha dedicato a Venezia una barcarola intitolata proprio *Serenata* in cui, parafrasandolo, richiama un passaggio del *Venetianisches Gondellied* op. 30 n.6 di Felix. Quando viene inserita nel *Reise-Album*, la *Serenata* assume il titolo di *Gondelfahrt*.

25. «Sento il mormorio, sento le canzoni/ sento i propizi lamenti d'amore?» (dal *Faust*).



Fig. 4 – F. Hensel, *Juni. Serenade* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano* von Fanny Hensel (MA Ms.155)

quindi tenore e soprano la ripetono più volte alternandosi, sempre su un accompagnamento staccato e arpeggiato in modo chitarristico, finché la cantano insieme, ciascuno nel proprio registro, in un tenero duetto senza parole che ricorda l'op. 38 n. 6 di Felix. Dopo un'ultima apparizione della melodia al soprano, il pezzo si conclude con 12 battute di dissolvenza in cui Napoli e Venezia sembrano sovrapporsi e sfumare nella dimensione del sogno «dell'anno sfuggente». [Fig. 4]

All'interno della *Traumperspektive* Fanny differenzia e, nel contempo, lega i caratteri dei 12 mesi, con riconoscibili traiettorie tonali (si potrebbe dire che il Si maggiore di *Januar* risolva sul Do maggiore di *Dezember* che tuttavia ripiega presto sul conclusivo La minore del *Nachspiel*) e orientamenti formali. Alcuni pezzi sono concepiti nello spirito del *Lied ohne Worte* e presentano una classica forma ternaria come *Mai. Frühlingslied*²⁶ e *Juli*.²⁷

September, pure tripartito,²⁸ è stato incluso, senza titolo, come n. 2 nei *Vier Lieder für das Pianoforte* op. 2 [Bote & Bock, 1846]. Se infatti è stata Fanny a descrivere, nella lettera a Karl Klingemann dell'8 dicembre 1828, come *Lied ohne Worte* il pezzo pianistico regalato da Felix per il suo compleanno il 14 novembre 1828

26. A (bb. 1–28) in La maggiore; B (bb. 29–49) in Fa# minore; A¹ (bb. 50–79) in La maggiore.

27. A (bb. 1–16) in Fa maggiore; B (bb. 17–36) in Fa minore; A¹ (bb. 37–55) in Fa maggiore; Coda (bb. 56–74) in Fa maggiore.

28. A (bb. 1–32) in Si minore; B (bb. 33–46) in Re^b maggiore; A¹ (bb. 47–71) in Si minore.

intitolato semplicemente *Lied* e dunque a designare il nuovo genere poi inseparabilmente associato al nome del fratello [Todd 2010, 122], quando arriva a pubblicare i propri *Lieder* pianistici nel 1846 sceglie per essi la denominazione di *Lieder für das Pianoforte* e non quella di *Lieder ohne Worte*: un modo per sottolineare la propria autonomia, non solo creativa ma anche editoriale, da Felix. [Maurizi 2016, 211]

Il carattere di *Januar* (Adagio, quasi una fantasia-Presto-Adagio-Presto) e di *November* (Mesto-Allegro molto agitato-Allegro molto e con brio-Adagio-Allegro come prima) è improvvisatorio e fantasioso, con il susseguirsi di sezioni musicali molto diversificate per evocare «i sogni della vita», tanto illusori (*Januar*) quanto sfuggenti (*November*) come indicano i versi di Uhland e di Tieck. E specularmente, se *Januar* — con l'immagine di una donna addormentata con la mano sulla cetra — preannuncia temi e figure di mesi successivi (si veda più avanti), *November* li rievoca:²⁹ non a caso si tratta del mese della memoria per la luterana “domenica del ricordo dei defunti”³⁰ e nell'illustrazione appare un monaco in meditazione davanti a una tomba.

*August*³¹ e *Oktober*³² hanno una spiccata impronta cinetica, tra effetti d'eco e richiami in stile fanfara: movimenti ritmicamente cangianti,³³ altri dal carattere di marcia, e una vivace danza³⁴ nel conclusivo Allegro assai (bb. 63–182) di *August*. Nelle illustrazioni due scene *en plein air*, probabilmente viste durante il *Grand Tour* prima di giungere in Italia: in *August* una festa per il raccolto, tratteggiata anche nei versi di Schiller, con un contadino che suona l'*Alphorn* [Fig. 8]; in *Oktober* una scena di caccia, con caprioli ai bordi del bosco e un cacciatore che suona il *Waldhorn* («nel verde bosco/ si sente un suono allegro», scrive Eichen-dorff). [Fig. 5]

Tra il dinamismo di *August* e *Oktober*, *September* rappresenta una “sosta” contemplativa che esprime il bisogno di rivolgere l'attenzione verso l'interno: il movimento delle “vedute” del mese precedente e di quello seguente diventa un intimo Andante con moto, tutto in 6/8, che identifica lo scorrere dei pensieri con

29. Ritornano, ad esempio, la seconda minore discendente di *Juni* (Mesto, Adagio), l'arpeggio ascendente di *Mai* (Allegro molto agitato, Allegro molto e con brio), le energiche ottave di *Oktober* (Allegro come prima).

30. Istituita da Federico Guglielmo III di Prussia nel 1816, è l'ultima domenica dell'anno ecclesiastico cioè quella precedente la prima domenica di Avvento.

31. Allegro/Allegro assai (bb. 1–22) in Re maggiore; Marcia pastorale (bb. 23–62) in Re maggiore; Allegro assai (bb. 63–182) in Sol maggiore.

32. Allegro con spirito (bb. 1–94) in La^b maggiore; Allegro assai (bb. 95–125) in La^b maggiore.

33. In *August* (bb. 1–22: Allegro, 3/4-Allegro assai, 12/16) e in *Oktober* (bb. 1–94: Allegro con spirito, 4/4, 6/8, 12/8).

34. Menzionata nei versi di Schiller che seguono immediatamente quelli scelti per l'epigramma: «Und das junge Volk der Schnitter/ Fliegt zum Tanz.»



Fig. 5 – F. Hensel, *Oktober* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano* von Fanny Hensel (MA Ms.155)

quello delle acque di un fiume, come indicano la malinconica figura femminile dell'illustrazione e i versi scelti di Goethe («Scorri, scorri caro fiume/ non diventerò mai felice»).

*März*³⁵ esplicita nel sottotitolo, *Praeludium und Choral*, la soluzione formale prescelta che, senza essere palesata, è la stessa di *Dezember*³⁶ in cui il corale natalizio (in Do maggiore) appare dopo il preludio (in Do minore) affidato a compatte quartine di semicrome e crome che, richiamando nelle terze ripetute lo Studio op. 25 n. 6 di Chopin,³⁷ rendono percepibile il fruscio leggero delle ali dell'angelo che scende velocemente dall'alto con il Bambino. [Fig. 6]

Le citazioni dei corali *Christ ist erstanden* in *März* e *Vom Himmel hoch, da komm ich her* in *Dezember*, presentate in stile accordale e inserite in ampi contesti in cui risaltano come icone di potenza espressiva religiosa, sono variate ed elaborate contrappuntisticamente a differenza della citazione di *Das alte Jahr vergangen ist* impiegata in *Nachspiel. Choral*, in cui le frasi del corale sono

35. Praeludium: Agitato (bb. 1–25), Adagio (bb. 26–28) in Fa# minore; Choral: Andante (bb. 29–55) in Do# minore, Allegro moderato ma con fuoco (bb. 56–97) in Do# maggiore.

36. A: Allegro molto (bb. 1–63) in Do minore, Andante (bb. 64–67) in Do maggiore; B: Andante (bb. 68–78), Poco più mosso. Maestoso (bb. 79–99), Andante come prima (bb. 100–106) in Do maggiore.

37. Nella lettera a Felix del 2 giugno 1837 Fanny scrive: «ho acquistato gli Studi di Chopin e mi sto esercitando su alcuni di questi diligentemente.»



Fig. 6 – F. Hensel, *Dezember* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano* von Fanny Hensel (MA Ms.155)

precedute, a mò di interludio, dalla ripetuta citazione bachiana tratta dalla *Matthäus-Passion*.

*April. Capriccioso*³⁸ alterna due caratteri contrastanti, come nel confronto di due persone «molto diverse»³⁹ quali gli amici Charles Gounod (*Caprice en mi*) e Georges Ange Bousquet (*Caprice en là*) ma considerato che *April* è unito a *Mai* con l'indicazione *attacca*, con il cambio di modo (*April* termina in La minore e *Mai* è in La maggiore) e che il 9/8, alternato al 4/4 in *April*, si afferma definitivamente in *Mai*, le due persone sembrerebbero essere proprio Fanny e Wilhelm che in aprile si confrontano sul prolungamento del loro soggiorno a Roma, decidendo alla fine di rimanere ancora nella “città eterna” nel mese di maggio. Anche l'illustrazione presenta 2 opzioni, raffigurando una donna che procede avanti con il suo bambino mentre una ragazza si volta indietro.

Emerge in *Das Jahr* una maggiore propensione a modulare a tonalità lontane rispetto a Felix [Todd 2010, 277], come dimostra *September* che passa dall'iniziale

38. Allegretto (bb. 1–11), Mi maggiore, 9/8; Allegro (bb. 12–27), La minore, 4/4; Allegretto (bb. 28–37), La maggiore, 9/8; Allegro (bb. 38–67), La minore, 4/4; Allegretto (bb. 68–75), Mi maggiore, 9/8; Allegro (bb. 76–93), La minore, 4/4.

39. Il 2 maggio 1840 Fanny scrive nel diario che «i due sono molto diversi, Bousquet più tranquillo con tendenze alla classicità francese, Gounod è iper-romantico e passionale» [Maurizi 2017, 162].

Si minore a Fa $\sharp$ minore e a Sib $\flat$ minore (bb. 35–46) prima di tornare a Si minore, nonché una prevalenza di tonalità con i diesis nella prima parte dell'anno e una prevalenza di tonalità con i bemolle nella seconda parte ma con collegamenti armonici tra i pezzi vicini, come nel caso delle tonalità relative di *Juni* (Re minore) e *Juli* (Fa maggiore), *Oktober* (La $\flat$ maggiore) e *November* (Fa minore), *Dezember* (termina in Do maggiore) e *Nachspiel* (La minore).

Januar e *Februar*. *Scherzo*, che ha forma tripartita⁴⁰ con scrittura elfica, sono uniti dall'indicazione *attacca* ma in realtà i legami abbracciano i primi tre mesi dell'anno. *Januar* (che termina in Do $\sharp$ maggiore), *Februar* (che termina in Fa $\sharp$ maggiore), *März* (che termina in Do $\sharp$ maggiore) sono collegati mediante la tonalità finale del mese, che è la dominante o la sottodominante della tonalità del mese seguente, e mediante la campana: è raffigurata nell'illustrazione di *Januar* come simbolo dello scorrere del tempo; emerge nella illustrazione e nella musica di *Februar* quando alcuni rintocchi al registro grave della dominante (Do $\sharp$ maggiore) fanno scomparire la *Elfenmusik* e la Quaresima disperde il Carnevale; compare nell'illustrazione di *März* nel significato cristiano della risurrezione, è citata nei versi di Goethe che introducono il mese («Suoni cupi della campana annunciate/ la prima ora della Festa di Pasqua?»), si ascolta nella musica di *März*, dapprima nelle crome ripetute del Preludio (Fa $\sharp$ minore) e poi nel conclusivo Allegro moderato ma con fuoco (Do $\sharp$ maggiore) in cui ottave marcate al basso, come festose campane, esprimono la letizia dell'Alleluia pasquale.

In realtà il “suono” dello strumento — vero e proprio *fil rouge* di *Das Jahr* sia nel senso del *tempus fugit* sia nel significato dei riti spirituali e sociali dell'anno — si espande oltre i primi mesi dell'anno perchè rintocchi di campana appaiono nella coda di *Juli*, a ricordare il tempo che passa, e nel Poco più mosso. Maestoso di *Dezember*, a comunicare la gioia natalizia, mentre i versi di *August* sono tratti dal poemetto *Das Lied von der Glocke* di Schiller: descrizione del processo di fusione d'una campana, simbolo e voce di una pacifica e virtuosa vita collettiva.

Tornando a *Januar* vorrei evidenziare come, contenendo temi e figure di altri mesi, — ad esempio, nelle battute 29–30 [Fig. 7], anticipa la melodia del tenore di *Juni* (bb. 13–16) e, nelle battute 33–36 [Fig. 7], anticipa il ritmo puntato più salto di ottava di *August* (bb. 1–4) — si ponga come una ouverture rispetto all'opera.

Se infatti Fanny non è interessata⁴¹ a portare la musica nel teatro (da intendersi nel senso di luogo deputato) perché trova nella sua ampia *Gartensaal* lo spazio

40. A (bb. 1–43), B (bb. 44–121), A¹ (bb. 122–185). Si veda più avanti.

41. Non solo perché non ha accesso al professionismo ma perché mostra in più occasioni, nelle lettere e nel diario, una certa insofferenza nei confronti del contemporaneo teatro d'opera, pur avendo reso omaggio alla tradizione italiana con il Recitativo e Aria *Numi clementi-Chi*



Fig. 7 – F. Hensel, *Januar* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano* von Fanny Hensel (MA Ms.155), bb. 28–36

ideale di allestimento delle originali azioni sceniche create in collaborazione con il marito,⁴² si rivela pronta ad accogliere il teatro nella musica.

Come se avesse voluto creare un'intera regia per *Das Jahr*, rende ritmicamente statici, cioè senza variazioni ritmiche al loro interno, i pezzi che esprimono un sentimento ben preciso, analogamente alle arie operistiche di epoca barocca. Sono interamente in 6/8 (il “tempo profano” delle emozioni dell'*Italienische Reise*) *Februar*, *Juni*, *September*, dove emergono rispettivamente gli “affetti” dell'allegra, dell'amore, della malinconia, e sono interamente in 4/4 (il “tempo sacro” dei 3 corali nonché del sogno/meditazione e, ovviamente, della marcia) *März* e *Nachspiel*, dedicati al sentimento di religiosità del corale. Anche il preludio e il corale di *Dezember* sono in 4/4 (Allegro molto, Andante)⁴³ mentre sono in 6/8 i due movimenti successivi (Poco più mosso. Maestoso, Andante come prima) che concludono il mese con il sentimento della gioia natalizia (festose campane, pastorale). *Januar*, che è una *Traummusik*, è interamente in 4/4, ad eccezione delle ultime 4 battute che passano al 6/8 per preparare l'arrivo di *Februar*. Con più varia alternanza, si potrebbe dire con spirito “recitativo”, troviamo i 2 ritmi in *August* (Allegro assai, in 6/8; Marcia pastorale, in 4/4), *Oktober* (Allegro con spirito, bb. 34–74, in 6/8; Allegro con spirito, bb. 1–33 + bb. 75–80, Allegro assai,

può dire (1825), con l'Aria da concerto *Io d'amor, oh Dio, mi moro* (1835) e con la cavatina *Deh torna a me* (1840) su testi di Metastasio e Ariosto.

42. Come *Zum Feste der heiligen Cäcilie* (1833) per soli, coro a 4 voci miste e pianoforte con allestimento scenografico di Wilhelm e *Einleitung zu lebenden Bildern* (1841) per narratore, coro a 4 voci miste e pianoforte su testo e con *tableaux vivants* di Wilhelm [Maurizi 2020, 284 sgg.].

43. L'Andante inizia in 6/8 ma solo dopo 4 battute, all'apparizione del corale, passa al 4/4.



Fig. 8 – F. Hensel, *August* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano* von Fanny Hensel (MA Ms.155)

in 4/4), *November* (Mesto, Allegro molto agitato, Adagio, in 4/4; Poco più mosso. Maestoso, Andante come prima, in 6/8), accanto a metri che appaiono solo in questi mesi “di viaggio” cioè corrispondenti al periodo compreso tra la partenza di Fanny da Berlino il 27 agosto e il suo arrivo a Roma il 26 novembre 1839: il 3/4 (*August*, Allegro) [Fig. 8], il 12/16 (*August*, Allegro assai), il 12/8 (*Oktober*, Allegro con spirito, bb. 81–94).

Il quadro ritmico del ciclo si completa con il 2/4 in *Juli* (Larghetto, bb. 1–16 + bb. 37–74) e con il 9/8 che, come detto, appare nell’Allegretto di *April* (in cui si alterna al 4/4 in relazione alla ripetuta sequenza Allegretto-Allegro) e in *Mai. Frühlingslied* (tutto in 9/8, come “aria” dedicata al sentimento della natura e al canto della primavera).

L’interna connessione di legami è costituita dalla ripresa variata del motivo di apertura di *Januar* (bb. 1–3) [Fig. 9]: compare nel tema di *März* (bb. 1–3), di *April* (bb. 3–5), di *Juni* (bb. 2–4), di *Juli* (bb. 1–4), di *September* (bb. 5–6), nel basso di *Nachspiel* (bb. 1–3) nonchè in altri punti del ciclo identificati da Christian Thorau [Borchard-Schwarz Danuser 2002, 83].

Le ottave discendenti del basso, anche se sono una costante dello stile pianistico di Fanny [Cai 1997, 66], in questo caso sembrano evocare il significato dell’intervallo di ottava nelle opere organistiche di J.S. Bach «come simbolo dell’eternità» [Radulescu 1991, 268] mentre il tetracordo discendente è la cifra



Fig. 9 – F. Hensel, *Januar in Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano von Fanny Hensel* (MA Ms.155)

Molto adagio

Solo

Viola da gamba

Alto

Organo e Continuo

Es. 1 – J. S. Bach, *Aria Es ist vollbracht* dalla *Johannes-Passion*

che distingue la figura retorica del lamento nella musica barocca secondo la *Affektenlehre* e il semitono evoca il sospiro, pure molto presente nell'*Empfindsamer Stil* di Carl Philip Emanuel Bach.

In particolare, la sequenza dell'iniziale tetracordo di semiminime e della seconda figurazione di crome con il semitono finale, richiama l'*incipit* dell'*Aria Es ist vollbracht!* (Tutto è compiuto!) della *Johannes-Passion* affidata alla viola da gamba. [Hartinger 2012, 9] [Es. 1]

Pertanto *Das Jahr*, che si conclude con la citazione dell'*incipit* strumentale del coro di ingresso *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* (Venite, figlie, aiutatemi nel

pianto) della *Matthäus-Passion* in *Nachspiel*. *Choral*, parimenti inizia nel nome del venerato Johann Sebastian Bach in *Januar*.

La scelta offre un duplice piano interpretativo: da un lato quello che evoca una riflessione spirituale sul tempo passato e futuro, sulla relazione tra la fine e l'inizio, sulla eterna circolarità del tutto, o comunque su «un più largo senso del tempo che trascende quello individuale» [Rothenberg 1993, 706], dall'altro il piano autobiografico che allude, mediante il testo sottinteso di entrambe le citazioni bachiane, al lamento della perdita. È noto, peraltro, come anche Felix utilizzi il vocabolario della tradizione bachiana «per descrivere in musica i propri affetti dolenti». [Arfini 2010, 219]

Non a caso analoga figurazione di tetracordo discendente con semitono finale aveva aperto il pezzo pianistico *Ponte Molle/ Abschied von Rom* (Addio a Roma) in La minore,⁴⁴ composto da Fanny a Roma nella primavera 1840 e compreso nel *Reise-Album*, con le parole iniziali della poesia di Goethe *Ester Verlust* da lei intonata nel 1820 e nel 1823 «*Ach, wer bringt etc. [die schönen Tage]* [Ah, chi mi rende etc. [quei giorni belli]]» sopra la linea melodica del soprano [Maurizi 2017, 57] [Es. 2].



Es. 2 – F. Hensel, *Ponte Molle/ Abschied von Rom*

Il motivo di apertura di *Januar* esprime dunque l'affetto lamentoso della musicista per aver perduto quello che è stato l'anno più poetico, magico e irripetibile della sua esistenza⁴⁵ o, con le parole usate dalla stessa Fanny nella lettera alla madre del 25 maggio 1840, «il sentimento nostalgico della fugacità dei tempi belli» [Nubbemeyer 1997, 78]. È questa la figura motivica che «solca i dodici mesi come la sotterranea unità di una soggettiva percezione del tempo» [Thorau 2002,

44. All'iniziale malinconico La minore in 9/8 subentra, nella sezione centrale, un più felice Do maggiore in 6/4 come se Fanny mettesse a confronto il presente e il passato, il suo triste dover partire da Roma e la memoria dei giorni lieti trascorsi nella città.

45. «O tu bella Italia. Come mi sono arricchita intimamente attraverso te! Quale tesoro incomparabile porto a casa nel cuore!» scrive nel diario a Napoli il 10 luglio 1840 e il 2 giugno 1841 (a un anno esatto dalla fine del soggiorno romano durante il quale per la prima volta nella sua vita si è sentita ammirata come pianista e compositrice) sempre nel diario esclama «O felici, ricchi, unici giorni!» [Maurizi 2017, 54 sgg.].

87] e che si interseca con il tempo reale della successione dei mesi e con il tempo spirituale del calendario cristiano.

L'intreccio di piani temporali diversi non solo è nella musica di *Das Jahr* ma anche nelle illustrazioni di Wilhelm, che suggeriscono la scena (multidimensionale) dell'ascolto oltre che rendere la singola pagina una piccola opera d'arte.

Nel piano temporale del presente possono essere lette come introduzioni alla tradizionale caratteristica del mese, dal lavoro agricolo del raccolto (in *August*) al corrispondente evento naturale come la fioritura (in *Mai*).

Nel piano temporale del passato e del ricordo vi si riconoscono la famiglia Hensel (nelle tre maschere di *Februar*: un bambino vestito da paggio, un uomo in costume rinascimentale, una donna con mascherina nera sugli occhi), Sebastian (anche in *April*, *Mai*, *Dezember*), lo stesso Wilhelm (pure nel cacciatore⁴⁶ che suona il *Waldhorn* in *Oktober*) e più volte Fanny.

Ad esempio, in *Juli*, davanti alla prima battuta, Wilhelm la raffigura come *ruhende Pilgerin* (pellegrina che si riposa), riprendendo un motivo presente nei disegni realizzati nel suo primo periodo a Roma (1823–1828) [Maurizi 2017, 113] e alludendo al fatto che, per il caldo («i campi hanno sete» asserisce il verso di Schiller), si sia fermata a Napoli con il figlio e non lo abbia seguito in Sicilia nel luglio 1840. In questo caso però la pellegrina, oltre che stanca, sembra anche particolarmente triste mentre in lontananza, sopra l'ultima battuta del primo pentagramma, Wilhelm pone se stesso nelle vesti di un viandante con bastone [Fig. 10].

L'immagine, unita a quanto Fanny scrive nel suo diario [Klein-Elvers 2002, 163 sgg.], consente di leggere nella musica — che nella sua forma “col da capo” delinea un'arcata psicologica di mestizia (A e A¹, Fa magg., 2/4) e ansia (B, Fa min., 6/8) — la narrazione del suo stato d'animo a Napoli, nel luglio 1840, in «una specie di secondo diario».⁴⁷

Il “lamento” iniziale (bb. 1–4), che è la ripresa variata del motivo di apertura di *Januar* e che ricorda l'incipit di *Ponte Molle/ Abschied von Rom*, è legato alla partenza di Wilhelm («è per me molto pesante separarmi da lui», 2 luglio 1840), con i conseguenti “sospiri” (bb. 5–6, bb. 7–8), mentre la ripetizione integrale del “lamento” in cadenza (bb. 13–16) sembra alludere all'altra causa di malinconia di Fanny a Napoli: la nostalgia di Roma («non posso pensare senza commozione ai magnifici gruppi di pini e cipressi, come li ho visti in Villa Ludovisi», 10 luglio 1840). La sezione centrale, dopo aver provato a ricordare (bb. 17–24) la *Serenade* di *Juni* in un motivo intonato all'unisono da soprano e tenore, si rivela incapace

46. Wilhelm aveva interpretato il ruolo del cacciatore nel Liederspiel di Wilhelm Müller *Die schöne Müllerin* nell'inverno 1816–17 [Todd 2010, 283].

47. Come scrive Fanny, nella lettera alla sorella Rebecka del 4 maggio 1840, a proposito dei pezzi per pianoforte del *Reise-Album*.

di essere rasserenante per il ripetuto tremolo alla mano sinistra (bb. 25–36), oltre che per l'impiego della tonalità minore («il tempo sta diventando troppo lungo per me!», 13 luglio 1840). Nella ripresa torna il “lamento” (bb. 37–40) e questa volta a dipingere l'inquieta attesa di Fanny, in compagnia di Charles Gounod,⁴⁸ della barca a vapore che riporta il marito dalla Sicilia e che non riesce a scorgere all'orizzonte per alcune interminabili ore («Alle 8 è venuto giù Gounod, lo abbiamo aspettato qui, ma erano le 10, erano le 12, era l'una e non si vedeva nessuna barca a vapore», 21 luglio 1840).

La coda (bb. 56–74), sempre in Fa maggiore, non riesce a concludere con il “lieto fine”: si avvicina il giorno della partenza e le ottave del basso (bb. 55–70), come martellanti rintocchi di campana, sembrano ricordare lo scorrere inesorabile del tempo. Fanny deve iniziare il viaggio di ritorno e il “lamento” che appare un'ultima volta (bb. 70–73) è quello del suo addio alla «bella Italia».

Alla tristezza per la fine del viaggio (luglio 1840) espressa nella coda di *Juli* fa quindi seguito, nella coesistenza di “tempi” diversi, la felicità per la partenza (agosto 1839) nell'Allegro di *August*.

Se *April. Capriccioso* e *Mai. Frühlingslied* (uniti, come detto, dall'indicazione *attacca*, dal cambio di modo, dal 9/8) hanno per sfondo Roma (come suggerisce la fontana zampillante⁴⁹ nell'illustrazione di *Mai*), *Juni. Serenade* e *Juli* (uniti, come detto, dalle tonalità relative di Re minore e di Fa maggiore mentre il sottotitolo *Serenade* era pure in *Juli* nel primo manoscritto) sono ambientati a Napoli (come rivela, nell'illustrazione di *Juni*, la casa rurale e il mandolino). Davanti a questi “fondali” vengono “cantate” arie di pienezza “affettiva” (l'incanto primaverile in *Mai. Frühlingslied* e la tenerezza amorosa in *Juni. Serenade*) che sono preparate (*Mai*) o seguite (*Juni*) da pezzi dominati da incertezza “affettiva”: quella più astratta relativa a una riflessione in *April. Capriccioso* e quella più sentimentale legata alla nostalgia dell'amato lontano in *Juli*.

Dunque, non si può non osservare che in *Das Jahr* sia una ben precisa progettualità drammaturgica a guidare l'accostamento dei *Charakterstücke* — tra una iniziale ouverture (*Januar*) e un epilogo “organistico” (*Nachspiel. Choral*) — come in una *pièce* in cui le scene sono interconnesse da relazioni di analogia (*März* e *Dezember*) o di specularità (*Januar* e *November*) oppure sono premessa della scena successiva (come *April* rispetto a *Mai*) o conseguenza della scena

48. Dopo Bousquet che arriva il 30 giugno (con l'amica Daubrey), giunge a Napoli anche Gounod il 9 luglio 1840. L'11 agosto 1840 la accompagnano entrambi alla nave che la condurrà a Genova.

49. La fontana zampillante è pure presente nelle illustrazioni del *Reise-Album* relative ai tre pezzi per pianoforte composti da Fanny a Roma e suggeriti da luoghi dell'Urbe da lei particolarmente amati: *Villa Medicis* (Villa Medici), *Capriccio* (Villa Borghese), *Villa Mills* (Villa Mellini). «Bastano le fontane a giustificare un viaggio a Roma», diceva P.B. Shelley.



Fig. 10 – F. Hensel, *Juli* in *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano von Fanny Hensel* (MA Ms.155)

precedente (come *Juli* rispetto a *Juni*). Se l'intento narrativo di ciascun pezzo testimonia una ricerca assidua di individualità, la drammaturgia del ciclo rivela la volontà di sperimentare un teatro musicale strumentale (a cui illustrazioni e versi poetici danno profondità prospettica) che proietta *Das Jahr* oltre la dimensione di "originalità romantica" verso quella di "anticipazione novecentesca".

Struttura

Di seguito elenco i brani di *Das Jahr. Zwölf Charakterstücke für Fortepiano von Fanny Hensel* (MA Ms. 155): di ciascuno riporto il motto poetico e la mia traduzione, la descrizione dell'illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel, il colore della carta, la tonalità, il tempo, il metro e l'eventuale riferimento biografico della trama extra-musicale occultata (desunta da *Briefe* e *Tagebücher* della compositrice).

Januar

- Motto poetico: *Ahnest du, o Seele wieder/ Sanfte, süße Frühlingslieder?/ Sieh umher die falben Bäume/ Ach! es waren holde Träume.*

[O anima, hai di nuovo il presentimento/ delle tenere, dolci canzoni di primavera?/ Guarda intorno gli alberi pallidi/ Ah! Erano sogni incantevoli.]
(da *Im Herbst* di L. Uhland)

- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: una donna [Fanny] addormentata, con la mano sinistra poggiata sulle corde di una cetra. In alto vola un putto alato che suona una campana con battaglio interno, simbolo del passaggio del tempo.
- Colore della carta: beige chiaro
- Tonalità: Si maggiore
- Tempo e metro: Adagio, quasi una Fantasia (4/4)-Presto-Adagio-Presto-Adagio-Allegro (6/8) con «attacca n. 2»

Februar. Scherzo

- Motto poetico: *Denkt nicht ihr seyð in deutschen Gränzen,/ Von Teufels-Narren und Todtentänzen/ Ein heiter Fest erwartet Euch.*
[Non pensate di essere nei confini tedeschi,/ vi aspetta una festa allegra/ di danze di diavoli-buffoni e della morte.]
(dal *Faust* di J. W. Goethe)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: un uomo [Wilhelm] in costume rinascimentale insieme a una donna [Fanny] con mascherina nera e a un piccolo paggio [Sebastian]. Lontano, in alto a destra, suona una campana.
- Colore della carta: rosa antico
- Tonalità: Fa# maggiore
- Tempo e metro: Presto (6/8)
- Riferimento biografico: «per ore mi diverto in questo movimento vivace e rumoroso che non si può comparare né con il rumore del mare né con il ruggito di animali selvatici ma soltanto con il Corso romano» (Fanny M. B., lettera alla madre, Roma 25 febbraio 1840)

März. Praeludium und Choral

- Motto poetico: *Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon/ Des Osterfestes erste Feyerstunde?*
[Suoni cupi della campana annunciate/ la prima ora della Festa di Pasqua?]
(dal *Faust* di J. W. Goethe)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: donne al sepolcro, un angelo annuncia la risurrezione di Cristo e un altro angelo suona la campana.
- Colore della carta: rosa ciclamino

- Tonalità: Fa# minore-Do# minore-Do# maggiore
- Tempo e metro: Agitato (4/4)-Adagio-Andante-Allegro moderato ma con fuoco
- Riferimento biografico: «[Durante le esecuzioni della Cappella Sistina] ho dovuto pensare a Sebastian Bach [...] non ho sentito nessun pezzo musicale sviluppato nel senso dei nostri grandi maestri.» (Fanny M. B., diario, 17 aprile 1840)

April. Capriccioso

- Motto poetico: *Der Sonnenblick betrüget/ Mit mildem, falschem Schein.*
[Lo sguardo del sole inganna/ con la sua tenue, falsa luce.]
(da *März* di J. W. Goethe)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: una madre [Fanny] cammina, proteggendo dal vento il bambino [Sebastian] tenuto in braccio, mentre una ragazza si volta a guardare il sole.
- Colore della carta: verde chiaro
- Tonalità: Mi maggiore-La minore
- Tempo e metro: Allegretto (9/8)-Allegro (4/4), con «attacca n. 5»
- Riferimento biografico: «[...] abbiamo discusso per ore se prolungare il nostro soggiorno per tutto l'inverno prossimo [...] ma nella villa abbiamo deciso di ricompensarci e di restare qui fino alla fine di maggio.» (Fanny M. B., diario, 26 aprile 1840)

Mai. Frühlingslied

- Motto poetico: *Nun blüht das fernste, tiefste Thal.*
[Ora fiorisce la valle più profonda e lontana.]
(da *Frühlingsglaube* di L. Uhland)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: accanto a una fontana zampillante, una giovane donna [Fanny] fa cadere petali di fiori sulla testa di un bambino [Sebastian] che tiene stretto un agnello.
- Colore della carta: rosa caldo
- Tonalità: La maggiore
- Tempo e metro: Allegro vivace e gioioso (9/8)
- Riferimento biografico: «abbiamo effettuato assidue passeggiate nella campagna che io non potrei amare di più che se fossi un pittore» (Fanny M. B., lettera a Felix, Roma 10 maggio 1840)

Juni. Serenade

- Motto poetico: *Hör' ich Rauschen, hör' ich Lieder/ Hör' ich holde Liebesklage?*
[Sento il mormorio, sento le canzoni/ sento i propizi lamenti d'amore?]
(dal *Faust* di J. W. Goethe)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: un uomo [Wilhelm] che suona il mandolino fa la serenata a una donna [Fanny] che si affaccia al balcone.
- Colore della carta: azzurro
- Tonalità: Re minore
- Tempo e metro: Allegro (6/8)
- Riferimento biografico: «oggi pomeriggio sediamo ancora qui sul balcone [...] i napoletani cantano» (Fanny M. B., diario, 7 giugno 1840).

Juli

- Motto poetico: *Die Fluren dürsten/ Nach erquickendem Thau, der Mensch verschmachtet*
[I campi hanno sete/ Dopo la rinfrescante rugiada, l'uomo langue]
(da *Der Abend. Nach einem Gemälde* di F. Schiller)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: un viandante [Wilhelm] passa dietro una pellegrina [Fanny] stanca e preoccupata.
- Colore della carta: giallo
- Tonalità: Fa maggiore
- Tempo e metro: Larghetto (2/4 bb. 1–16; 6/8 bb. 17–36; 2/4 bb. 37–74)
- Riferimento biografico: «É per me molto pesante separarmi da lui [Wilhelm]» (Fanny M. B., diario, 2 luglio 1840).

August

- Motto poetico: *Bunt von Farben/ Auf den Garben/ Liegt der Kranz*
[Piena di colori/ sul covone/ giace la corona]
(da *Das Lied von der Glocke* di F. Schiller)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: tre donne si stanno preparando per la festa del raccolto e in lontananza un pastore [Wilhelm] suona l'*Alphorn*.
- Colore della carta: rosa cipria
- Tonalità: Re maggiore-Sol maggiore
- Tempo e metro: Allegro (3/4)-Allegro assai (12/16)-Marcia pastorale (4/4)-Allegro assai (6/8)

- Riferimento biografico: «[Alla vigilia della partenza per il *Grand Tour*] Vado incontro a questo grande avvenimento con gioia tranquilla» (Fanny M. B., diario, 26 agosto 1839)

September

- Motto poetico: *Fließe, fließe, lieber Fluß/ Nimmer werd' ich froh*
[Scorri, scorri, caro fiume/ non diventerò mai felice]
(da *An den Mond* di J. W. Goethe)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: l'acqua del fiume, raffigurato come getto d'acqua tenuto in mano da una donna malinconica, va a bagnare le sestine di Fanny.
- Colore della carta: indaco
- Tonalità: Si minore
- Tempo e metro: Andante con moto (6/8)
- Riferimento biografico: «[...] il passo Finstermünz. Il più selvaggio e romantico che si possa immaginare [...] in basso lo scrosciante Inn.» (Fanny M. B., diario, 26 settembre 1839).

Oktober

- Motto poetico: *Im Wald, im grünen Walde/ Da ist ein lustiger Schall*
[Nel bosco, nel verde bosco/ si sente un suono allegro]
(da *Die Spielleute* di J. Eichendorff)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: caprioli ai bordi di un bosco e in lontananza un cacciatore [Wilhelm] suona il *Waldhorn*.
- Colore della carta: sabbia
- Tonalità: La^b maggiore
- Tempo e metro: Allegro con spirito (4/4 bb. 1–33; 6/8 bb. 34–74; 4/4 bb. 75–80; 12/8 bb. 81–94)-Allegro assai (4/4)
- Riferimento biografico: «Grandiose pareti di roccia, valli svizzere, bel bestiame in abbondanza, verso Steingaden.» (Fanny M. B., diario, 25 settembre 1839).

November

- Motto poetico: *Wie rauschen die Bäume so winterlich schon/ Es fliehen die Träume des Lebens davon/ Ein Klagelied schallt/ Durch Hügel und Wald.*
[Come già stormiscono in modo invernale gli alberi/ Sfuggono i sogni della vita/ Un lamento riecheggia/ tra le colline e il bosco.]

(da *Trauer* di L. Tieck)

- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: un monaco è in meditazione su una tomba.
- Colore della carta: marrone
- Tonalità: Fa minore
- Tempo e metro: Mesto (4/4)-Allegro molto agitato-Allegro molto e con brio (6/8)-Adagio (4/4)-Allegro come prima (6/8)
- Riferimento biografico: «[Ferrara è] città molto poco curata, triste e mendicante. [...] Bologna bella vecchia città, tenuta bene. [...] [A Firenze] tutto ordinato, abbondante, rallegrante, molto diverso rispetto al lato papale» (Fanny M. B., diario, 5–10 novembre 1839).

Dezember

- Motto poetico: *Vom Himmel hoch, da komm ich her.*
[Vengo dall'alto dei cieli.]
(da *Vom Himmel hoch, da komm ich her* di Martin Luther)
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: un angelo alato [Fanny] porta un bambino [Sebastian] giù dal cielo.
- Colore della carta: rosa pallido
- Tonalità: Do minore-Do maggiore
- Tempo e metro: Allegro molto (4/4)-Andante (6/8 bb. 64–67; 4/4 bb. 68–78)-Poco più mosso. Maestoso (6/8)-Andante come prima
- Riferimento biografico: cfr. *März. Praeludium und Choral*

Nachspiel. Choral

- Motto poetico: no
- Illustrazione figurativa di Wilhelm Hensel: no
- Colore della carta: no
- Tonalità: La minore
- Metro: 4/4

2. *Felix e Fanny: spunti per un confronto in Das Jahr* (di Maria Grazia Sità)

Das Jahr di Fanny Mendelssohn è un ciclo di brani alquanto particolare, di un genere probabilmente unico in assoluto, dati i suoi riferimenti extramusicali letterari, figurativi e personali. Identificare pezzi pianistici coevi pubblicati da altri autori, e in particolare dal fratello, che siano effettivamente confrontabili con quest'opera singolare, riesce quindi difficile, anche per la specificità della destinazione ricordata sopra: privata (quasi familiare) o al massimo confinata al salone dei ricevimenti, nel caso di Fanny; pubblica, destinata all'editoria e al consumo di fruitori anonimi, nel caso di Felix.⁵⁰

Nondimeno i singoli brani, anche grazie alle indicazioni dell'autrice, sembrano a volte far riferimento a generi codificati o almeno noti (*Scherzo*, *Capriccioso*, *Serenade*, *Choral...*) e le stesse indicazioni poetiche a volte forniscono direzioni interpretative precise. Naturalmente, anche dove non esplicitamente indicato, vari modelli formali, primo fra tutti quello del *Lied ohne Worte*, possono essere facilmente individuati: in questa direzione si muove ad esempio Camilla Cai quando mette a confronto *September* (unico brano pubblicato nel 1846 come op. 2 n. 2) con il *Lied ohne Worte* op. 38 n. 3 di Felix Mendelssohn [Cai 1997]. Il livello tecnico e la complessità formale dei brani di Fanny, però sono in generale poco paragonabili con i *Lieder ohne Worte* del fratello e sarà il caso di cercare possibili confronti anche in altri settori del repertorio pianistico di Felix.

Un caso di evidente analogia con brani di Felix è *Februar* (*Scherzo*): la citazione goethiana, che è presente nel manoscritto MA Ms. 155, porta nella direzione del mondo dei folletti e degli elfi,⁵¹ e la scrittura pianistica toglie ogni dubbio su un chiaro riferimento alla *Elfenmusik* di Felix. Gli spiriti evocati da Goethe sembrano avere però anche una connotazione oscura: si vedrà che il brano di Fanny non manca di effettuare svolte inattese e di alludere ad atmosfere misteriose. Per il mese di febbraio (in cui si colloca anche il compleanno di Felix), si aggiungono però anche i riferimenti al Carnevale, con l'immagine della donna in maschera tratteggiata da Wilhelm, e il possibile ricordo del Carnevale romano vissuto da Fanny (come accennato sopra). Adeguata risulta quindi l'indicazione *Scherzo*, che avvicina il brano di Fanny a tutta una serie di scherzi pianistici più o meno elfici di Felix: *Scherzo in Si minore* U69 (1829), *Scherzo in Mi minore*, op. 16 n. 2 U71 (1829), e soprattutto lo *Scherzo a Capriccio in Fa# minore* U113 (1835).

50. Cai, nel solco del filone di studi dedicato ai Mendelssohn, si riferisce ai fratelli Fanny e Felix chiamandoli rispettivamente Hensel e Mendelssohn. Per non confinare ancora una volta la compositrice al ruolo subalterno di "moglie di", preferisco chiamare i due compositori paritariamente col solo nome di battesimo.

51. Cfr. sopra *Denkt nicht ihr seyd in deutschen Gränzen, / Von Teufels-Narren und Todtentänzen / Ein heiter Fest erwartet Euch* [Non pensate di essere nei confini tedeschi / vi aspetta una festa allegra / di danze di diavoli-buffoni e della morte] (dal *Faust* di Goethe).

Naturalmente caratteri e scritture analoghe sono riscontrabili anche in brani non definiti Scherzo (come ad es. il *Rondò Capriccioso* op. 14, U67). A dispetto della struttura formale classica (Scherzo-Trio-Scherzo, generalmente in metro ternario ecc.), gli scherzi elfici di Felix mostrano comunque una grande varietà di soluzioni e lo sconfinamento nel genere del Capriccio è sicuramente un riferimento appropriato anche per il brano di Fanny in esame.

I caratteri elfici della musica di Mendelssohn sono stati precisamente delineati nello studio di Scarpellini Pancrazi dedicato al tema: dinamica *p* o *pp*; articolazione staccata; agogica veloce o velocissimo; carattere di moto perpetuo; registro acuto; sonorità di terza o sesta; ascesa finale *pp*; ripetizione statica con pedali ed altri aspetti specifici [Scarpellini Pancrazi 2016]. Tutti o quasi gli aspetti in esame sono presenti nel brano di Fanny, ma, come spesso capita in *Das Jahr*, è presente anche molto altro. Il riferimento elfico si presenta in *Februar* chiaramente a bb. 1–8 (elemento che chiameremo *a*) e 13–20 e poi nella ripresa, a bb. 122–133 (eguali a 1–12).⁵² Già le bb. 9–12 però inseriscono un nuovo elemento: la scala cromatica discendente al basso, anche in ottave, che diverge dagli accordi ascendenti della mano destra [Es. 3]. Si tratta di un'idea presente, ad esempio, anche nello Scherzo in Si minore di Felix U69 (bb. 35–36), ma che qui sarà sviluppata con ampiezza.⁵³

Presto
(♩ ca. 130)

Es. 3 – F. Hensel, *Februar. Scherzo*, bb. 1–12, in *Das Jahr* (ed. Șerbescu – Heller)

52. L'edizione usata come riferimento è quella a cura di Liana Șerbescu e Barbara Heller, Kassel, Furore Verlag, 1989, che è basata sul manoscritto MA Ms. 47.
53. Lo Scherzo in Si minore propone anche una insistita scrittura in contrattanto, a mani alternate, sia a note singole che a doppie ottave, che è presentata anche da Fanny in *Februar*.

Lo Scherzo di Felix che sembra più confrontabile con *Februar* è probabilmente lo Scherzo a Capriccio in Fa# minore U113, per l'ampiezza e varietà della concezione, la comunanza di tonalità (seppure nelle due varianti maggiore e minore) e di metro 6/8. Il brano di Felix (di oltre 300 battute, comprendendo i ritornelli) è schematizzato nella Tab. 1.

Esso è basato su due elementi principali, uno elfico (*a*) e uno cantabile (*b*) [Es. 4]. L'elemento elfico, *pp* leggero, staccato, con la tipica sonorità di terze e seste parallele, si presenta inizialmente in corrispondenza di zone di stabilità armonica; l'elemento cantabile (indicato *mf espressivo* a b. 47) curiosamente appare nella stessa tonalità d'impianto, Fa# minore, anche se con caratteristiche di maggiore mobilità armonica.

A tratti, però, l'iterazione dell'elemento *a* sfocia in episodi di sonorità più piena (*c*) agitati o *con fuoco*, caratterizzati da scrittura tecnicamente impegnativa, con grandi salti, o doppie ottave e la scrittura pianistica inizialmente caratterizzata da grazia leggera, diventa densa e pesante, impegnando il pianoforte in accordi pieni o in ripercussioni di ottave nel registro grave.

La segmentazione formale è abbastanza delineata e riconoscibile (anche grazie ai ritornelli) e la forma complessiva può essere ricondotta a un modello ternario A-B-A cui si aggiunge una coda, particolarmente sviluppata. In essa, infatti, viene ulteriormente ripreso l'elemento *a*, con le sue iterazioni ossessive e viene condotto a un culmine di registro (acuto) e di dinamica (*ff*) prima dei secchi accordi perentori delle bb. 275–277. In questo caso il topos elfico (ascesa finale verso l'acuto, perdendosi, *pp*) è totalmente trasformato, ma l'idea della conclusione *pp* viene realizzata invece dall'ulteriore postludio, quasi una seconda Coda, che presenta l'elemento *b*, *pp* diminuendo, fino alla conclusione quasi impercettibile, stavolta nel registro grave.

La sezione B centrale, che prende avvio dal motivo cantabile, sfrutta intensamente il carattere iterativo e ossessivo dell'elemento *a*, sia nell'idea delle ribattute, sia nella trasformazione in modulo trocaico, che diventa onnipervasivo, anche nella sezione *con fuoco*; si noti inoltre che la costante motoria non viene praticamente mai interrotta (solo a volte alleggerita: bb. 117sgg o 263sgg).

Il brano di Fanny in esame (che si estende per 185 battute) mostra la consueta resistenza alla schematizzazione formale già notata da Cai in altri brani della compositrice. Gli elementi si generano uno dall'altro e le sezioni si sviluppano una dall'altra: se risultano evidenti le riprese degli elementi principali, non sempre è facile capire dove una sezione era stata conclusa per essere sostituita da un'altra. Anche qui la forma è comunque riconducibile a un modello ternario A-B-A (confermato da un'evidente ripresa a b. 122), come si può evincere dalla Tab. 2.



Es. 4 – F. Mendelssohn, *Scherzo a capriccio*: i due elementi a e b (b. 1 e b. 47)

Anche se sono identificabili elementi motivici diversi dall'elemento elfico iniziale (*pp* staccato, acuto, spesso con la sonorità della terza e sesta), l'impressione è che si verifichi, passando da un elemento all'altro, un continuo graduale trascoloramento, che spesso si attua attraverso spostamenti metrici. L'elemento *a* che dopo l'inizio acefalo si stabilizza in un modulo di 3+3 crome, già a b. 5 si presenta in una variante *a'* caratterizzata dalla reiterazione dell'incipit che introduce il modulo di 2+2+2 crome, alternato alle 3+3, e spostato rispetto alla divisione di battuta (che viene poi ristabilita a b. 9). Giochi metrici di questo tipo sono osservabili in tutto il brano: anche se non presenti nello Scherzo di Felix scelto per il confronto, nondimeno sono considerati un elemento specifico dello stile personale di Felix, specialmente se condotti su motivi e frasi intere. La sua maniera di sfuggire alla "quadratura del periodo" con raffinati spostamenti fraseologici è considerata proprio uno degli aspetti che distingue i suoi brani pianistici (specie i *Lieder ohne Worte*) dalla media linguistica della pletora di pezzi pianistici in voga ai suoi tempi [Rothstein 1989].

Tornando a *Februar*, a b. 9 possiamo notare per la prima volta l'elemento della scala cromatica discendente nel basso, contrapposto all'ascesa degli accordi della mano destra (*b*). Se il movimento accordale può essere collegato alle ascese frequenti nei riferimenti elfici, l'elemento discendente sembra invece svilupparsi

1-20 con rit.	21-36 con rit. +37-46	47-62 con rit.	63-81	82-99	con fuoco 100-126	127-157	A tempo 158-185	186-205	206-219	A tempo 220-246 con fuoco 247-276	277-300
a	a' ottave	b	b/a	a	c, ottave	b	a	a'	a	c, ottave, a	b
Fa#m		Fa#m	mobile			Do#		Fa#m		Fa#	Fa#
A			B				ricond.	Ripresa A		Coda	Coda

Tab. 1. Schema formale di F. Mendelssohn, *Scherzo a capriccio*

1	13	44	57	65	71	95	122	134	159	164
a a' b	a a' c/d	b (modif)	a (modif)	a (modif)	d (modif) (canone) c' (tarant.)	b (modif) a'	a a' b	d a'	(cad. rintocchi)	(a)
Fa#M		mobile	Mi	Si	mobile		Fa#M		V di Fa#	
A		B					Ripresa A			

Tab. 2. Schema formale di F. Hensel, *Februar. Scherzo*

con naturalezza dagli andamenti scalari presenti nelle prime battute, che trovano un parallelo anche nelle scale discendenti dello Scherzo di Felix visto sopra (bb. 5–8).⁵⁴ La scala cromatica avrà poi grande importanza all'inizio della sezione centrale B (bb. 44 sgg.): qui il movimento cromatico per ottave del basso, presentato in frammenti scalari acefali, ascendenti e discendenti, è alternato ad accordi isolati nel registro acuto, come se i due elementi sovrapposti delle bb. 9–12 fossero stati separati e giustapposti. Più avanti, a bb. 95 sgg., il gioco sarà ulteriormente ampliato, con l'inserimento anche di battute di pausa (nella sezione di riconduzione prima della ripresa, che fa pensare, anche per la sua efficacia nel mantenere la tensione, a certi estenuanti collegamenti lisztiani).

La sezione B quindi si articola come una sorta di sviluppo: vi sono ritorni dell'elemento *a* in altre tonalità ed elaborazioni di spunti accennati precedentemente. A b. 71 appare un elemento arpeggiato (*d*) che riprende l'idea di b. 25 (e 29) nonché di bb. 37 sgg.: un arpeggio in cui il modulo (lì di tre suoni) scavalca la battuta spostando gli accenti. Qui l'accordo arpeggiato è di quattro suoni (preceduti da due gradi congiunti) e il modulo è presentato con una sorta di "eco" pseudo-canonica alla mano sinistra, che confonde ancora più la percezione del metro, ristabilito poi dalla perentoria affermazione cadenzale che conclude la successione (bb. 74–75). Il momento quasi contrappuntistico si trasforma poi con naturalezza in un episodio che si avvicina quasi a uno stile di tarantella alle bb. 79 sgg., utilizzando il frammento scalare discendente (proveniente da *a*) con una accentuazione più rustica degli elementi reiterati.

Il frammento scalare, che qui conferma la battuta di 3+3 crome, ritorna, spostato metricamente, alle bb. 112 sgg., come prefigurazione del tema elfico che riapparirà poco più sotto nella ripresa, a b. 122. Interessante notare, in questa sezione, la giustapposizione tra il motivo delle tre crome discendenti ripetute (mano destra) e quello della scala cromatica ascendente (mano sinistra): viene così conclusa l'ampia sezione B dove si può dire che siano state ricombinate e sviscerate analiticamente le potenzialità degli elementi proposti nella sezione A, usando con naturalezza e padronanza le consuete tecniche classiche di inversione, troncamento, frammentazione, giustapposizione.

La fantasia di Fanny, però, non è ancora placata: dopo la ripresa (classicamente abbreviata) a b. 134 inizia una sezione virtuosistica con doppie ottave e doppie seste alternate fra le due mani che elabora ancora frammenti scalari (*a*) e arpeggi (*d*). Elementi di questa difficoltà erano presenti anche nello Scherzo di Felix visto

54. Considerando *Das Jahr* come ciclo, si può notare che l'elemento scalare discendente è quello che apre *Januar* (con altri significati e riferimenti) e che si ritrova anche in altri brani, compreso il *Nachspiel* conclusivo, in cui si presenta proprio come basso discendente cromatico.

sopra, che impegna il pianista con gli arpeggi in doppia ottava o in estesi passaggi con salti per entrambe le mani (bb. 100 sgg. e 210 sgg.). Anche in altri Scherzi di Felix esaminati (Scherzo in Si minore, Scherzo in Mi minore da *Trois Fantaisies ou Caprices*, op. 16) la scrittura a tratti si irrobustisce in passaggi in doppie ottave, anche se non così estesi.⁵⁵

Sia Felix che Fanny utilizzano la sezione di Coda come fuoco pirotecnico e incremento di tensione (si noti anche la sempre più serrata frammentazione del motivo principale di Felix alle bb. 263 sgg.). Felix, come descritto sopra, conclude con un chiaro finale *ff* e poi aggiunge una sorta di sommessa eco del secondo motivo, cantabile. Fanny invece dopo l'esplosione *ff* arriva a una lunghissima dominante (bb. 155 sgg.) che da profluvio improvvisativo di semicrome si trasforma poi in un misterioso rintocco reiterato al registro grave del *do*# (dominante). Sette rintocchi, come di campana, che fanno scomparire anche le ultime reminiscenze del tema elfico, fugacemente riproposto in *pp*. Nella mitologia nordica le visioni di elfi, folletti, troll o altro spesso si dissolvono a mezzanotte sul rintocco della campana. E anche il Martedì Grasso dei cristiani si dissolve nella notte nel passaggio al Mercoledì delle Ceneri. La danza scatenata e un po' selvaggia degli spiriti evapora improvvisamente. Fanny riproduce sulla tonica *fa*# l'ascesa arpeggiata che aveva concluso la sezione A sulla dominante (bb. 37 sgg.): in questo caso però il gesto non si perde nel registro acuto, ma trova compiutezza e conferma negli accordi finali.

Molto vario e colorito risulta quindi lo Scherzo di Fanny: mi sembra importante però notare come tanta varietà di superficie corrisponda a una ferrea coerenza motivica nello sviluppo dei materiali e a un sicuro controllo della forma (per quanto *sui generis*). Recenti teorie della forma (applicate soprattutto alla forma sonata) hanno introdotto il concetto di principio rotazionale, descrivendo la ripresentazione degli stessi elementi in sezioni successive come rotazioni successive (che qui potrebbero essere tre, nelle sezioni A, B, A').⁵⁶ La teoria è stata applicata anche a brani di Fanny [Ng 2011],⁵⁷ ma è evidente che qui il riferimento a schemi o modelli conosciuti o riconoscibili è al servizio di un'inventiva che gestisce anche spunti figurativi, narrativi e biografici: anzi, l'impressione è che siano proprio i riferimenti extramusicali a giustificare la forma, secondo

55. Cai nota che la scrittura per ottave non è frequente nei *Lieder ohne Worte* di Felix e quando è presente la segnala come un possibile omaggio a Fanny (che utilizza le ottave abitualmente) [cfr.: Cai 1997, 66]. Va comunque segnalato che in altri ambiti del repertorio pianistico di Felix, di livello tecnico più impegnativo, la scrittura in ottave è ben presente.

56. Mi riferisco alla *Sonata Theory* di James Hepokoski e Warren Darcy. Una sintesi descrittiva in lingua italiana di questa teoria è reperibile in Sanguinetti 2020, 176 sgg.

57. Samuel Ng discute nel suo saggio tre brani di Fanny utilizzando il principio rotazionale, ma afferma anche che nessun brano di *Das Jahr* può essere interpretato secondo questa lettura [p. 67, n. 38].

la tendenza del ciclo pianistico romantico alla Schumann o anche del (futuro) poema sinfonico lisztiano.

Un altro elemento di originalità del ciclo *Das Jahr* (fra i molti) è dato dall'inserimento della citazione di corali luterani in un contesto pianistico profano e privato. Nella tradizione luterana il corale poteva avere anche un uso domestico, che dalla devozione familiare sconfinava nel pio intrattenimento musicale. Come è stato osservato, però, per i Mendelssohn, che avevano alle spalle una famiglia con una particolare storia religiosa, il corale luterano, in particolare riferito a Bach, poteva avere anche un valore identitario e soggettivo specifico [Toews 1993]. Come ricordato sopra, i corali inseriti da Fanny in *Das Jahr* corrispondono ai momenti importanti dell'anno liturgico (Pasqua, Natale, fine dell'anno), ma sono anche portatori di riferimenti personali: nel *Nachspiel* conclusivo viene citato *Das alte Jahr vergangen ist*, che, nella realizzazione organistica intensamente cromatica ed espressiva di Bach dell'*Orgelbüchlein* (BWV 614), era uno dei preferiti di Felix. In realtà anche gli altri due corali utilizzati da Fanny in *Das Jahr* sono presenti nell'*Orgelbüchlein*: *Christ ist erstanden*, BWV 627 e *Vom Himmel hoch da komm ich her* BWV 606, e questa raccolta era molto apprezzata sia da Fanny che da Felix, il quale proprio negli anni 1839–40 aveva in progetto di pubblicarne una edizione da lui curata [Stinson 2006, 51–52].⁵⁸ Il *Nachspiel*, però, non inizia con la citazione del corale in semplice scrittura a quattro parti, ma con un elemento chiaramente tratto dal motivo iniziale della *Matthäus Passion*, ripetuto su gradi ascendenti alla mano destra (da *la* a *mi*) e associato a un movimento scalare discendente cromatico alla mano sinistra (da *la* a *mi*) [Es. 5].

Es. 5 – F. Hensel, *Nachspiel. Choral*, bb. 1–6, in *Das Jahr* (ed. Șerbescu – Heller)

58. La pubblicò poi nel 1845.

Un movimento cromatico speculare di questo tipo, che parte da *la* (primo suono anche del corale, che inizia con una discesa diatonica, da *la* a *mi*) si trova proprio nella versione organistica bachiana dalle parti di accompagnamento al *cantus firmus* ornato del corale *Das alte Jahr* BWV 614. D'altra parte, il moto ascendente-discendente speculare e la centralità del suono *mi* (ripercosso qui in parte interna) riecheggiano anche sonorità e condotte del coro n. 1 *Kommt, ihr Töchter*, apertura della *Matthäus Passion*. I riferimenti musicali e biografici quindi si moltiplicano: il lavoro sulla *Passione* aveva unito i due fratelli in una strettissima collaborazione e comunione artistica e spirituale, ma subito dopo le due esecuzioni dell'11 e 21 marzo 1829, Felix partì per Londra, in un viaggio che avrebbe rappresentato il suo deciso inserimento nella sfera professionale pubblica (e che così separava decisamente i destini di lui e di Fanny). Risulta che poco prima della partenza, in una sorta di privato concerto di commiato, avesse improvvisato per Fanny all'organo proprio sul tema del primo coro della *Passione* [Toews 1993, p. 738]. Di nuovo il materiale musicale trova la sua motivazione in elementi extra-musicali, narrativi e biografici: ricordi privati e suggestioni personali finiscono per costituire una comunicazione privata con un familiare (segnatamente: Felix, interlocutore privilegiato che, fra l'altro, aveva diretto nuovamente la *Matthäus Passion* a Lipsia, nella Thomaskirche, proprio in quell'anno 1841, il 4 aprile, Domenica delle Palme).

Accanto ai significati, ci preme qui notare anche le caratteristiche di scrittura con cui i corali vengono inseriti da Fanny nel discorso musicale pianistico. Interessante è ad esempio il caso di *März*, definito nel secondo manoscritto MA Ms. 155 *Praeludium und Choral* e ornato da un disegno di Wilhelm Hensel che rappresenta la campana di Pasqua in riferimento alla citazione goethiana corrispondente.⁵⁹ Il brano si apre con una doppia presentazione di una melodia aperta, ma indicata *agitato*, in una testura a tre parti, da *Lied ohne Worte*, molto fitta e arricchita da movimenti delle parti interne; a b. 15 la ripetizione della melodia comporta una “riorchestrazione” caratterizzata dalla presenza di una parte interna continua in semicrome, che infittisce la costante ritmica e addensa ulteriormente la sonorità complessiva. Dopo questa ampia doppia sezione in Fa# minore, appare il corale pasquale *Christ ist erstanden* nella classica scrittura omoritmica a quattro parti, in tonalità di Do# minore. L'inserimento di tale tipo di scrittura in un brano pianistico non è del tutto insolito: troveremo un semplice *Choral* di questo tipo anche nell'*Album für die Jugend* op. 68 di Schumann (1848) e una scrittura appena più elaborata è presente nei *Lieder ohne Worte* di Felix in brani ascrivibili al genere polifonico vocale (ad es. op. 19 n. 4).

59. Cfr. sopra: *Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon/ Des Osterfestes erste Feyerstunde?* (*Faust* I, Goethe) [Suoni cupi della campana annunciate/ la prima ora della Festa di Pasqua?].

Il corale di *März* è introdotto da un brevissimo Adagio di collegamento con la parte precedente in Fa# minore, ma in realtà l'estrema differenza di scrittura lo fa percepire come un'entità celestiale che conduce l'ascoltatore in una dimensione diversa e remota. Un simile effetto in Felix è riscontrabile, ad esempio, nella produzione per organo: nella *Sonata* per organo op. 65, n. 1 (1845), le strofe del corale (*pp*, in semplice scrittura omoritmica) che sono intercalate alle frasi in scrittura imitativa (*ff*) sembrano propriamente provenire dalla sfera celeste (e propongono un modello di uso del corale che sarà ripreso da altri in molte sonate organistiche successive). Nella produzione pianistica di Felix, invece, il corale non compare spesso, o è previsto in contesti legati alla scrittura osservata, come nei *Preludi e fughe* dell'op. 35: nella parte conclusiva della Fuga n. 1 (U66, 1827), ad esempio, viene introdotto un corale in accordi omoritmici alla mano destra, mentre la mano sinistra propone in ottave un movimento di crome da "basso andante" barocco, con evidente ascendenza arcaizzante organistica [Es. 6]: l'andamento per ottave al basso era infatti la prassi comune per la riproduzione al pianoforte di parti del pedale di opere organistiche.⁶⁰



Es. 6 – F. Mendelssohn, Fuga op. 35 n. 1, b. 104

L'uso di Fanny del corale in *März* (ma analoghe considerazioni si potrebbero fare per il corale inserito in *Dezember*) è più libero e vario, ma soprattutto è più pianistico [Es. 7]. Dopo la semplice presentazione "vocale" a quattro parti, la melodia diventa materiale per una grande elaborazione amplificativa, in scrittura decisamente appropriata al pianoforte: accordi alla mano destra e ottave alla mano sinistra in semiminime, arricchite da una parte interna in semicrome, costituita da arpeggi di bicordi. Il pianoforte è fatto risuonare in tutta la sua potenza, con grande efficacia.⁶¹ Una scrittura simile a questa è reperibile, ad esempio, nel *Lied ohne Worte* di Felix op. 85 n. 4, ma in versione tecnicamente più semplice.

60. Ascendenze barocche possono essere individuate anche nel *Figurirter Choral*, n. 41 dell'op. 68 di Schumann, dove il *Choral* n. 4 viene riproposto in una scrittura più elaborata, con la parte interna che presenta una costante ritmica in crome.

61. Sarà interessante notare che se il corale a quattro parti viene qui presentato "regolarmente" in quattro semifasi (a-b-c-b'), la realizzazione successiva invece presenta la ripetizione delle prime due semifasi (a-b, a-b-c-b'), restituendo al corale la sua forma più originaria, con la ripetizione della prima metà (AAB).

Modelli più vicini alla scrittura di Fanny si direbbero invece quelli contenuti in opere come *L'art du chant appliqué au piano* di Sigismond Thalberg.



Es. 7 – F. Hensel, *März*, bb. 37–40, in *Das Jahr* (ed. Șerbescu – Heller)

Analogamente a quanto era accaduto per la melodia cantabile iniziale in Fa# minore, lo stesso materiale viene poi presentato ancora a b. 55, in una nuova “orchestrazione”, in tonalità di Do#, ma stavolta in modo maggiore: la scrittura è ancora assimilabile al modello di testura a tre parti, ma ora il corale è al basso, in ottave, mentre la parte acuta presenta una sorta di controcanto e la parte interna utilizza terzine di crome ribattute.⁶² Tra le occorrenze delle frasi del corale è introdotto un piccolo motivo ripetuto che riprende il breve Adagio che aveva collegato la prima e la seconda parte del brano (b. 26). L’idea della ripresentazione del corale con diversa veste di accompagnamento non è estranea alla prassi organistica bachiana: proprio il corale *Christ ist erstanden* BWV 627 dell’*Orgelbüchlein* è organizzato in tre Versetti, in cui il *cantus firmus* è presentato sempre nella parte superiore, mentre la figura di accompagnamento cambia.

Sia nella prima che nella seconda esposizione del corale in *März*, le singole frasi mostrano a volte la tendenza a sfuggire alla “quadratura del periodo”, iniziando, se è il caso, anche a metà della battuta (cfr. b. 42, o b. 63) e realizzando quel tipo di indipendenza dal ritmo fraseologico, adottato anche da Felix, già notato sopra. Il corale così amplificato porta a una conclusione festosa in *ff*, che è la degna glorificazione della tematica pasquale. L’osservazione formale complessiva è rappresentata nella Tab. 3.

62. Anche qui è possibile un riferimento alla scrittura (più semplice) del *Lied ohne Worte* di Felix op. 53 n. 2.

1 Agitato	15	26 Adagio	29 Andante	37	55 Allegro moderato ma con fuoco	71 coda
Lied con accomp.	Lied con diverso accomp.	Collegam. x	Corale	Corale con accomp.	Corale con diverso accomp. (e x)	
Fa#m	Fa#m	Dom. di do#	Do# m	Do#m	Do#M	Do#M
A	A'	x	B	B' (x)	B''	

Tab. 3. Schema formale di F. Hensel, *März*

Si nota immediatamente come il brano non sia riconducibile a tipologie consuete, se non nelle singole sezioni (*Lied ohne Worte*, Corale). La parte iniziale A in Fa# minore non si ripresenta alla fine e il brano si conclude quindi in tonalità diversa da quella in cui era iniziato: lo schema diventa così nettamente bipartito AA'(Fa#) BB'B'' (Do#) secondo la successiva indicazione di Fanny *Praeludium und Choral*. L'unico elemento tecnico di unificazione sembra rappresentato dal motivo di collegamento x che si ripresenta nella sezione B'. La coerenza andrà quindi cercata (se è necessario cercarla) in altre direzioni, riferibili a significati extramusicali o personali che caratterizzano il mese di marzo: l'irrequietezza del tempo primaverile (forse), seguita dal mistero e poi dalla festosità della Pasqua.

Analoghe considerazioni potrebbero essere svolte per *Dezember*. L'inizio in scrittura vagamente elfica in Do minore (in tempo C), presenta una veloce alternanza con sonorità di terze che lo rende anche affine a brani come lo Studio op. 25 n. 6 di Chopin (pubblicato nel 1837), come già accennato prima. Segue un breve Andante in 6/8, quasi "pastorale" in Do maggiore, per arrivare al corale natalizio. Esso è citato in accordi omoritmici e poi diventa un canto spiegato alla voce superiore, sostenuto da figure di accompagnamento nettamente pianistiche.⁶³ L'uso di scritture tanto differenziate e la riproposizione del materiale melodico in testure diverse si collega sicuramente a un intento narrativo e a una appropriazione soggettiva della melodia del corale (anche nei suoi significati spirituali), ma costituisce anche una rilettura e una ri-disposizione della scrittura pianistica del tipo che sarà sviluppato ad esempio da Liszt, nelle sue reinterpretazioni di melodie celebri, operistiche o popolari, con un interesse quindi diretto alla reinvenzione continua del timbro per mezzo di differenti scritture pianistiche.

63. In una delle versioni opzionali della parte conclusiva l'Allegro finale, segnato *maestoso*, presenta una scrittura analoga a quella di Felix nell'op. 35 n. 1, con gli accordi e le ottave in crome al basso.

Risulta difficile trarre delle conclusioni da un'osservazione necessariamente parziale del variegato mondo musicale che Fanny mette in scena in *Das Jahr*: molti elementi portano a concordare con le considerazioni di Camilla Cai sul tema dell'attenzione alla testura come elemento dello stile personale di Fanny (o per lo meno di discontinuità con lo stile di Felix) o sull'osservazione della libertà formale che caratterizza i brani di Fanny, costruiti secondo logiche che vanno al di là delle convenzioni accademiche cui si sentiva forse più legato Felix, nel suo ruolo pubblico di compositore.

Allo stesso modo si può sicuramente concordare con le osservazioni di Samuel Ng quando afferma che Fanny non è solo interessata alla testura e al colore armonico, intesi come elementi esteriori, ma dimostra pure un profondo senso di coerenza a livello strutturale, anche dove l'ossessione per lo sviluppo radicale e la divagazione cromatica sembrerebbero prestarsi a una lettura ermeneutica, nella direzione di una esigenza interiore di libertà dal ruolo impostole dalla società. Ng saggiamente conclude anche evidenziando la tendenza alla resilienza di Fanny, che riesce a conciliare l'eventuale dialettica tra il riferimento a forme e scritture accademiche e le spinte a sviluppi individuali, in brani che in definitiva trovano un soddisfacente equilibrio. Questa interpretazione, secondo Ng, segnalerebbe un'accettazione del suo destino di donna del suo tempo o potrebbe anche rappresentare una caratteristica leggibile come femminile in senso lato, come tendenza alla mediazione o alla conciliazione delle tensioni (familiari o altro).

Si noterà però che alcune delle direzioni percorse da Fanny, come quelle della soggettivizzazione dell'espressione, della narratività interna e della tendenza al dialogo intertestuale sono esplorate, nel medesimo periodo, anche da compositori (maschi) come Schumann o Liszt. Si è tentato qui di sottolineare in particolare l'importanza dell'elemento autobiografico presente nella musica di Fanny: non solo per il carattere di diario di viaggio della raccolta (illustrato sopra), ma anche per la maniera specifica di condurre il discorso musicale, nelle scelte formali e negli spunti intertestuali evidenziati.⁶⁴

Se Fanny si dimostra così disponibile a sperimentare soluzioni compositive e pianistiche originali, innovative o estreme, per i motivi ricordati sopra, personali o sociali (la destinazione privata, la concentrazione sul repertorio pianistico, ecc.), alla fine, rispetto ad altri artisti del periodo, la sua può essere vista anche come una posizione di vantaggio rispetto ai colleghi professionisti. La condizione di dilettante (eccelsa) impostale dalle convenienze sociali la conduce a una libertà d'azione e d'espressione che forse lei stessa avrebbe considerato inadatta a

64. La scelta di focalizzare l'osservazione sul confronto con il fratello ha portato immediatamente alla "triangolazione" con Bach, ma molti altri riferimenti potrebbero naturalmente essere chiamati in causa (primo fra tutti Beethoven).

brani destinati a essere presentati sul mercato editoriale (e infatti, nel caso specifico, solo un brano di *Das Jahr* giunse alla pubblicazione).

Volendo portare il concetto a un livello più generale, una eventuale dialettica tra costrizione sociale (o opportunità di mercato) e libertà di espressione può essere intesa naturalmente anche come un tema generale del periodo, che accomuna artisti maschi e femmine. La musica di Fanny si inserisce così in un filone di ricerca che la assimila agli altri musicisti del periodo (oltre al fratello), impegnati a trovare una collocazione in una società che cambia, in un percorso parallelo e indipendente, servendosi di soluzioni tecniche analoghe o diversificate, in relazione al proprio stile personale.

Bibliografia

1. Paola Maurizi, *Das Jahr* di Fanny Hensel: una creazione multimediale

- ANTOLINI B. M. – MASTROPRIMIANO C. – SCARPELLINI PANCRAZI F. (cur. 2016), *Il giovane Mendelssohn*, LIM, Lucca.
- ARFINI M. T. (2010), *Felix Mendelssohn*, L'Epos, Palermo.
- ARGAN G. C. (1970), *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze.
- BARTSCH C. (2007), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Musik als Korrespondenz*, Furore Verlag, Kassel.
- BOLZAN C. (2018), *Una musica per gli occhi, musica e paesaggio nella Germania tra Sette e Ottocento*, Zecchini, Varese.
- BORCHARD B. – SCHWARZ-DANUSER M. (cur. 2002), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Furore Verlag, Kassel.
- BRAND B. (cur. 1987), *Komponistinnen in Berlin*, Musikfrauen, Berlin.
- BRION M. (1968), *Pittura romantica*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo; ed. orig. *Peinture romantique*, Albin Michel, Paris 1967.
- CAI C. (1997), *Texture and Gender: New Prisms for Understanding Hensel's and Mendelssohn's Piano Pieces*, in Witten D. (cur.), *Nineteenth – Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, Garland Publishing, New York, pp. 53–93.
- CASINI C. – DELOGU M. (1993), *Čajkovskij*, Rusconi, Milano.
- CITRON M. (cur. 1987), *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, Pendragon Press, New York.
- EBERLE G. (1987), *Zu Fanny Hensels Klavierzyklus "Das Jahr"*, in Brand (cur.), pp. 56–64.
- EIGELDINGER J.J. (2016), *Jean-Joseph-Bonaventure Laurens et ses pèlerinages musicaux en Allemagne 1841–1853*, «Musique-Images-Instruments», 16, pp. 11–54.

- GARDA M. (2007), *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, in G. Borio – C. Gentili (cur.), *Storia dei concetti musicali, espressione, forma, opera*, Carocci, Roma.
- GOETHE J.W., *La teoria dei colori*, in R. Troncon (cur. 2014), *Il Saggiatore*, Milano; ed. orig. *Zur Farbenlehre*, Cotta, Tübingen 1810.
- HARTINGER A. (2012), *Programm-Musik, pianistische Poesie und kompositorische Ambition in Fanny Hensels Klavierzyklus «Das Jahr»*, in CD Fanny Hensel-Mendelssohn «Das Jahr», Els Biesemans, Fortepiano, Genuin, Leipzig.
- HEILMANN C. (cur. 1988), *I “Deutsch-Römer”, il mito dell’Italia negli artisti tedeschi 1850–1900*, De Luca, Roma.
- HELLWIG UNRUH R. (2000), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Kunzelmann, Adliswil (2 voll.).
- HELMIG M. (cur. 1997), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Das Werk*, edition text + kritik, München.
- KIMBER WILSON M. (2008), *Fanny Hensel’s Seasons of Life: Poetic Epigrams, Vignettes, and Meaning in ‘Das Jahr’*, «Journal of Musicological Research», vol. xxvii, pp. 359–395.
- KLEIN H. G. – ELVERS R. (cur. 2002), *Fanny Hensel, Tagebücher*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- KLEIN H. G. (2006), *“O glückliche, reiche, einzige Tage.” Fanny und Wilhelm Hensels italienische Reise, mit den Faksimile der Bildseiten aus Reise-Album 1839–1840*, Reichert, Wiesbaden.
- KOCH P. A. (1993), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn, Kompositionen*, Zimmermann, Frankfurt/Main.
- LOWENTHAL-HENSEL C. – ARNOLD J. (2004), *Wilhelm Hensel, Maler und Porträtist 1794–1861*, Gebr. Mann, Berlin.
- MAURIZI P. (2011), *Fanny Mendelssohn e l’Italia*, Anteo, Perugia.
- MAURIZI P. (2016), *“Ugualmente dotata”, Fanny Mendelssohn Bartholdy nel periodo giovanile*, in B. M. Antolini – C. Mastropiriano – F. Scarpellini Pancrazi (cur.), *Il giovane Mendelssohn*, LIM, Lucca, pp. 189–223.
- MAURIZI P. (2017), *Per Fanny e Wilhelm Hensel, un contributo critico*, LIM, Lucca.
- MAURIZI P. (2020), *Fanny Mendelssohn Bartholdy e Wilhelm Hensel, una ricerca del Gesamtkunstwerk*, in R. Illiano (cur.), *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century*, Brepols, Turnhout (*Speculum Musicae*, 39), pp. 271–289.
- NUBBEMEYER A. (1997), *Italienerinnerungen im Klavierœuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus Das Jahr*, in Helmig (ed.), *Fanny Hensel – Das Werk*, pp. 68–80.
- RADULESCU M. (1991), *Le opere organistiche di J. S. Bach, Orgelbüchlein*, in A. Bassini (cur.), Editrice Turris, Cremona.
- ROTHENBERG S. (1993), *“Thus Far, but No Farther”: Fanny Mendelssohn-Hensel’s Unfinished Journey*, «The Musical Quarterly», 77/4, pp. 689–708.

- SCHLEUNING P. (2007), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn, Musikerin der Romantik*, Bohlau, Köln.
- ŞERBESCU L. – HELLER B. (cur. 1989), *Das Jahr*, Furore Verlag, Kassel.
- STREICHER J. (1993), *Per Fanny Mendelssohn-Hensel, minima italica e altre divagazioni*, in F. Izzo–J. Streicher (cur.), *Ottocento e oltre, scritti in onore di Raoul Meloncelli*, Editoriale Pantheon, Roma, pp. 235–266.
- THORAU C. (2002), “*Das spielende Bild des Jahres*”, *Fanny Hensels Klavierzyklus Das Jahr*, in B. Borchard – M. Schwarz-Danuser (eds), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Furore, Kassel, pp. 73–89.
- TRAHNDORFF K. F. E. (1827), *Aesthetik, oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, L.W. Krause, Berlin.
- TILLARD F. (1996), *Fanny Mendelssohn*, Amadeus Press, Portland; ed. orig. *Fanny Mendelssohn*, Belfond, Paris 1992.
- TODD R. L. (2010), *Fanny Hensel, the Other Mendelssohn*, Oxford University Press, New York.
- TOEWS J. E. (1993), *Memory and Gender in the Remaking of Fanny Mendelssohn's Musical Identity: The Chorale in “Das Jahr”*, «The Musical Quarterly», 77/4, pp. 727–748.

2. Maria Grazia Sità, Felix e Fanny: spunti per un confronto in *Das Jahr*

- ANTOLINI B. M. – MASTROPRIMIANO C. – SCARPELLINI PANCRAZI F. (cur. 2016), *Il giovane Mendelssohn*, LIM, Lucca.
- ARFINI M. T. (2010), *Felix Mendelssohn*, L'Epos, Palermo.
- CAI C. (1997), *Texture and Gender: New Prisms for Understanding Hensel's and Mendelssohn's Piano Pieces*, in D. Witten (cur.), *Nineteenth – Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, Garland Publishing, New York, pp. 53–93.
- MAURIZI P. (2011), *Fanny Mendelssohn e l'Italia*, Anteo, Perugia.
- MAURIZI P. (2016), “*Ugualmente dotata*”, *Fanny Mendelssohn Bartholdy nel periodo giovanile*, in B. M. Antolini – C. Mastroprimiano – F. Scarpellini Pancrazi (cur.), pp. 189–223.
- MAURIZI P. (2020), *Fanny Mendelssohn Bartholdy e Wilhelm Hensel, una ricerca del Gesamtkunstwerk*, in R. Illiano (cur.), *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century*, Brepols, Turnhout (Speculum Musicae, 39), pp. 271–289.
- NG S. (2011), *Rotation as Metaphor: Fanny Hensel's Formal and Tonal Logic Reconsidered*, «Indiana Theory Review», 29/2, pp. 31–70.
- PESSINA M. (1999), *I Lieder ohne Worte di Mendelssohn: una ricognizione formale*, «Analisi», 9, 28, pp. 12–24.
- RADULESCU M. (1991), *Le opere organistiche di J. S. Bach, Orgelbüchlein*, A. Bassini (cur.), Editrice Turris, Cremona.

- ROTHENBERG S. (1993), *“Thus Far, but No Farther”: Fanny Mendelssohn-Hensel’s Unfinished Journey*, «The Musical Quarterly», 77/4, pp. 689–708.
- ROTHSTEIN P. (1989), *Mendelssohn: Songs without Words*, in Id., *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer Books, New York-London, pp. 183–213.
- SANGUINETTI G. (2020), *Le Sonate per pianoforte di Beethoven, genere, forma, espressione*, LIM, Lucca.
- SCARPELLINI PANCRAZI F. (2016), *Elfenmusik: la “musica degli elfi”, dallo studio al topos romantico*, in B. M. Antolini – C. Mastroprimiano – F. Scarpellini Pancrazi (cur.), pp. 47–109.
- STINSON R. (2006), *The reception of Bach’s Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford University Press, Oxford.
- STREICHER J. (1993), *Per Fanny Mendelssohn Hensel. Minima italica e altre divagazioni*, in F. Izzo – J. Streicher (cur.), *Ottocento e oltre, scritti in onore di Raoul Meloncelli*, Editoriale Pantheon, Roma, pp. 235–266.
- TOEWS J. E. (1993), *Memory and Gender in the Remaking of Fanny Mendelssohn’s Musical Identity: The Chorale in “Das Jahr”*, «The Musical Quarterly», 77/4, pp. 727–748.

Abstract

Fanny Hensel (1805–1847), eccellente musicista e compositrice non meno dotata del fratello Felix Mendelssohn Bartholdy, presenta un catalogo di ben 460 composizioni, ma fino a pochi anni fa solo una piccola quantità della sua musica era stata pubblicata. Fino al 1989, quando appare presso Furore Verlag la pubblicazione del primo manoscritto (MA Ms. 47), era sconosciuto anche *Das Jahr* (1841–1842). Tuttavia, il primo calendario pianistico della storia della musica si è potuto apprezzare pienamente solo nel 2000 quando la stessa casa editrice ha pubblicato il facsimile della bella copia (MA Ms. 155) che contiene, su fogli di carta colorata, oltre la musica di Fanny le illustrazioni realizzate dal marito pittore Wilhelm Hensel (1794–1861) e versi poetici di vari autori.

Il presente studio intende evidenziare alcune caratteristiche specifiche della raccolta che possono essere ascritte allo stile compositivo e alla personalità artistica di Fanny, in particolare in riferimento alla sua tendenza verso l’autobiografia. Nella prima parte, di Paola Maurizi (sul MA Ms. 155), il tema viene esaminato in relazione all’originale carattere *multimediale* dell’opera e alla narritività interna dei *Charakterstücke*. Nella seconda parte, di Maria Grazia Sità (sull’edizione del MA Ms. 47), è invece trattato in relazione alla produzione del fratello e ad altri riferimenti intertestuali presenti in alcuni brani.

Parole chiave: Fanny Mendelssohn Bartholdy Hensel, *Das Jahr*, Felix Mendelssohn Bartholdy, Wilhelm Hensel, Romanze senza parole

Fanny Hensel (1805–1847), an excellent musician and composer no less gifted than her brother Felix Mendelssohn Bartholdy, has a collection of 460 compositions, but until a few years ago only a small amount of her music had been published.

Up until 1989, when the first manuscript (MA Ms. 47) was published in Furore Verlag, *Das Jahr* (1841–1842) was also unknown. However, it was only in 2000 that the first piano calendar in the history of music could be fully appreciated, when the same publishing house published the finished copy (MA Ms. 155). This copy contains, in addition to Fanny's music, illustrations on coloured paper sheets, made by her husband Wilhelm Hensel (1794–1861) and poetic verses by various authors.

This study intends to highlight some specific features of the collection that can be ascribed to Fanny's compositional style and artistic personality, in particular with reference to her tendency towards autobiography. In the first part, by Paola Maurizi (on the MA Ms. 155), the theme is examined in relation to the original multimedia character of the work and the internal narrative of the *Charakterstücke*. In the second part, by Maria Grazia Sità (on the edition of the MA Ms. 47), it is instead treated in relation to her brother's production and other intertextual references present in some passages.

Keywords: Fanny Mendelssohn Bartholdy Hensel, *Das Jahr*, Felix Mendelssohn Bartholdy, Wilhelm Hensel, *Lieder ohne Worte*

Embodying the Score: Learning & Teaching Perspectives

1. Introduction and method

Unlike a writer, a composer cannot present a creation directly to an audience. A score is not to an audience what a book is to a reader. Through the process of reading, the book comes to life, producing new thoughts, ideas and feelings in each individual reader. In this individual journey and experience, the reader also comes across other universes, such as that of the writer, the subjects of the book, and other readers. This is what a concert audience also experience: the most unique listening experience, an individual perception involving their senses, their hearts and minds, and at the same time, a connection with our universal existence — in this way a book evokes a million books, like a piece of music evokes millions of musical sensations. The real difference is that the audience have not bought the score — the performer is the key to the experience.

The score, as a written musical page, is certainly one of the most emblematic symbols of the historical and contemporary musical world. It encompasses history, impulses and ideas of the rich cultural period in which it was composed. The score has also been the unquestionable source of creative musical processes and a guide for those who play and study a musical instrument. The score, this objective and fascinating symbol, has thus interested the music scholars' community as a privileged, authoritative and often insurmountable benchmark.

Every performer, student or teacher refers to the score for consultation, practice or inspiration. Learning a score is a process where the musician needs to

1. Paganini Conservatory, Genoa
2. Royal Welsh College of Music and Drama Cardiff
3. Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon
4. Norwegian Academy of Music Oslo
5. Norwegian Academy of Music Oslo

transform signs into sounds, rendering her thoughts, body and feelings to this goal. There is a moment when the performer goes beyond the score and transforms it into gestures and sounds by embodying it, revealing it not just as paper and ink, not as more or less, but as something different embodied in blood, soul and thought that can be transformed into an artistic event. Even though the intellectual and expressive aspects of the relationship between a performer and a score have been studied extensively [Agawu 2004; Rink 2015], the one between body and score — as well as the process of embodying it in gestures, space, time and their reciprocal relationships — has been the main focus of research only in recent years. The signs of this conceptual change first appeared in a series of studies that progressively shifted the centrality of the musical experience from the score to the performance. One of the first approaches to understanding music as performance has changed the focus towards the performer's body and its relation to other dimensions of the musical event [Clarke & Davidson 1998]. Moreover, Taruskin highlighted performers' multiple creative and historical approaches concerning the choices they make when interpreting [Taruskin 1995], and he therefore examined a variety of executions, focusing on subtle performative differences and providing a balanced observation of different recordings. Doğan-tan-Dack [2011] highlights the preponderance of listener-oriented, text-centred and abstract scholarly interest in musical performance, which generally excludes the performer's experience, compared to the physicality of music-making from the performer's perspective. She focuses on timbre, bodily gestures and kinaesthetic sensations that generate tone-colour co-operating with rhythm, pitch, dynamics and any other sound-producing aspects of music.

The musicological shift from a musical text to an embodiment paradigm is achieved through the interaction between music and interpreter, as text and context, i.e., what creates new and diverse meanings. This fundamental connection is theorised in terms of metaphor by Lakoff and Johnson [1980, 1999], whose studies have had an inestimable influence on metaphor and embodiment thinking.

Cook's study, *Music as Performance* [2012] develops a concept of music overcoming the rendition of a written score, proposing to think of it *as* (not and) performance, understanding its meaning "as an irreducibly social phenomenon, even when only a single individual is involved" [Cook, 2003:206]. Cook's work highlights that the score is the musical work no more than a given performance is the definitive representation of the composition. Within this theoretical framework, analysis, as a sort of conscious or unconscious knowledge, is conceived as an implicit process, involving what the performer does. As early as 1999, Cook wondered which function musical analysis could have, whether it should be prescriptive or suggest choices to performers, composers and audiences [Cook 1999,

239–261]. John Rink [2002] highlights that analysis has to be conceived as implicit in what the performer does, however intuitive and unsystematic it might be, and that musical interpretation requires decisions — conscious or not — concerning contextual functions of particular musical features. He explores the dynamics between intuitive and conscious thoughts characterising any analytical choice related to performance. Every passage is shaped according to the musician's understanding of how it fits into a given piece on the basis of its expressive features; therefore, most performers carefully consider how a piece of music “works” and how to overcome its various conceptual challenges. This process is an analytical one in many ways and contributes to creating a clear and traceable link between analysis and performance, establishing a mindset that is rooted equally and dynamically in performative practice and theoretical knowledge.

This is also the perspective of D. Leong's study [2016], which offers useful suggestions to determine the role that analytical thinking can play when dealing with a score. The paper considers analysis and performance as multiple ways to achieve musical knowledge. This allows us to understand musical analysis as a means of knowledge within a much more complex and dynamic transformative system, where written text and performance are only two possible and distinct elements. Leong proposes a productive dialogue between analysis and performance overcoming the idea that a written text is the only form of musical language relevant for investigation by systemic methods. Analysis, traditionally meant as an autonomous discipline, expands and becomes a methodological and dynamic tool, transforming itself into one of several possible ways to access musical knowledge. As a result, this kind of activity can gain awareness of its own performative qualities.

According to these bases, performance is acquiring a prevalent centrality, introducing new aspects into the artistic event, and consequently new analytical subjects become relevant, such as gestures, movement, body, spatiality and other aspects integrated into visual information. One of Davidson's early studies [1993] highlighted the importance of these elements in the audience's comprehension of expression. Even the original meaning of the term score is changing, blending visual and musical aspects, i.e., the fixed and the dynamic ones, as well as space and time. The score with all the knowledge traditionally connected to it expands its conceptual boundaries, disclosing a complex system of relationships between performance, creativity, history, society, culture and, above all, with the performer as a musician and human being.

This changing musical world has encouraged the renewal of the performer's identity, which involves being the creator of her or his performances, whether or not there is a written score. This is what emerges from K. Coessens' study [2013],

The Score Beyond Music, underlining how artists like actors, dancers, movie makers and visual artists have been fascinated by the notion of “score”. Leech-Wilkinson [2012] has argued that it is unavoidable to read musical scores as imagined performances and that «as soon as we imagine music sounding, we do it in a particular performance style, the performance style current around us».

Establishing new interactions between visual aspects and performance, using freely conceived scores as devices to fulfil their intention to bring art to life, artists have created new significance and connotations. This new kind of score embeds the idea of performance referring to the visual aspect of music and, at the same time, to the musical aspect of the visual.

This approach to the score involves the relationship between an artist and the audience, proposing it as a symbolic pact between the audience and the artistic content, whether it is written or not. Coessens’ new concept of score draws on two different types of knowledge: one linked to its theoretical and objective nature supporting a scientific approach, while the second is artistic and based on performative practice. The study entitled *The Artistic Turn* [Coessens – Crispin – Douglas 2009] emphasises the artist’s centrality in the relationship between artistic aspects and knowledge by examining both scientific and artistic research paradigms to explore a new and lively relationship — an “artistic turn” — where artistic practice finally becomes a specific area of knowledge. The fundamental premise of artistic research is that an artist has a special operational mode, beyond their natural and intuitive artistic mind, which incorporates creative practice, methods and output into a research design. Within artistic research, the personality of the artist-researcher cannot be excluded from the process; on the contrary, it is a valuable touchstone to test and evaluate the evidence generated by such a process [Crispin 2014; Doğantan-Dack 2015].

Embodiment is, however, not always a positive process. An uninformed or inconsistent learning process can lead to disappointing, fallacious and even uneasy performances. The physical traces of a negative embodiment can turn into temporary, persistent or permanent symptoms causing a traumatic experience in the memorisation processes, in the skeletal and muscle system, or in the psycho-affective profile of the performer [Van der Kolk 2015]. In fact, this phase can be influenced by emotional states and negative thoughts that could intervene, causing unintended consequences in the embodiment process, as well as in the performance: unaware and surprising performative problems can arise at this point.

The ability to refer critically to objective aspects, which are humanised and embodied in the moment of an artistic production, is a fundamental characteristic of a researching musician, as defined by the AEC-SMS Learning and Teaching

Working Group (L&T WG). Since February 2018, the L&T WG has been examining, investigating and discussing issues related to learning and teaching instrumental performance in music. This assiduous commitment has traced students' profiles as researching musicians [Sætre – Gies – Bordin – Brinck – Hahn – Storheim – Van Els – Stabell 2019] thanks to a process involving the relationship between practice and analysis, striving to balance know-how acquired through empirical experience and knowledge based on research findings. As a result, analysis for a researching artist is an important tool to reinforce the knowledge of the score during the embodying process. In fact, the creative processes, in which the artistic issues involved in performance are articulated, become a hidden perspective in this important relationship. The ability to bring to light this hidden perspective is exactly what identifies the researching musician, who succeeds in doing this only through a discourse that takes account of and thrives on the situatedness and the very subjectivity of the aesthetic judgments made by the performer in relation to his or her performance through a revealing narration [Doğantan-Dack 2012].

As Borgdorff [2010] highlighted, research in the arts is characterised by a methodological frame, in which artistic practice is not only the result of research but also its methodological vehicle, and research unfolds in and through the acts of creating and performing. This procedure combines multiple approaches of textual and musical analysis, in line with Borgdorff's methodological pluralism [2010]. Research activities are integrated into the artistic creation, fully expressed and manifested in the performative event, unlike what happens in practice-based research, where the process involved does not always result in an art product [Doğantan-Dack 2012, 36].

The Learning & Teaching Working Group (L&T WG) team, who are dealing with this topic, have studied the characteristics of score embodiment in relation to its learning and teaching aspects. This implies that experience in instrumental music education is interactive and eloquent, aimed towards understanding [Cook 2001, 180]. Doğantan-Dack argues that «the performer does not come to know the rhythmic-melodic forms they express in sound separately from the physical gestures and movements. The phoronomic understanding of a shape comes from a continuous and indivisible movement experience» [2011, 251].

The aim of this study is to explore what embodying the score can mean for a performer by looking into a performance by Diamanda Dramm and interviewing her on the most important aspects of this process. The fundamental methodological choice has been to consider this study as a case study and to approach it from a holistic perspective by observing the context in which the embodiment of the score is achieved rather than embodiment as such. It involves the analysis of

the chosen score, and of its performance, as the result of an artistic process and the investigation of the performer's training context, above all in relation to the use of performative and learning strategies. This study deals with the characteristics of Diamanda Drums's⁶ performance of Smackgirl XL, a piece composed by her father David Drumm and dedicated to her. It was part of the programme for the final round of the Dutch Classical Talent Competition, which Diamanda won in 2018.



The comment by Tim Moen, the chairman of the committee, represented an important starting point for our team, defining the young violinist a “phenomenon for the future”. Which exact aspects of Diamanda's performance have to do with “being the musicians of the future”? What does such a description encourage?

This article deals with an analysis of the written and perceived sound characteristics which, with an observation of the related gestures, is followed by a series of semi-structured qualitative interviews with Diamanda, highlighting the multiple relationships between the score, the artist and the musical community. The topics of the interviews cover several relevant key concepts, such as artistic identity, success, relation with a composer, and bodily aspects of performance and communication. This procedure has allowed us to deepen the musician's role as a performer who embodies a score, transforming his or her body and communicating this experience to the audience and the musical community. The purpose

6. Diamanda La Berge Drumm was born in 1991 and grew up in Amsterdam. She has been playing the violin since she was four, and at the age of thirteen she premiered Raadsels* by Louis Andriessen at the Concertgebouw for the opening of the 2005 Holland Festival. She has been performing worldwide as a soloist and as a chamber and band musician from then on. In April 2018 she won the Dutch Classical Talent Tour & Award, being the first violin soloist to do so. She has worked extensively with modern music luminaries such as Christian Wolff, Alvin Lucier, Gunther Schuller, Chaya Czernowin, Garth Knox and George Benjamin. Her recent performances include a collaboration with Georg Friedrich Haas in Florence and concerts in Brussels and London with the avant-garde rock legend John Cale. As a soloist, she has played in Burr van Nostrand's Voyage in a White City for New World Records and for Tzadik Records with Anthony Coleman. She completed her Bachelor's Degree in Music at the New England Conservatory in Boston with James Buswell and Nicholas Kitchen. At her graduation she was awarded the John Cage Award for her contribution to new music. Diamanda achieved a Master's Degree in Music at the Royal Conservatory in the Hague and won the Nicolai Prize for the most exceptional recital. She is one of the founders of Splendor, a collective of 50 musicians, composers and artists who have transformed an old bathhouse in the heart of Amsterdam into a local cultural paradise.

of this study is to highlight and explore the concept of the score embodiment, starting with a case where it is particularly evident.

2. Analytical aspects

Smackgirl XL is written for violin and high and bass kick drums (Ex. 1).

$\text{♩} = 84$ As if from a distance

Violin

High & Low Kick Drums

p *mp* *sub. p*

[10] Driving *legatissimo* *f* *mp* *sub. mf*

[19] *f* *ppp*

[29] *mf*

[36] *mp* *sub. p*

Ex. 1. Smackgirl section

The violin part is very idiomatic, using the instrument in a traditional way. The bass is irregular and does not provide a structure based on iteration. However, the structure is derived from the three initial cells clearly divided by a measure of silence (Ex. 2):



Cell A



Cell B



Cell C

Ex. 2. Three initial cells

These three cells generate the rest of the bass thanks to sums, subtractions, increases, inversions and syntheses. Although the rhythmic features are always easily recognisable, these continuous variations generate an appearance of improvisational renewal. The metric pulsation changes throughout the piece at intervals of one or two bars, and this contributes to the improvisational appearance.

The violin part is presented as a review of typical violin gestures. In the first part there are mainly double stops with redundant fourth and fifth sonorities which gradually dissolve into quick repeated notes and wide arpeggios. Idiomatic violin gestures characterise all the different sections of the score. Just like the kick drum part, the violin part is also characterised by length unpredictability of the sections. This shapes an apparent instant composition or improvisation stimulating constant interest in the listener. The idiomatic character, with which both parts of the violin and the kick drums are treated, highlights the antithetical nature of the two instruments and the creative synthesis that occurs at the time of the embodiment of the score when these two parts find their expression in the same body. What makes this performance atypical in the field of 20th century Western modern and contemporary classical music is the fact that the two instruments are played by a single musician. The violin and the drums are completely different instruments and require a different approach and very different abilities and body posture. Let us take the guitar and the bass guitar for example,

which is one of the most common double competences for musicians. The two instruments have a similar physical approach and technical requirements, and in general, they are used within the same musical genre. In *Smackgirl*, on the other hand, the two instruments have an opposite musical and instrumental profile. The violin part is melodic and linear, while the kick drum part is rhythmic and non-linear, involving gestures that are almost intrusive. The piece therefore represents a challenge in terms of technical coordination and gestural control.

The simultaneous playing of the two instruments is possible, because Diamanda uses the upper part of her body to play the violin, while the lower part plays the kick drums. This different setting made it possible to discover a change in her auditory perception: the physical presence of the kick drums has forced her awareness of tempo to a more concrete level than usual, feeling it bodily compared to when just playing the melodic part on her violin.

We are now going to analyse the various gestures she used in the performance of *Smackgirl XL*.

2.1 Gestures

The percussion is positioned behind the performer, and the beaters are activated by pedals and operated by Diamanda, who rests her heels on them, moving her centre of gravity forward and slightly compensating for the imbalance by converging the tips of her feet inwards (Fig. 1).



Fig. 1. Beaters driven by pedals.

A question arises spontaneously: how has such a posture changed Diamanda's relationship with her violin and performance in general? In the dialogue with her regarding gestural aspects, she remarked that some of the wrong notes in the video recording occurred because she was standing in an unstable and unnatural position, which led to continuous adjustment in the use of her right hand. Diamanda also highlighted positive aspects of this stance, such as the discovery of how useful and effective it was for her playing to have free and flexible knees during her performance.

The introduction of a complex gesture system generates a context in which the musical performance is enriched with visual elements. These gestures do not exist only as a function of the sound they produce, but they become part of the performance as a whole.

Gestures and body movement have been considered by Jane Davidson's studies in the field of music performance, thus investigating the role of visual perception in conveying meaning and emotions in musical performance. Davidson [1993] highlighted that the visual aspect of a musical performance plays an important role in the expressive communication that occurs between a musician and their audience. These findings have been the basis for Davidson's further investigations dedicated to solo music performance [Clarke & Davidson 1998; Davidson 1994, 1995, 2001, 2005]. Delalande [1988] offered a definition of gestures that may be seen as a combination of focusing on gestures as mental imagery evoked by sound and meaning conveyed by visible body movement. In his study dedicated to Glenn Gould, he argues that musical gesture is a borderline concept between observable actions and mental representations, and that it may be studied at various levels, ranging from the functional to the symbolic. An effective gesture is called a sound-producing action, while accompaniment gestures are the movements that support an effective gesture in various ways. Delalande suggests the term "figurative gesture" to refer to a mental representation that is not directly related to any physical movement, but which may be transmitted only through sound. The gesture analysis applied to the performance of Smackgirl has followed Delalande's gesture classification, as can be seen in the three columns focused on gestures in Tab. no. 1.

The most relevant gestural feature in this performance is clearly detectable and of significant visual relevance. The first of the three columns in the table below is dedicated to gestures specifically aimed at producing violin and bass sounds, such as resting the musician's heels on the pedals, moving the centre of gravity forward and slightly compensating for the imbalance by converging the tips of feet inward. In the second column, the accompanying gestures are highlighted. They emphasise, reinforce and highlight a fundamental gesture

(referring to the first group in the first column) with an expressive intention. The most numerous of these represent emphasis on the necessary gestures for the production of sound and for the dynamic balance of the multi-instrumental setting. We have, therefore, detected, e.g., swings of the knees and hips or back and upward movements of the torso, as can be seen in Tab. 1 of the second section. An important example is illustrated in Figs. 1 and 2, where the movements of the feet are accompanied by slightly lifted shoulders (Fig. 2), although the performer is playing only percussion and compensating the action of the feet with dynamic balance on the knees.



Fig. 2. Slightly lifted shoulders

Gestures listed in the third column have no direct correlation with sound production, because they occur in moments of silence, at the end of a sound or before it is produced. They are endowed with visual impact being figurative gestures, and their function is closely related to the performer's interpretative choices.

Among the more surprising figurative gestures that Diamanda used, e.g., in measure no. 3, is a counterclockwise rotation, which is done to free the neck joint. She looked around as if she were observing the area around and above her. (Fig. 3)



Fig. 3. Counterclockwise rotation of the head.

During her interview, Diamanda remarked that it is truly challenging, unexpected and strange to start a violin performance by moving your feet and playing the percussion. Normally the audience observes another part of a violinist's body and expects the upper part to move. Diamanda considers these gestures to be a way to focus the audience's attention on the performer by distracting them from her feet. It is a way to state "This is a concert, and I'm playing the violin for you". There is a shared ritual concerning the beginning of a solo violin concerto, and this multi-instrumental setting does not comply with it. By starting with the drums, Diamanda is offering an alternative ritual.

Her explanation also clarifies the following gesture at measures 4, 5 and 6, where she holds her right arm behind her back. Then, at measure 7, there is a noticeable imbalance towards the left side (Fig. 4):



Fig. 4. Imbalance on the left

At measure 46, there is a relevant rotation of the hip configured to emphasise the accompanying gestures. This happens as the performer plays an intense *forte* instead of the *piano* indicated in the score, giving a strong interpretive context to this choice (Fig. 5)



Fig. 5. Hip rotation

Among the most representative gestures ending two musical sections is the back bending of bar 101, which concludes with a glissando that connects it to the following section, and the similar final gesture of measure 179 occurs (Fig. 6):



Fig. 6. Bending of the back

Regarding the most representative introductory gestures at bar 167 there is a pronounced bending of torso and knees forward at the beginning of the last section, in *fortissimo*, of the piece (Fig. 7):



Fig. 7. Pronounced bending of the torso, and forward movement of the knees.

2.2 The new virtuosity

The gesture analysis suggests that we are facing an innovative proposal of virtuoso performance. It has shifted our attention from the written page to the performative level based on corporeality and on the personal and environmental context the performer expresses herself in. Such virtuosity arises from being on stage with two instruments, and for this reason the profile of virtuosity proposed by this performance requires further consideration.

The concept of “naturalness” has always been an important element of the artistic and performative identity of a virtuoso [Breithaupt 1912]. It has been used, in particular, to identify the sense of perfect “fluency” associated with the performance of musicians with exceptional qualities. The term “virtuoso” refers to technical, interpretative or stylistic skills and abilities focused on the intersection among physical, psychological, social and pedagogical dimensions [McPherson & Lehmann 2012]. It frames different features such as characteristics of virtuosity, relationship between virtuosity and music making, aspirations towards virtuosity and how virtuosity is achieved and communicated [Ginsborg 2018]. Moreover, the notion of “virtuosity” has always highlighted mechanical dexterity; nevertheless, technical virtuosity and musical expressivity involve a specific ability to control and adapt attention to various aspects of the musical process changing constantly during the performance. Therefore, virtuosity can be linked to capabilities such as “mental dexterity” [Stachó 2018].

Accordingly, the meaning of “virtuosity” and the relationship between the score, the composer, and the performer have also been problematised [Cook 1999, 2013; Leech-Wilkinson 2018].

Musicians dealing with instrumental performance are traditionally considered in relation to what they play, and not for their onstage narration. Generations of musicians have believed that composure was the best way to honour great music by concentrating on the gestural and musical aspects of their performance. Musicians’ composure, even when executing passages of maximum difficulty and total commitment, has been a substantial part of the idea of naturalness and a symbol of elegance. Indeed, the visual and narrative aspects of the performance connect naturally to this virtuoso profile. Franz Joseph Haydn’s Symphony No. 45 in F# min. (1772) can provide an example of this ideal, as the musicians in groups of twos or threes stand up, blow out the music stand candle and leave the stage, while the remaining ones continue to play without noticing what is going on around them [Celenza 2000]. This visual ritual is repeated until only two musicians remain onstage, and by their actions, the musicians become also actors.

After these considerations about virtuosity, we are going to analyse the aspects of the score easily and naturally connected to gestures.

2.3 A comparative analysis

The comparative analysis of the score and the performance will proceed measure by measure and will take into account: metric pulse, accents and dynamics in the score and in the performance, fundamental, accompanying and figurative gestures, and indications guiding expressive choices.

Smackgirl															
n.	Pulse	Accents Score		Accents Performance		Dynamics Score		Dynamics Performance		Gestures			Expression marks	Section	
		Violin	Kick Drums	Violin	Kick Drums	Violin	Kick Drums	Violin	Kick Drums	Sound Producing	Accompanist	Figurative			
1	7/8		1		1		p		p	Heels resting on the kick drums pedals, moving the centre of gravity forward and slightly compensating for the imbalance by converging the hip of the feet inwards and balancing on the knees slightly bent every movement.	slight rise right shoulder		As if from a distance	9	
2			1		1										
3												rotation of the head and right arm behind her back			
4	7/8		1		1		mp		mp			right arm behind his back			
5			1		1										
6	3/4						p		p			lateral imbalance to the left			
7	7/8														
8			1		1		pp<		pp<		slight rise left shoulder				
9	3/4		1		1		<mf		<mf						
10	3/4					f>		f>					Drinking	40	
11	7/8		1		1	mp	p	mp	p						
12			1		1	mf		mf							
13	3/4														
14												rotation forward and slightly of the bottom of the left shoulder			
15	7/8														
16	3/4		1		1										
17	7/8		1		1		>		>						
18							ppp	<	ppp						
19	3/4	3		3		3	f		f						
20	7/8		1		1		mf		mf						
21			1		1										
22	3/4		1		1										
23	7/8														
24															
25	3/4														
26	7/8														
27															
28			1		1										
29															
30	3/4										slight hip rotation/oscillation				
31	7/8														
32															
33	3/4														
34	7/8														
35															
36	3/4	1	1	1	1	1	<		<						
37			1		1	1	mp<		mp<						
38							<>		<>						

Tab. 1. – Smackgirl analysis of Section 1 and 2⁷

7. 1 = presence of an accent in the first beat (bars divided into quavers)
2 = presence of an accent in the second beat (bars divided into quavers)
3 = presence of an accent in the third beat (bars divided into quavers)
4 = presence of an accent in the fourth beat (bars divided into quavers)
5 = presence of an accent in the fifth beat (bars divided into quavers)
6 = presence of an accent in the sixth beat (bars divided into quavers)
7 = presence of an accent in the seventh beat (bars divided into quavers)
P = piano
pp = pianissimo
mp = mezzopiano
mf = mezzoforte
f = forte
ff = fortissimo

The piece consists of 10 sections ranging between 6 and 40 bars in length and characterised by iconic violin gestures. The narration proceeds from the complete silence of the violin in the first section, where the kick drums present the three generating cells, to the final sections, distinguished by very large violin arpeggios with a virtuoso effect. Almost every section includes: descriptive indications of characters, i.e., *intense, with feeling*; evocative images, i.e., *forceful, like a hurricane*; directions of speed and movement, i.e., *slightly faster*, and so on.

Table 1 shows an example of the analysis we have carried out. The fourteen columns represent: n. 1) the progressive numbering of the beats, n. 2) the time indications; n. 3 and 4) the presence of accents indicated with > in the score reporting in Arabic figures the position in the measure divided into chromes, n. 5 and 6) the presence of perceived accents in the performance, n. 7 and 8) the dynamic signs in the score, n. 9 and 10) the presence of a dynamic profile detectable in the performance, n. 11, 12, and 13) gestural observations, n. 14) expressive indications detected in the score, n. 15) the length in beats of the different sections.

The pervasive and characterising use of accents has an evident expressive function in the score. It reaches its maximum presence both in content for each measure (up to 5 accents in a single one) and in the section in general, in the central part and from bar 75 to 101, since each measure of the section has at least two accents, one in the violin part and one in the kick drums. The presence of differences in accentuation detected in the performance, which has been highlighted in the subsequent columns of the analysis, shows that accentuation turns into an important interpretative parameter and becomes part of the performer's expressive solutions, much more so than the dynamic aspects, as usually happens. In fact, the intensity and incisiveness of the dynamic aspects are traditionally part of an interpreter's choices and characterise them. In only one case, Diamanda chose to assume the opposite dynamic compared to the one defined in the score, at bars 45 and 46, where the composer clearly indicates relaxation down to *piano*, while the performer decided for a crescendo toward *forte*.

There are small differences between the score and the performance, which could have originated spontaneously during the performance, established during the preparation of the piece (the rehearsals), or even shared with the composer, Diamanda's father. In the first part of the piece, exactly at bar 46, e.g. where it says *piano*, in the performance there was *forte*. This perceptual choice appears significant and interesting. Diamanda explains that there are many versions of this piece, each one proposing small variations. Diamanda and her father have created the sound glossary of this piece together. Therefore, she feels that her

< = crescendo
> = diminuendo

interpretative choices can adjust some aspects of the score, especially with regard to dynamics. In bar 46, the kick drums play alone again as at the beginning. Dynamics related to the kick drums are very interesting as they are quite different from the ones for the violin. Diamanda has had to learn and find her balance between these two instruments, and dynamic balance can significantly change the piece.

In the score, there is rich accentuation that has sometimes been slightly varied in the performance. Diamanda states that these small differences depend on interpretative tension and are absolutely spontaneous and immediate.

We have analysed the secondary parameters of the written score and in the performance (dynamics, accents, agogics and phrasing) and investigated the nature and function of the observed gestures in this first part. We will now continue with a series of interviews focusing on Diamanda's performative and interpretative choices.

3. The interviews

In the following paragraphs, we report Diamanda's description of the learning process during the interviews with the authors of this article. By reflecting on her performance as score embodiment, she has provided important information, opinions and feelings about her relationship with the score, with the performance and the musicians' community on the one hand and with the audience on the other. Nevertheless, this study investigates the score embodiment in a learning and teaching perspective, for this reason an initial selection of the information contained in the interviews has been necessary. The primary goal was to understand the personal and pedagogical context in which the embodiment of the score manifests itself and how relevant it can be for students and professionals in the field of music performance training. Susanne van Els, Karine Hahn, Ellen M. Stabell and Siri Storheim (*I* in the interview) have scheduled a series of interviews with Diamanda (*D*) to investigate her musical, personal and educational experiences related to the performance of *Smackgirl*. The interviews were conducted using the Zoom platform, later transcribed and then analysed by the authors as a group. Central themes and emerging categories were identified, annotated and collected. They propose patterns of meaning, i.e. ideas, thoughts and feelings, throughout the text to identify objects of concern or topics of some importance. The chosen method, Interpretative Phenomenological Analysis (IPA), is helpful when undertaking research in education and in particularly music education [Joseph 2014].

3.1 Embodiment as a learning process

Diamanda described in detail how she worked with the score in order to embody it and how it became a part of her. She imagined, for example, drawing the score, mentally positioning certain voices to parts of her body or placing the different parts of the score in different parts of the physical space. In this kind of mental practice, a vivid mental image is produced: she does not imagine someone performing, but herself playing, carrying out the activity without physical movement. Some research evidence suggests that mental practice can be as effective as actual practice [Kent 2007]. However, it has also been defined as imagining not the physical movement but the feeling of movement [Holmes 2005]; this suggests a slightly different meaning which is more related to kinaesthetic imagery. Mental practice is useful in several situations: to improve learning and memory, to make practice more efficient, to overcome technical difficulties and develop skills, to heighten sensory awareness, to gain more interest in the music, to refocus attention during performance, to enhance general confidence and resilience on stage, to achieve greater control over negative emotions, to establish a greater connection and presence with an audience, and to achieve peak experience [Williamson 2004]. In her interviews, Diamanda described a process of “mapping the score on her body” when learning it:

I: So, do you feel like it begins with your brain, and then your body takes over in a way? Do you move away from the intellectual aspect in this process?

D: I think they are on parallel tracks and keep substituting one another. So, I'll play through something and try to not think but only feel. What is this doing to my knees, or what would be the metaphor for the counterpoint in my body here? In my body? And ..., what does that counterpoint have to do with this particular space I'm in? But then the analysis of the piece is also taking place, because I have to learn the structure of the piece to be able to take the next step.

Through this process, Diamanda finds that the score is transforming itself, becoming something else, i.e., her version of it:

D: Having the score in my body makes it absolutely real to me. The written score still looks like a version of it, it might be the original version, but it's not what I think of as the piece anymore.

A score is static only in its written form. Through the process of learning it, or embodying it, the piece is transformed. This is an ongoing development as long as she is playing and performing a piece. Diamanda described how playing a score is a different experience every time, because personal feelings, acoustics of the hall, as well as the audience's energy are different.

D: [...] it will be different every time because every space is different, every day my body is different, and the relationship between these things is what makes the performance into a unique one for me.

I: So, will the embodied score be different every day?

D: Just like your body is every day, so it's quite a subtle difference.

By practising awareness and focus, Diamanda aims to have strong physical and mental presence during her performances. Being present also involves connecting herself with the space, the sound she is producing, and with the audience:

D: I feel connected with the space, which means that I also feel connected with people, and I don't worry about communicating, projecting or including people into the sound because this is just happening, because we're all there together.

Performances are often considered an accomplishment, and in higher music education, students are assessed on the basis of their final performance exam. Diamanda, however, emphasises that performances should be meant as part of the journey, and of the learning process:

D: ... I see it as a continuous journey and a form of feedback, an opportunity to try things out. If it's the last time [I play it] it has to peak, and then the performance becomes less interesting for me, because it becomes almost like a test, or an athletic event. The feeling is going to this performance — sharing it, listening to it with other people and having them listening also help me learn more about it, — and then go and look back at it again, doing this process again.

When a performance is instead considered a source of input for further development, it is also less challenging. For Diamanda, this evolving relationship between her and a certain piece makes her feel less blocked:

D: I always try to make it about the piece. This piece that lives inside my body becomes part of me, and this relationship is always in a state of flux, because my body is always changing, and I play in different situations. So, it's something that is evolving, and I think that's what makes it [this process] easier, it doesn't seem stuck.

In one of the interviews, Diamanda mentioned the current pandemic situation and the impact it has had on performance. When describing her live stream performance experience, where the absence of the audience creates a void, she noticed greater control over what she was producing. However, the presence of the camera does not, in her opinion, replace interactions with an audience:

D: Sometimes when I felt the presence of the camera, I felt there was a double world, as if the camera was able to see inside me, (...) coming so close (...) it became a metaphor for inner space (...)

Diamanda also talked about performance as a learning process in the interview. Performance is both at the heart of the practice and at the same time a learning tool. She highlighted the importance of having clear objectives very early on in the process but at the same time not falling into rigid and repetitive habits. These elements seem to be her principles and allow us to see performance as a dynamic part of the learning process. Diamanda used the metaphor of the performance as “being like a trampoline”:

D: It's like giving something, but also receiving something back, some new information about how the piece functions, because you feel how people respond. All those years of having done this help me to set up the piece. You can learn a lot from how people listen, and it gives me more information and ideas to continue developing the piece.

This also involves the reverse process:

D: Ideally, performance becomes an integral part of the learning process, less isolated, and they can truly “feed” each other.

3.2 Learning and unlearning as relearning

Unlearning and relearning refer to the process of improving or changing inadequate skills and techniques as well as diversifying abilities. This cyclic flow starts as soon as we deal with new competences. Recent research in psychology, cognitive science and neuroscience suggests a perspective on knowledge and cognition [Menary 2010], referring to the intentional elimination of knowledge which is obsolete and may detract from new knowledge acquisition, selecting specific “pieces” of knowledge in order to delete it. Unlearning is used with regards to changes in beliefs, routines, habits and cognitive frameworks or understanding and behaviour. These knowledge types are connected as our beliefs and our behaviours and become implicit over time [Clark 2008]. Diamanda describes how this situation occurred several times with contemporary repertoire, and especially with *Smackgirl*. She learnt this composition, requiring more and different skills compared to the classical canon, and needed to find a new way to learn this contemporary piece. This new perspective inspired her to relearn or even unlearn the classical canon repertoire:

I: Do you work in different ways with contemporary music compared to pieces from the classical canon?

D: This is a great question. I think that I have created some of these methods, and that they have evolved, because I have been playing contemporary music that is

so incredibly difficult or even impossible, boring or extreme in some way. And so, I have created a way for myself to learn these pieces, and I have tried to apply these methods to learning or relearning the classical canon. It really helps me to feel connected with the canon, and that it's all part of the same lineage.

So far in this article we have focused on the positive aspects of embodiment in terms of deeper understanding, a freer expression and a more interesting performance experience for both the performer and the audience. However, embodiment might also have negative aspects, as described in the first part of this article. In the interview, Diamanda talks about the trauma caused by strict classical music education describing patterns and habits, but also the emotions and the self-judgement that many classically trained musicians have absorbed as part of their personality and their playing. This has made it difficult for her to keep the free mindset she has developed working on contemporary music when returning to classical pieces she learnt during her training:

I: What was the difference, then, when you went back to the classical canon pieces?

D: I noticed that it had a lot to do with learning and unlearning. Actually, the ability to learn something in a productive way is not the real difficulty, unlearning is the hard part... if you've been trained to learn and study in a certain way, and when you go back to that piece, your body remembers that kind of learning and of thinking, too. It's sometimes hard to keep this free mindset.

Trauma does not only have to do with the negative aspects, but all the habits, gestures and thinking patterns we have acquired during our formative years and education become part of us, without us being conscious of them, and are thus difficult to alter or get rid of:

D: Our training, which is mainly good, just in a small percentage is a trauma. I think, it's nice to go and look back at it, and during the pandemic a lot of artists did just that. It's nice to have time and look back at your formation with kindness, see where the trauma is, and then you can enjoy all the good things about your training.

I: Regarding the trauma, can you describe, or point out what it includes? Is it a common trauma?

D: Yes, I think it is. When I talk about the trauma it's about how deep hierarchical structures go into classical music, and how much it affects who we think we can even be, and we see ourselves. I think competition or jealousy can be quite destructive for some people. For me, they weren't so problematic, but psychologically it is an old-fashioned narrow field, and it does its damage.

Being far from the violin at times, changing audiences, repertoires, aesthetics, musical roles (not just being a performer but a composer, for instance), are central

in Diamanda's career. She often goes over these points in her interviews without necessarily putting them into perspectives. These musical journeys allow us to separate the ways of making music from the context in which they were initially learnt and played. When proposing new questions, ways and attitudes, unlearning is an essential part of the learning process. It is the moment of appropriation and freedom in which a teacher may be really helpful:

D: It could be useful to be prompted by a question: for example, what was this particular performance experience like? Can you take something you learnt directly from that concert and use it as a tool for new ways to practise?

In this sense, Diamanda's path opens an important pedagogical perspective and points out a very relevant role for the teacher.

3.3 A multi-dimensional relationship

The relationship between a score and a musician cannot be thought of in a two-dimensional form. For Diamanda, feeling not only the score in her body but also the interaction with the audience places the performance in a triangular setting where the score represents a kind of pact between the musician, the composer and the audience.

The interaction between the audience and the performers creates a special tension, which also influences the performing musicians. The performance represents the culmination of the performer's intense previous work [Dunsby 2002], where a certain degree of unpredictability can intervene [Dunsby 1995] in this moment-by-moment relationship with the audience in a live context [Davidson & Correia 2001].

The pandemic crisis has made the importance of interactions between the performing musician and the audience even more tangible — what Diamanda calls the “trampoline effect”. The interactions between the musician, the score and the environment during the performance impact not only the musician, but the environment as well. Diamanda highlighted that playing is a way of thinking about the world and doing it in front of an audience engages them as a group that forges itself reflecting on the world. It is not just about the performer, a single reflection on the score, or on the audience, but it includes interactions between performers, repertoires and audiences allowing us to question the world:

D: If the musician is in a room by themselves, they can think like a solitary philosopher about playing this piece; if they are in the room with us — with us in that moment [...] they are facilitating us as a group to think about these possibilities.

It makes the meaning of the piece into a triangle instead of only a two-dimensional pattern, and I think this triangle is alive.

Embodiment as a learning process oriented towards performance also involves the identity of the musician who is playing. It can be seen as a way to establish an identity, but also as a way to make this identity more flexible. Indeed, leaving more room for it in the moment would allow artists to develop a greater sense of freedom in their musical expression. This freedom, and the capability to feel this way, needs to be established and strengthened during music performance education. Diamanda points out that performing musician has to free him or herself from rituals and habits:

D: I think of it as a way to construct an identity as a performer in general but also in giving yourself permission for the ritual to be constructed in the moment. When you start to really get into it, what the ritual is exactly, then you can look again, and see what you love about it too, and what you don't understand about it, or which parts feel like you, so it gives you different perspectives.

In her opinion, performance should play an important role in the training of young musicians. It should not be isolated from learning the instrumental competences. According to Diamanda, by increasing the number of venues to play away from of the school environment, performance could acquire a central role in students' training. It also builds up the understanding of the importance of music in society and the different roles and functions performance can have:

D: There was this outreach programme where we would play in a home for elderly people or for very young children. I think it is important to play in different contexts, so we remember why we're playing music and that there are so many reasons to perform.

Diamanda also points out that the process of embodiment is highly personal and includes the whole organism. Therefore, she has had to find pieces that felt good, both personally and musically, music that she did not "have to protect" herself from:

D: I felt like deepening my relationship with my instrument. I needed to play music that I didn't feel I had to protect myself from in any way. Even if it was just for a couple of years, I needed to play music that felt kind to me, so that I could just let go in it completely.

Diamanda is particularly aware of what a musician can produce in their environment. Thus, knowing a score, and incorporating it deeply, is also about understanding its effects on the world. This physical link is an opening towards other

ideas. However, such openness to the world can be reduced by the need to focus solely on music:

D: There's a deep connection between learning to listen to sound [...], to listen to the world, and being open to new ideas. How is our practice going to make us better humans? [...]. But I think it can become a complicated question, because we also decide to learn a specific skill that's so difficult, we sometimes also close the world out.

Feeling free to perform as you feel is not just a question of training or sentiment. But it also seems that the way we look at the musician contributes to it. Thus, Diamanda explains that being a male or a female musician can have an impact on this feeling of creative freedom. The way we look at a female musician has an effect on the way she will present herself on stage and therefore on the links that will be forged between her and the audience:

D: I think there is still a lot of pressure on women to look in a certain way if they're on stage. This is such a big part of our culture and of the cultural industry, becoming part of us at a young age. I mean, in the past year I haven't had one journalist write anything about me without talking about my hair.

3.4 Music analysis and embodiment

In general music theory and musical analysis are taught as a separate subject with respect to music performance education. This custom could be explained with the different nature of the two disciplines, which require a dynamic interplay between neural processes and bodily action [Clark 2008] to be able to interact. Learning, in music performance education, should be understood as a process collecting a sequence of events, from cognitive awareness to bodily communication and sensorial experience. Indeed, musicians need to embody music literally by touching the instrument, and subsequently connecting their body with the instrument as an extension of their self [Nijs & Leman 2007]. To better understand and explain skilled performances and events Howes proposes a shift from theories of embodiment to one of emplacement. It can inform how we understand the performing body in competitive and pedagogical contexts by introducing the notion of "emplacement", as «the sensuous interrelationship of body-mind-environment» [Howes 2005; Pink 2011].

Thus, Diamanda has been through a process to connect her aural awareness and theoretical knowledge with her bodily experience:

D: I had this fear when I was a student. I could hear five-one, and harmonic changes, but then I couldn't really connect them to the music. I didn't understand how they were really connected to my intuition that I wanted to play a leading tone in a certain way. They were like separate things. [...] So, the kick drums, the bass pedal, and things like that, have really helped me to make up my mind for myself about what five-one literally feels like. When I do this with my left foot, I do the same with my right foot. At this point I started to realise that it was all one thing, and it was healing. So, I keep inventing these exercises, where I'll find a spot in the room for the dominant if I'm practising. E. g. if the floor is tiled, I'll make one tile the dominant and give every harmony its own tile. Then I have to set up this choreography, just as practice. So, it is very stupid, like music theory for three-year-olds or something, but it helps me a lot.

This is a very concrete way to use one's knowledge of musical analysis connecting it to a physical experience, noticing what a chord progression, or a variation of a theme feels like in her body and strengthening this experience by letting her body move around the room. In one interview, Diamanda also emphasises the importance of being away from the violin, as she then experiences that her thinking about the piece is "growing", as though she were "digesting it in a way". As a strategy for taking control over the performance of a score, Diamanda relates frequently to what the score feels like, and how she would like to feel when performing it.

D: I try not to think too much at first, [I] just play and see how it feels, and then I think about what the piece actually is like, what the essence of the piece is, and the distance between how I feel about it now, what it should be like, and what I need to do...

Learning a piece in this thorough way takes both time and energy, as it requires full awareness and concentration. Diamanda explains how the time-consuming process of embodying a score limits how much repertoire she can learn — realising that "I can't do this with a hundred hours of music a year. So, it's also a limitation, which has been really helpful for me".

3.5 Co-creation

The written notes, and the way they are played, blend in the performance when the musician transforms them into sounds. Hayden and Windsor [2007] suggest that composers have always had some degree of interaction with performers and conductors, but this has often been underestimated. In his study on performer/composer collaboration, John-Steiner suggests an interesting perspective, arguing that these roles have often been perceived to be quite separate and that this

segregation is the product of the view of the score as an object [John-Steiner 2006].

I: There is no one ideal version of the score. Before the first performance of Ligeti's viola sonata in the Netherlands, I played the whole piece for György Ligeti and asked him about the new edition with so many dynamical instructions in it. He said: "Don't mind all that fuss. I like how you do it."

D: Composers write pieces for musicians.

I: I don't know where this romantic image of the solitary creator of godly masterpieces comes from ...

D: First of all, composers are musicians, and many of them are performers themselves. Composers work together with the musicians for whom they write. They want to understand technical details and try out things. You explore the instrument together, as I did with Garth Knox and the Violin Spaces. You develop the repertoire together. Think of the tradition of commissioning pieces...

I: ... It happens the other way around all the time: composers have asked me whether they could write for me...

D: This is how it always has been. Bach, Mozart... I mean, now we only have their scores ...

This type of relationship between composer and performer is always a form of collaboration. When this collaboration becomes real and active interaction on the score, it can sometimes be imagined as a collaborative creation. The fact that the composer cannot be consulted should not make the score a holy artefact or a relic:

D: It is strange, isn't it? This notion that these scores from the past, a canon of incredible masterpieces, require ideal performances, perfect representations of the score, an absolute, somehow neutral ideal. It seems like this notion is present in music theoretical analysis, in practice and teaching rooms in conservatoires, exams, competitions, and on stage.

I: Could the ideal performance be the most authentic one? A co-creation of the piece based on a faithful balance which represents both the score and the performer's understanding and experience of it (the sentence lacks an end). This process never stops, in fact, the performer experiences the piece best while performing; performance is research, so the best one is never a set version.

D: It's a continuing journey. After the piece is annotated in the score, which is already a product of co-creation between the composer and the performer, it seems that the creation of the piece starts while performing it. You discover miracles in a piece once you perform it, you can hear what it is like in different concert programmes, how it sounds in different spaces, or on different days and occasions, when you sense how an audience perceives it, and so it goes on and on...

I: ... and the body keeps the score in it.

3.6 The researching musician

Many aspects of the performers' practice are often implied and unexpressed: the connection between a performer and their instrument is achieved thanks to great and solitary commitment toward apparently effortless performances [Crispin 2009]. This part of the performer's work, which is traditionally kept hidden, becomes important when the methodological phase is not just a means, but it structures and enhances the whole process. Henk Borgdorff describes artistic research as a domain in which the practice of art — i.e., the making and playing, the creation and performance, and the resulting work of art — plays a constitutive role in a methodological sense [2010].

In the last few years, the AEC-SMS Working Group 5 (which the authors belong to) have discussed what kind of role a music student ought to have in his or her music performance education, exploring the pedagogical and institutional aspects of the concept of the student as a researching artist [Sætre et al. 2019]. One of the most relevant and useful purposes involved is to identify the characteristics of this specific student and the useful learning and teaching strategies to identify the most suitable paths to prepare this type of musician.

Diamanda reacted to the concept of the student as a researching artist and described it as a fundamental vocabulary shift. Furthermore, she added that in this new identity the focus is moved away from yourself towards understanding and analysing a piece, a performance and the related learning process.

I: We have launched this concept that we call “the researching artist,” a sort of ideal active, curious and open-minded student in our working group. Does this resonate with you in any way?

D: I think that it is really a fundamental vocabulary shift. It would be great if everyone took it up from you. If you think about studying a piece in depth as research, rather than as self-improvement, then you're quite safe, and you can go down deep and look at it as closely as you want. I think we're really in the mindset of becoming a better person, and a better performer thanks to this repertoire... The objectivity of the research modality is also helpful — we can see ourselves more impersonally, like a study object.

Students often aim to decode a score in the correct way by finding a historically informed interpretation and discovering the composer's intentions. This might lead to a result-oriented mindset. On the other hand, the researching artist focuses on the process, not searching for something specific, which is certainly there, but rather searching to see what can be found, with a very open mind.

4. Conclusions

This study explores the concept of embodying a score using a mixed method, based on the analysis of the parameters of sound and gestures, and four interviews with Diamanda Dramm, highlighting her personal path to achieve the embodiment of *Smackgirl XL* by David Dramm.

The comparative analysis of secondary parameters, in the score, performance and gestures, allows us to highlight that:

- all gestures have a more or less direct and evident relationship with elements of the score, such as beginnings and ends of sections, dynamic profiles, and accents;
- some gestures, usually those with the greatest visual impact, derive from the context addressed by the score — being written for two instruments and consequently subjecting all gestures to a constant balance of unstable and altered positions;
- other gestures, while firmly rooted in the content of the score, are projected towards communication with the community of listeners to whom the performance is addressed. These gestures have great visual significance and contribute to creating a meaning whose potential origin is in the score but exists only when the score is embodied. Such gestures are, for example, the rotation of the head and the arm behind the back, which represent a clear statement of the performer's intent at a time when the community of listeners could be led to focus their attention on the kick drums, which are playing alone.

The comparison of the secondary parameters of the sound observed in the score and the performance confirms a substantial identity of contents with rare exceptions, verified in the dialogue with Diamanda and linked to her custom of consulting the composer to propose and discuss variations to the score. During this cognitive process the performer learns and adapts to the score, dealing with all the interpretative and gestural choices. This process has a practical nature, being based on the relationship with the instrument, and achieves something that is no longer the score and not a performance yet. Through this act of knowledge and awareness, what is potentially in the score becomes expression. This meaningful process represents the heart of the artistic work and can be imagined as a multi-dimensional process, involving the performer, the composer, the score and the musical community, resulting in what we understand as the embodiment of the score.

The importance of this perspective in the understanding, training and experience of the performance opens up interesting perspectives, clearly highlighted in the interview section.

These aspects have stimulated a great deal of reflection on the importance of embodiment and its relationship with the score. As Diamanda asserts, “I try not to think too much, and to play and see how it feels, and then think about what the piece actually is like, what is the essence of the piece, and what is the space between how it feels now, and how it needs to be, and what I need to do to get that far”. This emphasises the fact that the first step for a performer is to explore the bodily, spatial, and temporal dimensions of the piece. As a result, the relationship with a score in its uniqueness does not develop in a linear way. In one of the interviews, Diamanda describes this process as unlearning and relearning a habitual practice which your body assimilated as behavioural patterns and routines. This can offer a chance to correct certain ingrained habits by becoming aware of and reorganising them. Sooner or later, every musician aware of the relationship with their instrument has to face the consequences of traumas accumulated during their learning years. Such traumas are linked to negative performances or training experiences and can be traced in the body through gestures, tension or posture. They often accompany a musician until he or she can recognise them in his or her body and analyse, understand and finally overcome them. The process of embodiment offers an optimistic perspective as it can help the performer not only to learn but to *unlearn* and *relearn* as well.

Performance represents the horizon of this long journey, the fulfilment of a path towards the uniqueness of the event that “will be different every time because every space is different and every day my body is different, and the relationship between these things aspects is what transforms a performance into a unique performance for me”. This oneness is achieved thanks to an artistic agreement between the composer, the performer and the musical community through the score embodiment. The feeling of connection derived from the score embodiment is revealed in Diamanda’s words: “being connected to a place, which means that I also feel connected to people, and I don’t worry about communicating, projecting or including people into the sound, because this is just happening, because we’re all there together”.

The embodiment of the score offers a perspective from which we can observe the performer’s world in a different light and deepen fundamental aspects of their training and their life. One of the most important benefits is related to musical analysis which, in recent years, has developed a growing and increasingly shared interest in performance. Analytical studies on performance preparation and on performers’ awareness have now become widely shared in the community of

music analysis scholars. However, introducing, exploring and offering our understanding of score embodiment means underlining the link between the score, as the traditional object of analysis, and the performance of the score. The embodiment could be the actual manifestation of the score and performance itself the way to investigate its full potential. This type of knowledge characterises the performer's expertise, which differs from other kinds of knowledge and generates peculiar methodology.

Perspectives opened up by the score embodiment have to prove their effectiveness especially in the analytical and performative field as a tool to understand, study and analyse performances with the aim of refining the method and enhancing further reflections. At the moment they have already provided convincing intuitive freshness and a fascinating ability to connect structures and meanings of the musical language with the phenomenological world of performance and communication.

REFERENCES

- AGAWU K. (2004), *How We Go Out of the Analysis, and How to Get Back in Again*, «Music Analysis», 23/2, pp. 267–286.
- BORG DORFF H. (2010), *The Production of Knowledge in Artistic Research*, in M. Biggs, H. Karlsson (Eds), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, pp. 44–63, Taylor & Francis, London.
- BREITHAUPT R. M. (1912), *Die natürliche Klaviertechnik: Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis*, (Vol. 1), C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.
- CELENZA A. H. (2000), *The farewell symphony*, Charlesbridge Publishing, Watertown (US).
- CLARK A. (2008), *Supersizing the mind: Embodiment, action, and cognitive extension*, Oxford University Press, Oxford (US).
- CLARKE E., DAVIDSON J. (1998), *The body in performance*, in W. Thomas (Ed.), *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*, pp. 74–92, Ashgate, Aldershot (UK).
- COESSENS K. (2013), *The Score Beyond Music*, in P. De Assis – W. Brooks – K. Coessens, *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation*, pp. 178–181, Leuven University Press, Leuven.
- COESSENS K., CRISPIN D., DOUGLAS A. (2009), *The artistic turn: A manifesto*, Leuven University Press, Ghent (B).
- COOK N. (1999), *Analysing Performance and Performing Analysis*, in N. Cook – M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, pp. 239–61, Oxford University Press.
- COOK N. (2001), *Theorising musical meaning*, «Music Theory Spectrum», 23/2, pp. 170–195.
- COOK N. (2012), *Music as performance*, in M. Clayton – T. Herbert – R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music. A critical Introduction*, Routledge, pp. 206–216.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- CRISPIN D. (2009), *Artistic Research and the Musician's Vulnerability*, «Musical Opinion», 132, pp. 25–27.
- CRISPIN D. (2013), *From Territories to Transformations: Anton Webern's Piano Variations Op. 27 as a Case Study for Research in-and-through Musical Practice*, in P. De Assis – W. Brooks – K. Coessens, *Sound & Score* cit., pp. 47–60.
- DAVIDSON J. (1993), *Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians*, «Psychology of Music», 21/2, pp. 103–113.

- DAVIDSON J. (1994), *What type of information is conveyed in the body movements of solo musician performers?*, «Journal of Human Movement Studies», 6, pp. 279–301.
- DAVIDSON J. (1995), *What does the visual information contained in music performances offer the observer? Some preliminary thoughts*, in R. Steinberg (Ed.), *The music machine: psychophysiology and psychopathology of the sense of music*, pp. 105–113, Springer Verlag, Berlin.
- DAVIDSON J. (2001), *The role of the body in the production and perception of solo vocal performance. A case study of Annie Lennox*, «Musicae Scientiae», 5/2, pp. 235–256.
- DAVIDSON J. (2005), *Bodily communication in musical performance*, in D. Miell, R. McDonald, D. Hargreaves (Eds.), *Musical communication*, pp. 215–237, Oxford University Press, Oxford.
- DAVIDSON J., CORREIA J. S. (2001), *Meaningful musical performance: a bodily experience*, «Research Studies in Music Education», 17/1, pp. 70–83.
- DELALANDE F. (1988), *Le Geste, outil d'analyse: quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould*, «Analyse musicale», 1, pp. 43–46.
- DOĞANTAN-DACK M. (2011), *In the beginning was gesture: Piano touch and the phenomenology of the performing body*, in A. GRITTEN & E. KING, *New perspectives on music and gesture*, Ashgate Publishing, Farnham (UK), pp. 243–265.
- DOĞANTAN-DACK M. (2012), *The Art of Research in Live Music Performance*, «Music Performance Research», 5, pp. 34–48.
- DOĞANTAN-DACK M. (2015), *Artistic Practice as research in Music: theory, criticism, practice*. Ashgate, Farnham (UK).
- DUNSBY J. (2002), *Performers on performance*, in J. Rink (Ed.), *Musical performance: a guide to understanding*, pp. 225–236, Cambridge University Press, Cambridge (US).
- DUNSBY J. (1995), *Performing music: shared concerns*, Clarendon, Oxford (UK).
- GIES S., SÆTRE J. H. (2019), *Becoming musicians. Student involvement and teacher collaboration in higher music education*, Norwegian Academy of Music.
- GINSBORG J. (2018), *“The brilliance of perfection” or “pointless finish”? What virtuosity means to musicians*, «Musicae Scientiae», 22/4, pp. 454–473.
- HAYDEN S., WINDSOR L. (2007), *Collaboration and the Composer: Case Studies from the end of the 20th century*, «Tempo», 61/240, pp. 28–39.
- HOLMES P. (2005), *Imagination in practice: A study of the integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorisation processes of two experienced solo performers*, «British Journal of Music Education», 22/3, pp. 217–235.
- HOWES D. (2005), *Empire of the senses: The sensual culture reader*, Berg Publishers, New York.
- JOHN-STEINER V. (2006), *Creative collaboration*, Oxford University Press, Oxford (UK).
- JOSEPH D. (2014), *Interpretative phenomenological analysis*, in K. A. Harwig (ed.), *Research methodologies in music education*, Cambridge Scholars Pub. pp. 145–165.
- KENT M. (2007), *The Oxford Dictionary of Sports Science & Medicine* (3 ed.), Oxford University Press.

- LAKOFF G, JOHNSON M. (1980), *The metaphorical structure of the human conceptual system*, «Cognitive science», 4/2, pp. 195–208.
- LEECH-WILKINSON D. (2018), *The danger of virtuosity*, «Musicae Scientiae», 22/4, pp. 558–561.
- LEECH-WILKINSON D. (2012), *Compositions, Scores, Performances, Meanings*, «Music Theory Online», 18/1, URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php>
- LEMAN M., NIJS L., MAES P. J., VAN DYCK E. (2007), *Embodied Music Cognition*, «Springer handbook in Systematic Musicology», Springer, Berlin.
- LEONG D. (2016), *Analysis and Performance, or wissen, können, kennen*, «Music Theory Online», 22/2.
- MENARY R. (2010), *The extended mind*, MIT Press, Cambridge (US).
- MCPHERSON G. E., LEHMANN A. C. (2012), *Exceptional musical abilities: Musical prodigies*, in ID., *Special Needs, Community Music, and Adult Learning: An Oxford Handbook of Music Education*, Vol. 4, pp. 28–50.
- PINK S. (2011), *From embodiment to emplacement: re-thinking competing bodies, senses and spatialities*, «Sport, Education and Society», 16/3, pp. 343–355.
- RINK J. (2002), *Analysis and (or?) performance*, in J. Rink (Ed.), *Musical Performance*, cit., pp. 35–58.
- RINK J. (2002, Ed.), *Musical Performance: A Guide to understanding*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RINK J. (2015), *The (F)utility of Performance Analysis*, in Doğantan-Dack, M. (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Ashgate, Farnham, pp. 127–148.
- SÆTRE J. H., GIES S., BORDIN A. M., BRINCK L., HAHN K., STORHEIM S., VAN ELS S., STABELL E. M. (2019), *The music performance student as researching artist? Perspectives on student-centredness in higher music education*, in S. Gies – J. H. Sætre (eds.), *Becoming Musician. Student involvement and teacher collaboration in higher music education*, NMH Publications, Oslo, pp. 17–30.
- SOWA J. F. (1999), Book Review: *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought*, by G. Lakoff & M. Johnson, «Computational Linguistics», 25/4, pp. 631–634.
- STACHÓ L. (2018), *Mental Virtuosity: A new Theory of performers' attentional processes and strategies*, «Musicae Scientiae», 22/4, pp. 539–557
- TARUSKIN R. (1995), *Text and Act: Essays in Music and Performance*, Oxford University Press, New York.
- VAN DER KOLK B. A. (2015), *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*, Penguin Books, London.
- WILLIAMON A. (2004), *Mental skills training*, in A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, pp. 222–245, Oxford University Press, New York.

Websites

<https://daviddramm.bandcamp.com/album/orange-slice-smackgirl>

Abstract

Every performer refers to the score to transform signs into sounds, rendering thoughts, body and feelings to this goal. In this process there is a moment when the performer goes beyond the score and transforms it into gestures and sounds by embodying it, revealing it as something that is embodied in blood, soul and thought before being transformed into an artistic event.

The aim of this case study is to explore what embodying the score can mean for a musician, by looking into a performance from a holistic perspective, observing the context in which the embodiment of the score is achieved, rather than embodiment as such, and interviewing the performer on the most important aspects of this process. It involves the analysis of the chosen score, and of its performance, as the result of an artistic process, and the investigation of the performer's training context, above all in relation to the use of performative and learning strategies.

Analytical studies on performance preparation, and on performers' awareness, have now become widely shared in the community of music analysis scholars. However, understanding the embodiment process means focus the link between the score and its performance. The embodiment could be the actual manifestation of the score, and performance itself the way to investigate its full potential. This type of knowledge characterises the performer's expertise, which differs from other kinds of knowledge, and generates peculiar methodology.

Keywords: Embodiment, Score, Learning and Teaching, Performance, Music Analysis.

Abstract

I musicisti si riferiscono alla partitura per trasformare i segni in suoni, e coinvolgono in questo processo pensieri, corpo e sentimenti. Esiste un momento in cui l'esecutore ha superato lo spartito, lo ha trasformato in gesti e suoni, lo ha incorporato e rivelato attraverso il suo stesso corpo, l'anima e il pensiero ancora prima di trasformarlo in un evento artistico.

Lo scopo di questo studio di caso è quello di esplorare l'*embodiment* di uno spartito, esaminando la performance di una violinista in una ottica olistica e osservando

il contesto in cui si essa si realizza, piuttosto che l'*embodiment* in quanto tale, e intervistando il performer sugli aspetti più importanti di questo processo. Il metodo ha previsto l'analisi dello spartito scelto e della sua performance, intesa come risultato di un processo artistico, e l'indagine del contesto formativo in cui il performer l'ha sviluppata, soprattutto in relazione all'utilizzo di strategie performative e di apprendimento.

Gli studi analitici sulla fase di preparazione dell'esecuzione e sulla consapevolezza dei musicisti sono ormai ampiamente condivisi nella comunità degli studiosi di analisi musicale. Tuttavia, comprendere il processo di *embodiment* di uno spartito significa focalizzare il collegamento tra lo spartito e la sua performance. L'*embodiment* rappresenta la prima sensibile manifestazione dello spartito e la performance l'unico modo per indagare il suo pieno potenziale. Questo tipo di conoscenza caratterizza l'expertise del performer, si differenzia da altri tipi di conoscenza e genera procedure e metodologie peculiari.

Parole chiave: embodiment, partitura, apprendimento e insegnamento, performance, analisi musicale.

Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca

1. Analisi e *performance* di una composizione musicale

Gli studi teorici e analitici sulla composizione musicale si connotano come indagine finalizzata a comprendere gli elementi storico-stilistici e formali immanenti nella partitura come *testo* scritto [Bent & Drabkin 1990; Nattiez 1987]. Esempi sono l'analisi delle strutture musicali delle teorie di Riemann e Schenker, il successivo approccio neo-riemanniano introdotto da Cohn [1988]; la recente analisi narratologica di Almén [2008]; l'analisi associativa dei topics (argomenti che collegano gesto musicale — in senso lato — con stile, genere e significati espressivi) di Hatten [2004]; la formulazione e categorizzazione degli schemi compositivi (soprattutto settecenteschi) di Gjerdingen [2007]; l'analisi ritmico-fraseologica nella musica tonale di Rothstein [1989] e gli approcci semiotico-musicali di Reybrouck [2001] e Stefani [1974]. A questo scenario, negli ultimi due decenni si sono affiancati i *performance studies* [Schechner 2002] che hanno rivolto l'attenzione verso l'elemento performativo nella musica [*music as performance*, Cook 2013] e quindi verso la dimensione sonora della partitura come *evento* spazio-temporale, espressione della creatività e corporeità di chi la esegue. L'importanza dell'elemento creativo e corporeo implicito nella performance di una composizione musicale è andata definendosi anche sulla stregua dei recenti studi nelle neuroscienze e le relative teorie sull'*embodiment* e sull'*enazione* [Varela et al. 1991] riguardo al rapporto tra intenzionalità¹ musicale e gesto, ossia quel processo iterativo di percezione e azione performativa riconducibile alle pratiche di

1. Nell'accezione data da Franz Brentano (1838–1917) l'intenzionalità della coscienza o della mente è sempre diretta verso un oggetto intenzionale, per cui ogni fenomeno mentale, ogni atto psicologico è pregno di un suo contenuto (il creduto, il desiderato sono il contenuto del credere, del desiderare). Non è dunque possibile alcuna esperienza o pensiero senza intenzionalità e gli oggetti esterni esistono solo se correlati oggettuali di un atto intenzionale.

interpretazione ed esecuzione della partitura [Delalande 1988; Jensenius 2007; Godøy & Leman 2010]. Alla luce di questi studi, l'analisi convenzionale di una composizione musicale, essendo circoscritta alla comprensione del significato del segno scritto e alla classificazione degli elementi strutturali in relazione alle tecniche compositive, lascia sottintesi tutti quegli altri aspetti performativi legati alla trasformazione dello stesso segno scritto in suono, attraverso il gesto. Si prospetta così la necessità di affiancare al tradizionale approccio teorico, rivolto allo studio dei parametri analitici della partitura, un corrispettivo approccio che vada oltre la partitura stessa [Dreyfus 2007] e faccia emergere anche i parametri legati alla realizzazione sonora della partitura [Rink 2015], ossia alla sua *performance*.

Ad oggi, il termine *performance* assume una sua connotazione specifica nei diversi settori in cui viene utilizzato. In campo artistico, dagli anni Settanta in poi, la performance si identifica nell'accezione di forma d'avanguardia basata sull'improvvisazione e sull'esperienza dell'artista che interagisce con la realtà circostante e con gli spettatori [Goldeberg 1979]. Dal punto di vista antropologico, lo studioso Victor Turner [2003] considera la performance come momento di condivisione e concretizzazione dell'esperienza artistica e del vissuto interiore e creativo del *performer*, che attraverso la propria azione rende intellegibile e rappresenta l'opera d'arte condividendola nello spazio performativo con gli spettatori. La teoria sull'estetica relazionale di Bourriaud [2010] si sofferma ad osservare l'opera d'arte in sé e la sua performance proprio a partire dall'implicazione di questa rete di relazioni interpersonali. Per tutte queste ragioni, l'accezione del termine *performance* in campo artistico oggi non ritrova più un unico corrispettivo nella sua traduzione con i termini "esecuzione", "interpretazione" (spesso usati come sinonimi) o ancora "spettacolo" e "prestazione" [Danuser 2015; Arbo 2019]. In realtà, il termine *performance* ha una sua radice etimologica non solo nel verbo inglese *to perform*, ma anche nel verbo tardo latino 'per-formare', ossia dare forma definitiva.² Traslando questo discorso in campo musicale, la *performance* di una composizione scritta rappresenta allora il momento in cui la partitura viene "per-formata", ossia assume una forma sonora "definitiva".³ Tuttavia, la performance, che è il momento di rappresentazione finale dell'opera d'arte, ha ben poco di "definitivo" perché è il risultato dell'esperienza creativa e artistica di ciascun performer. Nel caso della performance di una composizione musicale è il performer (strumentista o cantante) a rendere vive quelle indicazioni riportate

2. L'origine etimologica del termine *performance* viene così riportata anche dall'Accademia della Crusca cfr. <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/intorno-alla-performance/863> (Consultato il 20/12/2020)

3. L'accezione "definitiva" qui viene ricondotto essenzialmente alla trasformazione del segno scritto in partitura in suono.

in partitura da colui che l'ha concepita, ossia il compositore [Doğantan-Dack 2015]. In questo senso, la *performance* di una composizione musicale è investita di quell'*aura* propria e irriproducibile di opera d'arte [Benjamin 1936], assoggettata a diverse possibili variabili interpretative ed esecutive che riconducono alle osservazioni di Peter Kivy [1995] sul concetto di autenticità a partire dalle potenzialità del segno scritto in partitura dal compositore nella prospettiva di realizzazione da parte del performer. Anche la traduzione del termine *performer* come "interprete" o "esecutore", risulta fuorviante rispetto all'evoluzione semantica del termine in relazione ai riferimenti estetici e filosofici sopra citati. Il performer è colui che rappresenta la realizzazione dell'opera d'arte in sé, che la performa attraverso un'azione corporea che in parte è il risultato di un movimento intuitivo e istintivo, e in parte è l'espressione del risultato di una *pratica artistica* [Doğantan-Dack 2015] (riflessione critica, studio, analisi insieme all'esercizio tecnico) trasmessa attraverso il gesto performativo [Jenseniuss 2007; Godøy & Leman 2010; Leman 2016]. La pratica artistica portata avanti dal performer allora risulta essere potenzialmente una fonte di contenuti relativi ai parametri performativi sulla partitura, che se non vengono esplicitati, descritti e valutati attraverso una forma di metalinguaggio, come quello verbale che va oltre al linguaggio stesso dell'arte, rimangono in una dimensione implicita, o *tacita*, come direbbe Polanyi [1990]. La riflessione critica [Schön 1984] svolta durante la pratica artistica per evidenziare la dimensione "somatica" dell'oggetto di analisi, sarebbe un tentativo di riconnettere l'ideale e la sua manifestazione concreta, di allineare dunque l'elemento epistemologico e l'elemento fenomenico [Bowie 2015]. Nello specifico, il processo creativo della *performance* di una composizione musicale si basa su una pratica artistica che include al tempo stesso delle fasi di lavoro di decodifica del *testo* (la partitura) per tracciare dei significati dal punto di vista storico-stilistico (*HIP-historical informed performance* di Cook [2013bis]) e delle fasi di lavoro analitico che informano la performance tramutandosi in gesti performativi che a loro volta generano significati sulla performance (*AIP analytical informed performance*, di Cook [2013bis]).

Il rapporto tra analisi e performance musicale risulta quindi molto complesso e delicato. La criticità principale consiste nel consolidare un rapporto tra l'*oggettività* dei risultati di un'analisi teorica sulla partitura e la *soggettività* degli aspetti performativi (di carattere più artistico) di analisi nella performance [Baroni et al. 2017]. Tuttavia, l'esigenza di attivare una condivisione di sapere per ottenere una conoscenza più completa sulla composizione musicale e della sua performance viene sostenuta nell'ambito degli studi teorici per esempio da Agawu [2004], che pone l'accento sulla necessità di un'analisi musicale come atto creativo al pari dell'atto compositivo (*analysis as composition*) e dell'atto performativo (*analysis*

as performance); e ancora nell'ambito dei recenti studi sulla pratica artistica svolta come ricerca in cui viene rivaluta la prospettiva della conoscenza generata durante il processo creativo da parte del performer [Coessens et al. 2009; Klein 2010; Doğantan-Dack, 2015].

Su questo tema il mondo della teoria e dell'analisi musicale ad oggi si interroga valutando la possibilità di approcci di studio che possano tener conto di questa dialettica tra l'*oggettività* dei risultati analitici e la *soggettività* dei risultati performativi.⁴ Emerge la necessità di potenziare il legame che intercorre tra le tecniche utilizzate dal compositore e le tecniche utilizzate dal performer e far emergere una forma paritaria di informazioni che aiutino a tessere una rete di contenuti sulla composizione e sulla relativa *performance*, che quindi intreccino l'aspetto filologico, analitico e semantico con la prassi esecutiva.

Considerando l'assetto ibrido della musica, da un lato fenomenologico, se la si intende come *evento* spazio-temporale sonoro, e dall'altro epistemologico, se la si intende come frutto di una riflessione critica sul *testo* (la partitura) e sulla sua *performance* che genera "altra" conoscenza su di essa, il presente articolo propone una prospettiva di *analisi performativa* con la finalità di mettere in rilievo e far emergere tutte le voci che ruotano intorno allo studio nella *performance* di una composizione musicale, ossia quella del compositore, e del segno scritto in partitura, e quella del performer, e del gesto compiuto come risultato di uno studio analitico-performativo sul segno scritto in partitura. Rispetto al convenzionale approccio d'analisi svolto in terza persona da uno teorico osservatore esterno, l'analisi performativa parte dall'esperienza di *pratica artistica* come ricerca portata avanti in *prima persona* dal performer (*performer-based analysis method*, [Caruso et al. 2016]) che mette in campo un approccio di analisi fenomenologica e di riflessione critica *nella* e *sulla* propria azione (vedi *reflection in and on action*, [Schön 1984]), per elaborare dei contenuti finalizzati ad una comprensione più completa della composizione musicale e della sua *performance*.

2. Analisi performativa: metodo e fasi

L'obiettivo dell'analisi performativa è la comprensione del segno musicale inteso non solo come forma simbolica immanente della partitura (*livello neutro*) e risultato dell'atto creativo del compositore (*livello poetico*) nella prospettiva della sua

4. Tema questo, per esempio, delle ultime conferenze, tavole di studi e convegni internazionali: Strasburgo IXe Congrès européen d'Analyse musicale 2017; Barcellona, Workshop on Analysis and Interpretation (Associació de Teoria i Anàlisi Musicals) 2020; XVII Convegno internazionale di Teoria e Analisi Musicale, GATM 2020, online edition).

fruizione (*livello estesico*) [Nattiez 1987], ma come forma simbolica scritta nella sua prospettiva performativa (che potremmo definire *livello co-creativo* del performer — anello mancante da aggiungere alla nota tripartizione Nattiez-Molino, Fig. 1).

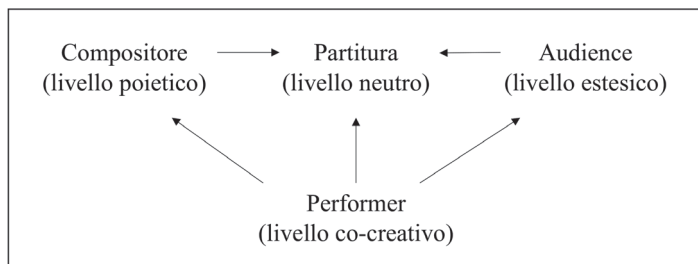


Fig. 1 La tripartizione Nattiez-Molino nella prospettiva del performer come rappresentante dell'opera d'arte a *livello co-creativo*.

Per mettere in dialogo le diverse tipologie di voci che ruotano intorno alla realizzazione di una partitura, l'indagine condotta dall'autrice del presente articolo (pianista e artista-ricercatrice), è stato rivolto allo studio e propria performance della composizione per pianoforte *Shin* (2014) di Carla Reborà, lavoro dedicato e scritto in collaborazione con la pianista Alessandra Ammara, che lo ha eseguito in prima assoluta.

L'analisi performativa proposta in questo studio si è basata su un approccio fenomenologico, qualitativo/descrittivo della pratica artistica portata avanti come ricerca dall'autrice dell'articolo per *esporre*, quindi descrivere con il linguaggio verbale [Schwab & Borgdorff 2014], le fasi del proprio studio e della propria indagine artistica esplicitando le strategie performative in relazione alle tecniche compositive in partitura (vedi AIP, *analytical informed performance*, ossia approccio alla performance informato dall'analisi di Cook [2013 bis]). L'approccio etnomusicologico [Rink 2015] e l'approccio fenomenologico di pratica artistica come ricerca [Doğantan-Dack 2015] svolta in *prima persona* dallo stesso performer [Caruso et al. 2016] sono stati i riferimenti metodologici per una riflessione critica portata avanti sulla partitura e durante la prassi esecutiva contestualmente alla valutazione di una documentazione di tipo multimediale (fonti audio-video) con particolare attenzione alla relazione suono-gesto [Jensenius 2007; Davidson 2007]. Considerando le difficoltà nel definire un metodo di indagine e di scrittura sistematica in ambito di ricerca artistica [Murphy 2014, 3], l'analisi performativa proposta in questo articolo intreccia lo stile più "discorsivo" e strutturato di analisi con quello più "narrativo" e "poetico" di descrizione

fenomenologica.⁵ Le fasi di lavoro per l'elaborazione dei contenuti sono state svolte dall'autrice dello studio seguendo un "protocollo" creativo rivolto alla propria pratica artistica che ha incluso un processo iterativo di prassi esecutiva sullo strumento, studio analitico-concettuale sulla partitura e raccolta di dati qualitativi attraverso dialoghi tra le protagoniste dello studio, interviste, registrazioni audio-video che documentano il processo creativo di analisi e performance della composizione prescelta:

1. Prima lettura, analisi e prassi esecutiva della partitura *Shin* svolta dall'autrice, contestualmente informata da notizie raccolte sulle tecniche compositive di Carla Rebori e un primo ascolto della video registrazione realizzata dalla pianista Alessandra Ammara;



<https://youtu.be/MBdPNtLgC4Q>

2. Preparazione di due interviste semi-strutturate, una rivolta alla compositrice e l'altra alla prima performer. La finalità di queste interviste è stata quella di creare una documentazione scritta di riferimento intorno al profilo stilistico, estetico e performativo del brano;
3. Preparazione di un primo report quale "modello analitico-performativo" stilato in forma scritta di "diario sulla pratica artistica" a documentazione delle strategie analitiche e performative del brano (*performance model*, [Caruso et al. 2016]);
5. Il tema della natura dell'esposizione nella ricerca artistica tra approccio discorsivo, quindi più razionale e sistematico, e approccio poetico-narrativo, quindi più istintivo e creativo, è un argomento molto dibattuto. Siobhan Murphy [2014] evidenzia il ruolo determinante dell'attività di scrittura, che è parte integrante della pratica artistica svolta come ricerca, e descrive i diversi modi per esplicitare il processo creativo nelle arti performative suddividendoli in: 1) scrittura discorsiva *oggettiva* che definisca i paradigmi epistemologici, filosofici ed estetici della pratica artistica che seguano dei modelli scientifici di scrittura; 2) narrativa sulla pratica, quindi esplicitazione *soggettiva* in merito allo svolgimento della pratica artistica, per esempio attraverso la descrizione del linguaggio non verbale corporeo, quindi di ciò che rimane nella memoria rispetto alle sensazioni tattili, al rapporto con altri corpi, intesi anche come strumentazioni, materiali, etc.; 3) poetica della pratica per definire i significati propri che ciascun artista applica alla creazione della propria opera d'arte o performance.

4. Realizzazione di una prima registrazione audio da parte dell'autrice dell'articolo, che è stata discussa con la compositrice insieme al "modello analitico-performativo" sopra citato;
5. Video registrazione live del brano *Shin* da parte dell'autrice dell'articolo in occasione di un concerto-presentazione del presente progetto analitico-performativo archiviato come documentazione artistica multimediale.⁶



<https://youtu.be/B97SOGLAD34>

Il metodo applicato in queste fasi ha fatto emergere la natura creativa di un'esperienza di lavoro finalizzata a fornire degli orientamenti teorici e pratici per la comprensione della composizione e della sua performance [Wason 1987; Yih 2013]. L'approccio proposto vuole mettere in relazione il gesto compositivo e il gesto performativo [Rink 2002; Borio 2003; Buck et al. 2013; Soveral & Zurletti, 2019; Arbo 2019] attraverso una comparazione di prospettive e l'intreccio di voci, che in questo specifico caso studio vede protagoniste tre donne con esperienze artistiche diverse, ma con un processo di creazione condivisa.

3. La voce della compositrice: sulla creazione collettiva

Carla Rebora è una delle voci femminili più interessanti nel panorama della composizione musicale contemporanea italiana così come si legge da una nota lasciata da Azio Corghi, uno dei suoi più importanti maestri che evidenzia come l'attenzione della compositrice verso «lo studio del rapporto segno-suono, la chiarezza della sua scrittura, unita all'eleganza espositiva, raggiunge notevoli risultati sul piano della coerenza sia linguistico che stilistica».⁷

6. Il video pubblicato da CMAC ITALY (*Contemporary Music Area Channel Italy*) sul proprio canale YouTube, è un estratto del *Concerto per la Giornata Internazionale della Memoria* (27 gennaio 2021) che si è tenuto presso la Chiesa di San Carlo Borromeo ad Anversa (BE) con il sostegno della Società Dante Alighieri (Comitato di Anversa) e della Comunità Internazionale di Sant'Egidio (Sezione del Belgio), col patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles.
7. Dal sito www.carlarebora.it. Docente di Teoria dell'Armonia e Analisi presso il Conservatorio Arrigo Boito di Parma, Carla Rebora è impegnata non solo nella scrittura musicale,

Rebora porta avanti progetti di creazione collettiva (*collective creation*), in collaborazione stabile con la compositrice Carla Magnan, e di scrittura a “quattro mani” con altri giovani compositori (Marco Pedrazzi e Rosita Piritore), nonché un nuovo progetto di “composizione a catena” o *Linked Verse*, basato sulle regole di scrittura di una delle più antiche forme di poesia collettiva, il *renga*. Quest’ultimo progetto consiste nella creazione di una composizione scritta a 6 mani da parte di un team di tre compositori del Conservatorio di Parma.

Lo scopo di questa nuova forma di *net-composing* (networking+composition) della Rebora, che rientra nei canoni della ricerca artistica nella composizione musicale, è quello di fornire un modello di creazione collettiva replicabile, rigorosa, duttile, e al tempo stesso, aperta ad una costruzione liberamente associativa [Yoneyama 2003] e in grado di plasmare nuove composizioni accogliendo diverse variabili (numero di autori coinvolti, livello di competenze, materiali musicali di base). In una delle interviste raccolte per questo studio, emerge quanto l’idea di collaborazione sia un punto centrale per la compositrice protesa alla «ricerca della propria identità attraverso lo sguardo aperto verso l’altro» [Caruso 2021b]. Rebora sostiene fermamente che il processo creativo proprio del compositore, da sempre considerato come atto privato, isolato, individuale, debba essere invece rivolto alle potenzialità della *creazione collettiva*, come intreccio di campi artistici e di pensiero, non solo in campo strettamente compositivo ma anche nell’interazione con il performer [McAndrew–Everett 2015]. Questo punto sostenuto dalla Rebora, avvalorava uno dei temi iniziali del presente articolo, cioè quanto il gesto compositivo sia legato e trovi la sua espressione nel gesto performativo.

Il campo d’azione della compositrice è molto vasto, tanto che il musicologo Renzo Cresti [2019, 772] suddivide il suo lavoro in quattro fasi: la prima legata alla Scuola di Vienna; la seconda che si avvicina al lavoro di avanguardia gestuale; la terza in cui vengono messi a punto aspetti più personali di ricerca, come la fonocomposizione; e, infine la quarta, quella attuale, in cui l’ispirazione prende libera espressione a seconda dei contesti, ma sempre con una particolare attenzione alla dimensione della progettualità e della forma.

Il brano *Shin* (2014) è una trascrizione per pianoforte de *Il Nono Canto* (2010) per canto e pianoforte. Dedicato e trascritto in collaborazione con la pianista Ammara, *Shin* è stato scelto come oggetto di questo studio perché sin dalla sua gestazione mostra i potenziali significati del segno scritto in relazione al gesto performativo di chi lo esegue, consentendo quindi di far emergere la connessione tra azione compositiva e azione performativa.

ma anche nella ricerca artistica nella composizione musicale come atto collettivo e inclusivo che apra a grandi spazi interdisciplinari rivolti alla didattica, all’analisi, alla performance e alla sociologia.

L'attenzione alla "coreografia" del suono, quindi al particolare legame tra segno e gesto che tramuta il segno in suono, lo si riscontra in un'altra opera pianistica della Reborra antecedente a *Shin*, le *5 coreografie per pianoforte* (2003). Si tratta di brevi studi sulle possibilità gestuali e timbriche del pianoforte. Ciascun studio presenta una tecnica pianistica tradizionale cui è associata una tecnica performativa estesa sul copritastiera e nella cordiera, con timbriche ricercate nell'uso dei pedali e del glissando.

Come testimoniato direttamente dalla compositrice, questi studi per pianoforte nascono ancora una volta da un connubio artistico, dalla collaborazione con la pianista Anna Maria Bordin, che è stata anche la sua prima docente di pianoforte. Reborra sottolinea che

nella sua lineare struttura si intuisce la possibilità di un accordo tra sperimentazione e natura, tra tradizione e originalità, tra virtuosi e intellettuali. Il gesto si trasforma in suono, dunque, e il suono in contenuti musicali: in questo antico legame ristabilito tra il suono e il significato e nella coerenza richiesta tra i gesti e i suoni si può trovare l'apporto didattico più originale... [Caruso 2021b].

Shin, che appartiene alla fase intermedia di produzione, manifesta l'interesse della compositrice per la fono-composizione e per il linguaggio parlato come fonema (in particolare il linguaggio della poesia e della preghiera). Reborra racconta che:

la gestazione dell'opera è stata piuttosto lunga e, per molti aspetti, mi sono allontanata dall'originale, nel senso che ho concentrato al massimo l'opera, riducendola alla sua essenza. E ho lavorato in modo capillare sulla traslazione timbrica che mi ha dato la possibilità di studiare, immaginare, testare nuove combinazioni di sonorità. [*ibid*].

L'interesse della compositrice per la "parola" intesa anche come fonema impregnato di valore semantico ha indotto l'autrice dell'articolo a definire il significato simbolico del termine *Shin* come fonte d'ispirazione della propria pratica artistica, quindi dell'analisi del brano e delle relative scelte performative rispetto a quelle compositive sulla scia di questa sfera mistica che ruota intorno alla parola e al ciclo di canti che compongono l'opera. *Shin* [שׁין] è la ventunesima lettera dell'alfabeto ebraico, la cui scrittura è composta da tre Vav װ, unite alla base, ognuna delle quali ha sopra una Yod ך – ןװ. La *Shin* è una delle più importanti lettere, perché rappresenta due Nomi di Dio: SHEDAI (Illimitato) e SHALOM (Pace) e la forma della lettera ricorda fenomeni naturali che sembrano sollevarsi verso il cielo come a cercare Dio, quindi armonia, simmetria, forma di equilibrio, di grazia e di bellezza in rappresentanza del potere divino. Anticamente la parola *shin* viene tradotta anche col termine "urina" o col termine *hapax*, che è

stato riportato nella linguistica e filologia ebraica dalla sua radice greca *legomenon* che significa “detto una volta sola”, cioè quella parola che in un dato corpus di testi o di un autore o di un sistema linguistico ricorre soltanto una volta, così come ricorre solo una volta il termine *shin* inteso come “urina” nel libro di Isaia (36:10) della Bibbia.⁸ Troviamo ancora che, l’origine del nome è generalmente attribuito anche alla parola “shen” שן, che significa “dente”, e alla parola ebraica “sana” che significa “odiare”, “detestare”. Lo stesso termine, pronunciato “shena” in aramaico, significa “essere cambiato”, “essere diverso”, ma anche “cambiare / modificare / trasgredire”.

Suddiviso in sei canti ispirati al “Cantico dei Cantici” (*Shir ha shirim*) della storia della creazione nella Bibbia ebraica (Torah), la composizione *Shin*, come spiega la stessa compositrice nelle note introduttive [Rebora 2014], è da un lato il prodotto di una lettura mistica (rapporto con la Qabbalah) legata all’interpretazione del “Cantico dei Cantici” (*Shir ha shirim*) testo scritto in ebraico, che corrisponde ad una delle *Meghillot* (“rotolo”) da intonare e recitare durante la Pasqua ebraica; dall’altro è un’esplorazione sonora della parola *Shin*, che come abbiamo visto è la ventunesima lettera dell’alfabeto ebraico formata da quattro segni (tre linee verticali unite da un punto centrale [שׁ]) dove le tre linee corrispondono all’Albero della Vita con i Tre Pilastri: Isacco, Giacobbe (linea centrale) e Abramo [Idelsohn 1994]. Rebora scrive che i sei canti da lei composti presentano elementi melodici ripresi della cantillazione ebraica contenuta nell’*Haggada* di Pasqua nella tradizione ashkenazita e lituana [Rebora 2014]. Il testo completo riportato nelle note introduttive serve a disegnare un percorso, per cui i testi dei canti possono essere inseriti in note di sala o proiettate durante l’esecuzione se non vengono letti o intonati.

La raccolta *Shin* si fa espressione di diverse direzioni estetiche di Rebora, come il legame con la spiritualità che ritroviamo, per esempio, nelle sue opere per coro, *Messa* (2005) *Vespro della Comune B.V.M* (2006), *Gloria* (2015); con elementi simbolici e esoterici, come per esempio la ricorrenza del numero sette nelle opere *Sette suoni in anagramma* (2003) per flauto e pianoforte, *Point to seven* (2005) per ensemble, *I sette segreti* (2008) per pianoforte a quattro mani, e quindi il fascino della numerologia, cioè quella ricerca dei nessi simbolici con il numero, come per esempio *Aforismi Onirici* (2001), *Suenos* (2007) *Di quadri e di Cerchi* (2009), *Squarci* (2014) *Parlami di sogni* (2015).

Tutte queste composizioni, spiega la compositrice, rivelano la sua propensione verso l’aspetto geometrico e numerologico combinato

8. <https://ebreieisraele.forumfree.it/?t=74608137> [consultato il 29 Ottobre 2020]

alla dimensione onirica, la vaga sospensione, il tema del Sogno ma anche delle immagini evocate. Sia dal punto di vista letterario, sia come ispirazione di base. Sono, o meglio ero, un'appassionata di matematica e fisica, e ora sono ormai da circa vent'anni dedita all'analisi musicale anche radicale. Da qui un mix tra la spinta più emotiva ed espressiva e le riflessioni sul potere del gesto, della forma scenica, del rimando ad elementi geometrici ed extramusicali. [Caruso 2021b]

Shin, in particolare, contiene i seguenti specifici riferimenti alla numerologia [Rebora 2014]:

- QUATTRO: 4 sono i segni della *Shin* e 4 sono le parti della preghiera;
- SEI: 6 come “il pilastro centrale” (Giacobbe); 6 suoni nel Tema dell’Invocazione; 6 giorni della Creazione; 6 i canti dell’intera partitura; 6 sono i suoni nella serie schoenbergiana utilizzata;
- OTTO: 8 sono i punti di origine; 8 sono i capitoli de “Il cantico dei cantici”;
- DODICI: 12 sono i suoni del totale cromatico; 12 i figli di Giacobbe; 12 le tribù di Israele.

La struttura formale della raccolta esprime, dunque, da un lato il duplice significato di *Shin* — che simboleggia la bellezza, la simmetria ma anche la trasformazione e il cambiamento, e dall’altro tutte le combinazioni numerologiche sudette. In partitura questi riferimenti vengono trasferiti nell’uso di uno schema circolare e del principio della variazione: la preghiera, il cui tema fondamentale è il “punto zero”, o tema generatore di questa composizione come direbbe Schoenberg, viene proposta in quattro canti (I-III-IV-VI) intervallati dal II Canto — “La scala di Giacobbe” e dal V Canto — Tema dell’Invocazione.

La gestazione di *Shin* si è svolta, come racconta la compositrice, in forma di *collective creation* in cui la voce della pianista Ammara ha assunto un ruolo determinante:

con Alessandra abbiamo lavorato a 4 mani. Abbiamo messo a punto alcuni passaggi, cercando il giusto mezzo tra la realizzazione possibile, fluida e naturale di alcuni disegni, e la necessità di ricreare quella tensione, quella densità che avevo inserito e cercato ne *Il Nono Canto*. Importante, anzi fondamentale, la scelta di alcune pedalizzazioni, le ottavizzazioni⁹ di alcuni elementi non polarizzati. [Caruso 2021b].

Le parole di Rebora portano, dunque, a riflettere sul ruolo del performer e sulla sua interazione col segno scritto e col compositore, che oggi nel repertorio di musica contemporanea si sta sempre più frequentemente trasformando in una

9. Le ottavizzazioni corrispondono a delle scelte compositive in cui parti melodiche monodiche vengono arricchite utilizzando diverse dislocazioni di ottave per esigenze di orchestrazione e di resa timbrica.

palese forma di co-creazione nella prospettiva di un lavoro svolto «fianco fianco, per “respirare” le stesse pagine, ridisegnare passo passo, cercare e ricercare ogni singolo suono, ogni singolo timbro» [Caruso 2021b].

4. Sul processo co-creativo del performer

All'interno del contesto della musica scritta, il compito del performer viene identificato nell'atto di realizzazione sonora di una partitura sulla base delle indicazioni fornite dal compositore. Nella definizione di questo ruolo, si è venuto a creare una netta separazione tra il momento di analisi di una composizione musicale e la sua performance, e in questa separazione si è stabilita una sorta di “autorità” epistemologica dell'atto ermeneutico teorico rispetto a quello performativo [Dreyfus 2007]. In realtà, il processo “interpretativo-esecutivo” da parte del performer è un processo creativo, che implica comunque un lavoro di decodifica del brano, che è “pratico” perché non fine a sé stesso, ma volto alla performance. Come scrive Alfred Cortot nelle sue lezioni sull'interpretazione: «interpretare significa creare di nuovo, in sé, l'opera che si suona» [Cortot 1939, p. 13]. Ne consegue la complessa inquadratura del ruolo del performer, che ha il compito di interpretare, ma allo stesso tempo eseguire una composizione musicale, stimolato da studio, creatività e immaginazione [Heaton 2012].

Prendendo come riferimento la testimonianza lasciata dall'altra protagonista dell'articolo, la pianista Alessandra Ammara¹⁰ racconta in merito al suo ruolo di performer:

Continuando con la metafora della gioielleria... dopo il furto, procedo come un detective! La parte è una specie di scena del crimine e l'interprete è come un investigatore che cerca di ricostruire i fatti attraverso due semplici domande: che cos'è, (ciò che leggo) e perché è scritto così e non diversamente. Allora procedo con l'analisi dei vari segni, indicazioni, articolazioni, dinamiche e via dicendo contestualizzandole nello stile dell'autore e più o meno della sua epoca. Una volta fatto ciò cerco di dare credibilità al pezzo, di dire la verità, “diventando” io il pezzo. [Caruso 2021a].

Attraverso la voce della pianista Ammara, viene fuori simpaticamente il molteplice e quasi paradossale ruolo del performer che come un “ladro”, che si

10. Rinomata pianista, vincitrice di importanti concorsi internazionali (“G. B. Viotti” di Vercelli, “J. Iturbi” di Valencia, “Casagrande” di Terni, “M. Callas” di Atene, “E. Honens” di Calgary), Alessandra Ammara è docente di pianoforte presso il Conservatorio di Firenze, la cui intensa carriera concertistica e produzione discografica sono incentrate principalmente su un repertorio tardo romantico, rivolto anche a digressioni nel contemporaneo. <http://www.alessandraammara.com/>

impossessa di preziosi gioielli (le composizioni), in un secondo momento “*dopo il furto*”, cioè dopo essersi impossessato di un’opera che è già stata scritta dal compositore, svolge su di essa il lavoro investigativo: come un “*detective*” deve “*ricostruire i fatti*” per comprendere e interpretare il segno scritto, e quindi “*dire la verità*”, immedesimandosi nel pezzo stesso, così come fanno gli attori, e contestualizzandolo in base allo stile. Durante il processo creativo volto alla realizzazione della performance di una composizione musicale, il performer viene guidato da una parte dalle informazioni di carattere storico/analitico sul compositore, sulla partitura e sulla prassi esecutiva (documentata, quando disponibile, anche da materiale audio-video) [Cook 2013]; dall’altro dal proprio stile [Hubrich 2016; Chaffin 2007], intuitivo di lettura e comprensione del *testo* musicale [Neuhaus 1973; Chaffin et al. 2003; Rink 2002]. Le scelte performative hanno quindi contemporaneamente un carattere estetico-filosofico, poiché derivano dall’analisi teorica della partitura che informa la performance, e di carattere artistico-stilistico, poiché derivano dal personale processo artistico e dalle esperienze intraprese da ciascun singolo performer [Cook 1992, 1999; Dreyfus 2007].

In questa prospettiva, il lavoro del performer che si impossessa della partitura è un atto di co-creazione autentica [Kivy 1995; Narmour 1988, 325] anche rispetto a quella produzione in cui il compositore è al tempo stesso il performer. Tutta la saggistica prodotta dagli stessi compositori, ma anche dai performer come Glenn Gould, Alfred Cortot, Paul Badura Skoda, o i musicologi e performer come Piero Rattalino, Charles Rosen, Edward T. Cone, potrebbero essere presi come esempi di condivisione della riflessione critica sulla performance attraverso il metalinguaggio verbale. I contenuti generati dalla pratica artistica sulla composizione musicale, e divulgati attraverso la scrittura, sono diventati un riferimento storico per intere generazioni di giovani performer, ma anche di studiosi, musicologi, teorici e analisti, al pari della discografia che testimonia questo tipo di produzione creativa di conoscenza. La preesistente tradizione letteraria sulla performance demarca una certa continuità e avvalora l’evoluzione metodologica nella prospettiva di *analisi performativa* che, come si diceva, ad oggi è ancora più attuale alla luce dei *performance studies*, delle teorie sul cognitivismo musicale e della ricerca artistica. Tuttavia, la voce del performer, come ricercatore, rimane ancora all’ombra degli studi convenzionali di musicologia e della sperimentazione empirica sulla performance musicale [per es., Wanderley et al. 2005] che tendono a collocare i contenuti generati durante la pratica artistica svolta come indagine in una posizione marginale rispetto al loro reale contributo [Doğantan-Dack 2015; Caruso et al. 2016; Caruso 2018]. Gli stessi performer hanno difficoltà nel farsi i portavoce del loro apporto alla realizzazione di una partitura, così come emerge dall’intervista alla pianista Ammara che, nonostante abbia avuto un

ruolo determinante anche nella scrittura della versione per pianoforte del brano *Shin*, così come le è stato riconosciuto dalla compositrice Rebora («con Alessandra abbiamo lavorato a 4 mani»), fa un passo indietro affermando:

non posso parlare di co-creazione. Il lavoro è tutto di Carla. È stato bellissimo “assistere al parto”, ma il merito è tutto di Carla, la mamma è lei!! *Shin* è un pezzo che amo molto e che amo suonare nei miei concerti, so che altri pianisti lo hanno studiato e suonato, mi auguro che abbia presto tutta la diffusione che merita. [Caruso 2021a].

Certamente il brano *Shin* è una creazione di Carla Rebora, ma cosa dire della voce di ciascun performer che darà corpo sonoro a questa opera? Ammara ci racconta del suo personale processo creativo di *Shin* riportando alla memoria tutti i tasselli che hanno preceduto la performance finale dell’opera:

Nel 2010 ebbi l’occasione di suonare assieme ad una cantante delle musiche di compositrici nell’ambito di un progetto basato sul Cantico dei Cantici, dall’Antico Testamento. Una di loro era Carla Rebora. Il suo lavoro mi piacque tantissimo e le chiesi di farmene una versione per pianoforte solo. Così è nato *Shin*. Carla via via che metteva a punto il pezzo mi mandava le parti per avere un parere, ma non le ho detto quasi nulla, era già bellissimo così come lo aveva scritto lei. [ibid].

Al contrario Rebora riferisce di aver ricevuto dalla Ammara un contributo essenziale nell’indicazione dei parametri performativi in partitura per «la scelta di alcune pedalizzazioni, le ottavizzazioni di alcuni elementi non polarizzati». E del resto la pianista conclude raccontando che nella creazione della sua performance di *Shin* abbia:

...subito una sorta di imprinting da parte della versione originale con la voce... lì c’era un testo e tutte le caratteristiche e potenzialità di una voce umana. Ho cercato di ricreare con i miei mezzi quelle qualità, assieme a quelle più propriamente pianistiche e timbriche che già avevo immaginato per la prima versione. [ibid].

Dalla relazione tra la voce della compositrice e quella della performer viene fuori questo reciproco scambio di informazioni volto sia al miglioramento della scrittura che dell’assetto performativo del brano, con un intervento diretto sui parametri di timbro, dinamica, pedale, articolazione e approccio motorio [Rink et al. 2011]. Il ruolo investigativo, di cui anche la Ammara dalla sua esperienza ci riferisce essere parte della figura del performer, resta ad un livello implicito se non viene messa in campo una procedura di indagine che permetta al performer di “vestire” anche il ruolo di ricercatore. Svolgendo la pratica artistica come ricerca, il performer sceglie di descrivere, quindi attraverso il metalinguaggio verbale, al di là del linguaggio proprio dei suoni di un

concerto o della propria discografia, il proprio processo di *co-creazione* [Narmour 1988, 340], generando contenuti utili alla comprensione della composizione musicale e della sua performance.

5. La voce del performer e la pratica artistica come ricerca: *Shin* come caso studio di analisi performativa

L'angolazione di analisi performativa proposta vuole offrire una possibile linea metodologica che dà voce al performer come ricercatore, nel momento in cui decide di contribuire non solo alla creazione della performance di una composizione musicale, ma anche alla conoscenza intorno ad essa. Attraverso un processo di documentazione prestabilita nella direzione di ricerca artistica, il performer condivide le intuizioni e le scoperte emerse da un approccio di studio e di analisi della partitura nella prospettiva della sua realizzazione sonora. Se il teorico-analista come osservatore esterno è proiettato verso un'indagine riferita alle strutture musicali che compongono la partitura *a livello neutro*, l'*analisi performativa*, svolta da parte del performer attraverso uno studio condotto durante la propria pratica artistica come ricerca, è finalizzata a esporre la prospettiva performativa delle strutture musicali sulla base del processo messo in campo a *livello co-creativo* per la riproduzione del segno scritto. Una intersecazione di prospettive diverse di analisi di una composizione musicale non può che fornire una conoscenza più realistica e completa della partitura stessa, considerando tutte le componenti di *livello neutro* e di *livello co-creativo* che la caratterizzano (Fig. 2).

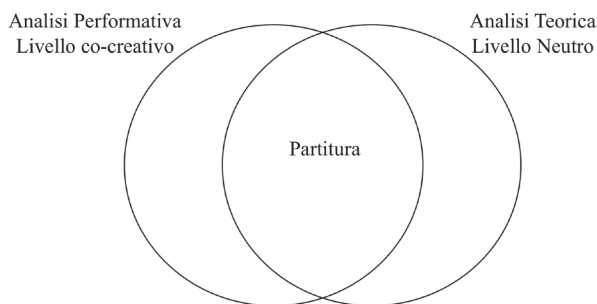


Fig. 2 L'intersecazione dei livelli di analisi: neutro di analisi teorica e co-creativo di analisi performativa.

L'intreccio delle due prospettive richiama ciò che Rink [2001] aveva evidenziato nel riportare l'approccio all'interpretazione di Chopin da parte del pianista Murray Perahia, che pur partendo da un'analisi schenkeriana della partitura, l'ha

poi integrata con elementi performativi scaturiti dal proprio approccio creativo sullo strumento.

Nello studio proposto nel presente articolo, i sei canti che compongono la versione di *Shin* per pianoforte di Carla Rebora sono stati oggetto di un'analisi performativa da parte dell'autrice dell'articolo, che da performer ha portato avanti un lavoro di pratica artistica come ricerca con il duplice obiettivo di creare e collezionare insieme alla performance del brano una serie di contenuti su di essa, stilando il proprio "modello analitico-performativo" esposto in questa sezione attraverso una correlazione tra analisi e performance [Berry 1989], quindi tra i parametri analitici di melodia, armonia, ritmo e forma [Bent & Drabkin 1990] e i parametri performativi di timbro, dinamica, pedale, articolazione e approccio motorio [Rink et al. 2011]. In questo processo di analisi della performance di un brano di musica contemporanea, di cui manca il riferimento e una tradizione di prassi esecutiva prestabilita, le voci della compositrice Carla Rebora e della pianista Alessandra Ammara hanno avuto una parte attiva di collaborazione creativa all'interno di questo studio, così come emerge dalle fasi di lavoro e il confronto con le fonti delineate nei paragrafi 2-3-4, che hanno informato l'analisi performativa. Nella creazione della propria performance di questo brano mistico *Shin*, l'autrice dell'articolo ha infine scelto di suggellarne la tematica, ossia l'unione tra parola, musica e simbolo, leggendo lei stessa il testo annesso dalla compositrice in partitura, come introduzione all'esecuzione di ciascun canto.¹¹

I Canto. LA PREGHIERA-INTRODUZIONE (dal testo originale ebraico, 1.1 *Shir ha shirim...* Il più sublime dei canti...) è il brano di apertura della raccolta di questi 6 canti. È una breve forma costruita su una struttura poliritmica basata su un'alternanza metrica di 2/8, 3/8, 4/8, 5/16 scandita nella mano sinistra attraverso la ripetizione della nota *mi*, nota fondamentale del brano e, come vedremo, nota fondamentale di tutta la raccolta dal punto di vista strutturale, ma anche dal punto di vista della performance. Il ribattuto della nota *mi* nella mano sinistra richiede, infatti, una certa chiarezza nell'articolazione e nella resa timbrica perché costituisce contemporaneamente il materiale di una base ritmica, dal punto di vista strutturale, che echeggia il rintocco di una campanella, dal punto di vista espressivo. Questo aspetto strutturale si traduce dal punto di vista sonoro in formula di accompagnamento ritmico spesso enfatizzato da alcuni accenti in battere sul primo movimento (ad eccezione della prima battuta il cui accento si trova in levare). L'accentuazione è riportata in forma simmetrica — per due volte all'inizio di 4 battute, e poi per due volte all'inizio di 2 battute e ancora una volta

11. Il link del video è fornito nel QR code a p. 161.

con questo schema — per sparire completamente nelle battute finali. Essendo il brano basato su un gioco di risonanze della nota *mi*, questi accenti sono importanti sia dal punto di vista analitico, che dal punto di vista performativo, perché conferiscono un valore espressivo e dinamico al passaggio il cui risultato sonoro deriva da una cinematica gestuale specifica [*sound-producing gesture*, Jensenius 2007] alla ricerca di differenti tocchi ed effetti timbrici distinti su ciascuna nota ribattuta. Nell'approccio performativo, l'indicazione generale, sperimentato in prima persona dall'autrice dell'articolo, sarebbe quello di ribattere la nota *mi* della mano sinistra sempre con lo stesso diteggiatura attraverso un gesto che permetta di creare una vibrazione interna alla cassa armonica provocata con la tecnica di far suonare le corde nello scappamento del pianoforte senza far rialzare completamente il tasto, ad eccezione della nota accentata che si preferisce percuotere col pollice (o col pollice e terzo dito insieme) lasciando il tasto.

L'andamento monodico e non accordale di questo brano crea un'atmosfera piuttosto statica, senza cambi armonici, che conferisce un alone mistico a tutta la raccolta (così come emerge dalla descrizione generale fornita nel paragrafo 3). La composizione ruota intorno all'area dell'accordo di *mi* minore, dove il *mi* si pone come nota fondamentale poiché il brano è impostato sul modo dorico dalle scale della Grecia antica.¹² La base ritmica di rintocco di campanella costituisce il materiale di accompagnamento di un breve passaggio melismatico, così come avviene nella cantillazione ebraica, nel registro medio-alto in cui predomina l'intervallo ascendente-discendente di terza minore *mi* (nota fondamentale)-*sol*, con qualche inflessione su note di passaggio *re-do* e nella parte finale *fa#-sol-la* (Es. 1 da b. 13). L'apparire di questo *fa#* (nota estranea alla modalità dorica della Grecia antica), sembrerebbe richiamare il sapore di un'area di dominante che risolve su un ipotetico *sol* maggiore, quando in realtà è piuttosto da intendersi come una nota di arricchimento, come un'appoggiatura che porta verso il *la*, quarto grado del modo dorico, che ricade poi sulla nota fondamentale *mi* creando così una cadenza plagale IV-I, tipica dell'antica musica greca modale.

La diteggiatura e gestualità della mano sinistra viene ridotta nei passaggi che implicano una piccola intrusione del canto nel registro medio, per assecondare e accompagnare [*accompanying gesture*, Jensenius 2007] il gioco di risonanze e timbriche diverse, così come richiesto in partitura, con dinamiche che differenziano i vari rintocchi nel registro medio in *mp* da improvvisi picchettati di campane

12. Il modo dorico della Grecia antica è formato da due tetracordi discendenti in cui l'intervallo di semitono si trova tra la terza e la quarta nota di ciascun tetracordo [*mi-re-do-si--la-sol-fa-mi*]. Il modo corrispondente nella successiva classificazione medioevale sarà denominato frigio.

nella polarizzazione di ottave nella voce medio-alta con dinamica sempre in *sf*, da eseguire con tocco secco e deciso.

Es. 1. Frammento dal I Canto di *Shin*

A questo materiale strutturale di base si sovrappongono altri brevi ritorni sulla nota fondamentale *mi*, a volte in battere e a volte in levare, spesso raddoppiati all'ottava (scelta compositiva di ottavizzazione che abbiamo visto risultare fondamentale dalla consultazione della compositrice Rebora con la pianista Ammara). Le ripetizioni successive al *mi* accentato sono da intendersi come suoni che appartengono alla risonanza del suono fondamentale di questa immaginaria campana e spesso lo sostengono in forma di eco.

Il cambio di pedale indicato dalla compositrice Rebora, su suggerimenti della pianista Ammara, risulta fondamentale per far emergere la limpidezza e l'andamento espressivo della cantillazione, il cui timbro è addolcito dall'uso di *1C* per tutta la durata del brano, così come risulta in partitura, ma ravvivato dal gioco di risonanza e il rigore ritmico del ribattuto di campane sulla nota *mi*.

II Canto. Il titolo del brano *LA SCALA DI GIACOBBE* presenta un esplicito richiamo alla serie di suoni che compongono la “scala di Giacobbe” di Arnold Schoenberg (*do# – re – fa – mi – lab – sol*), che, come scrive Rebora nella nota introduttiva all'opera, assume anche un valore simbolico per il compositore stesso perché rappresenta la sua totale adesione all'ebraismo [Caruso 2021b]. Rebora dichiara di avere un legame particolare con la tecnica compositiva di

Arnold Schoenberg, che considera un compositore di riferimento insieme ai suoi maestri, Azio Corghi e Bruno Bettinelli [*ibid*].

Il brano è suddiviso in 3 sezioni A-B-C, in cui l'ultima parte C si identifica come coda finale. L'omaggio a "La scala di Giacobbe" di Schoenberg risulta esplicito nel basso ostinato della sezione A, le cui note si alternano a parti allargate nei diversi registri basso, medio, alto. La successione dei suoni, presentata con questo espediente intervallare, conferisce all'ascolto, secondo l'esperienza performativa dell'autrice condivisa con la compositrice e con la prima performer, una certa direzionalità sonora quasi a forma di spirale in linea con la coreografia gestuale della mano destra e della mano sinistra, che si alternano cercando una stessa dimensione timbrica su dinamiche in *p* e *pp* e su un'indicazione precisa riguardo all'uso del pedale (3 corde senza 1C). L'aver escluso l'utilizzo di 1C, nonostante le dinamiche indicate, dona al brano una certa "brillantezza" timbrica che viene messa in evidenza ancora da scampanellii di note ripetute per lo più sul registro acuto, con formulazioni ritmiche che prevedono un procedimento di un valore aggiunto o sottratto — si passa, infatti, dall'utilizzo di terzine, a quartine, quintine, o viceversa. Sulla prima nota dei gruppi di note ribattute viene posto sempre un accento dinamico, mentre sulle altre lo staccato, a sottolineare la dimensione sonora avvolgente della prima nota e secca delle successive ripetizioni. Questi elementi analitici diventano strutturali anche dal punto di vista performativo. Il brano si presenta, infatti, difficile da rendere a livello timbrico per le diverse stratificazioni sonore tra canto-accompagnamento-scampanellii (le campane che risuonano nelle note ripetute dei diversi registri e con diversi raggruppamenti ritmici, quindi gruppetti in terzine, quartine e quintine). L'alternanza del passaggio tra mano destra e mano sinistra per l'esecuzione di tutti questi elementi richiede una precisione e padronanza di tocco. La volontà di conferire al pianoforte quel caratteristico timbro brillante è evidenziato anche in partitura già nella seconda battuta, dove Rebora esplicita il richiamo ad *un carillon* (vedi b. 2 in Es. 2).

II Canto

LA SCALA DI GIACOBBE

27 $\text{♩} = 100$

p come carillon

29

(fraseggio simile)

Es. 2. Frammento del II Canto di Shin

Su questo basso continuo, nella parte medio-alta si pone la cantillazione basata principalmente su tre note *re-do#-si*, che salgono e scendono ripetitive. La nota *re* è il fulcro, la nota fondamentale del II Canto, su cui ruotano le altre, quasi si volesse attribuire una relazione funzionale al *sol*, ultimo grado della serie della scala di Giacobbe (*do# – re – fa – mi – lab – sol*), come IV grado della nota fondamentale *re*, assecondando così all'orecchio dell'autrice l'ascolto di una certa risoluzione nella cadenza plagale IV-I.

I continui scampanellii riportano alla mente il vago ricordo del I Canto, creando una certa sospensione sulla cantillazione che ruota sempre intorno alle stesse tre note, quasi a voler porre degli interrogativi irrisolti, in linea col testo del canto che esprime una riflessione sull'essenza dell'IO. L'ultimo movimento di b. 36 è un ulteriore scampanellio di quintine completamente ripulito da qualsiasi altra risonanza di pedale che introduce la sezione B con un'accelerazione progressiva di tempo sulla successione accordale discendente nel registro acuto insieme ad un continuo crescendo (dal *f* deciso al *fff*) finale interrotto bruscamente da un ritorno del tema principale con un *pp subito* a b. 44. Gli accordi presentano

sempre intervalli armonici di ottava, riempiti da suoni aggiunti appartenenti alla trasposizione della scala di Giacobbe, mentre il basso ostinato partendo dalla nota *sol*, a b. 37 (Es. 3), procede cromaticamente in direzione discendente sino a ritornare sulla nota iniziale della serie *do*[♯], come all'inizio del canto contri-buendo a creare un'atmosfera struggente.

Es. 3. Sezione centrale del II Canto di Shin

Dal punto di vista analitico-performativo, da una comparazione con *Il Nono Canto* per canto e pianoforte da cui *Shin* è stato trascritto, viene fuori la complessità della resa espressiva e timbrica di questa sezione in cui il canto viene affidato alla voce superiore degli accordi, nel registro più acuto del pianoforte, quello più debole rispetto a tutti gli altri contestualmente voluti.

La sezione conclusiva C (coda finale da battuta 47 in Es. 4), ripropone elementi di cantillazione adoperati nella sezione A lasciando la parola finale ancora una volta allo scampanellio su note ribattute nel registro acuto che, per il procedimento di valore aggiunto e sottratto, vengono raggruppate prima in quintina, poi in quartina e in alcune terzine del ritornello finale che possono essere ripetute *ad libitum* con una sonorità sempre più evanescente (in diminuendo) fino alla loro completa estinzione.

Nota: il ritornello è da intendersi ad libitum, al nulla, eventualmente rallentando solo nell'ultima ripetizione

Es. 4. Sezione finale del II Canto di *Shin*

Per queste note dei gruppetti irregolari ribattute in velocità, si è preferito utilizzare la tecnica di cambio di dito per assecondare un rintocco che non rallenti o crei dei rubati nell'andamento solenne del tempo. Ciò è stato sperimentato in prima persona dell'autrice, ma è altresì venuto fuori da un'attenta osservazione del video della performance della pianista, Ammara, che ha confermato un approccio simile utilizzato per enfatizzare tutti quegli elementi che sono emersi dall'analisi del segno scritto. In particolare, sulla prima nota di ogni gruppetto ribattuto, Rebora pone un accento, che enfatizza il richiamo all'effettistica del rintocco di campane e che quindi ha un'importanza strutturale sia dal punto di vista analitico che dal punto di vista performativo: lo slancio sull'accento della prima nota, quella più importante, porta ad un leggero ritenuto del tempo a cui succedono in eco tutte le altre note con un'articolazione molto staccata.

III Canto. LA PREGHIERA-PARTE PRIMA, non è altro che una variazione del I Canto, in forma di canone imitativo, basato sul modo dorico dell'antica Grecia, in questo caso trasportato sulla nota *fa*♯. La base poliritmica è simile mentre la

cantillazione, trasposta sulla nuova nota *fa*[#], viene arricchita da disegni contrapuntistici a due voci (per es. b. 63–64 in Es. 5) e suoni ornamentali di passaggio (per es. b. 69–70 Es. 5).

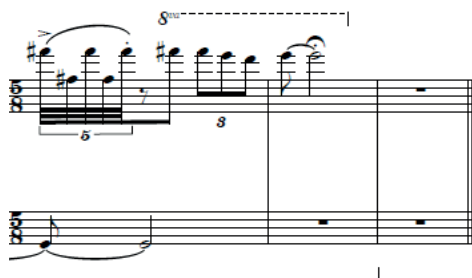
Qui Es. 5

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 62, shows a treble staff with a soprano line (m.s. sopra) and a bass staff. The music is characterized by complex polyphonic textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A piano (p) marking is present. The second system, starting at measure 68, continues the polyphonic texture with a piano (p) marking and a final cadence. The notation includes various ornaments and passing sounds.

Es. 5. Dal III Canto di *Shin*

L'idea proposta nel I Canto viene qui amplificata con una scrittura polifonica che richiede al pianista una padronanza di tocco tra le due mani per rendere chiaro lo scambio tra le voci. La gestualità nell'alternanza delle mani e i salti dovuti alle distanze intervallari sono da compiersi senza intaccare il risultato timbrico, che caratterizza ciascun elemento della cantillazione. Ritorna l'uso di *1C* ad addolcire la cantillazione, con sonorità sempre sul piano.

Un particolare effetto ricorrente nel brano è l'uso di un arpeggiato in Re maggiore (*re-fa[#]-la*) puntando a creare una parvenza di luminosità in questa atmosfera mistica e sospesa, propria dell'antico modo dorico greco (vedi da b. 63–64 Es. 5). L'ornamentazione della quintina finale, in forma di tremolo a distanza di un'ottava, con prima nota accentata e ultima staccata, porta alla conclusione di questo III Canto, ma allo stesso tempo diviene un elemento di raccordo che annuncia l'idea su cui si basa la variazione della preghiera del canto successivo (Es. 6).



Es. 6. Ultime battute del III Canto di Shin

IV Canto. LA PREGHIERA-PARTE SECONDA ripropone, per l'appunto, frammenti della cantillazione del I e del III Canto, con in più queste fioriture di quintina (vedi Es. 7) che fanno da portamento (per es. la quarta discendente *si-fa#*, b. 86 in Es. 7) o anticipano/prolungano in risonanza note di passaggio alla nota fondamentale *fa#* (per es. la sesta ascendente *la-fa#*, b.88 in Es. 7) o su altre note (vedi per esempio la terza minore ascendente *fa#-la*, b. 94 in Es. 7).

IV Canto

LA PREGHIERA (PARTE SECONDA)

Es. 7. Dal IV Canto di Shin

Il brano, basato sempre sull'antico modo dorico greco con nota fondamentale *fa#*, ripresenta un andamento poliritmico con il canto nella parte centrale e amplificato da questi tremoli di quintine che risuonano come campanellini nel registro medio-alto del pianoforte, con un accento dinamico ed espressivo sulla prima nota (Es. 7). La distribuzione dei suoni tra mano destra e mano sinistra negli arpeggiati, da eseguire rigorosamente verso la nota acuta come indicato

esplicitamente in partitura, implica la capacità ed esigenza, dal punto di vista performativo, di mettere in risalto sempre la cantillazione, senza interferire sulla sua resa timbrica generale. L'uso prolungato del pedale enfatizza gli impasti armonici modalì che potenziano la cantillazione di impianto, o se ne fanno essi stessi portatori, così come nella progressione finale in cui si sovrappongono arpeggiati fino ad un ultimo cluster che, partendo dal basso *la*, contiene tutte le note del modo dorico greco sul *fa*[#] e chiude questo canto lasciando un sapore di sospensione e apertura al nuovo.

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff starts at measure 96 and the second at measure 102. The music is written in 3/8 time and features a complex harmonic structure with many accidentals. It includes dynamic markings like 'pf' and 'molto rit.' and performance instructions like 'Ped' and '6'. The notation is dense with many beamed notes and slurs.

Es. 8. Ultime battute dal IV Canto di *Shin*

In tutto il brano viene richiesta una dinamica sobria con ritorno dell'uso del solo pedale 3C. Ciò implica dal punto di vista performativo una differenziazione di tocco tra gli accompagnamenti dei tremoli e arpeggiati, che rimangono in uno strato sonoro inferiore rispetto al canto che assume una posizione di rilievo, anche quando in alcune battute viene prolungato con melismi sempre più consistenti e un procedere ritmico esteso sino ai 5/8 (vedi b. 98 in Es. 8) e 7/16 (vedi b. 103, Es. 8).

V Canto. L'INVOCAZIONE, si apre con le note della serie originale di sei suoni per sottrazione al totale cromatico della serie schoenbergiana, (*la – sib – si – do – mib – solb*) per moto retrogrado a partire dal *solb* e in direzione discendente.

V Canto

L'INVOCAZIONE

109 $\text{♩} = 80$

f

111 $\text{♩} = 120$

sf (staccatissimo)

(TEN. solo l'acordo muto)

f *p*

accordi sempre arpeggiati

(accordo "muto" sulle risonanze dello staccato)

Es. 9. Introduzione del V Canto di Shin

L'introduzione dal sapore drammatico della suddetta serie è presentata nelle note superiori verticalizzate per lo più con ottave diminuite e inframmezzate da intervalli armonici di settima minore e maggiore, nona minore discendenti che presentano un accento espressivo sul tempo forte di ciascun movimento. La discesa si conclude a b. 112 (Es. 9) con la fermata su un *mi^b* tenuto accompagnato da un cluster. Il pedale viene mantenuto per tutta la durata di questo passaggio, fino alla fermata, affinché si possa creare un impasto timbrico di sonorità dall'effetto drammatico. Gli accordi formati sulla serie trasposta e inserita in verticalizzazioni del totale cromatico nella mano sinistra, accompagnano con progressione ascendente-discendente e innescano, sul finire dei cluster un'atmosfera ancora più densa, tesa e sospesa. Il brano presenta forti contrasti dinamici rispetto agli altri canti da rendere con una gestualità che lo accompagna mettendo in risalto negli agglomerati di accordi quelle voci che presentano le note della serie, rispetto ai clusters d'accompagnamento che presentano un tocco portato e infine picchettato (vedi b. 109–111, Es. 9), a designare l'importanza dell'effetto di risonanza di tutte le note. In questo caso l'elemento strutturale in partitura rivela la potenzialità performativa del segno scritto come avviene, per esempio, nella tradizionale prassi esecutiva di distribuzione convenzionale delle voci delle Fughe di Bach. Ciascun segno qui determina un approccio gestuale e timbrico

differente. Nella fermata a b. 112, la risonanza dell'ultimo cluster verrà mantenuta con il repentino cambio di pedale, che servirà a riempire di tensione timbrica la nuova sezione.

All'introduzione segue una prima sezione con una serie di accordi arpeggiati che si alternano, come in una danza, con delle dinamiche molto contrastanti sul *f* e *p* improvviso, con un gioco di andate e ritorni sulle prime tre note della serie, *la-si^b-si*, dove il pedale accompagna la progressione degli accordi e viene cambiato solo su qualche accordo.

Nella sezione successiva gli arpeggiati diventano accordi reali e pieni, per lo più clusters, che accompagnano il canto. Ad essi si sovrappongono brevi portamenti (da alternare tra mano destra e mano sinistra) generalmente caratterizzati da una successione di intervalli di terza minore/maggiore discendente, da mettere *in evidenza* così come indicato da Rebora. L'uso del pedale, eseguito come richiesto dalla compositrice all'inizio di ogni battuta, servirà a creare un gioco di risonanze, ma allo stesso tempo servirà a rendere chiaro e limpido il canto, insieme ad un tocco preciso di dito tra le due mani. Il materiale melodico e armonico è sempre costituito dalla stessa serie di Schoenberg (con qualche enarmonico). La seconda sezione si conclude con una coda (Es. 10) caratterizzata da una parte monodica sulle note *sol^b* e *mi^b* che trasformandosi in un tremolo, prima ascendente e poi discendente, continuano a vibrare per simpatia nella fermata finale col pedale tenuto, spezzato dall'improvviso ritorno del tema dell'invocazione. Nella ripresa, parte del materiale dell'incipit iniziale viene riproposto due volte e variato per creare ancora più sospensione e drammaticità in questo finale che si conclude, come nella sezione introduttiva, su un lungo *mi^b* accompagnato da un cluster.

133

rit.

mf

mp

139

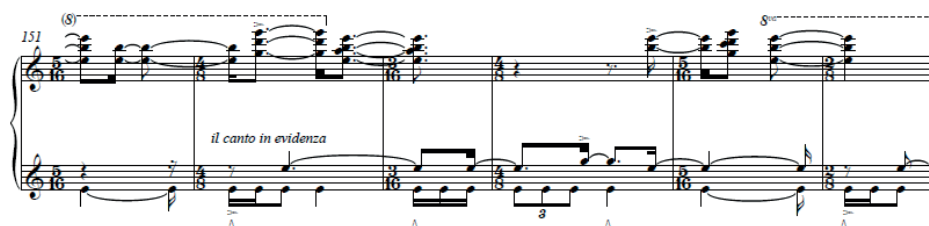
f

144

sf

Es. 10. Coda finale dal V Canto di *Shin*

VI Canto. A chiudere il circolo del ciclo di canti *Shin* è LA PREGHIERA-CODA che riporta alla mente degli ascoltatori il tema del I Canto con il ritorno alla modalità dorica greca sulla nota fondamentale *mi*. In questo ultimo canto, l'idea iniziale viene riproposta ma variata da ottavizzazioni in moto parallelo arricchite per lo più da quinte, senza la terza nel registro acuto, che creano un senso di vuoto, quasi a richiamare le modalità compositive di Debussy. Delle volte, tali accordi presentano un accento che enfatizza il portamento e crea quell'effetto dei rintocchi di campane lontane, insieme all'eco causato dal procedimento di imitazione della cantillazione di base (vedi da b. 154, Es. 11).



Es. 11. Dal VI Canto di *Shin*

La poliritmia del canto conferisce una dinamicità irregolare interna rispetto alla staticità armonica del moto parallelo degli accordi nel registro acuto. I salti e passaggi tra le mani delle varie note non devono scalfire l'architettura sonora che continua ad esser ben definita nei diversi strati vocali.

Es. 12. Parte finale del VI Canto di *Shin*

L'effetto di eco e di risonanza, utilizzati come principio di variazione e arricchimento dell'idea iniziale, si placano sulla risonanza della triade di *mi* minore

(vedi b. 175, Es. 12) del modo dorico di partenza, a enfatizzare ancora una volta quale sia la nota fondamentale dell'intera raccolta e come a disegnare un circolo, che apre e chiude questa raffinata raccolta di canti basati su un gioco di simmetria e ricerca di una timbrica ineffabile.

6. L'analisi performativa di una composizione musicale come traccia delle sue "relative" infinite trasformazioni

Una composizione musicale racchiude diverse prospettive che partono dall'identificazione del significato del gesto compositivo, in relazione al segno scritto in partitura, in prospettiva del significato del gesto performativo, sempre in relazione al segno scritto in partitura. Il segno scritto in partitura ha dunque questa doppia valenza analitica e performativa, ossia epistemologica e fenomenologica. Mettendo in relazione le voci che ruotano intorno alla realizzazione della performance di una composizione musicale scritta, su questo punto il presente articolo si è focalizzato offrendo un possibile contributo a quegli orientamenti metodologici che sostengono la convergenza tra il risultato analitico e la prospettiva performativa.

Il brano per pianoforte *Shin* di Carla Rebora è stato preso come caso studio per far emergere l'utilità, ma anche la complessità e le criticità dell'analisi performativa che si fonda sulla pratica artistica svolta come ricerca in prima persona dal performer. L'elemento critico principale di questo approccio consiste nell'aspetto di autoreferenzialità dell'analisi, che è andato rimarginandosi considerando la rete di relazioni che convergono nella collaborazione e condivisione di sapere condotto nella prospettiva della *co-creazione* della performance di una composizione musicale. E' infatti emerso che, sia nella gestazione di un'opera che nella gestazione della sua performance, il modo in cui vanno a crearsi dei ponti di congiunzione tra le voci che ruotano intorno alla realizzazione sonora della partitura, ossia quella del compositore e quella del performer, rimangano in realtà impliciti agli occhi di un osservatore esterno. Rebora riferisce dell'esperienza fondamentale di creazione collettiva, in particolare con la pianista Ammara nella scrittura della versione pianistica di *Shin*; la pianista Ammara, pur non riconoscendo esplicitamente un suo intervento diretto come forma di co-creazione del brano, è una parte attiva alla sua genesi intervenendo sulle scelte operate dalla compositrice in merito alla pedalizzazione, alla definizione degli aspetti timbrici e dinamici e all'orchestrazione (come il procedimento di ottavizzazione), solo per citare alcuni esempi. L'autrice dell'articolo, che "veste" il doppio ruolo di performer e ricercatrice, svolge la propria pratica artistica raccogliendo una documentazione sistematica da restituire in forma di conoscenza condivisa attraverso la

riflessione critica e la descrizione messa in atto col linguaggio verbale del proprio “modello analitico-performativo”, riportato nei contenuti di questo articolo, e col linguaggio non verbale proprio dell’arte dei suoni, ossia il materiale multimediale allegato, che insieme segnano una traccia di questo approccio performativo di analisi. L’analisi del segno musicale è stata corredata dalle descrizioni sulle sue potenzialità performative ritmico-spaziali e timbriche come il tipo di attacco gestuale del tasto, le pedalizzazioni, le motivazioni di una certa ricerca sonora e di fraseggio. Tutte queste informazioni risultano essere un valore aggiunto al *livello neutro* di analisi convenzionale della partitura, che altrimenti sarebbero rimaste latenti, lasciando in sospeso la comprensione strutturale della composizione nella prospettiva di *livello co-creativo* della sua performance.

Sebbene questo approccio riscontri ad oggi una certa criticità da parte del mondo musicologico e di teoria e analisi tradizionale, considerando l’elemento autoreferenziale della ricerca artistica e la difficoltà di trovare un linguaggio condiviso, le tracce analitico-performative emerse dall’osservazione fenomenologica svolta dall’autrice dell’articolo durante la propria pratica artistica, in collaborazione con la compositrice e la prima performer, non vogliono portare a determinazioni concettuali [Bowie 2015, p. 53], ma gettare dei “semi” che generino altra conoscenza variegata, alternativa a quella strettamente teorica perché proveniente dalla riflessione sulla prassi, in una visione disseminativa [Derrida 1989] da sviluppare e ampliare successivamente con altri possibili approcci performativi. Tra le tante “relative” infinite trasformazioni che lo studio di una partitura comporta, sia dal punto di vista analitico [Grande 2020] che dal punto di vista della performance [Rink 2015], l’analisi performativa proposta in questo articolo offre una possibile angolazione per inquadrare la validità della trasmissione degli elementi in partitura in prospettiva delle scelte interpretative ed esecutive legate all’autenticità di ciascun performer e del proprio approccio di studio svolto come ricerca artistica. Il “modello analitico-performativo” (ossia l’interazione tra atto performativo e pensiero analitico) qui delineato si profila essere un piccolo segno che potrà esser sviluppato con approcci futuri finalizzati a tessere il legame sinergico tra la dimensione epistemologica e la dimensione fenomenologica della musica, intesa come *testo* scritto creato dal compositore e come *evento* spazio-temporale sonoro co-creato dal performer.

BIBLIOGRAFIA

- AGAWU K. (2004), *How We Go Out of the Analysis, and How to Get Back in Again*, «Music Analysis», 23/2, pp. 267–286.
- ALMÉN, B. (2008), *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press.
- ARBO A. (2019), *Quelques réflexions sur le statut de la performance musicale*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 50, No. 1/2, pp. 123–142.
- BARONI M. – BORDIN A. M. – GRANDE A. – MARCONI L. – POZZI E. (2017), *Performance and Analysis: An Empirical Research on the Interactions between Analysts and Performers*, «9th European Music Analysis Conference Strasbourg 2017», Strasbourg 28 June – 1 July 2017. <http://euromac2017.unistra.fr/conference/performance-and-analysis-an-empirical-research-on-the-interactions-between-analysts-and-performers-3/>
- BENJAMIN W. (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 2014.
- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi Musicale*, Edt Srl.
- BERRY W. (1989), *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven.
- BORIO G. (2003), *Analisi ed Esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, «Philomusica – Online», 2/1, (consultato il 23 Gennaio 2020).
- BOURRIAUD N. (2010), *Estetica Relazionale*, Postmedia Srl, Milano.
- BOWIE A. (2015), *The 'Philosophy of Performance' and the Performance of Philosophy*, «Performance Philosophy», 1/1, pp. 51–58.
- BRENTANO F. (1997), *La psicologia dal punto di vista empirico*, Laterza, Bari.
- BUCK B. – MACRITCHIE J. – BAILE N. J. (2013), *The Interpretive Shaping of Embodied Musical Structure in Piano Performance*, «Empirical Musicology Review», 8/2, pp. 92–119.
- BYRON A. (2008), *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington.
- CARUSO G. (2018), *Mirroring the Intentionality and Gesture of a Piano Performance. An Interpretation of 72 Etudes Karnatiques*, Phd Thesis, Ugent Press.
- CARUSO G. (2021a), *Intervista ad Alessandra Ammara*, «ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte», No. 7, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València (España), in corso di pubblicazione.
- CARUSO G. (2021b), *Intervista a Carla Reborá*, «ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte», No. 7, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València (España), in corso di pubblicazione.

- CARUSO G. – COOREVITS, E. – NIJS, L. – LEMAN, M. (2016), *Gestures in Contemporary Music Performance: A Method to Assist the Performer's Artistic Process*, «Contemporary Music Review», 35/4, Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, pp. 402–422.
- CHAFFIN R. – IMREH G. – LEMIEUX A. F. – CHEN C. (2003), «Seeing the Big Picture»: *Piano Practice as Expert Problem Solving*, «Music Perception», 20, pp. 461–485.
- CHAFFIN R. (2007), *Learning Clair De Lune: Retrieval Practice and Expert Memorization*, «Music Perception», 24, pp. 377–93.
- COESSENS K. – CRISPIN – D. – DOUGLAS A. (2009), *The Artistic Turn: A Manifesto*, Orpheus Institute. Leuven University Press, Ghent (Belgium).
- COHN, R. (1998), *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*, «Journal of Music Theory», 42, pp. 167–180.
- COOK N. (1992), *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press.
- COOK N. (1999), *Analysing Performance and Performing Analysis*, in N. Cook–M. Everist, *Rethinking Music*, Oxford University Press, pp. 239–61.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. (2013bis), *Between Art and Science: Music as Performance*, «Journal of The British Academy», 2, pp. 1–25.
- CORTOT, A. (1939), *Corso di interpretazione*, raccolta da J. Thieffry, Edizioni Curci, Milano.
- CRESTI R. (2019), *Musica Presente. Tendenze e compositori di oggi*, LIM, Lucca.
- DANUSER H., (2015) «Execution - Interpretation - Performance: The History of a Terminological Conflict», in P. De Assis (Ed.), *Experimental affinities in Music*, Orpheus Institute, Leuven University Press, pp. 177–196.
- DANUSER H. – BINKLEY T. (1992), *Musikalische Interpretation*, Laaber, Laaber.
- DAVIDSON J. W. (2007), *Qualitative Insights into the use of Expressive Body Movement in Solo Piano Performance: A Case Study Approach*, «Psychology of Music», 35/3, pp. 381–401.
- DELANDE F. (1988), *La Gestique de Gould: Elements pour une Sémiologie du geste musical*, in G. Guertin (Ed.), *Glenn Gould Pluriel*, Louise Courteau, Québec, pp. 85–111.
- DERRIDA J. (2018), *La Disseminazione*, or. *La Dissémination* (1989), trad. Marcella Odo-rici, Filosofia, Jaca Book.
- DESMET F. – NIJS L. – DEMEY M. – LESAFFRE M. – MARTENS J. P. – LEMAN M. (2012), *Assessing a Clarinet Player's Performer Textures in relation to Locally Intended Musical Targets*, «Journal of New Music Research», 41/1, pp. 31–48.
- DOĞANTAN-DACK M. (2015), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Routledge, London, UK.
- DREYFUS L. (2007), *Beyond The Interpretation of Music*, «Tijdschrift Voor Muziektheorie», 12/3, pp. 253–272.
- GJERDINGEN R. O. (2007), *Music in the Galant Style*, Oxford University Press.

- GODØY R. – LEMAN M. (2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York.
- GOLDBERG R. L. (1979), *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 2001.
- GRANDE A. (2020), *Una Rete di Ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*, Aracne, Roma.
- HATTEN R. S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Indiana University Press.
- HEATON R. (2012), *Contemporary Performance Practice and Tradition*, «Music Performance Research», 5, pp. 96–104.
- HUBRIC S. G. B. (2016), *The Performer's Body in Creative Interpretations of Repertoire Music*, «Arts and Humanities in Higher Education», 15, 3/4, pp. 337–352.
- IDELSOHN A. Z. (1994), *Storia della musica ebraica*, Giuntina Editori, Firenze.
- JENSENIUS A. R. (2007), *Action-Sound: Developing Methods and Tools to study Music-Related Bodily Movement*, Phd Thesis, University of Oslo.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- KLEIN J. (2010), *The other side of the Frame. Artistic Experience as Felt Framing: Fundamental Principles of an Artistic Theory of Relativity*, «Habitat in Habitat II – Other Sides of Cognition», 121–13, Verlag Peter Lang, Bern.
- LEMAN M. (2016), *The Expressive Moment: How Interaction (With Music) Shapes Human Empowerment*, Mit Press, Cambridge (Ma).
- MCANDREW S. – EVERETT M. (2015), *Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers*, «Cultural Sociology», 9/1, Sage, pp. 56–80.
- MURPHY S. (2014), *Writing Performance Practice*, in M. Schwab – H. Borgdorff (ed.), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden University Press.
- NARMOUR E. (1988), *On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation*, in E. Narmour – R.A. Solie (Eds.), «Explorations in Music, the Arts, and Ideas», Pendragon, pp. 317–40.
- NATTIEZ J. J. (1987), *Il Discorso Musicale*, Einaudi, Torino.
- NEUHAUS H. (1973), *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers Inc., New York.
- POLANYI M. (1979), *La conoscenza inespressa*, Armando, Roma [ed. or. *The Tacit Dimension*, New York, 1966].
- REBORA C. (2014), *Shin*, Edizioni Rai Roma Com.
- REYBROUCK, M. (2001), *Biological Roots of Musical Epistemology: Functional Cycles, Umwelt, And Enactive Listening*, «Semiotica», 134, pp. 599–633.
- RINK J. (2015), *The (F)Utility of Performance Analysis*, in Doğantan-Dack, M. (ed.), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Routledge, London, pp. 127–148.

- RINK J. (2002), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press.
- RINK J. (2001), *Chopin in Performance: Perahia's Musical Dialogue*, «The Musical Times» 142/1877, pp. 9–15.
- RINK J. – SPIRO N. – GOLD N (2011), *Motive, Gesture and the Analysis of Performance*, in *New Perspectives on Music and Gesture*, A. Gritten – E. King, Routledge, London, pp. 267–292.
- ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer Books, New York.
- SCHECHNER R. (2002), *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London.
- SCHÖN D. (1984), *The Reflective Practitioner*, Basic Books, New York.
- SCHÖNBERG A. (1980), *Manuale di armonia*, Il Saggiatore, Milano.
- SCHWAB M. – BORGDORFF H. (2014), *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*, Leiden University Press, Leiden.
- SOVERAL M. – ZURLETTI S. (2019), *Performance Analysis: A Bridge between Theory and Interpretation*, Cambridge Scholars Publishing.
- STEFANI G. (1974), *Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, «International Review of The Aesthetics and Sociology of Music», 5/2, pp. 277–289.
- TURNER V. (1993), *Antropologia della Performance*, Il Mulino, Bologna.
- VARELA F. – THOMPSON E. – ROSCH E. (1991), *The Embodied Mind*, Mit Press, Cambridge (Ma).
- WANDERLEY M. M. – VINES B. W. – MIDDELETON N. – MCKAY C. – HATCH W. (2005), *The Musical Significance of Clarinetists' Ancillary Gestures: An Exploration of the field*, «Journal of New Music Research», 34/1, pp. 97–113.
- WASON R. W. (1987), *Webern's "Variations for Piano", op. 27: Musical Structure and the Performance Score*, «Integral», 1, pp. 57–103.
- YIH A. (2013), *Connecting Analysis and performance: A Case Study for developing an Effective Approach*, «Gamut», 6/1.
- YONEYAMA M. (2003), *Le Renga (« Poème Lié ») et l'esthétique du Lieu*, «Marges», 1, pp. 9–29.

Sitografia

<http://www.alessandraammara.com/>

<http://www.carlarebora.it>

<https://ebreieisraele.forumfree.it/?t=74608137>

Abstract

Le riflessioni intorno al connubio tra analisi e performance musicale sono ad oggi oggetto di un dibattito aperto tra il mondo della musicologia, della ricerca artistica e degli studi sulla performance.

Attraverso una proposta di *analisi performativa*, il presente studio vuole fornire un contributo sul tema e sulle criticità (che poi sono anche le caratteristiche) della ricerca nelle arti, come i suoi linguaggi, proiettati verso l'evoluzione dei termini nel rispetto del contesto estetico-filosofico attuale, e dei suoi metodi, che non possono emarginare la voce del performer e il suo desiderio di voler comunicare conoscenza sulla performance a partire dalla propria esperienza creativa di ricerca artistica.

Nel rispetto dell'autenticità dei ruoli, l'intento è quello di portare in evidenza le voci (e tutte le criticità connesse) che ruotano intorno alla realizzazione di una partitura e alla sua analisi come fenomeno spazio-temporale sonoro: il compositore, che è il suo creatore, e il performer, che è il suo co-creatore.

La voce del performer viene fuori in particolare come ricercatore nel momento in cui sceglie di percorrere il duplice obiettivo di creazione di una performance di una composizione musicale (il linguaggio proprio dell'arte) e di conoscenza su di essa (il meta-linguaggio verbale) attraverso un metodo di studio basato sull'approccio fenomenologico.

Il presente lavoro è il frutto di una collaborazione tra musiciste, la compositrice Carla Rebori, la pianista Alessandra Ammara, e l'autrice del presente articolo, pianista e artista ricercatrice.

Parole chiave: Ricerca Artistica, Analisi nella Performance, Performer, Compositore, Co-creazione

Abstract

Nowadays, the reflections on the relationship between analysis and music performance are objects of an open debate in musicology, artistic research and performance studies.

The approach of the *performative analysis* in this study aims to contribute to the challenges (which are also characteristics) of the research in arts. Its languages are projected towards the evolution of some terms, in respect of the present philosophical and aesthetical context; its methods cannot marginalize the voice of the performers and their desire to communicate and share knowledge about the performance from their own creative experience conducted as artistic research.

By respecting the authenticity of all the roles, the goal is to bring out the voices (and all the related challenges) that occur in the production of a score and its analysis as a spatial-temporal-sound phenomenon: the composer, who is the creator, and the performer, who is the co-creator. The voice of the performer, in particular, comes out as a scholar-researcher when the aim implies both the creation of a music performance (the proper language of the art) and the creation of knowledge (the verbal meta-language) through a method based on a phenomenological observation.

This work is the result of a collaboration between three musicians, the composer, Carla Rebori, the pianist Alessandra Ammara, and the author of this article, pianist and artist-researcher.

Keywords: Artistic Research, Music Performance Analysis, Performer, Composer, Co-creation

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Mine Doğantan-Dack is a concert pianist and musicologist. She was born in Istanbul and studied at the Juilliard School of Music (BM, MM), Princeton University (MA) and Columbia University (PhD). She also holds a BA in Philosophy from Boğazici University, Istanbul. Mine has published articles on the history of music theory, phenomenology of performance, affective responses to music, and practice as research. Her books include *Mathis Lussy: A Pioneer in Studies of Expressive Performance* (2002) and the edited volumes *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (2008), and *Artistic Practice as Research in Music* (2015). Mine is the founder and artistic director of the London-based orchestra Ensemble Vita Nova. She teaches performance studies at the University of Cambridge. Her forthcoming publications include two edited volumes, *The Chamber Musician in the Twenty-first Century*, and *Rethinking the Musical Instrument*.

Mine Doğantan-Dack è una pianista concertista e musicologa. Nata a Istanbul, ha studiato alla Juilliard School of Music (BM, MM), alla Princeton University (MA) e alla Columbia University (PhD). Ha anche conseguito una laurea in filosofia all'Università Boğazici di Istanbul. Mine ha pubblicato articoli sulla storia della teoria musicale, sulla fenomenologia della performance, sulle risposte affettive alla musica e sulla pratica come ricerca. I suoi libri includono *Mathis Lussy: A Pioneer in Studies of Expressive Performance* (2002) e i volumi editi *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (2008), e *Artistic Practice as Research in Music* (2015). Mine è fondatrice e direttrice artistica dell'orchestra londinese Ensemble Vita Nova. Insegna Performance Studies all'Università di Cambridge. Di prossima pubblicazione sono i due volumi, *The Chamber Musician in the Twenty-first Century*, e *Rethinking the Musical Instrument*.



Paola Maurizi è stata titolare di cattedra di “Storia ed Estetica Musicale” al Conservatorio di Musica “Francesco Morlacchi” di Perugia fino al 2016. Ha conseguito con lode la Laurea in Lettere all'Università “La Sapienza” di Roma (con Fedele D'Amico) e successivamente, sempre con lode, la specializzazione post-laurea in Musicologia all'Università di Bologna. Si è diplomata brillantemente in Pianoforte. Nel suo quarantennale percorso di ricerca in ambito Otto-Novecentesco ha pubblicato libri anche sul nuovo teatro musicale in Italia (2004) e sulla produzione musicale francescana (2006). Ha dedicato grande attenzione all'importanza della presenza femminile e, in particolare, con monografie (2011, 2017) e saggi in Atti di

convegni nazionali e internazionali (2016, 2020), si è occupata a lungo di Fanny Mendelssohn Bartholdy.

Paola Maurizi was Professor of “History and Musical Aesthetics” at the “Francesco Morlacchi” Conservatory of Music in Perugia until 2016.

She graduated with honours in Literature at “La Sapienza” University of Rome (with Fedele D’amico), and subsequently, again with honors, she obtained the postgraduate specialization in Musicology at the University of Bologna. She graduated brilliantly in Piano.

In her forty years of research of the nineteenth and twentieth centuries, she has published books also on the new musical theatre in Italy (2004) and on the musical Franciscan production (2006). She has dedicated much attention to the importance of the musical female presence and in particular, with monographs (2011, 2017) and essays in the proceedings of national and international conferences (2016, 2020), she has devoted her efforts in the study of Fanny Mendelssohn Bartholdy.



Maria Grazia Sità (1965) è docente di Storia della musica al Conservatorio “F. Morlacchi” di Perugia. È diplomata in Organo (Conservatorio di Udine), Composizione a indirizzo musicologico (Conservatorio di Milano) e laureata in Filosofia all’Università di Venezia. Le sue ricerche sono rivolte principalmente alla storia del repertorio per tastiera, la musica del Novecento italiano, la vita e l’opera di Béla Bartók. Suoi scritti sono stati pubblicati in riviste musicologiche e volumi miscellanei (fra questi il saggio *Storia della didattica pianistica dal 1830 ad oggi*, 2018). È autrice di diversi libri, come una biografia di Béla Bartók (2008) e uno studio sui suoi quartetti (in collaborazione con Corrado Vitale, 2012). I più recenti interessi di ricerca sono rivolti alla prima produzione di Franco Donatoni.

Maria Grazia Sità (1965) is Professor of History of Music at the Conservatory of Music “F. Morlacchi” of Perugia. She graduated in Organ (Conservatory of Udine), Musicology (Conservatory of Milano) and took her degree in Philosophy at the University of Venezia. Her main research topics are history of keyboard music, twentieth-century Italian music, life and work of Béla Bartók. Her articles appear in musicological journals and miscellaneous volumes (including *Storia della didattica pianistica dal 1830 ad oggi*, 2018). She is author of several books, including a biography of Béla Bartók (2008) and a study on his string quartets (with Corrado Vitale, 2012). Her recent research focuses on Franco Donatoni’s early works.



Anna Maria Bordin graduated from the “Musik-Akademie” of Basel and carried out an intense concert activity. Professor of Piano and Research Coordinator of the Conservatory of Genoa, she is author of two books and numerous international articles. She is member of the Learning - Teaching Working Group of the European Conservatories Association, Evaluation Expert of the Italian Agency for Quality Assurance in Higher Education, and she has collaborated as professor with the University of Pavia and the Academy of Brera. She planned and conducted a ten years experimental piano course for an autistic student, and she spent the last twenty years researching in the fields of theoretical and applied methodology of piano teaching.

Anna Maria Bordin si è diplomata alla “Musik-Akademie” di Basilea e ha svolto un’intensa attività concertistica. Professore di Pianoforte e Coordinatore delle attività di ricerca al Conservatorio di Genova, è autrice di due libri e numerosi articoli di ricerca. È membro del Learning-Teaching Working Group dell’AEC (Association Européenne des Conservatoires), ed è consulente di valutazione per l’Agenzia Nazionale per la Valutazione dell’Istruzione Universitaria e della Ricerca. Ha collaborato come professore presso l’Università di Pavia e l’Accademia di Brera. Ha pianificato e condotto un corso di pianoforte sperimentale di dieci anni per uno studente autistico, e ha dedicato gli ultimi vent’anni di attività allo studio nell’ambito della metodologia teorica e applicata dell’insegnamento del pianoforte.



Susanne van Els is one of the leading musicians of her generation. She performed as soloist and chamber musician, and she ran a most entrepreneurial life in music; combining her own ensembles and projects, like a series of artistically fresh solo-CDs, with traveling the world with the Schönberg Ensemble, doing developmental work in governance, education and politics whilst undertaking adventurous collaborations with the other arts. Significant composers like Louis Andriessen wrote new viola works for Susanne. Her recording of Ligeti’s viola sonata for Harmonia Mundi won the Diapason d’Or de l’Année and the Deutsche Schallplattenpreis. After this satisfying career, she started to work in higher education. Susanne was Head of Classical Music at the Royal Conservatoire, she was responsible for the interdisciplinary curriculum at ZUYD Arts Faculty and led the European Opera Academy. She is a partner for innovative initiatives in the arts and she does policy advice, coaching and accreditation work.

Susanne van Els è una dei musicisti di punta della sua generazione. Si è esibita come solista e musicista da camera, conducendo una vita professionale all’insegna della imprenditorialità musicale, gestendo autonomamente i suoi progetti solistici, tra cui una serie di CD da solista artisticamente molto originali, e le sue tournées in tutto il mondo con lo Schönberg Ensemble. Ha ricoperto cariche governative di responsabilità nell’istruzione e nella politica e ha sviluppato interessanti collaborazioni con le

altre arti. Compositori importanti come Louis Andriessen hanno scritto nuove opere per viola per Susanne e la sua registrazione della sonata per viola di Ligeti per Harmonia Mundi ha vinto il Diapason d'Or de l'Année e il Deutsche Schallplattenpreis. Dopo questa significativa carriera, ha iniziato a lavorare nell'istruzione superiore. Susanne è stata responsabile della musica classica al Royal Conservatoire, è stata responsabile del curriculum interdisciplinare presso la ZUYD Arts Faculty e ha guidato l'European Opera Academy. È partner di iniziative innovative nel campo delle arti e svolge attività di consulenza, coaching e accreditamento.



Karine Hahn is Head of the Pedagogy Department at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. She is originally a harpist, and a founding member of the collective PaaLabRes, which proposes to link diverse practices, reflexion and epistemological applications on these practices, their modalities of transmission, experiments and debates. Currently, she is a PhD student at the School of Advanced Studies in Social Sciences with the topic “musical practices and territories: anthropology of hybrid music practices”, supervised by Emmanuel Pedler.

Karine Hahn è responsabile del dipartimento di pedagogia del Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e danza di Lione. È originariamente un'arpista e membro fondatore del collettivo PaaLabRes, che si propone di creare sinergie tra diverse pratiche, attraverso riflessioni, applicazioni epistemologiche e nuove modalità di trasmissione, dando luogo a eventi sperimentali e dibattiti. Attualmente è dottoranda presso la School of Advanced Studies in Social Sciences con il tema: “pratiche e territori musicali: antropologia delle pratiche musicali ibride”, sotto la supervisione di Emmanuel Pedler.



Ellen M. Stabell is educated as a pianist, music teacher and researcher. She holds a Ph.D in Music Education with a thesis on learning cultures in junior conservatoires. Currently, Stabell is senior advisor at the Centre for Excellence in Music Performance Education (CEMPE) at the Norwegian Academy of Music where her responsibilities include the European cooperation between CEMPE and AEC.

Ellen M. Stabell ha studiato come pianista, insegnante di musica e ricercatrice. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Educazione Musicale con una tesi sull'apprendimento delle culture nei conservatori junior. Attualmente, Stabell è consulente senior presso il Center for Excellence in Music Performance Education (CEMPE) presso l'Accademia norvegese di musica di Oslo, dove le sue responsabilità includono la cooperazione europea tra CEMPE e AEC.



Siri Storheim is from Bergen, Norway and is currently living in Oslo. She has a Bachelor's Degree in Performance, with classical horn as principal instrument from The Norwegian Academy of Music, where she is still studying. She has been active within the institution both as leader of the student council and as a member of the board. Siri first became involved in the AEC at the beginning of the «Strengthening Music in Society» project in 2017, where she is a member of the Learning and Teaching working group and the Student Working group.

Siri Storheim è di Bergen, in Norvegia, e attualmente vive a Oslo. Ha una laurea in Performance con il corno classico presso l'Accademia Norvegese di Musica. È stata attiva all'interno dell'istituto sia come leader del consiglio studentesco che come membro del consiglio di amministrazione. Siri è stata coinvolta per la prima volta nell'AEC all'inizio del progetto "Strengthening Music in Society" nel 2017, dove è rappresentante degli studenti nel gruppo di lavoro Learning and Teaching ed è membro del gruppo di lavoro degli studenti.



Giusy Caruso è artista ricercatrice post-dottorato presso il Conservatorio Reale di Anversa, in affiliazione ai gruppi di ricerca CREATIE, MAXlab, IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica dell'Università di Gand) e LaM (Laboratoire de Musicologie, Università di Bruxelles). Il suo lavoro si concentra sull'analisi della performance nell'ambito degli studi di musicologia sistematica, *embodied music cognition* e ricerca artistica. È *visiting professor* in analisi della performance e tecnologia presso la London Performing Academy of Music (GB). Rinomata interprete di musica contemporanea e premiata da importanti istituzioni, ha all'attivo una carriera concertistica in tutta Europa, Asia, Russia e America. Oltre al PhD nelle arti (Musica), concluso presso il KASK – Università e Conservatorio Reale di Gand, ha conseguito la laurea in filosofia *cum laude* presso l'Università della Calabria, tre Master in pianoforte – con *high distinction* presso il CODARTS, Conservatorio di Rotterdam (NL), *cum laude* presso il Conservatorio di Vibo Valentia e *cum laude* presso il Politecnico "Scientia et Ars" di Vibo Valentia (IT) – e il post-Master in musica contemporanea con *high distinction* presso il Conservatorio Reale di Gand (BE). www.giusycaruso.com

Giusy Caruso is a postdoctoral artist-researcher at the Royal Conservatory of Music in Antwerp, affiliated to the research groups CREATIE, MAXlab, IPEM (Institute of Psychoacoustic and Electronic Music, Ghent University) and LaM (Laboratoire de Musicologie, Bruxelles University). Under the areas of Systematic Musicology and Embodied Music Cognition, her work focused on music performance analysis and artistic research. She is a visiting professor in "Music Performance Analysis and Technology" at the London Performing Academy of Music (GB). Renowned interpreter of contemporary music and rewarded by important institutions, she is pursuing her concert activity

throughout Europe, Asia, Russia and America. She holds a PhD in Arts (Music) at the KASK-University and Royal Conservatory of Ghent, a MA degree in Philosophy *cum laude* at the University of Calabria, three MA degrees in piano – *with high distinction* at the CODARTS, Conservatory of Rotterdam (NL), *cum laude* at the Conservatory of Vibo Valentia e *cum laude* at the Politecnico “Scientia et Arts ” in Vibo Valentia (IT) – and the post-master in contemporary music *with high distinction* at the Royal Conservatory of Ghent (BE). www.giusycaruso.com

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXXI
· MMDCCLXXIV AUC ·