

Anno 2023-2

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
«Gruppo di Analisi e Teoria Musicale»
(GATM)

GATM

Libreria Musicale Italiana



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXIX n. 2, 2023

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), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt, 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), Antonello Mercurio (Conservatorio di Salerno), 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: Elena Basso, (Istituto Miari, Belluno), Matteo Catalano (Liceo Bragaglia, Frosinone), Enrico Cominassi (Cons. Pavia), Lara De Marco, Gianluca Dai Prà (Licei Renier, Belluno), Marina Mezzina (Cons. Salerno), Simone Rota (Cons. Genova)

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: direttoreratm@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

© 2023 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 978-88-5543-358-7

INDICE

<i>Editoriale</i> , di Antonio Grande	7
Prefazione, di Leonella Grasso Caprioli	
<i>Uno sguardo di sistema: la ricerca artistica e il Processo di Bologna</i>	17
Per Dahl	
<i>The score and the performer's communication. Artistic freedom in a semiotic perspective</i>	27
Mine Doğantan-Dack	
<i>About Time: Artistic Research and the Contemporary University</i>	57
Paul Craenen	
<i>Finalità creative e sociali nelle proposte di ricerca di studenti di performance musicale. Lo stato dell'arte nel dibattito sui percorsi formativi nell'alta formazione musicale.</i>	91
Agostino Di Scipio	
<i>Ricerca Artistica Musicale e Ricerca sulle Tecnologie della Musica</i>	133
Imogen Morris	
<i>Does Size Really Matter? Choosing Recorders for Vivaldi's Chamber Concerti in Sharp Keys</i>	181

RECENSIONI

Giusy Caruso, <i>La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi</i> , LIM 2022, di Anna Maria Ioannoni Fiore	213
<i>Notizie sugli autori / Notes on contributors</i>	223

Editoriale

Il tema della Ricerca Artistica Musicale si è sviluppato negli ultimi tempi in modi consistenti e tuttavia non uniformi. Se in molte Istituzioni e Centri di Ricerca, specie nel Nord Europa, vi è già una consolidata esperienza, non altrettanto può dirsi di molte altre aree europee, tra cui l'Italia. La nostra Società di Analisi (GATM) da tempo si è fatta promotrice in tal senso di numerose iniziative¹, e la RATM ha deciso di promuovere quest'anno una Call Internazionale sul tema, un impegno che è stato faticoso, ma anche ricco di soddisfazioni. L'iniziativa è nata con la collaborazione di altre Istituzioni europee, come l'Eparm (*European Platform for Artistic Research in Music*), l'AEC (*Association Européenne des Conservatoires*) e la Rivista Open Access inglese "Music Performance Research" (MPR, <https://musicperformanceresearch.org/>). Ci sono giunte numerose proposte da tutto il mondo e, alla fine, ne sono state scelte nove che abbiamo distribuito tra Ratm ed MPR. Una di esse, per il taglio e l'interesse trasversale che presenta, esce in entrambe le riviste, in italiano e in inglese.

A una prima analisi, la Call ha confermato una tesi già piuttosto nota: intorno a questo tema esistono idee e approcci molto diversificati, talvolta anche contrastanti. Vi è molta incertezza su cosa si debba intendere per Ricerca Artistica e quale sia il suo raggio d'azione. Ma forse, proprio nella difficoltà di trovare una definizione condivisa, dobbiamo cogliere la specificità di questo concetto. La Ricerca Artistica, infatti, viene a toccare temi ed aspetti che pensavamo al sicuro nelle nostre consolidate classificazioni, mettendo in discussione il senso stesso del concetto di conoscenza, e coinvolgendo la nostra soggettività (di solito esclusa nella più comune ricerca scientifica), il lato espressivo e immaginativo del sapere, la conoscenza tacita, il rapporto mente/corpo, e molto altro ancora. Nel contempo, essa ci ricorda il ruolo cruciale del performer, e come questa figura sia rimasta finora paradossalmente esclusa nella costruzione ontologica dell'opera musicale.

Possiamo dunque dividere il corpo degli articoli entro due grandi ambiti: quello più genericamente rivolto al tema della Ricerca Artistica, nelle sue varie declinazioni, e quello più legato a una sua specifica branca, inerente la *performance* musicale. Nel primo prevale un approccio di tipo "critico" nel momento in cui ci

1. Si pensi al paper "Performance and Analysis: An Empirical Research on the Interactions between Analysts and Performers" presentato al 9° Congresso Europeo di Analisi Musicale, University of Strasbourg-GREAM, Strasbourg, 28-06-2017.

si misura con salti di paradigma che modificano nel profondo la natura di certi concetti e si rimane più nell'ambito delle domande che non delle soluzioni; nel secondo prevale invece un profilo più empirico, dove emerge la necessità di prendere delle decisioni o, se si vuole, di fornire delle risposte, per quanto provvisorie possano essere.

Alcuni temi sono strettamente *interni* al corpus teorico musicale, altri sono *esterni* ad esso, aprendosi verso la società o le Istituzioni (come le Università). Rientra fra i primi l'articolo di Per Dahl che affronta, da una prospettiva semiotica, il delicato tema della scrittura musicale, oggetto delle recenti prese di posizione da parte dei *performative studies* e della critica al testualismo. Com'è noto, essi valutano in modo critico gli attrezzi di lavoro e i metodi consolidati dell'analisi musicale, che opera proprio sui testi. Dahl si muove nell'area di confine tra i due territori — della notazione e della performance — con una strategia vincente, mettendoli in comunicazione e trasformandoli in ulteriori ingranaggi di quel più esteso complesso di interazioni che è la musica. «La notazione — scrive — può essere rivalutata come componente di quell'assemblaggio (in senso deleuziano) che è il brano musicale». Essa diventa cioè luogo di negoziazione tra le due agenzie, intrecciate in un unico destino, e nel cui perimetro si produce il senso. L'approccio di Dahl, dunque, è costruttivo nella misura in cui sottrae al testo quel valore di oggetto rigido e inerte, da cogliersi in prospettiva "museale", e su cui l'interprete sarebbe chiamato solo ad esercitare un'operazione di "scongelo" che liberebbe i contenuti espressivi custoditi dentro la struttura. Al contrario, la notazione diventa il tassello di un processo comunicativo che trova nel performer il luogo di innesco di un'azione (una pratica) capace di dispiegare possibili e sempre mutevoli sensi. Detto altrimenti: ciò che genera espressione non è un contenuto congelato nella struttura, ma l'interazione tra la struttura, insieme con altre agenzie, e il performer.

Il rapporto tra notazione e fenomenologia sonora avviene secondo vari livelli, e l'autore illustra con molti dettagli la complessa rete di scambi tra i due territori. In pratica, «diverse forme di conoscenza interagiscono» e ciò mostra come «dobbiamo abbandonare la tradizionale teoria della rappresentazione, dove l'esecuzione musicale è vista come ri-presentazione di un'opera» intesa come oggetto compiuto. Nell'approccio semiotico di Dahl, il performer trasforma (o transcodifica) ciò che è solo un segno (oggettivo), facendolo diventare simbolo, differenziando la fase dell'*identificazione* da quella dell'*interpretazione* creativa. Il rapporto non è solo a due, tra compositore e performer. Irrinunciabili sono altre agenzie: il "contesto culturale" e intersoggettivo entro cui collocare il sistema notazionale — ciò che ricorda il famoso "triangolo" di Donald Davidson tra parlante,

interprete e mondo [2006] — e, ovviamente, l'ascoltatore, che condivide quel mondo e se ne serve come tramite per la sua esperienza musicale.

L'articolo, dunque, si inquadra nel corpus della Ricerca Artistica Musicale se consideriamo il focus sull'interazione tra il testo — come luogo di negoziazione — e quanti ne sono gli attori, nel passato come nel futuro, in un più esteso ambito di pratiche. Possiamo aggiungere, infatti, che il brano è quel processo che include anche altre due fasi su cui estendere il nostro interesse analitico e che si collocano temporalmente prima e dopo la parola 'fine' del compositore: gli schizzi compositivi e le annotazioni di direttori e strumentisti sulle partiture. I primi sono già oggetto da tempo di attenzione da parte di musicologi e analisti, anche se in genere prevale una prospettiva di ordine più filologico che ontogenetico. L'approccio più tipico porta, infatti, a vederli come lavori preparatori finalizzati a un traguardo testuale che segna però anche il termine del processo stesso².

Quanto alle annotazioni, siamo nell'affascinante campo delle "iscrizioni" sopra i testi, che ne denotano la vita per via dell'intreccio con le pratiche che li coinvolgono e li interpretano [Payne & Schuiling 2021, Bayley-Heyde 2017]. Non si tratta cioè di semplici aggiunte ad un testo, inteso come modello idealizzato, ma come «parte integrante del processo creativo stesso» [Payne & Schuiling 2021, 264]. Megan Winget, rilevando come oggi questo campo di ricerca sia poco studiato, ne rileva l'importanza per capire quanto musicisti e interpreti influenzino il "prodotto" finale [Winget 2008, 1878].

Su un terreno per molti aspetti vicino si muove l'articolo di Imogen Morris, legato alla pratica flautistica del repertorio barocco. Incentrato su problemi di diteggiatura di un certo repertorio di Vivaldi, Morris ci propone una discussione preziosa per cogliere l'apporto determinante del performer ai fini della definizione dell'opera. La discussione di differenti diteggiature e le scelte che lo strumentista deve operare, mostra problematiche che richiedono una forte dose di responsabilità e consapevolezza storica.

Sono messe a confronto due differenti flauti, in Fa e in Sol, e due tipologie di diteggiatura: quella antica e quella moderna. Quest'ultima, motivata in prevalenza a rendere più agevole la manualità dello strumentista, ha determinato più o meno consapevolmente una rinuncia a specifiche qualità timbriche e, per conseguenza, espressive. L'autrice osserva invece come certe tonalità siano state scelte consapevolmente da Vivaldi proprio per ottenere sonorità che solo una certa diteggiatura (differente da quella moderna) è in grado di produrre, seppure scomoda e poco favorevole.

2. Entro una tale ottica andrebbe inclusa anche una lettura critica di quanto si muove intorno al concetto di edizione Urtext [Urchueguía 2006, Kinderman 2021].

Ciò che può apparire una semplice operazione di alleggerimento dell'impegno manuale sullo strumento mostra non solo di riflettersi sulla resa del pezzo, ma di impattare sulla nostra capacità di comprendere le finalità stesse della diteggiatura, e il profilo sonoriale che riteniamo più adeguato.

La discussione della Morris percorre numerose direzioni d'indagine musicologica. Nel quadro di un confronto aperto tra partitura e possibili diteggiature, vengono discussi i trattati del tempo in relazione al pubblico — di amatori e non professionisti — cui erano rivolti, nonché differenti pratiche esecutive come il suonare in piedi o seduti. Il tutto lascia emergere una ricca varietà di agenzie che, nel loro insieme, concorrono alla “costruzione” del pezzo.

Seppure indirettamente, l'articolo ci invita a riflettere su come il brano, come oggetto che preleviamo dalla storia, abbia delle marche ontologiche transitorie e mutevoli. Sarebbe interessante, ad esempio, studiare perché la modernità abbia prodotto soluzioni tecniche che privilegiano l'agilità e la brillantezza del suono, sacrificando sonorità più velate e complesse. E, in base a questo, qual è il sistema di valori e la visione del mondo di cui il brano ci parla?

Una discussione ad ampio raggio proprio sulla molteplicità di soggetti (umani e non umani) che inquadrano il fenomeno musica, con un focus specifico sull'odierna tecnologia, è l'articolo di Agostino Di Scipio. Il suo approccio riprende una serie di concetti e spunti che l'autore ha maturato in una lunga carriera di artista, compositore, ricercatore, ma anche di teorico e pensatore. Nel suo articolo, la figura del musicista-ricercatore si innerva nell'apparato tecnologico come una delle diverse agenzie, in continua interazione, che formano quel grande assemblaggio che è il processo artistico.

«L'apparato tecnologico — ha scritto Rosi Braidotti — è il nostro nuovo *milieu* e tale intimità è molto più complessa e produttiva dell'estensione protesica e meccanica che ne ha fatto la modernità.» [2014, p. 68]. Nasce, cioè, una nuova declinazione di arte che non attiene più (solo) all'estetica, essendo ormai un concetto onto-epistemico, per usare un termine caro a Karen Barad [2007, 185]. Il nostro modo “esteso” di conoscere, di cui la ricerca artistica si fa promotrice, rende infatti impossibile distinguere tra uno stato ontologico e uno epistemico. È proprio quel modo di conoscere a mutare le marche ontologiche di ciò che chiamiamo arte e suoi prodotti. In quest'ottica, ad esempio, Paulo De Assis suggerisce di sostituire *ontologia* con *ontogenesi*³, per testimoniare il continuo stato di divenire dell'opera-come-processo.

3. «My new image of work poses the question not so much in terms of a conventional ontology, but rather in terms of ontogenesis and of productive operations with historically inherited materials», [De Assis 2018, 72].

Di Scipio dà grande importanza a profilare un nuovo ruolo al Soggetto, nella sua duplice forma di Soggetto-artistico che complementa un Soggetto-ricercatore. Il primo cerca «esperienze uniche, accadute in momenti specifici e non ripetibili», sviando da fatti concreti oggettivi e misurabili; il secondo, al contrario, cerca proprio fatti concreti «formalizzati e documentati, ripetibili e dunque acquisibili come dati».

Questo scontro tra profili così diversi di agenti epistemici, nel perimetro (sempre aperto) dello stesso Soggetto, rende conto della complessità della posta in gioco e della difficoltà di parlarne. Qui forse, più che mai, può servire il concetto deleuziano di un “molteplicità” che non viene forzata a diventare unità, come vuole la tradizione occidentale, ma che rimane tale, “nella forma sostantiva” [Deleuze 1994, 182]. Si elegge così una prospettiva d’apertura a tutto campo, che si caratterizza per lo «stare con la domanda», espressione che Di Scipio riprende da D’Errico [2021], come «più importante della certezza o della fiducia di arrivare a una risposta soddisfacente». L’ambiente tecnologico diventa il tramite per indagare pratiche d’“uso”, e forme di assemblaggi dove si incontrano agenzie materiali, semiotiche, sociali, umane e non umane⁴. Si delinea una *tecno-ecologia* per alludere ad ambienti cooperativi, basati su forti ibridazioni di materiali, ambienti, risorse umane.

In questo articolato scenario, l’autore ritiene doveroso estendere la discussione alle politiche dell’Istruzione Superiore che devono sapersi sintonizzare con i profondi cambiamenti delle nostre società postumane superando visioni fatte di saperi separati, prospettive antropocentriche, ingombranti approcci strutturalistici. Sotto questo aspetto, la Ricerca Artistica Musicale si presenta come una sfida in un percorso di progettazione di principi e valori per un mondo in continuo mutamento.

Proprio a questo tema si lega la proposta di Paul Craenen⁵ che affronta un’altra questione di grande interesse per la Ricerca Artistica Musicale, quella riguardante le sorti e le scelte degli “Istituti di Alta Formazione Musicale” (*Higher Music Education*). Per effetto dei profondi cambiamenti degli ultimi tempi, essi «si trovano oggi ad affrontare sfide senza precedenti» (...). L’universo musicale, nelle sue

4. «Un concatenamento nella sua molteplicità lavora nello stesso tempo, necessariamente, su flussi semiotici, flussi materiali e flussi sociali» [Deleuze & Guattari 2006, 59]. “Concatenamento”, insieme con “assemblaggio” è uno dei modi con cui viene tradotto il termine “*agencement*”. Gli autori, in pratica, criticano la divisione dei nostri saperi in categorie: «non si ha più una tripartizione tra un campo di realtà, il mondo, un campo di rappresentazione, il libro [per noi il testo musicale], e un campo di soggettività, l’autore» [ivi, 59]. L’oggetto artistico sembra essere il modello più tipico per questa ipotesi di molteplicità.

5. Il testo di Paul Craenen compare su questo numero in italiano e in lingua originale (inglese) sulla rivista MPR con cui abbiamo in essere una collaborazione.

varie forme, ha acquistato caratteri sempre più ibridi — rispetto ai modelli eurocentrici e formalistici che ben conosciamo — rendendo inadeguate e obsolete le proposte formative rivolte agli studenti di quelle Istituzioni. Da qui la necessità di ridisegnare, nei curricula, l'idea di cosa dev'essere oggi il musicista, una domanda che nasconde numerose e profonde insidie, sia teoriche che organizzative. In dettaglio, l'articolo si interroga su due temi particolari che caratterizzano il profilo del musicista di oggi: il "fare" — inteso anche come capacità creativa — e l'impegno sociale, ossia la relazione consapevole della propria funzione professionale nella società contemporanea. Nel primo caso — che Craenen riassume nel termine *Musicking*, ripreso da Small [1998] — ritroviamo l'affermarsi delle "pratiche" come svolta paradigmatica rispetto agli ideali dell'autonomia dell'arte. Quanto al secondo, l'integrazione del musicista nella rete di agenzie della società di oggi, oltre ad incidere su competenze e responsabilità dei singoli attori, produce anche una riformulazione del concetto di opera musicale che da oggetto di contemplazione, caro a una lettura ottocentesca, diventa strumento di azione e di trasformazione. Nella seconda parte dell'articolo, l'autore discute gli esiti di una raccolta di progetti di studenti del Conservatorio Reale dell'Aia (tra il 2021 e il 2023) aprendo un quadro di grande interesse sulle motivazioni e gli intenti delle giovani generazioni di musicisti. Tecnologia, "versatilità" professionale, contaminazione, rapporti con il pubblico, inclusione, ma anche ecologia e decolonizzazione: questi alcuni dei temi messi in campo, in bilico tra forme di consapevolezza e motivazione da un lato, ma anche di ingenuità e preoccupazione dall'altro. Da qui la necessità di fornire ai giovani musicisti i necessari supporti formativi per percorsi di ricerca maturi e consapevoli.

Un analogo collegamento con tematiche sociali emerge nell'articolo di Mine Doğantan-Dack, un'autrice che proprio di recente ha vinto il *Practice Research Prize* indetto dalla Royal Musical Association con un paper — *Senses and Sensibility: The Performer's Intentions Between the Page and the Stage* — uscito proprio sulla nostra rivista (no. 21/1, pp. 23-68)⁶.

L'autrice propone un approccio critico e trasversale tra lo stato di fatto in cui versano le Istituzioni Universitarie e il ruolo della Ricerca Artistica, luogo di pratiche differenti e alternative, capaci di esercitare anche una pressione etica e politica. L'autrice evidenzia come le Università hanno da tempo intrapreso un

6. Si tratta di un premio prestigioso che rappresenta, anche per tutto il nostro team, un importante elemento di orgoglio in quanto testimonianza di come la RATM si stia muovendo in modo attento e intelligente nelle proposte e nella scelta degli autori. Vale la pena aggiungere che il n. 21/1 è stato anche un numero speciale in quanto nasceva come proposta *gender* con contributi esclusivamente di studiose donna. Si confronti, a questo proposito, l'editoriale di Catherine Deutsch [*ibid.* 9-20].

percorso orientato al neoliberismo, adeguandosi ad un'economia di mercato dove prevalgono valori come concorrenza, efficienza, profitto. Questo mondo produce un particolare *regime temporale*, basato sul culto della velocità e di traguardi competitivi cui sottostanno studenti e docenti. In pratica, il tempo diventa uno strumento ideologico nelle "pratiche discorsive" neocapitalistiche. Ciò altera le nostre capacità di azione e di risposta, espropriando da noi stessi i tempi di produzione e di assimilazione, come pure una piena gestione del nostro corpo.

A fronte di questa situazione, scrive l'autrice, sono nati movimenti di risposta come, ad esempio, l'*Accademia lenta* in cui si punta a riconquistare una dimensione temporale più umana, che consenta un contatto più sano con l'ambiente, una migliore capacità di interazione e di percezione, attivando, nel contempo, «nuove modalità di conoscenza» e più elevati standard di benessere.

Il discorso critico entro cui promuovere questo differente regime temporale diventa, per Doğan-Dack, la sua personale esperienza di un brano, l'*Andante con Moto* del Concerto n. 4 di Beethoven, per Pianoforte e Orchestra. Ma è evidente che il significato della "lentezza" va ben oltre gli aspetti puramente quantitativi, per riguardare questioni qualitative, intese come «esperienze soggettive e intersoggettive, e i valori che esse incorporano» [...].

È di grande interesse proprio la relazione che viene a crearsi tra un fatto di natura politico-sociale — l'indirizzo e il *management* delle Università — e un particolare lavoro di Ricerca Artistica che punta a un'idea qualitativa di tempo, in una dimensione fenomenologica, orientando la performance verso una richiesta di "senso" più che di struttura, e in cui il pianista non è un semplice riproduttore, ma il Soggetto autonomo di un indirizzo che vuole essere anche etico e politico.

Il contesto descritto dall'autrice in procinto di iniziare l'*Andante con Moto* focalizza l'interplay tra lei, gli archi, e i musicisti non impegnati in quel momento a suonare. A dare senso alle note è un micromondo fenomenologico (un *we-space*), segnato da una sua intima storicità. «Siamo legati insieme da, e verso, il "passato" — che abbiamo appena creato con la nostra esecuzione del primo movimento, *Allegro moderato* — e al "futuro", che stiamo per iniziare» (...). È un mondo i cui attori non sono solo presenze fisiche, ma anche gioco di intonazioni reciproche. Questa sorta di *comunità* virtuale, intima ed effimera, è quanto di più lontano dal mondo neoliberista che spinge «verso la concorrenza e la divisione», e che punta al risultato o all'efficienza intesa come prodotto.

Lo scarto fra le due differenti visioni si evidenzia anche nel giudizio dato al virtuosismo: in un caso è l'attività in cui emerge un'efficienza muscolare, nell'altro una capacità di intonazione e di costruzione di uno spazio condiviso, produttore di senso. In questa accezione, la musica non coincide con una partitura, ma con un'intera scena, in cui si muovono differenti soggetti, come quando la pianista

osserva che «i fiati, i corni, le trombe e i timpani, che non suonano nel movimento *Andante con moto*, diventano ascoltatori *speciali*» (...). Quegli ascoltatori, come direbbe Paul Zumthor, «‘fanno parte’ dell’esecuzione» [2001, 287]⁷.

Siamo insomma ben lontani dal regime temporale dell’Accademia. Se lì il corpo patisce la perdita del sé, la pianista che suona *l’Andante con moto* sente sé stessa come libertà, condizione che riesce anche a trasmettere al suo pubblico.

Prima di chiudere, potremmo chiederci se un’opzione verso il tema della Ricerca Artistica Musicale non porti con sé un’*impasse* sul piano epistemologico, dovuta allo scontro tra differenti ordini di conoscenza. Ciò perché, come ha osservato Marcel Cobussen, il problema è proprio quello di «usare il linguaggio per esprimere ciò che la musica ci permette di conoscere al di fuori del linguaggio» [Cobussen 2007, 23]. Nelson Goodman, ad esempio, ha indicato con chiarezza la differenza tra i sistemi denotativi e quelli esemplificazionali, quest’ultimi tipici dei linguaggi artistici [Goodman & Brioschi 2008]. In essi non si usano segni che rimandano a *denotata*, ma campioni (*samples*) che rimandano ad etichette (*labels*), ossia compiendo di fatto un percorso semiotico inverso. Non è quindi ingenuo ogni tentativo di integrare ciò che è differente?

A nostro parere, il tema della Ricerca Artistica ci consente di mettere a fuoco i problemi che nascono proprio in quella terra di mezzo tra diversi ordini di conoscenza. Per un verso, l’analisi musicale (che è la nostra disciplina) deve continuare a indagare quel complesso di pratiche che per secoli hanno avuto come centro la scrittura, con tutte le conseguenze che ne sono derivate. La scrittura musicale è stata in Occidente una particolare modalità del pensiero compositivo, declinandosi, molto spesso, più come strumento di produzione che di comunicazione. Essa, infatti, non è stata solo uno strumento capace di *trasmettere* un pensiero, ma una tecnica in senso grammatologico, idonea cioè a sviluppare una modalità *creativa* di quel pensiero. Nel contempo, rimanendo a ridosso di pratiche strumentali o compositive, la Ricerca artistica ci consente di guardare ai problemi da una diversa prospettiva, e di sviluppare nuove domande. Affrontando i temi connessi alla fenomenologia dell’opera musicale possono prodursi virtuose interazioni che aiutano a “gestire” l’argomento nei modi più adeguati alla sua dimensione *molteplice*.

Ci auguriamo infine che questo progetto — compiuto in collaborazione con *Music Performance Research* — porti ad una collaborazione stabile e duratura tra le due riviste, e sia la base per promuovere in futuro nuove iniziative per estendere ed elaborare la delicata relazione tra opera e ricerca artistica, come pure tra

7. Nella citazione, Zumthor parla della poesia orale che richiama da vicino gli aspetti ‘performativi’ della pratica musicale.

analisi e performance. Se potrà nascere una discussione su questa materia, avremo raggiunto lo scopo di mettere in dialogo la nostra comunità intorno a temi sui quali, anche come docenti, saremo ben presto coinvolti a livello sia personale che istituzionale.

Antonio Grande

BIBLIOGRAFIA

- BARAD K. (2007), *Meeting the Universe Halfway*, Duke University Press.
- BAYLEY A. – HEYDE N. (2017), *Communicating Through Notation. Michael Finnissy's Second String Quartet from Composition to Performance*, «Music Performance Research», 8, 80–97.
- BRAIDOTTI R. (2014), *Il postumano: La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* Derive Approdi.
- COBUSSEN M. (2007), *The Trojan Horse. Epistemological Explorations Concerning Practice Based Research*, «Dutch Journal Music Theory», 12–1, 18–33.
- DAVIDSON D. (2006), *Sulla verità*, Editori Laterza.
- DE ASSIS P. (2018), *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research*, Leuven University Press.
- DELEUZE G. – GUATTARI F. (2006), *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelveccchi (ed. orig. 1980).
- DELEUZE G. (1994), *Difference and Repetition*, Columbia University Press (orig. ed. Presses Universitaires de France, 1968).
- GOODMAN N., – BRIOSCHI F. (2008), *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore.
- KINDERMAN W. (2021), *Recentering Music: Sketch Studies and Analysis*, in N. Donin (ed.), *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music* (1a ed.), Oxford University Press.
- PAYNE E., – SCHUILING F. (2021), *Music Notation and Distributed Creativity: The Textility of Score Annotation*, in C. Stalpaert, K. van Baarle, & L. Karreman (eds.), *Performance and Posthumanism* (pp. 261–286), Springer International Publishing.
- SMALL C. (1998), *Musicking. The meanings of performing and listening*, University Press of New England.
- URCHUEGUÍA C. (2006), *Critical Editing of Music and Interpretation: Critical Editions for Critical Musicians? «Text»*, 16, 113–129.
- WINGET M. A. (2008), *Annotations on musical scores by performing musicians. Collaborative models, interactive methods, and music digital library tool development*, «Journal of the American Society for Information Science and Technology», 59(12), 1878–1897.
- ZUMTHOR P. (2001), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino.

Uno sguardo di sistema: la ricerca artistica e il Processo di Bologna

Il tema della ricerca artistica, trattato secondo diversi punti di vista nei contributi presentati in questo volume, si lega strettamente alla dimensione della riforma europea del Processo di Bologna che ha investito, oramai da quasi un lustro, anche i Conservatori di musica e le Accademie del nostro paese.

Il topic rappresenta infatti, a partire dagli anni Ottanta, da un lato uno straordinario elemento propulsore del dibattito sul concetto stesso del fare arte oggi, e dall'altro il costituente necessario per saldare la riflessione sulla ricerca al ruolo che le discipline artistiche possono svolgere oggi all'interno della società contemporanea. Tale intensa discussione ha contribuito nell'ultimo trentennio a mutare sensibilmente a livello internazionale il mondo della produzione artistica e quello della sua educazione e trasmissione.

L'ambito istituzionale dei Conservatori e delle Accademie rappresenta, in questo quadro, lo spazio elettivo in cui sviluppare un contesto che favorisca e accolga la riflessione critica e la sperimentazione di nuove pratiche di ricerca in tutti gli ambiti che caratterizzano la creatività nelle arti. Nel caso specifico della musica, la ricerca artistica riguarda in particolare le dimensioni della composizione, della performance, della pedagogia, della comunicazione, dei nuovi linguaggi e delle nuove tecnologie.

Si fa riferimento, in più d'uno degli articoli qui raccolti, ad alcuni fra i punti di snodo del dibattito intorno all'*artistic research* quali le teorie discendenti dal cosiddetto *practice turn*, ma anche la riflessione epistemologica sullo statuto della ricerca artistica quale fattore di cambiamento, non solo necessario alle arti, ma utile all'arricchimento del concetto di ricerca tout-court, senza tralasciare l'identificazione della figura dell'artista-ricercatore come player ulteriore nella scena artistica ed educativa del mondo contemporaneo.

Tutti questi elementi non sono solo oggetto d'argomentazione speculativa, ma costituiscono aspetti concreti di un cambiamento culturale che ponga le basi per la radicale azione di trasformazione voluta dalla riforma che, fin dal suo esordio, ha chiamato le Istituzioni della formazione superiore artistica ad ancorare i

propri obiettivi in una *mission and vision* ampliata rispetto ai propri compiti istituzionali tradizionali.

L'evoluzione degli obiettivi e delle funzioni costituisce, in altre parole, la finalità principale del processo di innovazione dell'intero arco istituzionale della formazione superiore riformata. Si tratta di un punto di arrivo, raggiungibile attraverso un percorso — chiaramente indicato nelle strategie della Comunità Europea dedicate alla valorizzazione delle conoscenze —¹ per il quale la ricerca assume il ruolo di battistrada. Una ricerca condotta da esperti, declinata nel contesto delle scienze in Università e delle arti nelle AFAM.

In tale assunzione di nuova responsabilità del settore della *Higher Education*, la ricerca ha giocato un ruolo fondamentale nell'aprirsi al vaglio di un profondo cambiamento dei propri paradigmi. È con la ricerca che si fa innovazione abbattendo i confini tra le discipline, allo scopo di acquisire maggiore lucidità di analisi nel confrontarsi con i nuovi scenari della contemporaneità che si profilano all'orizzonte.

Da queste premesse, che connettono il dibattito interno all'arte e alla scienza alle *policies* comunitarie degli ultimi decenni, si dirama la forte spinta della ricerca verso il dialogo tra i differenti campi della conoscenza, con un deciso spostamento di focus che, da una specializzazione scientifica sempre più estrema, è passato ad incentivare prospettive di indagine interdisciplinari e trans- o cross-disciplinari,

1. L'obiettivo del Consiglio Europeo straordinario riunitosi a Lisbona nel 2000 è stato la trasformazione dell'Unione nell'«economia più competitiva e dinamica al mondo, basata sulla conoscenza, capace di una crescita economica sostenibile con più posti di lavoro e più qualificati e con una maggiore coesione sociale» (art. 5). A tal fine, l'Europa orienta l'attenzione verso il rafforzamento dei settori ritenuti, in quest'ottica, prioritari: istruzione, formazione superiore e ricerca. È in questo contesto che nasce lo spazio europeo della Ricerca (European Research Area – ERA), cui si affiancherà, di lì a un decennio, lo spazio europeo della Formazione Superiore come esito dei lavori di sviluppo della riforma di Bologna (European Higher Education Area – EHEA: spazio concepito nel 2005 all'interministeriale di Bergen, nel 2007 a Londra se ne stabilisce una roadmap iniziale, viene consolidato nel successivo Comunicato di Lovanio del 2009, infine formalmente avviato con il Comunicato di Vienna e Budapest nel 2010). Nella Strategia di Lisbona si afferma: «Le persone sono la principale risorsa dell'Europa e su di esse dovrebbero essere impiegate le politiche dell'Unione. Investire nelle persone e sviluppare uno stato sociale attivo e dinamico sarà essenziale per la posizione dell'Europa nell'economia della conoscenza e per garantire che l'affermarsi di questa nuova economia non aggravi i problemi sociali esistenti rappresentati dalla disoccupazione, dall'esclusione sociale e dalla povertà (art. 24). I sistemi europei d'istruzione e formazione devono essere adeguati alle esigenze della società dei saperi e alla necessità di migliorare il livello e la qualità dell'occupazione. Dovranno offrire possibilità di apprendimento e formazione adeguate ai gruppi bersaglio nelle diverse fasi della vita: giovani, adulti disoccupati e persone occupate soggette al rischio che le loro competenze siano rese obsolete dai rapidi cambiamenti.» (art. 25). Per ulteriori approfondimenti, si confronti il testo integrale del documento, in particolare gli articoli 8-15, al link https://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm (ultimo accesso 20/11/2023).

consentendo l'apertura di un nuovo spazio di lavoro che ben intercetta la naturale vocazione all'eclettismo del ricercatore umanista e del ricercatore artista.²

Tale nuovo spazio costituisce tuttavia una vuota promessa se non occupato dai diretti interessati. Lo sforzo teso ad abitarlo, a connotarlo di senso, a popolarlo, a qualificarlo, ha caratterizzato con alterne velocità, a seconda dei diversi paesi e delle diverse culture nazionali, la dimensione di sviluppo della riforma di nuovo millennio della formazione superiore europea, in particolare quella artistica.

Ci pare dunque opportuno cogliere l'occasione di questa importante pubblicazione per fare il punto della situazione sulle politiche italiane relativamente al tema della ricerca nelle arti, in particolare proprio nel quadro del sistema dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica che da tali Istituzioni è costituito, e sullo stato dell'arte della riforma in questo specifico settore a livello normativo.

Un'evoluzione che parte da lontano: i primi passi dell'Italia nel Processo di Bologna

L'Italia è stata una delle quattro Nazioni a dare avvio al processo europeo di trasformazione del settore dell'Istruzione superiore che, a partire dalla

2. Volendo allargare lo sguardo alle strategie di investimento globale dei sistemi governativi affiliati all'OCSE, per i quali il concetto di ricerca si è andato sempre più stabilmente a collegare a quello di sviluppo, è opportuno rilevare come per gli estensori del Manuale di Frascati, attenti essenzialmente al solo impatto economico della ricerca, si debba individuare il sistema delle Istituzioni dell'Alta Formazione artistica quale sede preposta allo sviluppo d'una propria ricerca di settore, le arti, al pari degli analoghi compiti assegnati alle università e agli enti di ricerca per le scienze. Cfr. a questo proposito, il controverso articolo 2.6.7 contenuto nel Frascati Manual 2015, secondo cui, pur premurandosi di escludere la performance artistica di per sé quale pratica di Research&Development, gli esperti OCSE menzionano l'istituzionalizzazione di Dottorati artistici come un ambito di sperimentazione meritevole di attenzione per l'individuazione di nuove pratiche di ricerca artistica, eventualmente riconoscibili al pari di quelle scientifiche sulla base del loro accreditamento presso gli esperti di riferimento: «2.6.7 higher education institutions have, nevertheless, to be evaluated on a case by-case basis if they grant a doctoral degree to an artist as a result of artistic performances. The recommendation is to adopt an “institutional” approach and only to take account of artistic practice recognised as R&D by higher education institutions as potential R&D (to be further used by data collectors).» (<https://www.oecd.org/sti/frascati-manual-2015-9789264239012-en.htm> ultimo accesso 20/11/2023).

Dichiarazione di Sorbona del 1998,³ ha condotto al Processo di Bologna due anni dopo, cui il nostro paese ha pienamente aderito con grande tempestività.⁴

In questa prima fase, l'Italia si è infatti distinta come uno fra i paesi dell'Unione più intensamente coinvolti, recependo in due leggi nazionali la riforma del settore: la Legge n. 508 del 1999⁵ che ha riguardato specificamente la transizione del settore AFAM nello spazio della *Higher Education*, il DM n. 509/99⁶ per l'autonomia degli Atenei in cui si assumevano i principi generali ispiratori del Bologna Process.

Tale deciso avvio della riforma, avvenuto durante la XIII legislatura con i ministri Luigi Berlinguer (1996-2000) e Tullio De Mauro (2000-2001), perseguiva dichiaratamente alcune finalità strategiche che, onorando gli impegni della Costituzione italiana, garantissero la valorizzazione e la crescita della persona umana, l'esercizio pieno dei diritti di cittadinanza, l'innalzamento del livello culturale del Paese, l'adeguamento del nostro sistema agli standard europei, il rafforzamento del ruolo dell'Italia nella EU.

L'approccio, con lungimiranza, tendeva a fornire nuovi strumenti al sistema della Formazione Superiore italiana, sia scientifica sia artistica, per corrispondere pienamente alle inedite trasformazioni culturali, economiche e sociali a livello mondiale, per prepararsi alla sfida d'una crescita esponenziale del corpus

3. La dichiarazione della Sorbona riporta il titolo «L'armonizzazione dell'architettura dei sistemi di istruzione superiore in Europa» e fu concepita da un gruppo ristretto composto dagli allora Ministri europei competenti per l'Istruzione ed Educazione Superiore di Francia, Italia, Germania, Regno Unito: Claude Allegre, Ministro dell'Educazione Nazionale e della Ricerca e della Tecnologia (Francia); Luigi Berlinguer, Ministro della Pubblica Istruzione, dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica (Italia); Tessa Blackstone, Ministro dell'Educazione e della Scienza Superiore (Regno Unito); Jürgen Rüttgers, Ministro dell'Educazione, e della ricerca e della Tecnologia (Germania). Per consultare il testo integrale della dichiarazione congiunta, cfr. il link https://www.miur.it/0002univer/0052coop/0064accord/0335docume/1381dichia_cf2.htm (ultimo accesso 20/11/2023).
4. Per approfondimenti sulla storia dell'evoluzione della riforma voluta dal Processo di Bologna, sottoscritto nel 2000, si consulti il sito della Commissione Europea al link <https://education.ec.europa.eu/it/education-levels/higher-education/inclusive-and-connected-higher-education/bologna-process>. Si consiglia inoltre, per un ulteriore approfondimento sui processi di riforma dell'educazione terziaria a livello comunitario, di consultare anche il sito ufficiale del MUR <https://www.miur.gov.it/processo-di-bologna>, oltre a quello del Dizionario dell'integrazione europea (in collaborazione con Rubettino Editore) alla voce dedicata <https://www.dizie.eu/dizionario/spazio-europeo-dellistruzione-superiore-processo-di-bologna/> (ultimo accesso 20/11/2023).
5. L. 508/1999: «Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati.» <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1999-12-21;508> (ultimo accesso 20/11/23).
6. DM 509/1999: «Regolamento recante norme concernenti l'autonomia didattica degli atenei.» https://www.miur.it/0006Menu_C/0012Docume/0098Normat/2088Regola.htm (ultimo accesso 20/11/23).

delle conoscenze nel contesto contemporaneo, per corrispondere infine alla straordinaria accelerazione dello sviluppo tecnologico che impatta con estrema forza sull'intero ecosistema culturale, politico, economico e sociale a livello globale.⁷

I passi successivi: la mancata implementazione della riforma AFAM

Tuttavia, se il mondo dell'Università italiana ha potuto conoscere negli anni successivi alla riforma costanti aggiustamenti normativi che ne hanno consentito, nel tempo, un effettivo cambiamento funzionale rispetto al passato, le Istituzioni dell'AFAM sono state al contrario rallentate dal mancato completamento regolatorio del loro specifico comparto.

A tutt'oggi, come noto, mancano diversi Regolamenti applicativi della L. 508/99 e, se la transizione del settore al livello universitario non è mai stata messa in discussione a livello decisionale dal nostro paese, contestualmente l'AFAM non è stata ancora pienamente dotata degli strumenti necessari per interpretare davvero un proprio sviluppo innovativo.

Il Dottorato nell'Università italiana

Per meglio comprendere la questione della ricerca e del Dottorato nelle AFAM, ancora in una situazione di stallo a ventitré anni di distanza dal loro annuncio, è utile allargare in prima battuta lo sguardo al mondo delle Università in cui tali percorsi sono tradizionalmente consolidati, e supportati nell'evoluzione del loro modello da una azione normativa decisamente più dinamica nel tempo di quella riservata al settore artistico.⁸

Nell'ambito italiano, i titoli di Dottorato sono attualmente erogabili dalle sole Università accreditate, fanno parte del III ciclo della Formazione Superiore e hanno l'obiettivo di preparare alla metodologia per la ricerca scientifica avanzata, prevedendo tra l'altro stage all'estero e la frequenza di laboratori di ricerca. L'ammissione richiede il possesso di una Laurea Magistrale, o titolo equipollente, e il superamento di un concorso per l'accesso. La durata è di almeno tre anni, come obiettivo finale il dottorando deve elaborare una tesi originale di ricerca.

7. GRASSO CAPRIOLI L. (2018), *Face the Future Looking Back: Understanding Music as a Field of Knowledge One Hundred Years Ago*. In IMPETT J. (ed.), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance; Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, Leuven, Leuven University Press, p. 172.

8. Per un approfondimento aggiornato sull'evoluzione del Dottorato universitario in Italia, dal punto di vista della normativa e delle scelte strategiche, si consulti il sito MUR al link <https://www.miur.gov.it/dottorati> (ultimo accesso 20/11/2023).

Con il DM 226/2021,⁹ il Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR) ha recentemente riformato, con un nuovo regolamento, tali percorsi. L'articolo 3, in particolare, facendo riferimento ai «Principi per una formazione dottorale innovativa» approvati in sede europea, pone alcuni spunti di riflessione generali concepiti per le scienze, ma pienamente condivisibili anche in una dimensione artistica, come ad esempio l'idea che la formazione dottorale debba svolgersi «in un ambiente istituzionale attrattivo e criticamente stimolante, nel quale il dottorando può acquisire autonomia e responsabilità utili al successivo percorso professionale».

I Dottorati nel sistema AFAM

Il tema della ricerca si lega strettamente alla concezione del processo educativo che determina i percorsi, oltre che del Dottorato, anche del II ciclo inteso come fase preparatoria alle esperienze di ricerca, riconosciute fin dal 2003 tra i risultati d'apprendimento fondamentali per la formazione di un laureato/diplomato di Biennio.¹⁰

Ricerca e Dottorato costituiscono in Italia, almeno sulla carta, aspetti diversi, ma indissolubilmente legati, di una medesima funzione riconosciuta alla Formazione Superiore, che sia essa universitaria o accademica.

Tuttavia, va rammentato che, per quanto attiene specificamente alla questione della ricerca nell'AFAM, pur prevedendo la riforma esplicitamente la messa a ordinamento di tutti e tre i cicli di studi, al pari del sistema universitario, questi sono stati avviati con estrema lentezza nel settore della formazione superiore artistica. In particolare, il Biennio nell'AFAM è passato da una fase sperimentale all'effettivo ordinamento solo nel 2018,¹¹ mentre il Dottorato è ancora in attesa di, sembrerebbe, imminente regolamentazione.

9. Cfr. il testo integrale del Decreto Ministeriale n. 226 del 14 dicembre 2021 intitolato «Regolamento recante modalità di accreditamento delle sedi e dei corsi di dottorato e criteri per l'istituzione dei corsi di dottorato da parte degli enti accreditati» al link <https://www.mur.gov.it/it/atti-e-normativa/decreto-ministeriale-n226-del-14-12-2021> (ultimo accesso 20/11/23).
10. I risultati di apprendimento che caratterizzano la ripartizione in cicli della formazione superiore sono stati pubblicati nell'ambito della riunione interministeriale della EHEA, svoltasi a Berlino nel 2003, e prendono il nome di descrittori di Dublino dalla sede della Riunione in cui furono successivamente sviluppati. Cfr. il testo sintetico al link https://ec-oe.eu/wp-content/uploads/2017/07/8_Dublin_Descriptor_EQF_5_to_8_en.pdf (ultimo accesso 20/11/23), in cui si sottolineano per i livelli ISCED 7 e 8 (II e III ciclo) i riferimenti alle esperienze di ricerca.
11. Cfr. il DM n. 14 del 9 gennaio 2018, al link <https://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/05/decreto-ministeriale-14-del-9-gennaio-2018-messa-in-ordinamento-diplomi-academici-ii-livello-afam-1.pdf> (ultimo accesso 20/11/23).

Senza entrare in questa sede nel merito delle annose questioni relative alle disparità che hanno caratterizzato la mancata implementazione della riforma dell'Alta Formazione Artistica rispetto a quella esaurientemente perseguita del mondo universitario, va segnalato come la situazione gravemente disfunzionale in cui versa l'AFAM abbia portato ad oggi, come conseguenza, proprio il fallimento nel raggiungimento dell'obiettivo più importante, quello di una istituzionalizzazione della Ricerca e del Dottorato capace in prospettiva di portare, dall'interno, maggiore innovazione al sistema artistico.

Primi segni di un cambiamento

La ricerca, sia essa scientifica o artistica, ha bisogno di un ambiente costruttivo che la circonda per essere sviluppata, oltreché di responsabili competenti che la sappiano guidare e stimare, di studenti interessati a confrontarsi con le sue specifiche dinamiche.

In altre parole, la ricerca nelle Istituzioni, che si accompagna necessariamente allo sviluppo d'una cultura per l'automonitoraggio dei processi e per la valutazione dei risultati, ha bisogno di tempo, di investimenti dedicati e di un piano organizzativo sostenibile per essere realizzata. Il tracciato è chiaro, ma più di vent'anni sono andati perduti.

Tuttavia, dopo due decenni di totale immobilismo in questo senso, che ha costretto gli artisti-ricercatori italiani ad emigrare al di fuori dell'Italia per formarsi, esprimersi professionalmente e poter competere per ottenere riconoscimenti, si osservano in tempi molto recenti i primi segni di un cambiamento di rotta.

Segnaliamo di seguito l'avvicendamento di una serie di provvedimenti che, dal 2020, sembrerebbero infatti, finalmente, porre alcuni presupposti certi per procedere nella giusta direzione:

2020: funzioni del nuovo Ministero dell'Università e della Ricerca – MUR

In sede di conversione del DL 9 gennaio 2020¹² di scorporo del nuovo Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), precedentemente aggregato in un

12. Il DL 1/2020, qui citato, è stato pubblicato in GU il 5 marzo 2020 (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/01/09/20G00004/sg>), la relativa Legge di conversione, L. n. 12 del 5 maggio 2020, è consultabile al seguente link <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/03/09/20G00027/sg>. Il testo integrato della Legge è pubblicato e consultabile, sempre su GU, al link https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=2020-03-09&atto.codiceRedazionale=20A01520 (ultimo accesso 20/11/2023). In particolare, le integrazioni

unico Ministero per l'Istruzione, la Ricerca e l'Università – MIUR,¹³ il nuovo decreto riporta espressamente, tra le funzioni primarie del MUR, il sostegno alla “Ricerca artistica”, al pari di quella scientifica e tecnologica, collocando inoltre più chiaramente rispetto al passato l'AFAM dal punto di vista del completamento dell'autonomia, della formazione accademica, del sostegno della ricerca libera, della diffusione della cultura scientifica “e artistica”.

Lo spirito della legge mira, dunque, a evidenziare la necessità di concentrare per il futuro, in maniera meglio mirata, forze e risorse dedicate alla ricerca istituzionale e all'Alta Formazione italiana intesa come un organismo unico, composto dai due sistemi allineati dell'Università e dell'AFAM, e in senso espressamente inclusivo per quanto riguarda le discipline artistiche.

Poter contare su un dettato di legge che adotta il sintagma “ricerca artistica” come un'unità lessicale equivalente alla ricerca scientifica e tecnologica, unico caso a tale livello tanto esplicito nell'intero panorama europeo, potrebbe costituire per il futuro il necessario strumento affinché l'Italia colmi il gap fin qui accumulato nell'implementazione della riforma.

2021: il III ciclo AFAM è titolo di Dottorato

Dapprima, con il con il DL 9 giugno 2021, n. 80, art. 3 c. 10,¹⁴ si è sancito il principio che il futuro titolo erogabile dalle Accademie e Conservatori nel quadro del completamento della riforma, sarà quello di “Dottorato”.

L'assimilazione nominale del titolo AFAM a quello tipicamente universitario consente di prevedere una sua piena riconoscibilità verso l'esterno, e quindi spendibilità sia a fini professionali sia accademici. Potrà inoltre incoraggiare l'auspicabile processo di una maggiore osmosi tra i settori scientifico e artistico dell'Alta Formazione italiana, in un senso coerente rispetto alla situazione riformata della *Higher Education* europea. Si offre come riferimento, infine, per consentire

apportate dal Senato, riguardanti il riferimento alla Ricerca ‘artistica’, a fianco di quella scientifica e tecnologica, sono contenute nell'art. 2 della legge relativamente all'individuazione delle funzioni del nuovo Ministero.

13. Il primo accorpamento del Ministero della Pubblica Istruzione e del Ministero dell'Università e della Ricerca risale ai governi Berlusconi II e III, e fu operativo dal 2001 al 2006. Fu scorporato nei due precedenti dicasteri una prima volta dal governo Prodi II (2006-2008), e nuovamente riaccorpato dal 2008 al 2020 (governi Berlusconi IV, Monti, Letta, Renzi, Gentiloni e Conte I). Questo secondo scorporo del 2020, e tutt'ora in vigore, ha coinciso con la riorganizzazione ministeriale del governo Conte II.

14. Il testo del DL 80/2021 è consultabile al link <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2021/06/09/21G00093/SG> (ultimo accesso 20/11/2023).

all'intero settore AFAM di intercettare più propriamente gli investimenti straordinari nella ricerca veicolati dal PNRR e previsti fino al 2026.¹⁵

2021: il nuovo Regolamento dei Dottorati universitari promuove l'avvio dei Dottorati AFAM

Con il DM n. 226 del 14 dicembre 2021, art. 15,¹⁶ si è concretamente prevista una tempistica per l'emanazione dell'atteso Regolamento attuativo relativo ai Dottorati AFAM, in cui saranno «definite le modalità di accreditamento dei corsi di dottorato di ricerca delle Istituzioni dell'Alta Formazione artistica, musicale e coreutica».

Il testo di questo Regolamento è stato nel frattempo elaborato: fonti del Ministero hanno più volte pubblicamente assicurato che il documento è giunto alla fine dell'iter di approvazione ed è in attesa della sola firma della Ministra Bernini.

Nelle more del provvedimento, si applica la disciplina prevista dal DM n. 301 del 23 marzo 2022¹⁷, che consente intanto alle Istituzioni AFAM il coinvolgimento in forma associata ai Dottorati universitari.

2022: il Ricercatore in AFAM

Un ulteriore segnale di positiva discontinuità con il passato deriva dal D.L. n.36 del 2022 che riconosce come nuova figura in organico all'AFAM quella del «profilo professionale del ricercatore, a tempo determinato e indeterminato».¹⁸ Si attende per questa posizione l'opportuna regolamentazione per quanto concerne i criteri sia di reclutamento, sia di trattamento contrattuale.

2023: primo investimento PNRR dedicato a progetti AFAM, anche di ricerca

Infine, si segnala che di recente è stato lanciato il primo bando riservato alle Istituzioni AFAM per progetti, finanziati su fondi PNRR, che ricomprendono anche

15. Per un approfondimento di queste misure, previste dalla «Missione 4: Istruzione e ricerca, componente 2» del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, si consulti il link <https://www.mur.gov.it/it/pnrr/misure-e-componenti/dalla-ricerca-allimpresa> (ultimo accesso 20/11/2023).

16. Per una lettura complessiva del decreto, si confronti il link <https://www.mur.gov.it/it/atti-e-normativa/decreto-ministeriale-n226-del-14-12-2021> (ultimo accesso 20/11/2023).

17. Si confronti il testo pubblicato sul sito del MUR <https://www.mur.gov.it/en/node/113> (ultimo accesso 20/11/2023).

18. Cfr. art. 14, c. 4ter <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legge:2022;36-art9-com1> (ultimo accesso 20/11/2023).

attività di ricerca all'interno del più vasto obiettivo «finalizzato alla conservazione e promozione della cultura italiana.»¹⁹

L'esito della selezione comparativa dei progetti sarà reso noto a breve, e costituirà un primo censimento reale della vocazione e capacità progettuale delle Istituzioni in tal senso.

Conclusioni

La messa in stand-by della riforma AFAM, durata decenni dopo un iniziale illuminato avvio, ha negativamente condizionato la possibilità di un coinvolgimento, da parte degli addetti ai lavori, nel dibattito sul tema della ricerca artistica portato intanto avanti dalla comunità internazionale di riferimento. Questo sganciamento costituisce una criticità particolarmente grave, cui è importante cercare di porre rimedio.

Al di là degli impedimenti amministrativi, delle riforme calate dall'alto e non sostenute nel tempo, in attesa che si adotti una politica coerente di intervento per un settore tanto importante, la priorità più urgente per l'AFAM è rappresentata indubbiamente dall'impegno a costruire e diffondere una cultura della ricerca artistica in Italia. La pubblicazione di questo volume costituisce un notevole e prezioso contributo in questa direzione.

Leonella Grasso Caprioli

19. D.D. n. 124 del 19 luglio 2023 «Avviso per la concessione di finanziamenti destinati alla internazionalizzazione degli istituti di istruzione superiore artistica e musicale (AFAM)», consultabile al link <https://www.mur.gov.it/it/atti-e-normativa/decreto-direttoriale-n-124-del-19-07-2023> (ultimo accesso 20/11/2023).

The score and the performer's communication. Artistic freedom in a semiotic perspective

Introduction¹

The performer's freedom is a balance between individual freedom and the stylistic and contextual awareness of possible artistic expressions. In classical music (which this article will take as its point of departure), the notation system has been cultivated throughout the centuries. Notation is a rationalisation around some prime elements in music where a graphically logical mathematical system makes representations of the music, so it became reproducible by anyone having the necessary competence in music reading and in playing the instrument. However, this reduced representation of music (the score) became the object of musicology and music education for several hundred years.

The schism between the composer (creating the score) and the performer (performing the music) has been a constant divergence in music since the first written compositions.² Nevertheless, in most centuries, composers were also performers. Still, with the institutionalisation of music education in the mid-1800s, it became possible to become a composer without having a standing as a performer. However, performers did not have the same obligation to be educated in composition. Around the Millennium, when music conservatories/academies and musicology departments were organised under one institution (university) during the Bologna process,³ their different knowledge systems had to be coordinated, not least to get access to financial incentives [Borgdorff 2012]. One result was that what is now recognised as the Practice Turn started to take place in most institutions. The

1. The analysis of notation and its consequences for communication and articulation is also presented in (forthcoming) P. Dahl (2023), *Poco pesante. About Notation and Articulation*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», 54-2.
2. Perotin and Leonin, in Notre Dame, Paris, 1100 AD, are often listed as the first composers to use notation.
3. The Bologna process started in 1999 and was implemented in several steps in the following years.

implications have changed musicology and music education and have brought Artistic Research into the universities and music academies/conservatories.

In this article, I will take the performer's position in analysing our notation system as a communicative platform between composer and musician. The traditional analysis of Music-Notation-Performance needs to have a say on Communication and Articulation to be relevant from a performer's perspective. This makes epistemological aspects more important than the ontological ones dominating the textualism in Western music theory. From a semiotic perspective, I will point to some consequences of performing (classical) music that involve new approaches to musicianship, musicology, cognition, and artistic research.

The musical notation practice is the communicative stage that connects the composer's musical universe with the musician's interpretation, though the notation only partially reflects musical expressions. For a performer, it is challenging to map connections and hierarchies among the various elements affecting a sonorous expression. The composer's notations represent a considerable loss of information that the musician must try to compensate for. In this situation, notation becomes an essential pivot point in the musical communication chain [Dahl 2019b]. As in most notated human action patterns, theories are developed about the relationship between notation and what this notation refers to.⁴ In addition to the basic notational principles for written music, notation has also allowed for the development of compositional technical rules and guidelines that gain their legitimacy in musical notation. However, due to the shortcomings of notation, there has always been an interpretive practice based on, or in connection with, notation. Thus, a need arises for the building and communication of knowledge in addition to the information provided by notation. Furthermore, since music is an interpersonal pattern of action almost free of denotative elements, the need to interpret notation becomes crucial for developing a musical practice.

Taking the performer's perspective, the difference between identification and interpretation of the notated music becomes crucial in developing a musical practice. Musicianship requires complex socio-material interdependencies. To unveil some of the processes behind this situation, I will start with these challenges by looking at notation and a few theoretical explanations of the relationship between notation, music, and performance. Then, the focus shifts more in the direction of practice through a study of articulation instructions used in

4. Some of the earliest such theories in our music history are the ethos theory of antiquity and the Pythagorean music theory. Familiar to most of them are references to human experiences outside of music. See also Assis-Brooks-Coessens [2013]

classical orchestral notation.⁵ This theory-practice dichotomy is reflected in considering notations as the ontological elements of written music, while articulated and sonorous music constitutes the epistemological foundation of music. I will regard the reading of music as a skill that incorporates both the ontological and epistemological assumptions of notation; hence, this will be linked to the concept of literacy.⁶

The musician's richness of associations provides a basis for including theoretical concepts related to cognition in the description of a musician's interpretation of the notation. I will closely link these different perspectives in a communication model based on an extension of Ogden's model from 1923, the semiotic triangle [Ogden 1974]. Adding concept layers can illuminate the consequences of composers' and musicians' different starting points in their handling of notation. But first, I will present my approach to the connection between notation and music.

Music and Notation

Music is a performative practice based on sound, temporary movements, and aural impressions [Dahl 2019a]. Like other human practices, musicians need to transfer acquired knowledge from one generation to the next through the social construction of reality [Berger-Luckmann 1973]. It happened orally in connection with here-and-now situations encompassing traditional elements and gestures. In most societies, diverse traditions were seen as a strength, but if identity was to be established within a community, it was necessary to prioritise some traditions. It facilitated the establishment of a hierarchy of musical performances and practices. The Primitive Church's need for a certain uniformity in its musical practice (meaning similar liturgical traditions in the various congregations around the Mediterranean) led to the inclusion of graphic representations of musical practice with the mass texts. The Church thus became the first institution to systematically write down a musical tradition, linking musical performance to notation.

Notation reinforces the establishment of a tradition, and at the same time, it is an objectification of practical knowledge into an ideological framework of

5. In this article, I have chosen to limit myself to orchestral music (instrumental music), as there is no space for a corresponding review of the challenges of vocal music in the notation of both text and music.
6. UNESCO defines literacy as the ability to identify, understand, interpret, create, communicate, and compute using printed and written materials associated with varying contexts. Literacy involves a continuum of learning to enable an individual to achieve his or her goals, to develop his or her knowledge and potential, and to participate fully in the wider society (<http://en.wikipedia.org/wiki/Literacy> 16.04.2008).

contextual assumptions and consequences. Such objectification enables theorising, namely, the creation of concepts and characteristics that regulate notation but which are not the music itself. It could be seen as a pendant to language and structuralism [Saussure-Bally-Sechehay-Riedlinger 1966].⁷ Notation became a written theory of (selected) musical elements.⁸ Notation distinguishes between composer and performer, an insignificant aspect in the Primitive Church but increasingly critical throughout music history, starting with the *Ars Antiqua* in the Middle Ages. In addition, the notation system reduces the object (the sonorous music) to a linear system, where selected relationships between the symbol and the original context are established. Traditional notation is allegorical and mostly related to the melodic dimension (pitches and tone lengths). When the notation in this way is released from the original here-and-now situation, new ideas and ideologies can be developed on the exclusive basis of notation.⁹

For musicians, the use of written notation has always been related to understanding which conventions of articulation must be applied to the performance of written music. This mixture of theory and practice, as notation and articulation, has had different meanings within different musical practices and musical styles. While folk music, jazz, pop, and rock have only, to a small extent, used notation to guide their musical practice, there has been an increased use of notation in composed classical music over the centuries [Hambræus 1970].¹⁰ With the specialisation of areas of knowledge that has taken place in classical music, studies based on written music and analyses based on performed music have developed into very separate understandings of music.¹¹ Today, “music” can refer to sonorous music, our experience of music, and the music score, and very often, the linguistic context is not sufficient to identify which musical term is discussed.

7. In this tradition, we could also add the Schenker analysis in the search for a structure that can be written down but is not an explicit sounding element in the music (only in the Schenkerian’s consciousness).
8. «When analytic or editorial work focuses entirely on a score, therefore, it only addresses one dimension of the music» [Williams 2001]. Gary Tomlinson argues «that musical art works are the codifications or inscribed reflections of human creative actions» and that they therefore must be placed into a complete cultural framework [Tomlinson 1984, 350-362].
9. At the end of the nineteenth century, folk music collectors who used classical notation complained that the informants sang off-pitch and did not have a good sense of rhythm. This is an example of a (colonialised) notation system with an ideological superstructure based on classical-romantic music standards.
10. I do not, however, agree with Berthold Kuijken’s point of departure that traditional notation provides an opportunity to study musical composition from the score [Kuijken 2013].
11. The differences between the universities’ musicology studies and the conservatories’ and music colleges’ performing studies have decreased in recent years because of the Bologna process and mergers of institutions in the third cycle and under the spell of New Public Management.

The intersubjective connection to music can characterise these three situations as a sonorous phenomenon, a subjective dimension in the music experience, and that the music score provides an objective anchoring to “music”.

In traditional musicology, great emphasis is placed on the study of scores, especially melodic, rhythmic, and harmonic elements and progressions. Such analysis often provides a basis for identifying the style and form of the work in question when the observations are compared with similar studies of other pieces from the same composer or period. In some cases, the orchestration and arrangements of the works are also mapped. In the search for authenticity, the composer's manuscripts have been considered closer to the composer's musical ideas than the printed score. However, it is essential to remember that the composer's sketches and manuscripts are also expressions of a notation practice and that manuscripts must be viewed differently than the standardisations of printed notation.¹²

A more socio-cultural approach entails a review of the composer's life and other forms of expression (texts and verbal statements), which are then linked to the results of the analysis of the score. This type of knowledge-building analysis has dominated much of music-historical research. This approach, however, needs to be reread from a purely scientific methodological point of view. Analysing the score can provide important information about the work's syntactic structure. But since musical notation is a symbolic language, there will always be an arbitrary connection between the notation and the articulated, sonorous result. Musical elements have no lexical meanings in the same sense as words do; further, it is the sounding result that can be identified as music.¹³ Making a direct connection between the results of the score analysis and the composer's life and work will, in principle, give semantic dimensions to the syntactic elements of the analysis without clarifying the basis for the link. The result is often that a thorough analysis becomes authoritative and tends to become an authoritarian statement.

Notation and Performance

In this section, I will present an alternative approach. It is based on the understanding that the printed notes are the composer's communication of his musical ideas to the musicians. I will use the composer's notation practice in published

12. Direct comparisons can touch on the question of incommensurability between the composer's notation practice and the publisher's standards, including their mensuration. (Bach's Partita for solo violin in manuscript and printed version may illustrate this).

13. This argument becomes vague in English because English speakers often refer to the score as '(the) music.'

scores, not in the manuscript form, as very few (orchestral) musicians study the (orchestral) manuscripts of the works; they instead relate to the available sheet music. For several composers from the second half of the nineteenth century, the notation practice is presented in the printed notes, the communication channel the composer used towards the musicians.¹⁴ With an increasingly extensive professional music life, it became a general expectation that a professional musician should be able to play the note lengths and pitches included in the composition. The musician's challenge was choosing how these fundamental composition parameters should be performed. For the composer, there were two possibilities: supplement the notation with instructions on the performance (articulation, dynamics, tempo, and character instructions) or leave it up to the musician to apply their conventional knowledge of style and interpretive possibilities to a particular music work.

In both cases, the concept of notation as a representation of music underlies the understanding of notation. The challenge is to understand to what extent the notation can indicate the musical content, i.e., the epistemological dimension of the music (the elements that create the musical experience). Or can the notation only manage imperative action impulses that the musician must contextualise? Such contextualisation entails that the musician uses their arsenal of conventions to interpret the written notes. Conventional knowledge can be regarded as internalised knowledge on the execution of various forms of notation practices. Such internalised knowledge will allow many possibilities for interpretation in the relationship between the written notes and the sonorous music in the note-reading process. Here, both the context of the notation and the context of the performance will weaken the understanding of the notation as an unambiguous representation of the music. As can be seen from example 1, notes that are supposed to represent pitches and lengths on a five-lined staff must be supplemented with a series of contextual symbols to provide the basis for a performance:



Ex. 1

- Note identification based on the choice of key and accidental (#, b).

14. In Baroque and Classicism, composers often had more direct contact with the orchestral musicians who were to perform their works. Afterwards, the composers could have the notes published through the growing publishing industry.

- Pitch is determined by instrument selection (octave and transposing instruments).
- Tempo is determined based on text and figures (Allegro, metronome setting).
- Articulation and dynamics are determined based on style knowledge and verbal or written symbols.
- Rhythmic emphasis is based on position in the beat/bar (is this a syncopation?).
- Expression or expressiveness (*poco pesante*) is determined based on context and style knowledge.

The alternative that emerges is to clarify what is possible in the musical movement by assigning an objectifying symbol (the ontological representation which is the source of the notation). At the same time, the experience of the sonorous interpretation (the epistemological dimension of music) will remain a contextual relationship loosely linked to the notation. This dichotomy will form the basis for my subsequent explanations in this article. This dichotomy is also relevant when taking a communicative perspective towards Artistic Research.¹⁵

There are still today numerous performers and composers who regard the notation system as an ahistorical entity. This view is reinforced in the digital notation programs' continuation of the notation practice that was dominant in the nineteenth century and is still common in most music reading programs, introducing students to various instruments. This view also applies to the segment of traditional music analysis that only relates to the note image as an object, regardless of the cultural contexts that have produced the notation.¹⁶ Within different interpretive traditions (schools), we find a similar parallel when referring to a general musician's knowledge as a starting point for choosing interpretive alternatives. Working within such an ahistorical perspective (paradigm) provides good opportunities for developing testing methods often found and used in exams and competitions for musicians.¹⁷ However, the notation of music is a system of signs and symbols; hence, it requires an understanding that goes beyond the mere identification of these signs and symbols. These symbols must

15. When artists need to explain (verbally) the concepts related to their artistic work, it could be taken as a sign of misbalance between the objectifying symbol and the expected interpretation. The many different reasons creating this lack of communication is/should be an important area of study for Artistic Research.

16. The reader constructs the text as in Roland Barthes' *The Death of the Author* in Barthes-Heath [1977].

17. The reliability of an exam is measured based on the candidate's identification of musical elements in the notation. In music competitions (and in auditions), it is important to play what the sheet music presents, with deviations that have been established within the applicable tradition (and which are often perceived as ahistorical truths).

be interpreted and, thus, they are part of an anthropogenic communication chain (composer-performer-listener). When a symbol is interpreted, the interpreter attaches to that symbol an expression, which is part of the context that encompasses the symbol, as the interpreter's horizon of understanding facilitates the experience of that symbol. Such an interpretation can differ from what the composer intended with the symbol.

Knowledge of the connection between the notation and sonorous music can be divided into four levels in a hierarchy, which describes beginners to professional readers of sheet music:¹⁸

- 1) Knowledge of what each note symbol means (denotation)
- 2) Knowledge of the code that the notation indicates (structuring principles)
- 3) Knowledge of phraseology of the relevant musical piece and genre (connotation)
- 4) Knowledge of the conventions to be applied to the notation (performer's horizon of knowledge).

Those who only operate at Level 1 can read through a sheet of music, but only on a denotative level; for instrumentalists, for example, a note equals finger placement or chord. At Level 2, the person will benefit from general information about keys, tempo, and dynamic symbols commonly included in sheet music. In instrumental music, the rhythmic notation will often be grouped according to the meter (time) in the piece. In vocal music, the syllables often guide the rhythmic notation; hence, the immediate rhythmic structuring becomes more complicated.¹⁹ Someone at Level 2 will be able to play the notation convincingly (advanced beginner), although the interpretations are often musically unconvincing. This is mainly due to a need for more analytical knowledge representative of the relevant style and phraseology (Level 3) [Sloboda 1985].²⁰ The professional music reader will associate their impressions from the sheet music with their practical knowledge of sonorous music and will identify applicable style and phraseology as a starting point for interpreting the score. At this level, the performer will also master notation that violates the basic principle of using the most straightforward notation for any note (for example, double sharps, etc.). In solving such tasks, the performer must ignore the conventions of traditional notation and be

18. This hierarchy has many common features with skills training, as discussed in Dreyfus-Dreyfus [1991].

19. Vocal students are usually less competent in sight-reading rhythm exercises than instrumentalists.

20. Specifically, Chapter 3 The uses of space in music notation (pp. 43-70).

more pragmatic in establishing an interpretation based on a reinterpretation of the code (the structural principles at Level 2).²¹

Such levels of knowledge presuppose that some kind of memory can be activated in the form of cognitive structures. Such cognitive structures result from motor (bodily), sensory-perceptual, and mental processes. At the same time, activating these structures is essential for establishing the feeling of pulse and the temporality of music.²² Since the rhythmic elements of the notation system operate within relative time units, the pulse has an enormous significance for structuring the time and progress of music.²³ The cognitive structures that operate our motor dispositions and bodily action patterns must be activated to establish a connection between sheet music and sonorous music performance.²⁴ Such cognitive structures are fundamental in developing our inner ear, that is, our ability to differentiate various sources in a musical context. Understanding musical notation is a mental process not limited to the notation nor to sonorous music; it should be considered an activity where different forms of knowledge interact. Instead of considering the reading of sheet music as an activity related to eye movements and motor impulses, I find it relevant to point to the concept of literacy (the human ability to relate to written material) as an essential perspective in understanding notation practice.²⁵

Brian Ferneyhough [1998] describes the situation as follows: «a strange ontological position: a sign constellation referring directly to a further such constellation of a completely different perceptual order». Hence, notation is a representation of, but also an indication of, how to translate a musical idea into action, namely, to realise an invention, as Pierre Boulez [2005] states. With such

21. For example, most nineteenth-century sheet music uses the rule that a random sign is valid throughout the bar in which it appears. In twentieth-century music, especially in twelve-tone compositions, this rule has changed; now any given sign is only valid for the note right after it (and not in the event of octave use and the same note elsewhere in the bar). To interpret a modern note image, the performer must gain sufficient understanding of the convention to make the right choices (the answer is not found in the sheet music).

22. The Doctrine of the Extended Moment (that our time experience contains both past, present, and future) breaks with the notion of a direct connection between impression and experience, and with experience seen as a succession of impressions. Historically, Augustine linked this to our experience of music [Augustine-Knight 1979]. The moment is also central to Husserl's analysis of our experience of time [Husserl 1901]. Dan Zahavi [2005/2008] pursues and updates Husserl's analysis in his Chapter 3 The Structure of Time-Consciousness.

23. The same sounding musical movement will look very different and have different note values in *presto* compared to *adagio*.

24. Chunking can take place on many levels, depending on the musician's experience with notation practices (simplifications in baroque, classical and jazz notation)

25. The composer and the musician have often had very different mindsets in their handling of the notation. Loosely speaking, one might say that the composer is more concerned with written accuracy, while the musician must consider notation practice as well as their performing skills in establishing a performance. See also Dahl [2009, 66-76].

a starting point, we must abandon the traditional representation theory, where musical performance is seen as a re-presentation of a musical work. The purpose of the performance is not to evoke qualities that already exist in the notation of the work. That would be the goal in which a re-presentation of the ontological elements of the notation would end up being the music. The Theory of Representation [Johnson 2007]²⁶ cannot identify ontological elements such as pauses in a musical progression.²⁷ Musical notation must be interpreted; hence, it must go beyond identifying the signs and symbols presented in the notation. The interpretation of notation must be understood as a presentation of an understanding based on a historical source and its context, more like an archaeologist's understanding of their artefacts.

To summarise, three perspectives are included in the description of music: 1) The composer's intentions resulting in their choice of signs and symbols. 2) The performer's identification of the style in the notation practice originating the sounding music. 3) The listener's interpretation of the performed music. To analyse this further, preparing the model of communication, I consider musical notation as a system of (1) ontological elements with (2) potential for meaning formation in a (3) a cultural context.²⁸ A consequence is that the notation is not an ahistorical quantity or practice. Notation's potential for knowledge transfer beyond here-and-now situations is linked to several elements and areas of knowledge that cannot be deduced from the notation itself.

- 1 Notation is a written objectification of music. This system is a graphical, logical-mathematical system that is mostly in line with music's succession of elements (melody and rhythm, partial harmonics, and form), while music's simultaneous dimension (sound, articulation, dynamics, and character) is poorly represented in this notation system.²⁹ The simultaneous dimension should be addressed in the musicological analysis, which is usually a focal point in AR.
- 2 The notation system's potential for meaning formation is twofold: A: the notation specifies symbolic elements that can be guided in an imaginary performance situation, and B: the notation must be contextualised by the performer's knowledge of applicable stylistic elements. Cecilia Hultberg

26. See also Cook [2013].

27. For example, Haydn, who included meaningful breaks in the musical movement using pauses (listen to the end of the string quartet "The Joke"). From the Enlightenment onwards, the musical expectation the composer could clarify for the listeners became an amplifying element in the process of turning musical performances into aesthetic experiences.

28. Some aspects of the following analysis on notation have previously been presented in Dahl [2022].

29. The dichotomy between succession and simultaneous levels is taken from Agawu [1999; 2009, 138-161].

[2000] suggests to consider the notation as a mediator for musical meaning. A “mediator” is an entity that attempts to establish a shared language between two parties. Such a role could quickly give the impression that the notation is an ahistorical entity compared to my “communicative platform”, which objectifies the notation and more directly points to the epistemological dimension as a prerequisite for translating the notation into musical meaning. The notation system only gives indirect indications of how music should sound. In this respect, the notation is more comparable to archaeological findings rather than to historical sources. The notation functions more as a form of material culture than a written description of that culture. From the perspective of Artistic Research, the Practice Turn challenged the traditional concept of notation as a representation system for sounding music.

- 3 The notation is a system for knowledge transfer in a cultural context. It is partly based on representation in that the notation indicates a cultural context that must be known to generate a valid performance. Floris Schuiling [2019, 429-458] points out that “remediative processes” may be a better connotation than “representation”: «Notation mobilises various forms of social and technological mediation in the process of negotiation between text and performance, and how it configures the agency of musicians in the process». The negotiation and configuration of notation determine the musician's action pattern. In the overall medial situation, notation signs become symbols when a performer interprets the sign as a symbol. The sign/object may have existed long before it was perceived as a symbol. It appears as a symbol only when the sign is perceived as relevant in an (ideological) superstructure or context.³⁰

The next step will be to elaborate on the description of music given here in the opening of the previous section: «Music is a performative practice based on sound, temporary movements, and our auditory impressions». This description makes a close connection between the performer and the listener in a way that involves elements of understanding music and its expressions that cannot be reduced to the study of the notation. Such an understanding unlocks the Practice Turn, making it possible to uncover various aspects of the relationship between notation and musical practice. Emma Dillon [2011] writes: «Writers from Isidore of Seville to Ingarden suggest a drastic distinction between inscription and

30. In music education, especially Master Classes, I would emphasise that any knowledge transfer that uses symbolic signs and expressions always has ideological overtones. The student that has studied the music thoroughly before the Master Class can get a completely new approach to the piece from the Master.

performance: Music exists in sound, and writing [...] is a representation removed from musical reality». More in line with Schuilling's re-mediative processes, Nicholas Cook [1998] notes: «Musical cultures are not simply cultures of sound, not simply cultures of representation of sounds, but cultures of the relationship between sound and representation». That a musical culture encompasses more than sonorous music is also embedded in Christopher Small's concept of "musicking" [Small 1998, 9]. Such views make a linear communication model (Sender-Message-Receiver) irrelevant to the study of music, as the musical content appears in a social context and not in the signs and symbols of notation. Wilson Coker [1972] states: «Musical meaning is an emergent implicitly present in a threefold relation between phases of social acts. The phases include aesthetic gesture by the musical organism, the response of the listener, and the resultant of the act». Coker's «emergent implicitly present» can be seen as rewriting Augustine's «extended moment» in *De Musica*, where remembrance (past), attention (present) and expectations (the future) are part of the musical experience. In both cases, our assessment of a musical impression/performance (the orderly sonic movement) is based on the sensory impact of an acoustic impression (remembrance), compared with our insights/experience (attention), generating ideas about what might happen next (the musical expectation).

To elaborate on some aspects of the Practice Turn, I find it helpful to look at the differences between the objective (ontological) elements of notation and how these contribute to our understanding or interpretation (the epistemological dimension) by showing alternative formulations or definitions of notation of music. Initially, the focus is on the nouns without specifying the verbs. A definition with three nouns can look like this: The notation (1) — verb — the musical work's identity (2) — verb — through the performer's practice or performance (3). It elicits the following comments:

- 1 Notation is not an ahistorical concept. The semiotic dimension in the notation of signs and symbols is constantly changing, and this must be considered when understanding the history of music notation. (The symbol # has been associated with music notation for hundreds of years, but most people today perceive it as a hashtag).
- 2 The concept of "musical work" is a conceptual construction developed in a specific historical era and context. It influences our perception of music from all times and cultures and the identity of a musical work today.
- 3 The professional performer's practice is developed in the conjunction between music theory and history and performance practice, which makes conventional knowledge (cf. the definition of literacy) necessary when reading music.

This ontological framework must be supplemented with the epistemological dimension to make notation a part of the musical practice. Here are four solutions where verbs are inserted into the definition:

- A The notation is the musical work's identity presented through the performer's performance practice.
- B The notation establishes the musical work's identity through the performer's performance practice.
- C The notation enables the musical work's identity to be expressed through the performer's performance practice.
- AC The notation is the musical work's identity expressed through the performer's performance practice.

Comments (that elaborate but also polarise the options):

A indicates an understanding of the notation as an objective element that communicates the composer's musical ideas to the performer. The notation becomes the only criterion for identifying the music, making the representation theory dominant.³¹ The composers' desire for a self-explanatory notation falls under this understanding, and the amount of analysis of works with such an understanding is vast. Nicholas Cook [2007] argues that «the scope of improvisation in Western "art" performance is much more restricted than the traditions like jazz may reflect more than anything else the ocularcentric identification of the score with what music *is*».

Music has become an esoteric form of literature that affects our understanding of music history, aesthetics, and performances. For many listeners, this understanding still characterises the connection between composer and performer. Very often, such listeners will turn their attention to the composer (not the performer) in search of the original and essential musical expression.

B indicates a relationship between the composer's input in the notation and the performer's performance (output). Here, the performer becomes the one who gives identity to the composer's musical ideas. This understanding aligns with the traditional assessment of the performer as a mediator for the composer's works. Shifting the mediator role from the sheet music to the performer reinforces a perception of the connection between composer, notation, and performer as an ahistorical relationship. The mediator's role is based on all parties speaking "the same language". In the subsequent communication model, such a situation will appear as if the stakeholders have the same logic and the same form

31. Nelson Goodman [1968, 258] seems to utilise this interpretation.

of identification. Then, we have a condition where the logic of the mediator role breaks down. A fundamental feature of the communication of symbols is that the interpreter must contextualise the symbols in line with the time they live in. However, for both the listener and the analyst, interpretation B will allow for comparing different recordings of the same work. Usually, one will then take as a starting point that the reliability of a performance is defined in the notation and that the validity of the performance can be traced back to the performer's choice of expression attributes.

C indicates a tolerance for a performer's boundless subjective interpretation. However, the performer's understanding of the notational conventions (and the situation) connects the interpretation to the work. The leeway in this understanding allows for and produces new performance practices in all genres of music. It reinforces the allowance for a subjective hierarchy of values in the listener and challenges the analyst's classification of style characteristics. In the search for the essence of the work, a listener will use a phenomenological reduction,³² while an analyst will focus on an eidetic reduction.³³ For a performer, an interpretation will always combine both reduction methods to develop an interpretation. This combination is nearly always a relevant topic in Artistic Research.

AC is a syntactic possibility but a semantic impossibility. A musical expression cannot be simultaneously identified with the notation and the performance since the musical notation does not have an alphabet or any lexical structure for constructing meaning. The AC interpretation is in line with the reproduction paradigm. It supports the notion that performance should bring out something already inherent in the notation, ready to be realised. Music appears with a double ontology as an objective world of sound and a subjective, cognitive construction, but identity can only be based on one aspect. Based on the communication theory I use in my analysis, I will place the experience of a musical work's identity as a cognitive construction in the recipient's consciousness. For the composer, the composition will appear with its own identity but as a subjective experience.

For a professional musician, the notation of articulation, dynamics, tempo, and verbal expressions in the sheet music will be crucial in developing an interpretation. Thus, the basis for realising a performance or interpretation is the

32. A phenomenological reduction requires freeing oneself from the common prejudices and from references to the existence of an independent world and requires that qualities of physical objects are put in parentheses (*epoché*).
33. An eidetic reduction involves setting aside any consideration of content and characteristics, and instead concentrating on the essential features, the essence of the objects, and the pattern of action of consciousness. For the performer, this involves an assessment of how large deviations from the notation can be without damaging the musical expression (how wide can a chair be before it is perceived as a sofa).

performer's ability to combine conventional knowledge (the literacy dimension in the reading) with their (technical) performing skills. In that process, the ability to perceive adjustments and nuances in the notation will be decisive for establishing musical meaning in the performance. It may deviate from the traditional understanding of written symbols and their hierarchical logic (primarily evident in the rhythm notation) and instead seek an expression from another logic, namely, a more heuristic approach.³⁴ The reading of the notes will still be based on the exact identification of the notes. Still, since an interpretation is more than an identification, the performer can choose other consequences and expression qualities related to the notation than what the identification generates. In short, an interpretation is an identification of a sender's sign (the composer's notation) combined with the musician's horizon of understanding where the sign's contextual expressive power provides the framework for the interpretation. Understanding and accepting this pragmatic situation was fundamental in the Practice Turn and can operate as a point of departure in many Artistic Research projects [Dogantan-Dack 2016].

Performance and Communication

The consequences of the distinction between identification and interpretation can be clarified in an extension of the semiotic model of communication. The connection between the note (symbol) and the musical expression is a random (arbitrary) connection. My model is based on a tilted version of Ogden's triangle [Ogden 1974]:

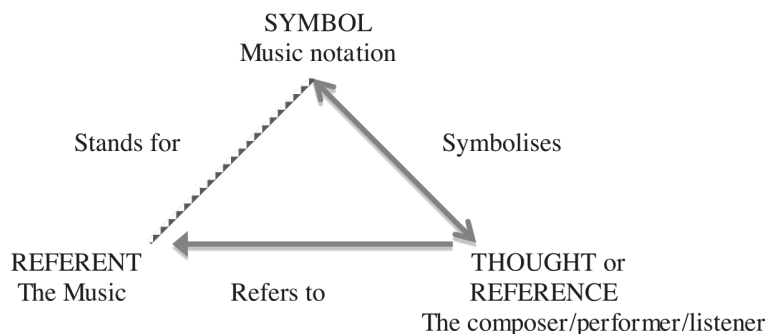


Fig. 1 Ogden's triangle tilted and adjusted to music.

34. For example, emphasis patterns may be independent of the meter (time signature) like in the case of hemiolas.

The performance (the music) has a somewhat random connection to the music notation. However, our concept of a musical work draws strong connections between the music notation (the score) and the music. The historical background of this conception of musical work developed in the bourgeois society of the late eighteenth century [Goehr 2007].³⁵ As such, it is connected to modernity, the social and cultural developments arising with the Enlightenment, and the new concept of art.³⁶ In addition to the internal consequences of what became “classical music”, the “musical work” concept contributed to differentiating the musical practice into different genres (classical music versus folk music, entertainment music, jazz, pop, etc.).³⁷ In that way, the concept of “musical work” has contributed to a hierarchy of genres, with a canon of musical works having aesthetical expressions of universal and ahistorical value.³⁸ Being institutionalized in music conservatories (from the 1840s) and in music analysis and musicology (from the 1880s), the concept of “musical work” became a reference to be used in the hierarchies of power that govern the development of art expressions and artefacts [Chua 1999].

Crucial for communication is the broken line between the action and the product, between the sign/symbol and its expression. Had the musical notation system been adequate for musical expression, the difference between identification and interpretation would not have arisen, and we would have had a simple stimulus-response model or situation. Although composers such as Ravel [Long 1973] and Stravinsky [1956] did not want their music to be interpreted but only played/executed, the shortcomings of the notation system are so obvious that such statements must rather be seen as cultural-political comments on an excessive individualism in the interpretation of their (and other’s) work at that time. On the one hand, it is possible to identify the notation symbols and create a product (a performance) based on the identification (as beginners and computers do).

35. However, Davies [2001] finds that «the work concept as a recent invention does not provide the most plausible narrative for music’s history. My own emphasis on the thinness or thickness of pieces better captures the differences between musical periods and styles while respecting the continuities that unify them». See also Bonds [2006].

36. Modernism, in contrast, is primarily an artistic phenomenon, a sharpening of modernity that sometimes, in music, challenge the understanding of the “musical work” concept. See also [Agawu 2009]; Bonds [2014]; Chua [2017]; Clayton-Herbert-Middleton [2012]; Sterne[2003].

37. For instance, Haydn uses a Croatian folk melody in the last movement of his Symphony No. 104. Performances differ widely depending on how strong a connection to the folk melody the strings are making in their playing. Due to today’s strong idea about the relationship between music and social belonging, we do not expect to find this symphony played at a classical concert in Belgrade during the war with Croatia.

38. The idea of the musical work as an idea that made each performance a random manifestation of the musical work made way for a concert life presenting different interpretations of the same work. It is beyond the scope of this text to go into that discussion.

On the other hand, if the performance communicates musical expressions, the identification must be supplemented with an interpretation where the addition of epistemological elements cannot be taken from the objective notation but from the intersubjective notions of possible musical expressions.

By expanding the model to include several more layers, the possibilities for meaning transfer and cultural factors will emerge more clearly. More layers will enrich the critique of the textualization in Western music theory, and notation can be re-evaluated as a component of the assemblage (in the Deleuzian sense) that is the piece of music. The composer's intentions belong in the realm of reliability, while notation is a random and arbitrary operational system. The sonorous music has a causal effect on the recipient, who identifies the influence as the composer's music (or the performer's interpretation) and makes it open for validation. The product is identified as music in that the impression is classified as belonging to the music category in an intersubjective context. This process can be briefly described as follows: The composer's subjective complex of meaning (the musical work) is objectified through the notation, which the performer, through their conventional knowledge, relates to an intersubjective context of "music" as a platform for a performance, which the listener accepts as the cause of their musical experience. Such an understanding of "music" has some resemblance to Derrida's definition of "difference".³⁹

As an outer circle in this model, three essential superior themes (Aesthetics, Logic, and Ethics) are indicated. It is crucial, then, to remember in what relationship they stand. An aesthetic issue is about the connection between a person's meaning and the use of sign/symbols in action (performance), not about the relationship between the activity and its product, and not at all about a product's connection to a person/listener (which is an ethical issue). When Ravel and Stravinsky pleaded for objectivity, they did not respect the arbitrary relation between the sign/symbol and its expression. Their aesthetic statements sometimes deal with Logic but merge Context and Horizon of understanding, excluding the intersubjectivity of artistic expressions from the cultural context of "music". Such an authoritarian fusion of Context and Horizon of understanding is often seen in many disciplines within the Humanities, including Artistic Research.

The elaborated semiotic model can be illustrated as in Figure 2:

39. «That *difference* should function not as a concept, not a word whose meaning should be finally "booked into the present", but as one set of marks in a signifying chain which exceeds and disturbs the classical economy of language and representation» [Norris 1987].

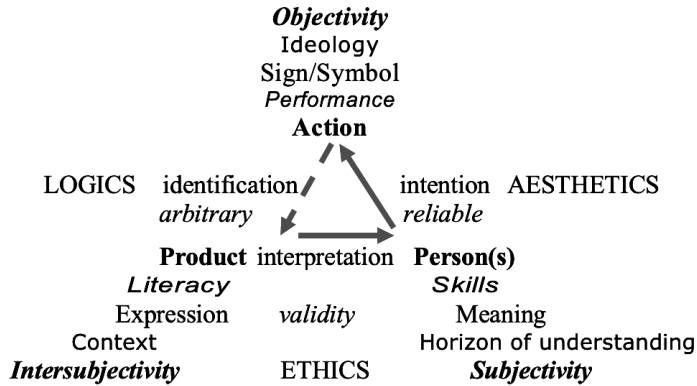


Fig. 2. A multi-layered model of communication

Communication and Articulation

In the following, I will examine the notational elements that complement traditional notations' pitches and note lengths. The starting point is that a professional musician is expected to be able to produce the pitches and note lengths specified in the notation. The challenge for the musician is to find a valid and reliable way to express the musical message. I use four main categories: Articulation, Dynamic Symbols, Tempo Designations and Verbal Characteristics. All these categories are included in the articulation that determines the expressive qualities of the performance, and the categories influence each other without a clear hierarchy of dominant elements. Classification is therefore utilised as an analytical tool in mapping some aspects of the significance of articulation symbols for musical practice and performance. This new focus on articulation in music analysis is closely connected to the Practice Turn. The many studies of recordings as documentation of the historical development in musical practice were another indicator of the change in musicology [Day 2000; Philip 1992; 2004].

In the Articulation category, I include the symbols that have a tremendous significance for how each note will be produced on an instrument, regardless of the degree of strength, dynamic, and tempo. There will be some general symbols, as well as some more instrument-specific symbols. Among the general characters, one can envision a continuum with two extremes: the articulation symbols that shorten the note value and those that lengthen it or combine notes. This rough division uses *staccato* and *legato* as polar terms. Several characters lie somewhere between these extremes (*accents*, *marcato*, *portamento*, *tenuto*, and special signs) where the location and order may vary and where there are significant individual

differences in their use among different composers. In addition, adjustments of such symbols are used, e.g., *staccatissimo*, *ben marcato* and *legatissimo*. Still, all such verbal expressions have a reference in the characters that are already used in the notation, and their reliability can be linked to the vocabulary of the articulation symbols that are used.

Nuances are represented by a vocabulary that points beyond the vocabulary used elsewhere in the notation. The musician must establish an action impulse based on the specific symbol that the nuance indicates. *Secco* is among the most used nuances in the articulation category of shortening the notes. It indicates a shorter note, but the articulation should remain separate from *staccato*. In the use of nuances, it will therefore be more relevant to assess validity, as the reliability of using nuances will lack an unambiguous basis for objective criteria.

The vocabulary of Dynamic Symbols grew considerably in Romanticism, and the spectrum of such dynamic symbols indicates the limits of the musician's interpretive space. (An *f* in a notation with only *f* and *p* may indicate a more significant variation in strength than an *f* in a composition with *f*, *ff*, *fff*, and *ffff*.) Dynamic symbols usually include more than one tone and can thus be distinguished from most articulation symbols, and in their execution, often entail altered dynamics of single tones. In addition to the dynamic symbols based on the extremes *forte* and *piano*, symbols are also used to indicate adjustments to the dynamic level. These symbols are interpreted in accordance to the existing dynamic instructions, *cresc.* and *dim.* being the most used measurements, making it easier to interpret the symbols reliably. Other symbols are challenging (e.g., *sub.*, *poco piu*, *meno*), where the musician must use references outside the note image and where the notation practice invites the use of the musician's conventional knowledge. In this way, it is more relevant to establish the validity of the interpretation or performance rather than its reliability.

Tempo indications have been performed differently throughout the history of music. In earlier times, the reference to physical movements, such as specific types of dances, was a reliable way to set the pace. As some types of dances went out of fashion and new ones emerged, it became more common to indicate the tempo with Italian expressions that often referred to both tempo and character. With the invention of the metronome at the beginning of the nineteenth century,⁴⁰ it became possible to set the tempo in a musical work in an objective way that did not include information about the character of the music. A combination of Italian expressions and metronome numbers was used by many composers (and even more commonly among publishers) throughout the nineteenth century and

40. The metronome was invented by Dietrich Nikolaus Winkel in Amsterdam in 1812 and was improved by Johann Nepomuk Mälzel in 1816.

well into the twentieth century. The mechanical tempo designations had some fundamental weaknesses, however, in that they did not indicate the small tempo changes (ends of phrases, agogics and rhetorical conventions) crucial for a performance to give life to the music's symbolic power. The music's momentum is not only tied to the choice of tempo but is also a result of the combination of all musical means of expression and musical parameters. This combination was partly solved by supplementing the tempo indications with concepts indicating adjustments (e.g., *agitato*, *accelerando*, *ritardando*, *rubato*, *stringendo*). These concepts relate directly to the valid tempo indications where the adjustment concepts are inserted, and it is thus possible to make a reliable performance assessment. It is more complicated with the nuances that refer to character statements, both those that are traditionally linked to standard tempo designations (*Allegro moderato*) and those that are more independent (such as *Maestoso*, *Rhapsodic*, *Marche*, *Valse*, *Polka*, and *Gallop*). To some extent, the terms have gone from character designations to tempo designations ("allegro" means cheerful but also fast) and efficiently indicate character ("largo" means slowly, but also broadly). Here, the practitioner's understanding of the applicable conventions will be decisive for a performance, and an assessment criterion must be linked to the validity of this interpretation.

In the last category, Verbal characteristics, there are no references to the rest of the notation. These are all to be regarded as nuances. Some such verbal characteristics can be grouped based on having a close semantic relationship (for example, *cantabile*, *molto* or *ben cantabile*, *cantabile espressivo*, and *dolce*, *dolce espressivo* and *dolce grazioso*). In other cases, it may be possible to group different expressions under a characterising heading (for example, *appassionata*, which may contain verbal characteristics such as *impetuosamente*, *clamando* and *feroce*, and *grazioso*, which may include *capriccioso*, *scherzando*, *piqué* and *leggiere*). Interpreting these concepts will depend entirely on the musician's insight into the composer's notational practice. With the emergence of Urtext editions it also became clear that, in many cases, musicians do not encounter the composer's notational practice on the sheet music but rather the publisher's choice of a notational practice.⁴¹ An assessment of the performance's validity can be linked to the musician's understanding of the applicable conventions. At the same time, a question of a reliable character expression will, in principle, be incorrect as the assessment basis is ambiguous.

The boundary between criteria for reliability and validity may be affected by the cultural context in which the performance is assessed. However, the idea of

41. The authenticity requirement as it arose in the Early Music movement has been significantly toned down and redefined in HIP.

standard musicianship contributes to blurring the different criteria. Nevertheless, this means that the boundary drawn here between adjustments and nuances is not absolute, which I indicated by stating that the analytical tool should encompass the entire classification system. Notation of music is a communicative act, most commonly from composer to performer. The musical notation is not just a collection of imperative symbols [Ingarden-Czerniawski-Harrell 1986, 181], since the ambiguity of the symbols makes the notation dysfunctional if taken as comprising imperative signs, especially as elements of denotative meaning formation. Due to the notation's lack of a system corresponding to an alphabet, even when it comes to the notation of pitch and tone length, the syntactic structures will also primarily refer to the notation rather than to the sonorous music. The consequences can be illustrated by the difference between the composer and the performer in their analysis of the notation.

Although the composer has a musical-semantic understanding of their work, the syntactic structure of the notation will only convey this to a limited extent. Notation is a logical-mathematical graphic system that structures music into a hierarchy of ontological units that only partially represent musical elements. The pragmatic dimension of notation (the relationship between the characters and the users or interpreters of the characters) is the basis for the communicative properties of music.⁴² I want to link this to Niklas Luhmann, who states that communication cannot be seen as transforming information from an operationally closed system (the composer's idea of their work) to the performer's idea of how the work should sound.⁴³ Communication is established only when the difference between the notated symbol and its musical expression is observed, expected, understood, and used as a basis for the musician's further actions.⁴⁴ At this stage, the musician's rehearsal must move from identifying the notes to developing an interpretation of the material based on the musician's understanding of applicable conventions.⁴⁵ The constraints of this conventional knowledge being related to specific cultural contexts (musical styles) make the communication between composer and performer possible in order to realise the sonorous

42. The three domains of semiotics are: syntax, semantics and pragmatics [Monelle 1992].

43. Luhmann's text notes: «Communication can no longer be understood as a «transmission» of information from an (operatively closed) living being or conscious system to any other such system» [Luhmann 2000].

44. Correspondingly: «Communication emerges only if the difference between information and utterance is observed, expected, understood, and used as the basis for connecting with further behaviour» [ibid.].

45. I use conventional knowledge rather than "musicians' knowledge", as that term is often perceived as an ahistorical phenomenon ("either you are a musician or you are not"), which is not compatible with the understanding that music is part of a cultural context that is constantly changing.

music.⁴⁶ The degree of randomness between the symbol and the expression depends on dimensions other than the notation itself. When the musician manages to uncover the composer's logic that is inherent in the musical idea (the composer's ideological notion of music), it will increase the possibility of connecting to the context in which the musical expression will be presented, which is an objective for HIP. The same cultural ties also apply to establishing the audience's access to the communicated message. This situation can be referred to as, e.g., the audience's understanding of the genre [Bengtsson 1977], cultural capital [Bourdieu 1984], and interpretive communities [Fish 1976, 191]. It is a message decoupled from the notation. Still, within the classical music domain, the existence of the composer's notation will often be one of the elements included in the audience's notion of the musical chain of communication.

The dichotomy between adjustments and nuances proposed here also allows for drawing a parallel to the cognitive processes that are part of structuring the musician's understanding of the applicable conventions [Sloboda 2005]. The primary identification of the note symbol and any articulation symbols at the first level will be read as denotations; the characters establish cognitive schemas as the basis for memorising the individual symbol. Those schemas are a sensorimotor construct that works at the stimulus-response level. Knowledge of such a code involves structuring principles but is still directly linked to the notation's symbol, and does not include the structuring principles experienced in sonorous music. However, it is relevant to consider the flexibility that emerges at Level 2 in terms of cognitive forms that can be changed and adjusted in line with the Gestalt-psychologists' principles of the form: proximity, similarity, continuation, symmetry, and connectedness [Bregman 1990]. During this process, some of the notation system's symbols will be easier to identify as adjustments: *Allegro/Allegro con brio* (proximity), *Andante/Andantino* (similarity), *staccato/staccatissimo* (continuation), *cresc.-dim.* (symmetry), and *Maestoso* (connectedness).

The challenge in developing exemplary musicianship is to take this flexibility to the next level, where structuring the knowledge of phraseology and genres of sonorous music becomes crucial. In addition, the symbols that indicate nuances will add new challenges to the interpretation process. These symbols have no reference to the rest of the notation and are thus a direct challenge to the musician's horizon of understanding and their perception of applicable conventions. In this situation, it is necessary to allow the cognitive schemas the opportunity for generalisation, consolidation, association, and differentiation [Piaget 1971]. These processes are often heuristic in that they combine knowledge (cognitive

46. The closer such a communication is perceived as a fusion of horizons, the greater the possibility of meaning transfer [Gadamer 1960].

schemas) from different areas without identifying these areas and the relationships among them. In contrast, adjustments relate to symbols already defined and identified in the notation. For example, a piece with only the use of *dolce* will provide a basis for taking this as a starting point for a generalisation, but different shades of *dolce* can also be used in the piece. If *dolcissime*, or *dolce possibile*, also appears, consolidation is required, where the different shades of *dolce* are inter-related. This process must be done without further information in the notation and is based on the musician's understanding of the applicable conventions. If it is written *dolce cantabile*, we have an example of an association of two different attributes, and if it is written *dolce ma ben articolato*, differentiation is required.

Conclusion

In this article, I have shown that understanding aspects of the musical notation practice between composer and musician necessitates a communicative perspective. Since notation is an incomplete representation of music, transmitting a musical message beyond the here-and-now situation will depend on a practice that can complement arbitrary notation. Classical notation best communicates the pitch and the (relative) length of tones. This ability constitutes the ontological foundation of notation. An intermediate category includes options for indicating articulation and expressive qualities through specific symbols or verbal expressions. Such notation is part of the written notation. Still, it is up to the musicians and their understanding of the applicable conventions to determine the musical expression associated with a specific symbol. That kind of notation is always linked to epistemological challenges for both composer and musician. In this article, I have used differences between notation and articulation as an analytical tool to uncover different understandings between composer and musician during the communicative process. The individual composer's vocabulary will be of great importance for the variation that can be linked to a specific symbol. In the development of classical music, there has been an increased differentiation of new characters to give the musician a clear message about the design of the musical material. However, there are significant individual differences between the composers regarding the extent to which they use these differentiation options.

I used the semiotic triangle as a starting point to clarify the difference between identifying and interpreting a note image. I then expanded this model with a section discussing the relevance of using the concept of literacy as a lens for understanding the communicative aspects pertaining to the relationship between notation and articulation. The UNESCO definition includes our ability to identify, understand, interpret, create, communicate, and compute using printed and

written materials associated with varying contexts. Here, I have chosen to relate the identification of a notation to the ontological elements of this notation. But when we focus on our ability to understand and interpret, we are in the realm of epistemology, where the primary user (composer) cannot control which meaning the notation conveys since the recipient (musician) must supplement the information from the notation with knowledge from their practice (understanding of applicable conventions). Then, notation can be used as a communicative platform to create, communicate, and calculate a musical message in different contexts. Awareness of the communicative platform frames the performer's freedom.

The learning dimension of the concept of literacy emphasises the intersubjective context that makes the interpretation of signs and symbols culture-related. The notion of classical notation as an ahistorical practice is a Eurocentric assumption that is challenged when considering other cultures based on written language and other musical cultural traditions. At the same time, the semiotic triangle facilitates an understanding of the notation's lack of representativeness. Such random written representation must be supplemented with the musician's operationalisation of the notation in developing their interpretation. It must then be given an expressive potential based on the musician's perspective and understanding.

It means that what has been referred to as conventional knowledge is not limited to knowledge based on historical or objective facts; equally important is the musician's ability to use their musical imagination ("realising an invention"/Boulez). Hence, the note sign or articulation symbol will not only be identified (the immediate impression is related to memory and existing cognitive schemas), but the symbol will be interpreted, i.e., given different possible action patterns (transformed cognitive forms). I also found it relevant to differentiate between, on one hand, notational symbols that adjust already given information in the notation and, on the other hand, notational symbols that provide nuances to the musical expression and the character of the music (like *poco pesante*). Through specific examples, I linked these two categories of symbols to two processes of consciousness, namely Gestalt psychology's concepts of formations (proximity, similarity, continuation, symmetry, and connectedness) and cognitive psychology's concepts on the development of cognitive schemas (generalisation, consolidation, association, and differentiation). Sonorous music can be regarded as a musician's articulated performing knowledge by considering notation as a communicative platform between composer and performer.

Hence, viewing the notation as a communicative platform represents an alternative to the traditional musicologist's perspective on notation, where

the dimension of temporal succession has been given the most attention at the expense of the music's sonic simultaneousness. Using recorded versions of the work as a starting point for analysis often has the same objectifying perspective on the musical work as score-based studies. For a professional musician/artistic researcher, the biggest challenge will not be the succession scheme, but to be able to interpret the musical image in such a way that the framework for the pitch and tone lengths, the sonorous music, can be linked to the work's expression/meaning. Hence, many thorough work analyses have held little informational value for performing musicians, as the analyses have not been related to the included symbols but instead focused on the pitch and tone lengths in the composition's syntax. In following up from the Practice Turn in musicology, analyses of classical music (composed over the last 200 years) should explore the diversity of interpretations/artistic freedom a musician faces in the choices of articulation they make in their encounter with notation.

REFERENCES

- AGAWU K. (1999), *The Challenge of Semiotics*, in N. Cook-M. Everist (cur.), *Rethinking music*, Oxford University Press.
- AGAWU K. (2009), *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, Oxford University Press.
- ASSIS P. d. – BROOKS W. – COESSENS K. (2013), *Sound & score: essays on sound, score and notation*, Orpheus Institute Leuven University Press.
- AUGUSTINE – KNIGHT W. F. J. (1979), *St. Augustine's De musica: a synopsis*, Hyperion Press.
- BARTHES R. – HEATH S. (1977), *Image, music, text*, Fontana Press.
- BENGTTSSON I. (1977), *Musikvetenskap: en översikt*, Esselte studium.
- BERGER P. L. – LUCKMANN T. (1973), *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*, Penguin.
- BONDS M. E. (2006), *Music as thought: listening to the symphony in the age of Beethoven*, Princeton University Press.
- BONDS M. E. (2014), *Absolute music: the history of an idea*, Oxford University Press.
- BORGDOFF H. (2012), *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*, Leiden University press.
- BOULEZ P. (2005), *Le concept d'écriture*, in J.J. Nattiez (cur.), *Lecons de Musique. Points de Repère, III. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, Christian Bourgois Éditeur.
- BOURDIEU P. (1984), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Routledge & Kegan Paul.
- BREGMAN A. S. (1990), *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*, MIT Press.
- CHUA D. K. L. (1999), *Absolute music and the construction of meaning*, Cambridge University Press.
- CHUA D. K. L. (2017), *Beethoven & freedom*, Oxford University Press.
- CLAYTON M. – HERBERT T. – MIDDLETON R. (2012), *The cultural study of music: a critical introduction*, Routledge.
- COKER W. (1972), *Music & meaning: a theoretical introduction to musical aesthetics*, Free Press Collier-Macmillan.
- COOK N. (1998), *Analysing musical multimedia*, Clarendon Press.
- COOK N. (2007), *Music, performance, meaning: selected essays*, Ashgate.
- COOK N. (2013), *Beyond the score: music as performance*, Oxford University Press.

- DAHL, P. (2009), *The Rise and Fall of Literacy in Classical Music: An Essay on Musical Notation*, «*Fontes Artis Musicae*», 56/1, pp. 66-76.
- DAHL, P. (2019a), *Music and Knowledge: A Performer's Perspective*. BRILL. <<https://doi.org/10.1163/j.ctv2gjxob4>>.
- DAHL P. (2019b), *Where Is the Essence of a Musical Work?* In R. Stanevičiūtė-N. Zangwill-R. Povilionienė (cur.), *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*, Springer.
- DAHL P. (2022), *Modes of communication in Stravinsky's works: sign and expression*, Routledge, Taylor & Francis Group.
- DAVIES S. (2001), *Musical works and performances: a philosophical exploration*, Clarendon Press.
- DAY T. (2000), *A century of recorded music: listening to musical history*, Yale University Press.
- DILLON E. (2011), *Music manuscripts*, in M. Everist (cur.), *Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press, pp. 291-319.
- DOGANTAN-DACK M., (2016), *Artistic practice as research in music: theory, criticism, practice*, Routledge.
- DREYFUS H. – DREYFUS S. (1991), *Towards a phenomenology of ethical expertise*, «*A Journal for Philosophy and the Social Sciences*», 14/4, pp. 229-250.
- FERNEYHOUGH B. (1998), *Aspects of Notational and Compositional Practice*, in J. Boros-T. Richard (cur.), *Collected Writings*, vol. II, Routledge.
- FISH S. E. (1976), *Interpreting "Interpreting the Variorum"*, «*Critical Inquiry*», 3/1, p.191, <<https://doi.org/doi:10.1086/447881>>.
- GADAMER H.-G. (1960), *Wahrheit und Methode: Grundzyge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr.
- GOEHR L. (2007), *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford University Press.
- GOODMAN N. (1968), *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Bobbs-Merrill.
- HAMBRÆUS B. (1970), *Om notskrifter: paleografi, tradition, förnyelse*, Nordiska musikförlaget.
- HULTBERG C. (2000), *The printed score as a mediator of musical meaning: approaches to music notation in Western tonal tradition*, Malmö Academy of Music, Malmö.
- HUSSERL E. (1901), *Logische Untersuchungen*, vol. II, *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Niemeyer.
- INGARDEN R. – CZERNIAWSKI A. – HARRELL J. G. (1986), *The work of music and the problem of its identity*, University of California Press.
- JOHNSON M. (2007), *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*, University of Chicago Press.
- KUIJKEN B. (2013), *The notation is not the music: reflections on early music practice and performance*, Indiana University.

- LONG M. (1973), *At the piano with Ravel*, Dent.
- LUHMANN N. (2000), *Art as a social system*, Stanford University Press.
- MONELLE R. (1992), *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publ.
- NORRIS C. (1987), *Derrida*, Fontana Press.
- OGDEN C. K. (1974), *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*.
- PHILIP R. (1992), *Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, Cambridge University Press.
- PHILIP R. (2004), *Performing music in the age of recording*, Yale University Press.
- PIAGET J. (1971), *Psychology and epistemology: towards a theory of knowledge*, Viking.
- SAUSSURE F. – BALLY C. – SECHEHAYE A. – RIEDLINGER A. (1966), *Course in general linguistics*, McGraw-Hill.
- SCHUILING F. (2019), *Notation Cultures: Towards an Ethnomusicology of Notation*, «Journal of the Royal Musical Association», 144/2, pp. 429-458.
- SLOBODA J. A. (1985), *The musical mind: the cognitive psychology of music*, vol. V, Clarendon Press.
- SLOBODA J. A. (2005), *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*, Oxford University Press.
- SMALL C. (1998), *Musicking: the meanings of performing and listening*, University Press of New England.
- STERNE J. (2003), *The Audible past: cultural origins of sound reproduction*, Duke University Press.
- STRAVINSKY I. (1956), *Poetics of music in the form of six lessons*, 1^a ed Vintage, Vintage Books.
- TOMLINSON, G. (1984), *The Web of Culture: A Context for Musicology*, «19th-Century Music» 7/3, pp. 350-362.
- WILLIAMS A. (2001), *Constructing Musicology*, Ashgate Publishing Limited.
- ZAHAVI D. (2005/2008), *Subjectivity and selfhood: investigating the first-person perspective*, The MIT Press.

WEBOGRAPHY

<http://en.wikipedia.org/wiki/Literacy> (ultima visita: 16.04.2008)

Abstract

The performer's freedom is a balance between individual freedom and stylistic and contextual awareness of possible artistic expressions. In classical music, the notation system has been cultivated throughout the centuries. The composer's notation represents a significant loss of information that the musician must try to compensate. The traditional analysis of Music-Notation-Performance needs to

have a say on Communication and Articulation to be relevant from a performer's perspective. This makes epistemological aspects more important than the ontological ones that dominate textualism in Western music theory. Musical notation is a system of ontological elements with potential for meaning formation in a cultural context. A consequence of such a view is that the notation is not an ahistorical quantity or practice but that notation's potential for knowledge transfer beyond here-and-now situations is linked to several elements and areas of knowledge that cannot be deduced from the notation itself.

A differentiation is made between notation symbols adjusting already given information in the notation and symbols that provide nuances to the musical expression and the character of the music (like *poco pesante*). Through specific examples, I linked these two categories of symbols to two processes of consciousness, namely Gestalt psychology's concepts of formations and cognitive psychology's concepts on the development of cognitive schemas. By considering notation as a communicative platform between composer and performer, sonorous music can be regarded as a musician's articulated performing knowledge.

Keywords: Notation, communication, intention, identification, interpretation, articulation.

La libertà dell'esecutore è un equilibrio tra libertà individuale e consapevolezza stilistica e contestuale delle possibili espressioni artistiche. Nella musica classica, il sistema di notazione è stato coltivato nel corso dei secoli. La notazione del compositore rappresenta una perdita significativa di informazioni che il musicista deve cercare di compensare. L'analisi tradizionale di Musica-Notazione-Performance deve occuparsi della Comunicazione e dell'Articolazione per essere rilevante dal punto di vista performativo. Ciò rende gli aspetti epistemologici più importanti di quelli ontologici che dominano il testualismo nella teoria musicale occidentale. La notazione musicale è un sistema di elementi ontologici con un potenziale di formazione di significato in un contesto culturale. Ne consegue che la notazione non è una quantità o una pratica storica. Il suo potenziale, per il trasferimento della conoscenza, al di là delle situazioni attuali, è legato a diversi elementi e aree di conoscenza che non possono essere dedotti dalla notazione stessa.

Viene fatta una differenziazione tra simboli che regolano informazioni già date nella notazione e simboli che forniscono sfumature all'espressione musicale e al carattere della musica (come il *poco pesante*). Attraverso esempi specifici, ho collegato queste due categorie di simboli a due processi della coscienza, ovvero i concetti di forme della psicologia della Gestalt e i concetti della psicologia della cognizione nello sviluppo degli schemi cognitivi. Considerando la notazione come una piattaforma comunicativa tra compositore ed esecutore, la musica può essere considerata come un'articolata forma di conoscenza performativa del musicista.

Parole chiave: Notazione, comunicazione, intenzione identificazione, interpretazione, articolazione.

About Time: Artistic Research and the Contemporary University

The contemporary university is inextricably intertwined with Artistic Research. Notwithstanding the fact that the academy is «one locus rather than the exclusive site for research practices by artists» [Wilson and van Ruiten 2013, 25], the physical spaces, socio-material practices, disciplinary discourses, and institutional structures and imperatives that constitute the contemporary university have been indispensable factors in the emergence and evolution of Artistic Research as a novel epistemic field.¹ In the research literature, the story of the genesis of Artistic Research — as related to certain momentous changes that have taken place in the structures and policies of Higher Education institutions in the UK, continental Europe, and Australia from the late twentieth-century onwards — has been told many times [Rust et al. 2007; Coessens et al. 2009; Borgdorff 2007, 2012; Källemark 2010; Crispin 2015; Doğantan-Dack 2015a, 2022; Spronck 2016; Impett 2017; Wilson 2017; De Assis and D’Errico 2019]. The presence of the contemporary university, as a constant, has been most conspicuous in critical debates that probe the legitimacy of Artistic Research in the context of institutionalised traditions and cultures of “rigorous” academic research. While all scholars who engage in these debates recognise the distinctiveness of Artistic Research — constituted by non-conceptual, embodied-affective, deeply situated, subjective, non-linear and messy processes of knowledge production that characterise it — there is no unanimity regarding the position it occupies (or should occupy) within the epistemic topography of the academic research landscape. Indeed, some authors prefer to place it close to scientific

1. In this article, I use the terms “the university” and “academia” interchangeably. The Cambridge English Dictionary defines *academia* as: «the part of society, especially universities, that is connected with studying and thinking, or the activity or job of studying; the teaching, studying and scientific work that happens in colleges and universities.» In the Oxford Learner’s Dictionaries, the same term is defined as «the world of learning, teaching, research, etc. at universities, and the people involved in it.»

enquiry broadly conceived, by emphasizing common goals² or tracing a lineage to qualitative methods of the social sciences,³ while others assign it a *sui generis* location.⁴ Yet others speak of the “boundary work” accomplished by processes of Artistic Research as they flow beyond the academic research landscape into the art world.⁵ What is conspicuous by its absence in this literature, where the contemporary university and Artistic Research become entangled in ontological and epistemological debates, is the full-grown presence and evolving influence of a detrimentally hegemonic ideological force that is shaping not only the institutional-political and discursive frameworks around the different epistemic cultures co-existing in academia, but all aspects of academic work and identity. What is yet to be recognised is the fact that Artistic Research is intertwined not merely with “the contemporary university”, but with one of the oldest western institutions that is currently in a “deep crisis” and is producing «a psychosocial and somatic catastrophe amongst academics (and other university workers)» [Gill and Donaghue 2016, 91]. Broadly speaking, the «continual emergence, evolution, and expansion» of Artistic Research as a field and the current flourishing of artistic researchers [Doğantan-Dack 2022, 13] is taking place *in spite of*, rather than because of, the institutional environments and circumstances that the contemporary university affords them. Lack of any systematic enquiry into the implications of this state of affairs for undertaking Artistic Research and being an artist-researcher points to an important gap in the research literature.

2. «[B]oth artistic research and scientific research are seeking to broaden our horizons and to enrich our world. ... Both ... are capable of constituting worlds and disclosing worlds; therein lies their performative strength — in generating and revealing new ideas, understandings, perceptions, and experiences» [Borgdorff 2009, 8].
3. «In the past hundred years, a qualitative research paradigm, inspired by hermeneutics, has developed which in many ways gives direction to social science research being done at present. It regards *verstehende* interpretation and practical participation as more relevant than logical explanation and theoretical distance. Artistic research shows a certain kinship to some of these research traditions» [Borgdorff 2010a, 51].
4. «Practice-led researchers are formulating a third species of research ... [where] the symbolic data, which may include material forms of practice, of still and moving images, of music and sound, of live action and digital code, all work performatively. ... The research process inaugurates movement and transformation. It is performative. It is not qualitative research: it is itself — a new paradigm of research with its own distinctive protocols, principles and validation procedures» [Haseman 2006]. «Artistic research or creative arts enquiry reveals new modes and methodologies that could be considered to constitute a new paradigm of research distinct from the dominant modes of qualitative and quantitative research that provide the default modes of research in the academy. This new paradigm of research could be deemed the ‘performative paradigm’» (Bolt 2016).
5. «Artistic research ... qualifies as such boundary work — and in two different directions. Artistic research is an activity undertaken in the borderland between the art world and the academic world» [Borgdorff 2010b, 73]. Also see [Biggs and Büchler 2010].

My aim in this article is to take some initial steps to redress this gap by considering artistic research in music performance in the context of the contemporary university, variously designated as «the neoliberal university» [e.g., Slaughter and Rhoades 2000; Feldman 2023], «the efficiency university» [Jauhiainen et al. 2009], «the corporate university» [Hil 2012], «the entrepreneurial university ... the service university» [Reiners, 2014, 1], «the managerial university» [Morrissey 2015], and «the gig academy» [Kezar et al. 2019] — not to mention «the toxic university» [Smyth 2017].⁶ Even though there are ongoing debates and disagreements about the nature of the methods, processes, and outcomes that are suitable or relevant for artistic research [e.g., Hovland 2022; Ingman 2022; Hannes 2023], the premise that the *experience of art making* — or artistic practice — constitutes the heart of artistic research remains uncontested. The questions the artist-researcher ponders, as well as the new insights, understandings and knowledge she ultimately generates, always have their first stirrings in some *artistic experience*, which is typically «in the middle of — and at times in the thick of — an ongoing creative activity...[and] an already established individual creative discourse and praxis» [Doğantan-Dack 2015b, 176]. For artist-researchers working in academia, this artistic experience transpires *also* in the course of academic life, which includes multiple, and frequently noncongruent (daily, weekly or monthly recurring) tasks such as responding to large numbers of emails, teaching multiple courses, attending administrative meetings, supervising, pursuing research grants, writing reports, engaging in student recruitment activities, filling out online forms, mentoring, providing pastoral care, appearing in various leadership roles, etc. [Morrissey 2015; Feldman 2023]. More often than not, the lived experience of making art, and of reflecting on the processes of making art as an artist-researcher, does not chime with the lived experience of carrying out the managerially imposed role of an academic in the neoliberal university. Many a time these experiences clash and generate deeply felt incongruences and tensions.

In some of my previous artistic research projects [Doğantan-Dack 2008; 2012; 2015b; 2020; 2021; forthcoming 2024], I wrote about my performance experiences of particular pieces of music (e.g., the slow movement of Beethoven's Piano Sonata No. 8 Op. 13 "Pathétique"; Beethoven's Piano Trio Op. 70 No. 2; *Corrente* from J. S. Bach's keyboard Partita in E minor (BWV 830); Scarlatti's keyboard sonata in F minor K. 481; Rachmaninoff's Second Piano Concerto and the 18th variation from his *Rhapsody on a Theme of Paganini*), highlighting

6. In this article, I speak of the "neoliberal" university, which currently is the most widely used term to refer to «academic institutions [that] have adopted market principles and practices» [Feldman 2023, 1].

various “moments” that would stand out in my consciousness for sustained attention through some felt, embodied difference within the sensory continuum of an unfolding artistic experience. Triggering curiosity, wonder, excitement and puzzlement, such moments constitute the affective and cognitive foundation for the eventual artistic research project. The motivation for this article is my recent performance experience of Beethoven’s Piano Concerto No. 4 Op. 58⁷ — in particular, the experience of the slow movement, *Andante con moto* — and the stark embodied-affective contrast it generated when considered against the «Orwellian» ways of being imposed on academics by systemic neoliberal managerial practices that have been «colonising» academia [Morley 2023].⁸ This contrast was most noticeable in relation to the manner of embodying time and of inhabiting my body that my performance of the *Andante con moto* afforded — a metaphorical ray of light breaking through and glowing against the «dark» academia [Fleming 2021], and the «ontological violence» [Joronen 2013, 357] its advanced neoliberal practices are inflicting on academic bodies and identities. For artist-researchers, such intense experiences often resist remaining untold.

In order to set the stage for a discussion of my performance experience of the slow movement of Beethoven’s Piano Concerto No. 4, in the next section I introduce literature on the neoliberal university that evinces the nature of the current crisis and its debilitating effects on academics, and some of the strategies being developed to resist processes of neoliberalisation in academia. Even though there are variations in the ways different higher education institutions are being neoliberalised nationally and cross-nationally [Ross and Savage 2021], there are identifiable practices of marketization and managerialism, and their identifiable effects, that are defining the work cultures of contemporary universities globally. Consequently, while different readers might recognise, in relation to their own institutions, different features of the neoliberal practices I outline, it is likely that they will each find certain details, patterns or voices in this literature that resonate with their own experiences within academia. The switch from a “fierce”, possibly breathless style of writing in the first section⁹ to a calmer, “breathing” one in the second section of this article is intentional, and attempts to capture the dismayful contrast between the profoundly different embodied-affective ways of

7. 30 June 2022, with the *I Maestri Orchestra*, at the United Reformed Church, Highgate, London, with Luke Cleghorn as conductor.

8. In this article, I use the noun form of “academic” as an umbrella term that includes the artist-researcher producing artistic research as part of her role in academia.

9. Personal correspondence with Daniel Leech-Wilkinson (24 August 2023), who commented on the very different effects the two sections of this article create on the reader, and noted the «shocking» contrast between the «fierce scholarship (fiercely referenced and fiercely written)» of the first section and the calm nature of the second one, which matches the performance I discuss.

being and becoming that I discuss — imposed by the neoliberal university on the one hand, and freely created in music making on the other hand.

This article also serves to introduce Artistic Research into the emerging field of Critical University Studies [e.g., Williams 2012; Chatterjee and Maira 2014; Arvanitakis and Hornsby 2016; Smyth 2017; Noble and Ross 2019; Bottrell and Manathunga 2019; Lawrence 2021; Jones 2022; Bozalek and Zembylas 2023], which seeks not only to understand higher education, but also to critique its dysfunctional practices, and undo its undemocratic structures [Morrish 2018, 2019]. I hope that it will open up debate regarding the role Artistic Research in general, and artistic research in music performance in particular, can play in transforming the «dehumanizing ethos» of the neoliberal university [Bottrell and Manathunga 2018, v] and in reimagining contemporary academia.

«Like a prison»: ¹⁰ The colonisation of academic life

In an article titled “Is this the crisis higher education needs to have?”, and published during the early part of the Covid-19 pandemic, Devinney and Dowling [2020] wrote that the latest global public health crisis «offer[ed] universities a once-in-a-generation opportunity to put their dysfunctional strategies behind them», and that the way forward needs to be paved by a willingness «to hire true scholars who can lead by example, instead of career administrators who left behind their true academic calling to pursue a path of managerialism» [*ibid.*]. While the recent pandemic has introduced unforeseen challenges to both the short-term and the long-term financial viability of many academic institutions globally, the “dysfunctionality” that Devinney and Dowling mention goes beyond economic concerns, and is part of a widely shared belief that western higher education has for some time been in a crisis [Bérubé and Nelson 1995; Barba 1995; Sommer 1995; Lucas 1996; Nelson 1997; Preston 2002; Amaral and Magalhaes 2003; McNay 2008; Brown 2014; Mok and Neubauer 2016]. Particularly since the beginning of the new century — around the time Artistic Research began to rise — there has been growing debate, as well as apprehension, about the socio-cultural implications of the changing nature of higher education as a result of its re-orientation to serve the demands of a global neoliberal market economy that prioritizes profit and competition [Maisuria and Cole 2017], leading to new discourses that characterize students as customers, academics as service providers, courses and qualifications as products, and research expertise as commercial skill. The Covid-19 pandemic led to an exponential growth in this already

10. Bottrell and Manathunga [2019, v].

substantial research literature that addresses these changes — changes that are currently transpiring at an accelerated pace [Watermeyer et al. 2022]. There are many studies that reveal, through personal narratives, the disastrous effects of managerialism and marketization on the mental and physical well-being of university staff [e.g., Smith and Ulus 2020; Morrish 2020; Valovirta and Mannevu 2022; Schmiedehaus et al. 2023], with some scholars drawing attention to the «extraordinarily violent metaphors» and «shocking imagery» academics use in verbalising their daily experiences in the neoliberal university, such as «going under», «coming up for air», «drowning» or «suffocating» [Gill 2018, 103].

Within this literature, one theme that has recently become the focus of systematic enquiry is the changing *temporal regimes*, and the attendant radical changes in experiences of time within neoliberal university environments — flagged as a primary cause for the declining mental and physical health of academics [Baron 2014]. As the operation of the market logic across campuses becomes more deeply ingrained, demanding ever increasing efficiency for increasingly varied tasks within ever shortening spans, time progressively becomes an ideological tool for moulding compliant academic identities that help to sustain managerial university governance. An inability to control and manage their time comes to characterise the daily life of academics. An account, provided by a professor of English, of sitting at her computer, with several windows open simultaneously, captures an everyday situation many academics would be familiar with:

So, you have all these things going on, and in my mind it is almost the perfect match for attention deficit disorder. ... By the time you are a couple of hours into your email you have lost it. You're skimming, fragmenting. ... Your life is so fragmented. All these emails are coming — “get back to me before my meeting.” [Menzies and Newson 2007, 90]

With increasing frequency, time in the neoliberal university is described as “compressed”, “accelerated”, “fragmented”, and “deferred” [e.g., Anderson 2006; Crang 2007; Walker 2009; Gibbs et al. 2014; Vostal 2016; Shahjahan 2018; Breeze et al. 2019; Bosanquet et al. 2020; Chowdhury 2020; Valovirta and Mannevu 2022]. In the words of Menzies and Newson “Not only is time compressed. It is fragmented and then recombined as many-layered moments through multi-tasking” [2007, 92]. As a «cult of speed» [Walker 2009] takes over academic life, and feeling rushed all the time becomes the norm, the subjective as well as the inter-subjective being of academics is imperilled, with profound implications for their lived experiences of agency, embodiment, will, emotions, perceiving and critical thinking: one term that captures the essence of these implications is “loss” — or the erosion of traditionally valued ways of being and becoming in academia,

including care-ful, focused thinking independent of political and economic pressures; freedom of expression; and personal, moral, as well as aesthetic development [see Halstead 2021].

It is by inflicting such loss operating at multiple subjective and intersubjective levels that the neoliberal university colonises the lifeworld of academics, and «intrudes, impedes, and distorts higher education, causing it to go into a state of paralysis» [Morley 2023]. In order to highlight what is at stake, it is worth dwelling here on the different kinds of loss academics are currently suffering due to managerial temporal regimes. This will also put in sharp relief — as I discuss my performance experience of the *Andante con moto* from Beethoven's Piano Concerto No. 4 in the next section — what artistic-research in music performance safeguards.

At the perceptual-cognitive level, the pressure to be “always-on” [Scharff 2018] and always ready to respond curtails perceptual sensitivities, and the ability to focus and pay attention to detail, as well as the ability to entertain thoughts in a sustained manner. Fragmentation of attention, and of temporal experience, becomes habitualised. The necessity to attend to multiple tasks in close succession creates generalised responses that gloss over material or symbolic nuances, leading to an increasing lack of engagement with the perceptual-phenomenal richness of one's environment. As the «now-this, now-this beat» of neoliberal academic time [Menzies and Newson 2007, 94] takes over their work culture, academics begins to «react» rather than acting on their own initiatives [*ibid.*, 88]. With «[c]oercion rather than volition sustaining academic labour ... [as] a defining feature of the corporate university» [Fleming 2021, 3], a deep disconnect with the core of one's will and agency — namely, with one's own body and the felt dimension of one's experiences — begins to arise. It is in this connection that many scholars write about the *loss of sense of agency, of being present in one's body and being in touch with oneself*. According to Perkins [2017, 183], for example, «The neoliberal subject essentially has no body, no history». For Wrenn «the difference between agency and agency within the context of neoliberalism is that the latter is not self-actualised agency. The gap between the two creates space for the machination of neoliberalism» [2015, 1241]. For many academics who resist conscious complicity or collusion with managerial impositions and prescriptions, and hold on to a sense of the intrinsic value of such notions as pursuit of truth, intellectual honesty, care-ful thinking, freedom in research enquiry, collegiality, etc., survival in the neoliberal university becomes a matter of «inner immigration» or alienation from oneself [Lorenz 2012, 620], often involving a kind of emotional labour, which Ross and Savage identify as «an increasingly central

component of university work» [2021, 498]:¹¹ unable to display or express their truth, affectively and in embodied ways, academics lose the ability *to be present* as authentic selves at work [*ibid.*], or even the ability to be aware of their situatedness in the here-and-now. Continually subjected to a «temporally suppressive and forecclusive» regime [Owen Clark and Jackson 2019, 253], a breakdown between one's feelings, body and the will — disintegration of a sense of one's wholeness as an individual — becomes a common feature of lived experiences within the neoliberal academia. Ultimately, what is lost is the capacity to freely create, express, exchange, and share meaning — and meaningful gestures and acts. As Bottrell and Manathunga write in *Resisting Neoliberalism in Higher Education* [2019], «the perverted logic of neoliberalism» that has captured higher education like a prison is now creating «an increasing sense of imprisonment» amongst academics [4]. It is no wonder that such loss at quite a radical scale has generated the evocative trope of “academic zombies” or the “zombie university” to encapsulate the dehumanised, lifeless, non-thinking, emotionally depleted practices, and the subjects these practices are constructing in the neoliberal university [Ryan 2012; Whelan et al. 2013; Murphy 2017; Smyth 2017; Stolz 2023].

Even though a recent study by Feldman indicates, by reference to research literature from the last fifteen years, that academics have been «overwhelmingly compliant and silent in the face of the neoliberal order within their universities» [2023, 5], research on devising alternative ways of being and becoming in academia in order to resist the systemic «brutality» [Gill 2017, 107] of managerial practices has been growing.¹² Among the philosophies and strategies that have been proposed in this connection are: focusing on care, respect, and generosity in academic life [e.g., Gill 2018]; putting academic kindness and solidarity at the centre of collective resistance [e.g., Askins and Blazek 2017; Burton 2021]; imagining and practicing «more radical forms of hope [and] optimism» [Burton 2021, 21]; countering the «lovelessness of neoliberal madness» through emancipatory initiatives grounded in expressions of love [Bottrell and Manathunga 2019, x]; and discovering «the inbuilt flaws or spaces [within the neoliberal university] that allow for resistance» in order to «reinterpret and exploit the ambiguities of the system» [Mutch and Tatebe 2017, 231].

11. In his book titled *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling* [1983], Arlie Hochschild defines emotional labour as «the management of feeling to create a publicly observable facial and bodily display, ... sold for a wage and therefore has *exchange value*. ... Like a commodity, service that calls for emotional labour is subject to the laws of supply and demand» [7-8]; emotional labour «requires one to induce or suppress feeling in order to sustain the outward countenance» [7].
12. Nevertheless, resisting the neoliberal university through collective action by academics is still not widespread. See Dedotsi and Panić [2020].

One particular form of resistance that has been gaining momentum amongst academics concerns confronting the temporal regimes of neoliberalism I outlined above, and is represented by the *slow academia*, or *slow scholarship* movement. Highlighting what can be regained, experientially and as value, by resisting neoliberal speed, the growing literature on slow scholarship is especially relevant for my discussion in the next section of this article, where reflecting on my performance experience of the slow movement of Beethoven's Piano Concerto No. 4 reveals that the significance of "slowness" extends beyond its characteristic as a reduction in measurable quantity of speed, and suffuses its qualitative affordances regarding subjective and intersubjective experiences, and the values these affordances embed. "Slow" is not intrinsically desirable, or "better" compared to "fast"; its importance lies in its potential to enable «new modalities of consciousness to arise during movement execution» [Legendre and Dietrich 2022, 247], and to prompt *mind-ful and body-ful* ways of being with ourselves and with others, supporting the emergence of individual and joint agency.¹³

In one of the earliest publications to advocate slowing down in the contemporary university, Berg and Seeber introduced the idea of the "slow professor" who «advocate[s] deliberation over acceleration» [2016, x] and acts «with purpose, taking time for deliberation, reflection, and dialogue, cultivating emotional and intellectual resilience» [90]. While one of the aims of the slow academia movement is to literally slow down the daily processes of teaching, research and administrative tasks by doing less in measured time frames, more significant are the cognitive and affective consequences that follow from such slowing down: these include restraining the fragmentation of time and promoting continuity in temporal experience; becoming aware of and focusing on process rather than only on outcome; and responding perceptively, with care and a renewed sense of one's embodied-affective agency to different aspects of daily academic life, which implies doing things at speeds that are judged to be appropriate in one's particular situated context — sometimes more slowly, sometimes faster [see O'Neill 2014; Mountz et al. 2015; Berg and Seeber 2016; Nicholson 2016; Leibowitz and Bozalek 2018; Wahab et al. 2021; Valovirta and Mannevuola 2022]. As Martell writes, the issue is «not speed, but *control over speed*. This [distinction] is important because it changes the crux of the matter from slow to *self-determination over being able to go slow*» [2014], 40; emphasis added]. In an existential sense, slowing down in

13. For a discussion of the notion of "bodyfulness", see Caldwell [2014]. Noting that «it's curious that in English we don't have a distinct word to express a state of being present and aware in the body — a deep somatic wakefulness — a state of profound occupation of the present moment, as it becomes explicit in flesh and nerve and bone», Caldwell coins the term "bodyfulness" to express this state of being [2014, 71].

academia is about aligning one's inner life — with its rich and complex felt, affective, cognitive, conative dimensions — and one's physical being and becoming in the world and in time, so as to be *present to oneself*. This may at times require speeding up one's movements in order to match one's ongoing affective, experiential dynamics. What is important is acting at speeds that allow and support the sustaining, over time, of self- and other-awareness, as well as self-presence. In this sense, determining the right speed is about attempting «to live in the present in a meaningful, sustainable, thoughtful, and pleasurable way» [Parkins and Craig 2006, ix].

If some of these notions related to positively-valued ways of being in time are reminiscent of (solo and ensemble) music-making practices, this is because managing and controlling time to generate positively valorised aesthetic experiences is one of the primary aims, and highly refined skills, of music performers. As practitioners of a temporal art, musicians daily undertake what I call «artistic time work» [Doğantan-Dack 2021, 54]. They experience and come to *know* time inside-out, as it were. An important part of the artistic expertise of music performers involves making aesthetically compelling decisions about different aspects of time in relation to the pieces of music they play. Such decisions require experiential knowledge about how time feels subjectively when shaping each note and each phrase, in the context of embodied interactions with particular instruments, and, in the case of ensemble practice, embodied interactions with co-performers. The insights artist-researchers in music performance have on *lived time* have the potential to become an important part of the scholarly debates about how to develop time practices that can empower academics, not least by helping to raise awareness of the different *felt qualities* temporal experiences can manifest. In this connection, narrating the lived experience of a slow musical performance constitutes an initial step that can enhance our understanding of what “slow” might entail as time work, and as subjective and intersubjective value.

«An eternally fascinating piece of music»:¹⁴ *Becoming present, beyond flow*

The slow movement, *Andante con moto*, of Beethoven's Piano Concerto No. 4¹⁵ attracted much scholarly debate in the music analytical literature due to its orchestration, form and length that do not conform to stylistic expectations of

14. Jander [1995, 31], in reference to the *Andante con moto* of Beethoven's Piano Concerto No. 4 Op. 58.

15. The concerto was publicly premiered on 22 December 1808, with Beethoven as soloist. After its premiere, it remained unpopular until Felix Mendelssohn resurrected it in 1836. Robert Schumann, who was present at this concert wrote: «Today Mendelssohn played the G Major concerto of Beethoven with a power and a finish that transported us all. I received

the classical concerto: while a performance of the whole of the concerto requires the presence of the piano, strings, winds, horns, trumpets and timpani on stage, the *Andante con moto* involves only the piano and the strings, with the rest of the musicians assuming the role of special “listeners” for the duration of the movement; as for its form, the movement is constructed from the entirely different musical materials the composer gave the piano and the strings, without any conventional repetitions or returns — a formal process unmatched in the canonic concerto repertory [see Kerman 1992]; and on the page, it remains one of shortest slow concerto movements from the classical period.¹⁶ The most notable feature of the analytical literature devoted to this movement is the narrative-dramatic reading of the notated musical materials, with attributions of agency to the piano and orchestral parts as actors within the ancient Orpheus legend. First suggested by the nineteenth-century music theorist and critic Adolf Bernhard Marx,¹⁷ the idea that the piano part represents Orpheus, and the orchestra part the wild beasts he tames [credited to Liszt by Tovey 1940], or the Furies he pleads with [Jander 1985], has become the mainstay of discussions about the expressive meaning of the *Andante con moto* [Forster 1936; Cone 1985; Kerman 1992; Jansen 1985, 1995]. In the context of this article, one may be tempted to imagine the orchestra as the neoliberal beast in contemporary academia and the pianist as the artist-researcher, who, through her gentle persuasive art and approach, finally defeats and triumphs over it. The problem with such an interpretation is not that it sounds rather absurd or silly, even if entertaining: there are certainly features in the music that support the construal of a narrative or drama that involves two highly different “characters” in a dialogue. Such a reading of the music does not gain plausibility through the assignment of particular personas to the orchestral and piano parts, however: in this sense, the “neoliberal university versus the artist-researcher” would work just as well as “Orpheus versus the Furies” as

a pleasure from it such as I have never enjoyed, and I sat in my place without moving a muscle or even breathing — afraid of making the least noise» [Seaman 1962, 54].

16. Recorded interpretations of this movement display significant variation in terms of performance duration: for example, Schnabel (1942, 5'20"), Novaes (1954, 4'03"), Gilels (1957, 5'25"), Kraus (1958, 4'21"), Gould (1961, 6'40"), Pollini (1976, 5'02"), Uchida (2011, 5'18"), Freire (2019, 4'46"). The performance I gave in 2022 measures 4 minutes 46 seconds in terms of clock time.
17. According to Marx, who compared the Infernal scene from Gluck's opera *Orfeo ed Euridice* (premiered in 1762) to Beethoven's *Andante con moto*, the expressive content of both pieces concerns «the opposition of a single person, who has no weapon and no force except the depth of his feelings and the irresistibility of his plea, against the assembled force of a chorus, who deny and resist each advancing step, who shove back» [Marx quoted in Jander 1985, 197]. Beethoven himself did not indicate a programme for this concerto.

interpretative constructs. Whether listeners would also create similar narratives upon experiencing this music is, however, not at all certain or clear.¹⁸

One of the problems with the Orpheus-versus-the-Furies musical plot is that it dislocates musical agency from the real world of musicians to the virtual realm of musical tones. There is a conceptual kinship between such narrative approaches in music analysis and Heinrich Schenker's and Arnold Schoenberg's ideas concerning the nature of musical tones, as «creatures» with procreative urges and desire for «self-expression» [Cook 1989; Arndt 2011].¹⁹ Instead of exploring the meanings that pieces of music generate in *performance contexts* — as emergent from the complex interactions between the symbols notated by the composer, the performer's understanding and interpretation of them, the affordances of particular musical instruments, the nature of the audience on a particular performance occasion, and numerous other factors in the performance environment — such analyses locate expressive content in the structural properties of the music, discoverable through score-based analysis. In effect, they replace the wilful effort and labour of performers that enable the transformation of written symbols into sounding phenomena with “the will of the tones”: the latter, however, is no will at all since tones do not have any *temporal capability* to enact and shape the supposed (directed) movements they imply in accordance with the syntax of western tonality. No one has ever *heard* a leading tone “moving” itself to the tonic, or the subdominant triad “going” to the dominant triad in the absence of an imaginary or actual performance context. It is not the tones that move themselves, but the actions of performers who connect one tone to another and create the impression that tones move. This is not to deny that narrative-dramatic analytical approaches can be useful in advancing our understanding of what listeners (think they) hear in non-programmatic instrumental music — there is indeed evidence that imagining stories while listening to musical sounds is not uncommon [see Margulis et al. 2019; McAuley et al. 2021a; 2021b]. Nevertheless, accounting for the expressive meanings of pieces of music by reference only to the syntactical or structural

18. Clarke [2002] argued that it is not clear what listeners hear when they engage with musical performances and that «[A]n important factor may be the kind of listener in question. ...informal evidence repeatedly confirms that listeners with different skills, interests and preoccupations hear and react to performances in sometimes radically divergent ways. ...broader aesthetic attitudes can also play an important role since listeners may want or expect different *kinds* of relationships between performer and material — and for different kinds of music» [188-89]. Clarke's discussion constitutes a warning against analytical discourses that enable the analyst to «imagine herself or himself as privileged or exemplary, [and] standing in for all auditors» [Biddle 2011, 73].
19. Schenker wrote, for example, that «we should get accustomed to looking tones in the eye as creatures; we should get accustomed to assuming biological urges in them, since these are inherent in organisms» [quoted in Arndt 2011, 104]. Similarly, Schoenberg argued that «the tone lives and seeks to propagate itself» [*ibid.*, 103].

properties of music, whether through technical or metaphorical/anthropomorphising language, is epistemologically reductive (factors other than music's syntax and structure are involved in the emerging expressivity of a piece of music in performance; see [Doğantan-Dack 2014]) and ethically suspect (such accounts write out the expressive features of music that are «directly attributable only to the performer» [Cook 2013, 17], and thereby write out the performer's fundamental role in the generation and communication of musical meaning, thus perpetuating the trope of “the disappearing performer” that circulated widely in twentieth-century musicological discourses — see Cook [2013], and Doğantan-Dack, forthcoming). To reveal the opulence and complexity of expressive meanings that any piece of music affords, and the variety of aesthetic experiences it can give rise to, analytical fictions need to be told alongside accounts that portray what transpires in situated, unique, real-world performance events, ideally from the perspectives of both performers and listeners. In this connection, exploring the lived experiences of performing, and articulating the insider's perspective on how a piece came into being in real-time during a particular performance, continue to be among the most significant contributions artist-researchers in music performance make to music scholarship.

Before proceeding with my discussion of the *Andante con moto*, it is worth pointing out an intriguing (asymmetrical) similarity between the discursive representation of the music performer's agency in traditional music scholarship, and of the academic's agency in neoliberal managerial discourses. While the embodied-affective agency of the performer has always been a powerful feature and presence in musical culture, twentieth-century scholarly discourses imagined it as subservient to the intentions and wishes of the composer, with the consequence that until the rise of Music Performance Studies and of Artistic Research, the discipline did not support discursive spaces

where the performer could be recognized and valued as a self-determining agent with her own artistic will ... [and] 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. [Doğantan-Dack 2021, 32]

In the case of the contemporary academic, however, who can be said to “perform” the neoliberal university, while her feelings of self-determination and agency have been on a dramatic decline as discussed in the previous section, managerial discourse «constructs and instructs» her as a

superficially empowered individual and perpetuates the illusion of autonomous decision making ... it is the mischaracterisation ... of the true nature of authentic

agency that reproduces neoliberalism. The result is an interactive agency predicated on the lie of autonomous individual agency. [Wrenn 2015, 1233]

The academic who is controlled by constant surveillance and through temporal regimes is ironically hailed as a free and independent individual in the neoliberal university. Discourses can be powerful performative social tools that can not only disguise truths (the truth of the fundamental role of the music performer in the creation of musical meaning and expression), but also construct untruths (the untruth of the contemporary academic as a free and self-determining agent). The work of the artist-researcher often involves pushing against these discourses that misrepresent her role and identity as an artist and academic, and opening up new discursive spaces that afford truth-telling [Gibbs 2019]. In an era of “post-truth” [e.g., Harsin 2015] and “post-trust” [Kozinets et al. 2020], such work becomes a critical epistemic tool, as well as an ethical practice.

One of the “truths” of the *Andante con moto* of Beethoven’s Fourth Piano Concerto in performance is that contrary to the analytical fictions that depict the music as the dialogue of only *two* characters, there are agents other than the pianist and “the strings” who accomplish crucial time work in the becoming of the music: namely, the conductor, and the musicians who are not involved in producing sounds but are on stage, together with the rest of the orchestra. As I am poised to start the *Andante con moto*, I am aware of being part of a musical historicity that I have co-constructed and shared with *each* of my musical partners on stage: we are bound together by, and to, the past we have just created through our performance of the first movement, *Allegro moderato*, and bound to the future we are about to make.²⁰ From the moment I delivered the opening chords of the entire concerto, we jointly created a “we-space” [Krueger 2011]²¹ not only through our physical co-presence but through temporal interplay and interdependence, as well as continuous affective attunement. We have become a small *community* of musicians over the past twenty-minutes or so, focused on the process of collectively

20. For a discussion of the concept of “historicity” particularly in ethnographic research, see Hirsch and Stewart [2006]. For a history and philosophical discussion of this notion, see Gilbert [2020]. According to Gilbert, «*Historicity is the temporal aspect of the interdependence of life; and human historicity is the conceptualized condition of all that persons do for and to each other in history in response to history. Having history is to have a life intertwined with the lives of all others*» [2020, 69; italics in the original].

21. According to Krueger [2011], the notion of “we-space” captures «the social significance of another’s bodily co-presence. ... [W]e-space, while practical, is additionally an emotion-rich coordinative space dynamically structured via the ongoing engagement of social agents» [643]. The creation of a we-space requires an «interactive process of cooperation and attention», which is «simultaneously a process of *co-regulation*. The expressive activity of one individual shapes that of the other, and vice-versa — a back-and-forth process of continuous reciprocal causation» [*ibid.*]. For a discussion of the idea of “we-space” as it functions in solo piano performance, see Doğantan-Dack [2021].

creating an aesthetic experience that we hope will continue to resonate, with us and with our audiences, after the performance is over. We are, in this sense, as far as we can be from being the kind of subjects generated under neoliberal pressures «towards competition and division» [Zembylas 2022, 7], seeking to perform as efficiently and productively as possible in order to get our individual tasks done, or to «sell ourselves better» as individuals [Gill and Donaghue 2016, 93].

Our shared historicity is also shaped by evaluative judgments, well-known amongst professional musicians, about the technical and expressive difficulty of this concerto. Before our performance, the leader of the orchestra, who performed with Martha Argerich as orchestral violinist, reminds me that this is one concerto she never performed publicly because it is so exposed.²² For me, it is one concerto that I would not tire of performing every season, as it offers unique performance pleasures due to the boundless tactile-expressive possibilities and the attendant variety of tonal colours it affords. There is much misconception among non-performing scholars regarding the nature of the performative virtuosity or difficulty pieces of music involve, as they tend to equate these notions with the making of complex sound-producing gestures at fast tempos. Music analyst Owen Jander, for example, who promoted the Orpheus-versus-the-Furies narrative for the *Andante con moto*, commented on the lack of soloistic virtuosity in this movement, arguing, innocently to be generous, that the pianist's part «can be performed by any musician with only the most limited pianistic skill», adding that he speaks «on this subject with personal authority», since as «a most amateur pianist» himself, he has done this for the purpose of demonstration [1995, 33]. The movement, however, requires virtuosity of sonority and phrasing [Doğantan-Dack 2012; Korhonen-Björkman 2019], and importantly, virtuosity of time-work. In one of my earlier publications where I narrate my performance experience of the slow movement of Schubert's piano trio in E flat major Op. 100 [Doğantan-Dack 2012], I discussed how slow movements offer an exquisite opportunity, arguably more so than fast-paced pieces, to physically embody and become the music — an experience that is highly valued by performers [e.g., Rink 2017]. The *Andante con moto* also involves one of the essential techniques in artistic pianism, namely the ability to bring out a melody while simultaneously playing chordal structures in one hand.

22. Violinist George Hlawiczka, who is also the founder and artistic director of the *I Maestri Orchestra*. In an article titled “Martha Argerich: Celebrating the great pianist at 80” and published in the *Gramophone* magazine, pianist Nelson Goerner confirms that even though Argerich continues to prepare new repertoire for upcoming performances, she «will never play Beethoven's Fourth Concerto» [Parry 2021].

The joint historicity I and my performance partners share as we prepare to embark on the slow movement of the Fourth Concerto is affectively coloured by the knowledge that the aesthetic success of the performance of the concerto is in large part contingent on the pianist displaying a highly consistent tactile interaction with the instrument throughout, and achieving consistent tone quality while varying the tonal colours — often in solo passages, the most famous of which is the opening solo. From the moment I play the opening of the concerto, each phrase I shape as I aspire to shape it contributes to the emergence of a sense of mutual trust and an attendant feeling of relaxing.²³ An ensemble musician and concerto soloist plays first and foremost for her musical partners, in the knowledge that the expressive features and quality of her music-making will affect them and play a crucial role in eliciting matching expressivity. Recounting an instance of this experience, common among performers, the first violinist of the Guarneri string quartet, Arnold Steinhardt wrote:

I was now connected with and dependent on David, John, and Michael for a good performance. How strange! If I played out of tune, they played out of tune; if they stumbled, so did I; and if I managed to play beautifully, we would all share the credit. ... [For the duration of the performance] My future was their future; theirs was mine. [Quoted in John-Steiner 2006, 191]

We start the *Andante con moto* already having lived with each other in emergent trust and confidence, having delivered the beautiful opening of the concerto, and various other enchanting passages of the first movement (e.g., Audio examples 1, 2 and 3). My musical partners are already familiar my style of time-work.

	←Audio Example 1: (Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4, Allegro moderato, bars 1-5)	
	Audio Example 2:→ (Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4, Allegro moderato, bars 74-89)	
	←Audio Example 3: (Beethoven Piano Concerto op. 58 No. 4, Allegro moderato, bars 119-136)	

I have earlier noted that the winds, horns, trumpets and the timpani, who are not playing in the *Andante con moto* movement, become “special” listeners for its duration. Because I play most of the time on my own rather than simultaneously with the strings, there is not much qualitative difference between them and the

23. As John-Steiner wrote in the context of collaborating partners, «living in the other’s mind requires trust and confidence» (2006: 190). According to Gritten, «Trust is related to reliance, confidence, faith and familiarity. ... Trust emerges between performers, while individual performers themselves become trustworthy to varying degrees through the perceptions and judgements of other performers» [2017, 251].

strings in terms of the temporal agency they can present to me while I play.²⁴ This is an agency appertaining to being affectively motivated, other-enhancing, expert witnesses: I do not regard them as merely listening, but listening in affective solidarity and silent yet active receptivity, exercising expert musical judgment, which in turn empowers me to freely manage time in this movement. We all act as affective scaffolds for each other, even when one of us is not producing musical sounds.

At a general level, my lived experience of the *Andante con moto* is characterised by total lack of constraint in bodily movement and an enhanced feeling of shaping time and sonority. There is no feeling of coercion, but only of free, wilful action. Further discussing the time dimension of the performance of the *Andante con moto* requires invoking a more deeply situated context since my lived experience is formed by my first-hand knowledge of what it is like to make music only on the modern instrument of the piano. While we believe we share, during the course of the performance, an intimate and intense intersubjective experience, it is likely that each of us is at the same time experiencing highly individual, personal meanings [see Cross 2011]. As I wrote in another context, «it is possible to experience time as shared temporality even when the lived durations of the unfolding music differ qualitatively» for each performer in an ensemble context [Doğantan-Dack 2021, 50]. One of the most important factors that influences the way I experience time in the making of the *Andante con moto* is the nature of my instrument, which requires a particular kind of embodied interaction. I have argued elsewhere that «the fundamental, and minimal, spatial-temporal unit of reference for my becoming as a pianist is the melodic interval, in between two successive tones» [Doğantan-Dack 2018, 51], and that

a pianist's presence *qua artistic presence* becomes manifest in these intervals as the fingers and the hand move from one tone to the next, singly or bimanually, through simple and complex choreographies ... bringing about an interval on the piano is an archetypal act of pianistic artistry ... an archetypal act of pianistic will. [ibid.]

A similar phenomenology applies to moving from one chord to the next, even though there would be certain kinaesthetic-tactile differences.²⁵ During the performance of the *Andante con moto*, some of the moves I make as I connect

24. To my knowledge, there is no research on what members of an ensemble experience, and intend, during more or less extended periods of time when they do not produce sounds. It is likely that this lived experience involves more than just “waiting” for one’s turn.

25. Further research can explore the phenomenology of the musical interval, i.e. how the experience of “existing” within the melodic or harmonic interval differs for different instrumentalists.

one tone, or chord, to the next create distinct temporal “feels” or affects. One of these moves concerns the connection between bars 23 and 24, shown in example 1 below.



Ex. 1: Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4, *Andante con moto*, bars 23-26.

As the mechanism of the piano does not allow me to continue, till the end of the sounding chord, the causal relationship I establish with the last chord in bar 23 at its moment of initiation, I rely on the pedal to sustain the sound and do not (cannot) continue to expend manual force for this purpose: my becoming as a pianist while the chord lasts is manually separated from *its* becoming in time, introducing a layer of complexity into the lived temporality of the unfolding music. This renders artistic pianism a complex spatial-temporal choreography, which is both closely related to but also distinct from the temporality of the sounds I produce. In introducing a slight delay as I move from the last chord in bar 23 to the first chord in bar 24, time subjectively expands. Even though analysts speak of the brevity of this *Andante con moto* in quantitative time, it is subjectively expansive: time feels elongated as the performance proceeds. In living the (pedal-induced) continuity of the last chord in bar 23 up to my initiation of the chord on the downbeat of bar 24, the fraction of time when my hands are not in contact with the keyboard — which subjectively feels longer than its potentially measurable duration — brings to consciousness the inner *intentionality*, or an awareness of the inner causality, guiding the performance of this move. The slowness of my music-making allows me to become aware not only of the different musical moments I lace together one after another, but of the temporal spans between these moments. A passage from Henri Bergson, one of the most important late-nineteenth and early twentieth-century philosophers of time, is pertinent in this connection:

In cases where the rhythm of the movement is slow enough to tally with the habits of our consciousness — as in the case of the deep notes of the musical scale, for instance, do we not feel that the quality perceived analyses itself into repeated and successive vibrations, bound together by an inner continuity? [Bergson 1896, quoted in Legendre and Dietrich 2022, 240]

Much of my performance of the *Andante con moto* is characterised by similar slow-motion and wilful inner and bodily unfoldings, which create a strong sense of *self-synchrony*: I introduce this notion here to refer to the temporal process of aligning inner affective movement and physical movements such that any sense of rushing or dragging disappears, and a feeling that time is unfolding at exactly the “right” pace emerges. With this feeling, I also experience a sense of *unfolding myself into full presence to myself*. Unlike in the temporal regimes of the neoliberal academy, time is now an agent, a channel, for acting freely.

In pieces played at a slow tempo, the intervals between the sounds allow sufficient time for marking in the pianist’s consciousness the embodied, more or less effortful making of these sounds as well as the traversing of each spatial-temporal interval. They enable a heightened sensitivity towards the unfolding tonal and bodily dynamics, heeding their spontaneous turns, minding, rather than rushing into, the making of the next tone. «Slowness», write Legendre and Dietrich, «deinterlaces sensations usually confused when movement is performed at regular speed» [2022, 242]. These spatial-temporal intervals constitute not only musical and manual but also affective places, generating affective signification, which is one reason why they have the potential to “glow” within the sensory continuum, and can be more or less vividly recalled after the event. Slowness, as a relative quantitative variable, resulting from a literal slowing down of movement, gesture and action, does not capture all the experiential qualities of this phenomenon. There is, in addition, a qualitative dimension to the lived slowness of a physical performance gesture, which emerges from its capacity to make the phenomenality of the experience manifest and present to the consciousness of the experiencing subject: one way to think about this is by invoking the quality of being *luminous*. To use terms from phenomenologist Dan Zahavi, such moments emerge as «self-intimating» experiential phenomena with high degree of «self-luminosity» [2005, 61], glowing, as it were, from within without necessarily requiring a reflective act of consciousness to illuminate it. In enabling the unfolding of the performer into presence, and affording an abundance of luminous embodied and sounding moments in performance, slow musical performance also has the potential to enhance what music phenomenologist Don Ihde termed «auditory aura» for the listener [1976, 78]: it can amplify the (embodied) presence of the performer, and facilitate kinaesthetic empathy with her.²⁶ It should be noted in this connection that the *experience of coming into presence* in performance that I attempt to describe here is different from the experience of flow, which tends to

26. For detailed discussions of the notion of “kinaesthetic empathy” — or intersubjective communication through “motor-based understanding” [Rizzolatti and Sinigaglia 2010] — see Reynolds and Reason [2012].

result in time being experienced as accelerating [Csikszentmihalyi 1993, 178-179]. While there is intense focus on or absorption in the present moment as in flow, in coming into presence the dissolution of an awareness of the environment or of the self, which are widely accepted as characteristics of the flow experience [Abuhamdeh 2020], seem to be replaced by an enhanced awareness of (the freedom of) the self and its presence for oneself and for others. Further research is needed to understand in greater detail the differences between these experiential states that are part of the phenomenology of artistic music making.

In contrast to the managed academic body in the neoliberal university, which often finds itself «reduced to states of inertia, resulting in ... suspension and compression of the possibilities of movement and embodiment» [Owen Clare and Jackson 2019, 256], and in contrast to the neoliberal academic subject that lacks self-presence, in the performance of the *Andante con moto* my pianistic body — in interaction with the particular piano I play on, the sounds I have already made, and the presence of my performance partners and the audience — is free to “feel” at each moment (in the sense of “intuiting”) the personally “right” time to move to the next sound and enact the move. This is a process of thinking in movement and feeling its meaning-making potential. To return to Bergson, through qualitative slowness, I «conquer the indeterminacy of my next action, which culminates, altogether, in a ‘growing intensity of life’» [Bergson 1856, quoted in Legendre and Dietrich 2022, 240]. Carrying forward my performing body becomes a continuous exercise in authentic becoming into presence. Fatemi’s words capture what is lost when such lived presence disappears:

Presence may serve as a key ingredient for liveliness, vivacity, and ebullience. Without presence, the connections are lost, the significance of sensibility is missing, and the realms of beings are pushed to be acting in a mechanical, robotic, and automatic manner. When presence is there, the potential faculties of one’s being are apt to operate openly where the possibility of growth and development may enhance their horizons of actualization. [2018, vii]

In performing the slow movement of Beethoven’s Fourth Piano Concerto, I thus also cultivate inner awareness and “perform” my agency.



←Audio Example 4: (Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4, complete movement)

As limitations of space do not allow me to discuss in detail the implications, for intersubjectivity, of becoming present for oneself in performance, I flag this as a topic for future research, with philosopher Gabriel Marcel’s work on authentic intersubjectivity as a potentially relevant context for further exploration. Marcel

introduced the notion of being “available” (*disponible*) for the other as a condition for authentic intersubjective encounters, arguing that it is by making one’s affective, intellectual, material resources present, or at hand, that one allows the other to “benefit” from them [see Malbois 2019]. This making “available” for the other is possible only when one is “available” or present to oneself in the first place. In becoming present for herself in performance, the music performer at the same time creates the possibility for authentic intersubjective encounters with her audiences, as well as with her co-performers in ensemble contexts.

Concluding remarks: Generosity of Artistic Research

Engaging in Artistic Research is a generous activity. Not only do artist-researchers create artistic outcomes to experience, thereby expanding the realm of aesthetic encounters, and sharing their “truths”; they also scrutinise lived experiences of art making from the inside, which is not an easy task. «To think with the richness and the intricacy which come along with embodiment of situated knowers and on the basis of the experiential turn» [Schoeller and Thorgeirsdottir 2019, 92] presents various challenges. It requires experimenting with «shifting between different forms of thinking, cognitive operations of abstraction and distancing as well as cognitive forms of deep engagement and close experiential interaction with subject matters» [*ibid.*, 93]. As I have written in an earlier publication,

transforming preconceptual images and sense impressions, which at first hover fleetingly as a hunch over the crossroads of artistic practice and artistic research, into articulated foundations for systematic enquiry are complex: creative impulses, artistic passions, desire for personal understanding, ongoing research interests can all play a part to varying degrees. [Doğantan-Dack 2015b, 175]

Getting in touch with and staying with this complexity that specifies one’s lived experience, feeling meanings that are not yet clear but want to become known, finding words to elucidate what lived experience inheres, and articulating the truths of a lived experience are acts of patience, care, and generosity. While the labour and time these activities require remain unacknowledged in the neoliberal university, it is thanks to the generosity of artist-researchers that they continue to create both artistic work *and* explore their own creative processes — even as their work at times involves speaking truth to power and pushing against established power hierarchies within both academia and the art world [Doğantan-Dack 2015a]. Such acts have the potential to open up new discursive spaces for exercising what Schoeller calls «freedom to make sense» [2023]. It is in this connection — in connection to making sense of our lived

experiences in academia — that the contribution artist-researchers can make to resisting the neoliberal university becomes clearer. As the reflective attitude they adopt towards their own artistic practice eventually turns into an *ars vitae* [Gritten 2015], artist-researchers notice and think about the various embodied, affective, artistic and social nuances of their lived experiences as a matter of course. By promoting the kind of self- and other-awareness that comes with this attitude, which thrives on perceiving and making sense of the complex details of lived experience, they can encourage others within the neoliberal university to reflect on their own lived experiences in order to recognise more fully the managerialist threat to academic freedom and collegiality. Since the heart of artistic-scholarly ways of acquiring, representing and talking about knowledge is almost always the affective-embodied self — the human being in the flesh, and not merely as an abstract construct — sharing their knowledge about this way of being could be an invaluable tool to inspire others to imagine different ways of resisting the dehumanising practices in the contemporary university.

While I have focused on one particular artistic phenomenon in this article, namely slowness in musical performance and its implications for subjectivity and intersubjectivity, artist-researchers experience and contemplate a large variety of artistic ways of feeling and being, shaped by their particular backgrounds. Artist-researchers in music performance are uniquely positioned to increase awareness of the wide range of embodied and affective ways of being and becoming in time, beyond the standardised identities that neoliberal temporal regimes are currently constructing: by narrating the lived experiences of the music-making body and the subjectivities it generates, they can also convey hope that there *are* ways of transcending the constrained, coerced, disempowered neoliberal body being imposed on academics. If, as Marmolejo [2020] recently argued, «Higher education institutions need reimagining, not just repairing», artist-researchers can play an active role in this re-imagining process by bringing the wealth of experiential, theoretical, critical, embodied and affective knowledge they possess to the academic table. Having debated, since the early twenty-first century, the place of Artistic Research within the epistemic topography of academic research cultures, it seems to me that it is more than time to start exploring its place within epistemologies of resistance, and ethics of care in academia, in solidarity with other disciplines.

REFERENCES

- ABUHAMDEH S. (2020), *Investigating the "flow" experience: Key conceptual and operational issues*, «Frontiers in Psychology» 11. <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.00158/full>> [last access, 8th October 2023].
- ALMEIDA C. (2015), *The problem of artistic research*, «Sisyphus: Journal of Education», 3/1, pp. 136-171.
- AMARAL A. – MAGALHAES A. (2003), *The triple crisis of the university and its reinvention*, «Higher Education Policy», 16, pp. 239-253.
- ANDERSON G. (2006), *Carving out time and space in the managerial university*, «Journal of Organisational Change Management», 19/5, pp. 578-592.
- ARNDT M. (2011), *Schenker and Schoenberg on the will of the tones*, «Journal of Music Theory», 55/1, pp. 89-146.
- ARVANITAKIS J. – HORNSBY D. (eds. 2016), *Universities, the Citizen Scholar and the Future of Higher Education*, Palgrave Macmillan, London.
- ASKINS K. – BLAZEK M. (2017), *Feeling our way: Academia, emotions and a politics of care*, «Social & Cultural Geography», 18/8, pp. 1086-1105.
- BABA W.C. (ed.1995), *Higher Education in Crisis*, Garland, New York.
- BARON P. (2014), *Working the clock: The academic body on neoliberal time*, «Somatechnicst», 4/2, pp. 253-271.
- BERG M. – SEEGER B.K. (2016), *The Slow Professor: Challenging the Culture of Speed in the Academy*, University of Toronto Press, Toronto.
- BERGSON H. (1896). *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Alcan, Paris.
- BÉRUBÉ M. – NELSON C. (eds. 1995), *Higher Education Under Fire: Politics, Economics and the Crisis of the Humanities*, Routledge, New York.
- BÉRUBÉ M. – RUTH J. (2015), *The Humanities, Higher Education and Academic Freedom: Three Necessary Arguments*, Palgrave Macmillan, London.
- BIDDLE I. (2011), *Listening, consciousness and the charm of the universal: What it feels like for a Lacanian*, in D. Clarke – E. Clarke (eds.), *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological and Cultural Perspectives*, Oxford University Press, Oxford, pp. 65-78.
- BIGGS M. – BÜCHLER D. (2010), *Communities, values, conventions and actions*, in M. Biggs – H. Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London, pp. 82-98.
- BOLT B. (2016), *Artistic research: A performative paradigm?*, «PARSE: Journal of Artistic Research» 3». <<https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>> [accessed 20-06-2023].

- BORGENDORFF H. (2007), *The debate on research in the arts*, «Dutch Journal of Music Theory», 12/1, pp. 1-17.
- BORGENDORFF H. (2009), *Artistic research within the fields of science*, «Sensuous Knowledge», 6, pp. 1-23.
- BORGENDORFF H. (2010a), *The production of knowledge in artistic research*, in M. Biggs – H. Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London, pp. 44-63.
- BORGENDORFF H. (2010b), *Artistic research as boundary work*, in C. Caduff – F. Siegenhaler – T. Wälchli (eds.), *Art and Artistic Research*, Scheidegger & Spiess, Zürich, pp. 72-79.
- BORGENDORFF H. (2012), *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden.
- BOSANQUET A. – MANTAI L. – FREDERICKS V. (2020), *Deferred time in the neoliberal university: Experiences of doctoral candidates and early career academics*, «Teaching in Higher Education: Critical Perspectives», 25/6, pp. 736-749.
- BOTTRELL D. – MANATHUNGA C. (eds. 2019), *Resisting Neoliberalism in Higher Education*, 2 vol. Palgrave Macmillan, London.
- BOZALEK V. – ZEMBYLAS M. (2023), *Privileged Irresponsibility, Responsibility and Response-ability in Contemporary Times: Higher Education, Coloniality and Ecological Damage*, Palgrave Macmillan, Cham, CH.
- BREEZE M. – TAYLOR Y. – COSTA C. (2019), *Time and Space in the Neoliberal University: Futures and Fractures in Higher Education*, Palgrave Macmillan, Cham, CH.
- BROWN R. (2014), *The real crisis in higher education*, «Higher Education Review», 46/3, pp. 4-25.
- BURTON S. (2021), *Solidarity now! Care, collegiality, and comprehending the power relations of “academic kindness” in the neoliberal academy*, «Performance Paradigm», 16, pp. 20-39.
- BUTT D. (2017), *Artistic Research in the Future Academy*, Intellect, Bristol.
- CALDWELL C. (2014), *Mindfulness and bodyfulness: A new paradigm*, «Journal of Contemplative Inquiry», 1/1, pp. 69-88.
- CHATTERJEE P. – MAIRA S. (eds. 2014), *The Imperial University: Academic Repression and Scholarly Dissent*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- CHOWDHURY T. (2020), *Temporalities of the neoliberal university and resistance*, in Legal Form: A Forum for Marxist Analysis and Critique, 8 Settembre 2020. <<https://legalform.blog/2020/09/08/temporalities-of-the-neoliberal-university-and-resistance-tanzil-chowdhury/>> [accessed 5-07-2023].
- CLARK, J.O. – JACKSON L.H. (2019), *Aesthetic education and the phenomenology of learning*, in M. Breeze Y. Taylor – C. Costa (eds.), *Time and Space in the Neoliberal University*, Palgrave Macmillan, Cham, CH, pp. 249-276.
- COESSENS K. – CRISPIN D. – DOUGLAS A. (eds. 2009), *The Artistic Turn: A Manifesto*, Leuven University Press, Leuven.

- CONE E.T. (1985), *Beethoven's Orpheus—or Jander's?*, «19th-Century Music», 8/3, pp. 283-286.
- COOK N. (1989), *Schenker's theory of music as ethics*, «Journal of Musicology», 7/4, pp. 415-439.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- CRANG M. (2007), *Flexible and flexed times working in the academy*, «Environment and Planning», 39/3, pp. 509-514.
- CRISPIN D. (2015), *Artistic research and music scholarship: Musings and models from a Continental European perspective*, in M. Doğantan-Dack (ed.), *Artistic Practice as Research in Music*, Ashgate, Aldershot, pp. 53-72.
- 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, Oxford, pp. 315-328.
- CSIKSZENTMIHALYI M. (1993), *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper Collins, New York.
- DE ASSIS P. – D'ERRICO L. (eds. 2019), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, Rowman and Littlefield, Washington, DC.
- DEDOTSI S. – PANIĆ G. (2020), *Resisting within the neoliberalising academy: Reflections on doing transformative doctoral research*. «Emotion, Space and Society», 35, Article 100657. <<https://doi.org/10.1016/j.emospa.2020.100657>> [accessed 13-07-2023].
- DEVINNEY T.M. – DOWLING G. (2020), *Is this the crisis higher education needs to have?*, in Times Higher Education, 14th May 2020. <<https://www.timeshighereducation.com/features/crisis-higher-education-needs-have#>> [accessed 13-07-2023].
- DOĞANTAN-DACK M. (2008), *Recording the performer's voice*, in M. Doğantan-Dack (ed.), *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, Middlesex University Press, London, pp. 293-313.
- 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/l6k.88f.myftpupload.com/wp-content/uploads/11/Dogantan-Dack-Vol.-5-34-48.pdf>> [accessed 01-07-2023].
- 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, Oxford, pp. 3-21.
- DOĞANTAN-DACK M. (2015a), *Artistic research in classical music performance*, «PARSE Journal of Artistic Research», 1, pp. 27-40. <https://parsejournal.com/wp-content/uploads/2015/03/PARSE_Issue1-ArtisticResearchInClassicalMusicPerformance.pdf> [accessed 19-06-2023].
- DOĞANTAN-DACK M. (2015b), *The role of the musical 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*, Routledge, London, pp. 93-106.

- DOĞANTAN-DACK M. (2018), *A sketch for a hermeneutical phenomenology of the piano*, in M. Doğantan-Dack (ed.), *Music and Sonic Art: Theories and Practices*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 45-58.
- DOĞANTAN-DACK M. (2020), *Performing Beethoven's musical dynamics*, «Music Performance Research», 11, pp. 1-35. <<https://musicperformanceresearch.org>> [accessed 01-07-2023].
- DOĞANTAN-DACK M. (2021), *Senses and sensibility: The performer's intentions between the page and the stage*, «Journal of Music Analysis and Theory (RATM)», 27/1, pp. 23-67.
- DOĞANTAN-DACK M. (2022), *Expanding the scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie», 19/1, pp. 13-42.
- DOĞANTAN-DACK M. (forthcoming 2024), *Aesthetics meets the performing body: Rethinking Rachmaninoff's Second Piano Concerto*, in G. Michaelsen – C. Stover (eds.), *Making Music Together: Analytical Perspectives on Musical Interaction*, Oxford University Press, Oxford.
- DONOGHUE F. (2008), *The Last Professors: The Corporate University and the Fate of the Humanities*, Fordham University Press, New York.
- FATEMI S.M. (2018), *A Phenomenology of Langerian Mindfulness: The Psychology of Presence*, Lexington Books, New York.
- FELDMAN G. (2023), *You have the right to remain silent: How social work academics cope with the neoliberal university*, «British Journal of Social Work», 00, pp. 1-18. <<https://doi.org/10.1093/bjsw/bcad091>> [accessed 30-06-2023].
- FLEMING P. (2021), *Dark Academia: How Universities Die*, Pluto Press, London.
- FORSTER E.M. (1936), *Abinger Harvest*, Edward Arnold Ltd., London.
- GIBBS P. (2015), *Why academics should have a duty of truth telling in an epoch of post-truth?*, «Higher Education», 78/3, pp. 501-510.
- GIBBS P. – YLIJOKI O.H. – GUZMÁN-VALENZUELA C. – BARNETT R. (eds. 2014), *Universities in the Flux of Time: An Exploration of Time and Temporality in University Life*, Routledge, London.
- GILBERT B. (2020), *Repairing historicity*, «Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy», 16/2, pp. 54-75.
- GILL R. (2018), *What would Les Back do? If generosity could save us*, «International Journal of Politics, Culture, and Society», 31, pp. 95-109.
- GILL R. – DONAGHUE N. (2016), *Resilience, apps, and reluctant individualism: Technologies of self in the neoliberal academy*, «Women's Studies International Forum», 54, pp. 91-99. <<https://doi.org/10.1016/j.wsif.2015.06.016>> [accessed 20-06-2023].
- GINSBERG B. (2013), *The Fall of the Faculty: The Rise of the All-Administrative University and Why It Matters*, Oxford University Press, New York.
- GIROUX H.A. – GIROUX S.S. (2004), *Take Back Higher Education*, Palgrave Macmillan, New York.
- GRITTEN A. (2017), *Developing trust in others: Or, how to empathise like a performer*, in E. King – C. Waddington (eds.), *Music and Empathy*, Routledge, New York, pp. 248-266.

- HALSTEAD M. (2005), *Liberal values and liberal education*, in W. Carr (ed.), *The Routledge Falmer Reader in Philosophy of Education*, Routledge, London, pp. 111-127.
- HASEMAN B. (2007), *Tightrope walking: Creative writing programs in the RQF environment*, «TEXT», 11/1, pp. 1-12. <<https://textjournal.scholasticahq.com/article/31776-tightrope-writing-creative-writing-programs-in-the-rqf-environment>> [accessed 20-06-2023].
- HIL R. (2012), *Whackademia: An Insider's Account of the Troubled University*, NewSouth Publishing, Sydney.
- HIRSCH E. – STEWART C. (2006), *Introduction: Ethnographies of historicity*, «History and Anthropology», 16/3, pp. 261-274.
- HOVLAND E. (2022), *Artistic research and the need for a paradigmatic shift in art research*, «Journal for Artistic Research», jar-online.net 29.12.2022. <<https://doi.org/10.22501/jarnet.0060>> [accessed 29-06-2023].
- IHDE D. (1976), *Listening and Voice*, Ohio University Press, Athens, OH.
- IMPETT J. (ed. 2017), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*, Leuven University Press, Leuven.
- INGMAN B.C. (2022), *Artistic sensibility is inherent to research*, «International Journal of Qualitative Methods», 21. <<https://doi.org/10.1177/16094069211069267>> [accessed 13-07-2023].
- JANDER O. (1985), *Beethoven's "Orpheus in Hades": The "Andante con moto" of the Fourth Piano Concerto*, «19th-Century Music», 8/3, pp. 195-212.
- JANDER O. (1995), *Orpheus revisited: A ten-year retrospect on the Andante con moto of Beethoven's Fourth Piano Concerto*, «19th-Century Music», 19/1, pp. 31-49.
- JAUHIAINEN A.P. – JAUHIAINEN A. – LAIHO A. (2009), *The dilemmas of the "efficiency university" policy and the everyday life of university teachers*, «Teaching in Higher Education», 14/4, pp. 417-428.
- JAYMAN M. – GLAZZARD J. – ROSE A. (2022), *Tipping point: The staff wellbeing crisis in higher education*, «Frontiers in Education», 7, 929335. <<https://doi.org/10.3389/educ.2022.929335>> [accessed 04-07-2023].
- JOHN-STEINER V. (2006), *Creative Collaboration*, Oxford University Press, Oxford.
- JONES S. (2022), *Universities Under Fire: Hostile Discourses and Integrity Deficits in Higher Education*, Palgrave Macmillan, Cham, CH.
- JORONEN M. (2013), *Conceptualising new modes of state governmentality: Power, violence, and the ontological mono-politics of neoliberalism*, «Geopolitics», 18, pp. 356-370.
- KÄLVEMARK T. (2010), *University politics and practice-based research*, in M. Biggs – H. Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Routledge, London, pp. 3-23.
- KERMAN J. (1992), *Representing a relationship: Notes on a Beethoven concerto*, «Representations», 39, pp. 80-101.
- KERSHAW B. (1992), *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, Routledge, London.

- KEZAR A. – DEPAOLA T. – SCOTT D.T. (2019), *The Gig Academy: Mapping Labor in the Neoliberal University*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- KOGAN M. – HANNEY S. (2000), *Reforming Higher Education*, Jessica Kingsley, London.
- KORHONEN-BJÖRKMAN H. (2019), *Bach points and virtuosity: A performer's dialogic analysis of Betsy Jolas' Ô Bach!*, «Music Performance Research», 9, pp. 31-59.
- KOZINETZ R.V. – GERSHOFF A.D. – WHITE T.B. (2020), *Introduction to the Special Issue: Trust in Doubt: Consuming in a Post-Truth World*, «Journal of the Association for Consumer Research», 5/2, pp. 129-137.
- KRUEGER J. (2011), *Extended cognition and the space of social interaction*, «Consciousness and Cognition», 20, pp. 643-657.
- LAWRENCE L. (2021), *Refiguring Universities in an Age of Neoliberalism: Creating Compassionate Campuses*, Palgrave Macmillan, Cham.
- LEGENDRE A. – DIETRICH G. (2022), *Improving movement efficiency through qualitative slowness: A discussion between Bergson's philosophy and Asian martial arts' pedagogy*, «Sport, Ethics, and Philosophy», 16/2, pp. 237-250.
- LEIBOWITZ B. – BOZALEK V. (2018), *Towards a slow scholarship of teaching and learning in the South*, «Teaching in Higher Education», 23/8, pp. 981-994.
- LORENZ C. (2012), *If you're so smart, why are you under surveillance? Universities, neoliberalism and new public management*, «Critical Inquiry», 38, pp.599-629.
- LUCAS C.J. (1996), *Crisis in the Academy*, St Martin's Press, New York.
- MACKENZIE M. (2017), *Luminous mind: Self-luminosity versus other-luminosity in Indian philosophy of mind*, in J. Tuske (ed.), *Indian Epistemology and Metaphysics*, Bloomsbury, London, pp. 335-354.
- MAISURIA A. – COLE M. (2017), *The neoliberalization of higher education in England: An alternative is possible*, «Policy Futures in Education», 15/5, pp. 602-619.
- MARMOLEJO F. (2020), *We need to re-imagine higher education, not just repair it*, in University World News, 13 Giugno 2020. <<https://www.universityworldnews.com/post.php?story=2020061210090>> [accessed 08-10-2023].
- MARTELL L. (2014), *The slow university: Inequality, power and alternatives*, «Forum: Qualitative Social Research», 15/3, Article 10. <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2223/3692>> [accessed 09-07-2023].
- MARX, A.B. (1859), *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, vol. II, Otto Janke Verlag, Berlin.
- MCMAY I. (2008), *The crisis in higher education: The views of academic professionals on policy, leadership values and operational practices*, «Higher Education Review», 40/2, pp. 47-69.
- MENZIES H. – NEWSON J. (2007), *No time to think: Academics' life in the globally wired university*, «Time & Society», 16/1, pp. 83-98.
- MOK K.H. – NEUBAUER D. (2016), *Higher education governance in crisis: A critical reflection on the massification of higher education, graduate employment and social mobility*, «Journal of Education and Work», 29/1, pp. 1-12.

- MORLEY C. (2023), *The systemic neoliberal colonisation of higher education: A critical analysis of the obliteration of academic practice*, «The Austrian Educational Researcher», March, pp. 1-16. <<https://link.springer.com/article/10.1007/s13384-023-00613-z#citeas>> [accessed 26-06-2023].
- MORRISH L. (2018), *Can critical university studies survive the toxic university?*, in Critical Legal Thinking: Law and the Political. <<https://criticallegalthinking.com/2018/06/11/can-critical-university-studies-survive-the-toxic-university/>> [accessed 27-06-2023].
- MORRISH L. (2019), *Pressure Vessels: The Epidemic of Poor Mental Health Among Higher Education Staff*, Higher Education Policy Institute, Oxford. <<https://healthyuniversities.ac.uk/wp-content/uploads/2019/05/HEPI-Pressure-Vessels-Occasional-Paper-20.pdf>> [accessed 27-06-2023].
- MORRISH L. (2020), *Academic freedom and the disciplinary regime in the neoliberal university*, in S. Dawes – M. Lenormand (eds.), *Neoliberalism in Context: Governance, Subjectivity and Knowledge*, Palgrave Macmillan, Cham, CH, pp. 235-253.
- MORRISSEY J. (2015), *Regimes of performance: Practices of the normalised self in the neoliberal university*, «British Journal of Sociology of Education», 36/4, pp. 614-634.
- MOUNTZ A. – BONDS A. – MANSFIELD B. – LOYD J. – HYNDMAN J. – WALTON-ROBERTS M. – BASU R. – WHITSON R. – HAWKINS R. – HAMILTON T. – CURRAN W. (2015), *For slow scholarship: A feminist politics of resistance through collective action in the neoliberal university*, «ACME: An International Journal for Critical Geographies», 14/4, pp. 1235-1259.
- MURPHY S. (2017), *Zombie University: Thinking Under Control*, Repeater Books, London.
- MUTCH C. – TATEBE J. (2017), *From collusion to collective compassion: Putting heart back into the neoliberal university*, «Pastoral Care in Education», 35/3, pp. 221-234.
- NELSON C. (1997), *Will Teach for Food: Academic Labor in Crisis*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.
- NICHOLSON K.P. (2016), *“Taking back” information literacy: Time and the one-shot in the neoliberal university*, in N. Pagowsky – K. McElroy (eds.), *Critical Library Pedagogy Handbook*, vol. I, ACRL, Chicago, pp. 25-39.
- NOBLE M. – ROSS C. (eds. 2019), *Reclaiming the University for Public Good: Experiments and Futures in Co-operative Higher Education*, Palgrave Macmillan, London.
- O’NEILL M. (2014), *The slow university: Work, time and well-being*, «Forum: Qualitative Social Research», 15/3, Article 14. <<https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2226/3696>> [accessed 09-07-2023].
- PARKINS W. – CRAIG G. (2006), *Slow Living*, Berg, Oxford.
- PARRY T. (2021), *Martha Argerich: Celebrating the great pianist at 80*, in Gramophone, 24 Giugno 2021. <<https://www.gramophone.co.uk/features/article/martha-argerich-celebrating-the-great-pianist-at-80>> [accessed 11-07-2023].

- PERKINS J. (2017), *Beyond intellectual slut shaming: Traversing Cartesian dualism, shame, and self-blame in the neoliberalized post-structuralist critical classroom*, «Cultural Studies ↔ Critical Methodologies», 17/3, pp. 182-188.
- PRESTON D.S. (ed. 2002), *The University of Crisis*, Rodopi, New York.
- REINERS A. (2014), *Humboldt versus Neoliberalism: University Academics' Perception of Higher Education Changes in Germany and England*, Master's Thesis, Institute of International Education, University of Stockholm, Stockholm. <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:757015/FULLTEXT01.pdf>> [accessed 26-06-2023].
- REYNOLDS D. – REASON M. (eds. 2012), *Kinaesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Intellect, Bristol.
- RINK J. (2017), *Impersonating the music in performance*, in R. MacDonald – D.J. Hargreaves – D. Miell (eds.), *Handbook of Musical Identities*, Oxford University Press, New York, pp. 345-363.
- RIZZOLATTI G. – SINIGAGLIA C. (2010), *The functional role of the parieto-frontal mirror circuit: Interpretations and misinterpretations*, «Nature Reviews Neuroscience», 11, pp. 264-274.
- ROSS S. – SAVAGE L. (2021), *Work reorganization in the neoliberal university: A labour process perspective*, «The Economic and Labour Relations Review», 32/4, pp. 495-512.
- RUST C. – MOTTRAM J. – TILL J. (2007), *Review of practice-led research in art, design & architecture*, UK: Arts and Humanities Research Council. <<https://shura.shu.ac.uk/7596/1/Pactice-ledReviewNov07.pdf>> [accessed 19-06-2023].
- RYAN S.E. (2012), *Academic zombies: A failure of resistance or a means of survival?*, «Australian Universities' Review», 54/2, pp. 3-11.
- SCHARFF C. (2018), *The "always-on" academic. Editorial*, «European Journal of Women's Studies», 25/4, pp. 397-402.
- SCHMIEDEHAUS E. – CORDARO M. – PERROTTE J. – STERN M. – DAILEY S. – HOWARD K. (2023), *The great resignation in higher education: An occupational health approach to understanding intentions-to-quit for faculty in higher education*, «Teaching and Teacher Education», 123, Article 103992. <<https://doi.org/10.1016/j.tate.2022.103992>> [accessed 04-07-2023].
- SCHOELLER D. (2023), *Toward a concept of "freedom to make sense"*, in E.R. Severson – K.C. Krycka (eds.), *The Psychology and Philosophy of Eugene Gendlin*, Routledge, London, pp. 125-144.
- SCHOELLER D. – THORGEIRSDOTTIR S. (2019), *Embodied critical thinking: The experiential turn and its transformative aspects*, «philoSOPHIA», 9/1, pp. 92-109.
- SCHRECKER E. (2010), *The Lost Soul of Higher Education: Corporatization, the Assault on Academic Freedom, and the End of the American University*, The New Press, New York.
- SEAMAN J. (1962), *Great Orchestral Music: A Treasury of Program Notes*, Collier Books, New York.
- SHAHJAHAN R.A. (2018), *Re-conceptualizing time in higher education*, Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education. <<https://doi.org/10.1080/01596306.2018.1550041>> [accessed 05-07-2023].

- SLAUGHTER S. – RHOADES G. (2000), *The neo-liberal university*, «New Labor Forum», 6, pp. 73-79.
- SMITH C. – ULU E. (2020), *Who cares for academics? We need to talk about emotional well-being including what we avoid and intellectualise through macro-discourses*, «Organization», 27/6, pp. 840-857.
- SMYTH J. (2017), *The Toxic University: Zombie Leadership, Academic Rock Stars and Neo-liberal Ideology*, Palgrave Macmillan, London.
- SOMMER J.W. (ed. 1995, *The Academy in Crisis: The Political Economy of Higher Education*, Transaction Publishers, Livingston, NJ.
- SPRONCK V. (2016), *Between Art and Academia: A Study of the Practice of Third Cycle Artistic Research*, LKCA, Utrecht. <<https://www.lkca.nl/wp-content/uploads/2020/02/scriptie-2017-between-art-and-academia-spronck.pdf>> [accessed 18-06-2023].
- STOLZ S.A. (2023), *Narrative, zombie academic leadership, and the contemporary university*, Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education. <<https://doi.org/10.1080/01596306.2023.2196055>> [accessed 06-07-2023].
- TOVEY D.F. (1940), *Essays in Musical Analysis: Concertos*, Oxford University Press, London.
- VALOVIRTA E. – MANNEUVUO M. (2022), *Affective academic time management in the neoliberal university: From timeliness to timelessness*, «European Journal of Cultural Studies», 25/5, pp. 1307-1323.
- VOSTAL F. (2016), *Accelerating Academia: The Changing Structure of Academic Time*, Palgrave Macmillan, New York.
- WAHAP S. – MEHROTRA G. – MYERS K. (2021), *Slow scholarship for social work: A praxis of resistance and creativity*, «Qualitative Social Work», 21/1, pp. 147-159.
- WALKER J. (2009), *Time as fourth dimension in the globalization of higher education*. «The Journal of Higher Education», 80/5, pp. 483-509.
- WATERMEYER R. – RAAPER R. – BORRAS BATALLA M. (2022), *Covid-19: A neoliberal nirvana?*, «The Journal of Human Justice», 30, pp. 509-526.
- WHELAN A. – WALKER R. – MOORE C. (2013), *Zombies in the Academy: Living Death in Higher Education*, Intellect, Bristol.
- WILLIAMS J.J. (2012), *Deconstructing academe: The birth of critical university studies*, The Chronicle of Higher Education, 19 February. <<https://www.chronicle.com/article/deconstructing-academe/>> [accessed 17-06-2023].
- WILSON J. (2018), *Artists in the University: Positioning Artistic Research in Higher Education*. Springer Nature, Singapore.
- WILSON M. – VAN RUITEN S. (eds. 2013), *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, Zwaan Printmedia, Amsterdam.
- WRENN M.V. (2015), *Agency and neoliberalism*, «Cambridge Journal of Economics», 39, pp. 1231-1243.
- ZAHAVI D. (2005), *Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-Person Perspective*, MIT Press, Cambridge, MA.

ZEMBYLAS M. (2022), “Neoliberal subjects” and “neoliberal affects” in academia: Methodological, theoretical and political implications, «Policy Futures in Education», 1, pp. 1-15.

WEBOGRAPHY

Cambridge English Dictionary. *Academia*. <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/academia>> [accessed 22-05-2023].

Oxford Learner's Dictionaries. *Academia*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/academia> [accessed 22-05-2023].

DISCOGRAFIA

FREIRE N. (2019), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Kazuki Yamada, conductor, and Monte-Carlo Philharmonic Orchestra. Live recording. <<https://www.youtube.com/watch?v=qwpQQoGcS2M>> [Accessed 14 July 2023].

GILELS E. (1957), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Kurt Sanderling, conductor, and Leningrad State Symphony Orchestra. Studio recording. <<https://www.youtube.com/watch?v=YJyk09sHsCo>> [Accessed 14 July 2023].

GOULD G. (1961), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Leonard Bernstein, conductor, and the New York Philharmonic Orchestra. Columbia, MS 6262.

KRAUS L. (1958), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Victor Desarzens, conductor, and the Wiener Staatsoper. Musical Materpiece Society, MMS 2192.

NOVAES G. (1954), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Hans Swarowsky, conductor, and the Vienna Pro Musica Orchestra. Vox, PL 58530.

POLLINI M. (1976). Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Karl Böhm, conductor, and Vienna Philharmonic Orchestra. Deutsche Grammophon 2530 791.

SCHNABEL A. (1942), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4. With Frederick Stock, conductor, and the Chicago Symphony Orchestra. RCA Victor, No. 074626-074633, DM 930.

UCHIDA M. (2011), Beethoven Piano Concerto Op. 58 No. 4, *Andante con moto*. With Zubin Mehta, conductor, and Israel Philharmonic Orchestra. Live recording, 11 January 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=_3PqoQ86Bbw> [accessed 14-07-2023]

Abstract

The contemporary university has been an inextricable component of the critical discourses on the emergence, nature and role of Artistic Research in the twenty-first century. However, there has not been any recognition of the fact that universities are now permeated globally by neoliberal managerial practices, with detrimental consequences for the physical and mental well-being of academics, and that broadly speaking, artist-researchers continue to flourish in spite of, rather than because of, the institutional environments and circumstances that the contemporary academia affords them. This article takes some initial steps to redress this gap in the literature by considering artistic research in music performance in the context of the contemporary university. The first section introduces literature that evinces the nature of the current crisis in academia, and discusses some of the strategies being developed to resist processes of neoliberalisation with particular emphasis on the so-called *slow academia* movement. The second section concerns an autoethnographic discussion of my performance experience of the slow movement of Beethoven's Fourth Piano Concerto, which reveals that the significance of "slowness" extends beyond its characteristic as a reduction in speed, and suffuses its qualitative affordances regarding subjective and intersubjective experiences, and the values these affordances embed. The article concludes by considering the contributions the artist-researcher can make to resisting the dehumanising practices of the neoliberal university.

Keywords: Neoliberal university; artistic research in music performance; slow academia; Beethoven's Piano Concerto No. 4; phenomenology of time.

Abstract

L'università contemporanea è stata una componente essenziale del dibattito critico sul nascere, la natura e il ruolo della ricerca artistica nel XXI secolo. Tuttavia, non è stato mai riconosciuto il fatto che le università sono ormai permeate a livello globale da pratiche manageriali neoliberali, con conseguenze dannose per il benessere fisico e mentale dei suoi membri, e che, in generale, gli artisti-ricercatori continuano a prosperare a dispetto, piuttosto che a causa, degli ambienti e delle circostanze istituzionali che l'Università di oggi offre loro. Questo articolo compie alcuni passi iniziali per colmare questa lacuna in letteratura, considerando la ricerca artistica sul tema della performance musicale nel contesto dell'università contemporanea. La prima sezione introduce gli studi che evidenziano la natura dell'attuale crisi del mondo accademico e discute alcune delle strategie sviluppate per resistere ai processi di neo-liberalizzazione, con particolare attenzione al cosiddetto movimento accademico della "lentezza". La seconda sezione riguarda una discussione autoetnografica della mia esperienza come performer del movimento lento del Quarto Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven. Essa rivela come il significato della "lentezza" vada oltre la sua caratteristica di riduzione della velocità e si diffonda alle sue possibilità qualitative per quanto riguarda le esperienze soggettive e intersoggettive e i valori che queste possibilità incorporano.

L'articolo si conclude considerando il contributo che l'artista-ricercatore può dare nel resistere alle pratiche disumanizzanti dell'università neoliberale.

Parole chiave: Università neoliberale; ricerca artistica nella performance musicale; *slow academia*; Concerto n. 4 per Pianoforte e Orchestra di Beethoven; fenomenologia del tempo

Finalità creative e sociali nelle proposte di ricerca di studenti di performance musicale. Lo stato dell'arte nel dibattito sui percorsi formativi nell'alta formazione musicale

Gli Istituti di Alta Formazione Musicale (*Higher Music Education*, d'ora in poi HME) si trovano oggi ad affrontare sfide senza precedenti. Le Istituzioni musicali tradizionali, come le orchestre, le sale da concerto e le principali etichette discografiche, che da tempo stabiliscono gli standard per le capacità artistiche, le competenze e gli standard di qualità nel curriculum HME, non sono più al centro della cultura pubblica. Sotto la pressione del calo del sostegno alla musica colta, hanno ridimensionato le loro attività o riorientato e diversificato i loro campi di azione. Per gli aspiranti professionisti della musica ciò significa che la prospettiva di posti stabili nelle orchestre sinfoniche, negli ensemble di musica contemporanea, o anche nelle scuole di musica, è diventata incerta. Di conseguenza, le carriere musicali sono diventate più ibride e spesso comprendono una varietà di ruoli nei contesti più diversi, dentro e fuori dalla sala da concerto. Dal punto di vista artistico, i processi di creazione musicale sono diventati più fluidi e transdisciplinari, e le tecnologie digitali e immersive hanno un impatto sempre crescente sulla produzione e ricezione della musica. A un livello più esistenziale, i valori e le convinzioni che hanno sostenuto l'autorità culturale delle Istituzioni di musica classica, come la fede nel valore intrinseco del patrimonio musicale e nell'autonomia della musica colta e delle opere musicali, possono oggi essere percepiti come un ostacolo nel rapporto tra *fare musica* e società [Craenen 2022]. Inoltre, l'autorità un tempo attribuita da questi valori alle opere musicali, e quindi implicitamente ai compositori di queste opere e alla cultura a cui appartenevano, è diventata oggetto di critica culturale — per alcuni motivo sufficiente per spingere verso la decolonizzazione e una maggiore uguaglianza di genere nei curricula musicali [Myers 2016; Hess 2019; AEC 2021].

Di conseguenza, è diventato inevitabile per l'HME di oggi espandere i propri orizzonti oltre i confini della tradizionale performance di musica colta

occidentale. Le Istituzioni HME stanno puntando a riposizionarsi cercando soluzioni per collegare i valori tradizionali di eccellenza e artigianato con forme più versatili e impegnate di fare musica che contino per la società. Ciò spinge anche a un'espansione degli obiettivi del curriculum HME: oltre all'artigianato tradizionale, c'è una crescente attenzione al ruolo dei musicisti nella società, alle competenze necessarie negli ambienti e nelle reti digitalizzate e all'interazione con diverse *audience* e ambienti. Questo riorientamento spinge alla creazione di nuovi quadri pedagogici per l'HME, come quelli proposti in un recente articolo intitolato "Musicians as Makers in Society": A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education' [Gaunt et al. 2021]. Questo articolo problematizza «le sfide e le opportunità fondamentali nella creazione di un processo educativo adeguato, e incoraggia le Istituzioni a ripensare la natura dell'HME» [AEC 2021].¹ Gli autori sviluppano un discorso chiaramente mirato a convincere gli attori dell'HME a essere parte del cambiamento. Non solo sottolineano un senso di urgenza e riconoscono la precarietà della professione del musicista interprete, ma propongono anche una visione professionale più ottimistica, guidata non tanto da adattamenti basati sull'evidenza a una realtà in cambiamento, ma da un atteggiamento più speculativo e produttivo che è necessariamente anche di natura politica e ideologica.² Per sostenere una nuova base concettuale, essi costruiscono un profilo di musicista professionista come "artista impegnato" lungo diversi assi di "valori di partnership": repertorio canonico e creazione di nuove opere, immaginazione artistica e imprenditorialità socio-culturale, istruzione individuale e di gruppo, creatività di gruppo e pedagogie inclusive.

In questo testo, indagherò l'impatto delle mutevoli forme del discorso curriculare nell'HME sulle prospettive future degli studenti di performance musicale, e il ruolo che la ricerca artistica può svolgere in questo ambito. Limiterò la mia discussione alle due componenti principali del profilo del musicista contemporaneo proposto da H. Gaunt [Gaunt et al. 2021], e le reinterpreterò in modo utile per analizzare spinte e motivazioni degli studenti di performance musicale, che costituiscono il focus principale di questo articolo: da un lato la nozione del "fare", che potrebbe essere intesa come una forma di creatività (come anche la creazione artistica e l'innovazione imprenditoriale), e dall'altro, l'impegno civico o sociale orientato al mondo, che richiede non solo la consapevolezza della

1. Il documento definisce inoltre le basi logiche del progetto "AEC – Strengthening Music in Society", finanziato dall'Europa. <<https://aec-music.eu/project/aec-sms-2017-2021-creative-europe-network/>> (ultimo accesso, 01/03/2023).
2. Si potrebbe sostenere che la politica è necessariamente implicata in ogni riforma educativa, dal momento che i dibattiti sull'istruzione "includono inevitabilmente visioni alternative sulla buona istruzione e sulla buona società" [Whalströhm 2018].

situazione sociale e culturale delle pratiche musicali, ma anche gli strumenti e le competenze per agire in accordo con tale consapevolezza. Quali potenzialità riconoscono in queste due componenti gli aspiranti musicisti professionisti per orientare il proprio sviluppo artistico? In che misura li percepiscono come valori complementari nell'ambito della musica colta? E quale ruolo attribuiscono alla ricerca artistica nel realizzare questo riorientamento?

Per cercare risposte a queste domande, riutilizzo un'analisi tematica di 291 proposte di progetti degli studenti del Master del Conservatorio Reale dell'Aia, presentate tra il 2021 e il 2023. In queste proposte, che vengono sviluppate nel primo semestre del Master, gli studenti devono descrivere le motivazioni e il piano progettuale concreto della loro proposta, collegando il proprio sviluppo artistico alla conduzione della ricerca artistica e alla realizzazione di progetti concreti in ambito professionale. In tal modo hanno la libertà di definire un tema di ricerca e delle attività artistiche a loro scelta, purché siano in grado di articolare la loro rilevanza per la futura attività professionale.³ Queste proposte progettuali offrono quindi una visione unica degli interessi e delle aspettative future della generazione più giovane di aspiranti interpreti musicali e del ruolo che vogliono ricoprire in ambito professionale.⁴

Il livello del Biennio è rilevante anche per un altro motivo. Ci si aspetta che gli studenti del Biennio abbiano acquisito competenze professionali di base a livello universitario e si concentrino sullo sviluppo ulteriore della propria identità artistica in modo autonomo e autoriflessivo. Le capacità e le attitudini alla ricerca svolgono un ruolo importante in questo senso e sono state integrate nei programmi di studio della maggior parte delle Istituzioni HME negli ultimi decenni. Allo stesso tempo, questi studenti sono spesso ancora fortemente influenzati dagli insegnanti e dai musicisti che li circondano e li ispirano. La mia ipotesi, quindi, è che un attento ascolto delle motivazioni di ricerca e delle scelte artistiche di questo gruppo (sempre più in ambito vocale) possa anche offrire spunti su come l'attuale discorso sull'innovazione del curriculum nell'HME sia percepito all'interno della pratica musicale contemporanea. Per gli sviluppatori del curriculum, questo può fungere da controllo della realtà e ispirare la riflessione sul ruolo della ricerca artistica in ambito educativo. Prima di addentrarsi in questa discussione, tuttavia, vale la pena esplorare le intersezioni tra il discorso curricolare in HME e gli sviluppi più ampi nel mondo accademico e nel campo

3. Per una descrizione del Progetto in questione si veda Amaral [2021].

4. Sebbene sia impossibile rivendicare la rappresentatività della mia analisi rispetto ad altre Istituzioni HME, vale la pena menzionare qui il profilo internazionale del programma Master presso il Conservatorio Reale dell'Aia. Nel 2020–21 solo il 20% circa degli studenti del Master erano cittadini olandesi. La maggioranza proveniva da altri paesi europei, accanto a grandi flussi da paesi asiatici e sudamericani.

della musica colta nel suo complesso, prima a livello generale e poi in relazione ai concetti di creatività e impegno sociale.

1. Discussione sul curriculum nel più ampio contesto accademico

Lo sviluppo del curriculum nell'HME è guidato dal cambiamento delle opinioni sulla formazione musicale, sull'occupabilità e sull'impatto sociale della professione musicale e dalla necessità di rispondere alle pressioni sociali, economiche e politiche. Una discussione sul curriculum in HME è sempre in risonanza con sviluppi e discorsi più ampi nelle discipline umanistiche, nelle scienze sociali e nelle politiche educative nazionali e internazionali. Molti dei soggetti coinvolti nell'innovazione del curriculum nell'HME sono essi stessi studiosi attivi in diversi campi accademici; alcuni sono laureati in musicologia, altri hanno una formazione in scienze dell'educazione. Un numero crescente ha conseguito dottorati in ricerca artistica o studi sulla performance musicale. È quindi possibile e probabile che sia in corso un vicendevole arricchimento tra questi campi; le intuizioni provenienti dagli studi sulla performance musicale possono informare lo sviluppo del curriculum, e le domande e le questioni derivanti dalla pratica di insegnamento nell'HME possono alimentare l'interesse per argomenti specifici nella ricerca educativa. Mentre varrebbe la pena esaminare somiglianze e differenze riguardo ai quadri di conoscenza che supportano gli sviluppi in questi diversi ambiti, come il passaggio ampiamente accettato a pedagogie costruttiviste e incentrate sullo studente nell'HME [Burwell 2020; Gaunt et al. 2021; McLean 2022], e le critiche postmoderne dei sistemi di conoscenza disciplinare che hanno sostenuto l'emergere di una "Nuova Musicologia" e l'attuale espansione del campo degli studi sulla performance musicale [McCreless 1996; McClary 2002; Doğantan-Dack 2022], non sarà possibile effettuare un esame così approfondito nello spazio limitato di questo articolo. Mi limiterò invece ad individuare alcuni evidenti parallelismi.

1.1 *Inclusività musicale*

Il repertorio classico occidentale e l'insegnamento individuale sono ancora delle roccaforti nei curricula della maggior parte degli Istituti HME. Sebbene molte Istituzioni abbiano integrato dipartimenti di jazz, di musica *popular* e di tradizione negli ultimi quattro decenni, e nonostante la rottura radicale di alcune Istituzioni HME con il curriculum classico,⁵ il panorama dell'HME nel suo insieme

5. Si veda, ad esempio, il Conservatorio di musica ritmica in Danimarca che si concentra su "forme di espressione molto diverse in generi come rock, pop, jazz, urban, metal e musica

chiaramente non rappresenta la varietà musicale del mondo dell'industria musicale. Nella discussione dell'HME, attualmente c'è grande enfasi sulla diversità e sull'inclusività musicale, e alcune Istituzioni HME esprimono la loro ambizione «di cambiare e superare l'egemonia di una mentalità classica» [Gies 2021, 152]. Tuttavia, questa aspirazione non può essere raggiunta solo attraverso una revisione radicale del curriculum, che richiederebbe anche un cambiamento completo del personale docente. Si possono trovare strategie più indirette nel modo in cui gli istituti HME offrono agli studenti un margine di libertà più creativo nelle loro scelte artistiche, e anche nella crescente attenzione all'improvvisazione nei programmi musicali.⁶ A questo proposito, le Istituzioni HME hanno iniziato a dare spazio alla valorizzazione (e alla valutazione) di aspetti della prassi esecutiva musicale che vanno oltre la ricerca di esecuzioni ideali di opere tipiche. Qui si può trovare una chiara corrispondenza con gli strumenti e i temi della (nuova) musicologia, come l'efficace critica di Lydia Goehr alla pratica occidentale come museo immaginario di opere musicali [Goehr 1992], l'appello di Bruce Haynes ad abbandonare la «mentalità da cover band» nella musica barocca e a rilanciare l'ideale del performer come improvvisatore-compositore-arrangiatore [Haynes 2007], o la proposta di Nicholas Cook di spostare l'attenzione dalla partitura musicale come rappresentazione della musica allo studio della musica come performance [Cook 2014].

1.2 *Musicking*

La ricerca in ambito musicale ha ormai acquisito stabilmente la nozione che la comprensione dei fenomeni musicali deve fondarsi innanzitutto sulla conoscenza del modo in cui essi si inseriscono in uno specifico contesto materiale, culturale, storico e sociale. Gli studiosi hanno da tempo abbandonato l'idea che la struttura formale di un brano musicale e le relazioni sonore che possono essere analizzate all'interno della partitura siano sufficienti a spiegare il significato percepito di un'esecuzione musicale e della musica intesa come atto performativo. La musica trova il suo significato nel "fare" e nelle interazioni umane. Il concetto che la musica "non sia una cosa in sé, ma qualcosa che le persone fanno" è stato ormai saldamente recepito dalla sociologia della musica, dalla psicologia della musica e dall'etnomusicologia. Tale concetto è spesso associato alla nozione di *musicking* introdotta da Christopher Small [Small 1998], un concetto che si pone

elettronica". <<https://rmc.dk/en/who-siamo-noi>> (ultimo accesso, 02/03/2023).

6. Si veda, ad esempio, il progetto METRIC, finanziato dal programma Erasmus+ dell'Unione Europea (METRIC 2019).

in posizione completamente contrastante con l'ideale di autonomia estetica che è invece tipico della musica colta occidentale del XIX e XX secolo.

In questa indagine sui piani curriculari negli Istituti HME si può individuare una medesima tendenza ad approcciare gli eventi musicali come fenomeni collocati in un contesto sociale e materiale e connetterli all'interno della rete delle interazioni sociali. Le Istituzioni HME sono anche permeate dalla consapevolezza che ogni esecuzione musicale comporti un'interazione tra la sfera della particolare personalità del musicista, delle sue competenze e della sua visione del mondo, uno specifico genere musicale che possiede una propria storia, la materialità degli strumenti musicali e l'acustica dello spazio in cui la musica risuona, gli ascoltatori e coloro che prendono parte all'evento, con le proprie storie culturali e personali e, sempre più, le tecnologie digitali che alterano il nostro senso di presenza, di realtà e di creatività. In risposta a questo, i programmi di studio musicali si sono resi meno uniformati e standardizzati, lasciando maggior spazio all'esplorazione delle numerose possibili interazioni tra tutti gli elementi sopra menzionati. Il risultato è un approccio più centrato sullo studente e in cui gran parte della responsabilità delle scelte all'interno del percorso di apprendimento viene trasferita agli studenti stessi.

Questa tendenza verso la costruzione di piani curriculari pensati attorno alle caratteristiche dello studente e basati su progetti specifici segna un punto di svolta nella concezione del modello educativo delle Istituzioni HME sostenuto per circa due secoli, a partire dal modello di Conservatorio che vide la luce all'inizio del XIX secolo a Parigi e successivamente a Lipsia, due Istituzioni che divennero un modello per tutti i Conservatori d'Europa e non solo [Navon 2019; Gies 2019, 40–41]. Molte caratteristiche tipiche di questo modello sono ancora presenti negli attuali HME, soprattutto nei dipartimenti di prassi esecutiva. In particolare, il ruolo della didattica individuale basata sulla trasmissione dell'abilità artigianale in un rapporto maestro-allievo e la predominanza della costruzione del repertorio musicale e della sua incisione discografica, elementi sui quali si misura la qualità artistica e l'eccellenza. Nel contesto di questa cultura musicale basata sul concetto di ripetizione c'è sempre stata anche l'aspirazione più implicita all'originalità e alla trascendenza, da ricercare principalmente in un'interpretazione più vissuta e personale che, paradossalmente, doveva però essere costantemente bilanciata con l'ideale della *Werktreue* [Goehr 1992; Navon 2020]. L'attuale attenzione rivolta alle capacità di improvvisazione e alla creazione di nuove composizioni, parallela alla conservazione delle opere del canone classico [Gaunt et al. 2021], rivela una crescente consapevolezza del fatto che questo modello educativo non riesca più a fornire ai giovani musicisti le abilità e le

competenze richieste nella realtà in cui si dovrà svolgere la loro carriera di musicisti [Bartleet et al. 2019].

1.3 Ricerca artistica

Il segno più evidente del passaggio da un modello autoritario di educazione musicale a uno centrato sull'operatività dell'allievo musicista può essere individuato nell'introduzione della ricerca artistica nel curriculum degli istituti HME a partire dai primi anni Duemila. Nella maggior parte delle Istituzioni HME europee, la ricerca artistica è diventata una parte fondamentale del curriculum, con anche la possibilità per i musicisti di proseguire ulteriormente il loro apprendistato di ricerca dopo la laurea, a livello di dottorato e post-dottorato. Con l'ingresso di artisti del campo performativo e creativo nell'ambito accademico [Borgdorff 2012], nuovi tipi di ricerca maggiormente basati sulla pratica artistica hanno consentito una maggiore e più equa diversificazione dei campi di studio [Doğantan-Dack 2022] e introdotto nuovi soggetti e nuovi paradigmi di ricerca musicale, sostenuti da impianti epistemologici basati in maggior misura sulla pratica artistica.

A questo proposito, l'analisi degli argomenti di ricerca degli studenti di prassi esecutiva del livello magistrale può darci qualche informazione sui futuri sviluppi della ricerca artistica e degli studi sulla performance musicale al livello di dottorato e post-doc, ma consente anche di dare una valutazione critica circa le recenti innovazioni introdotte nei piani di studio degli HME. Come apparirà chiaro in questo articolo, pare esserci un divario tra come vengono concepite le riforme curriculari degli HME e le opportunità che i giovani musicisti vedono in esse per il loro sviluppo artistico. Prima di svolgere questa analisi, è però utile discutere brevemente e definire le due componenti del profilo appena proposto di musicista come "artista impegnato". Tali componenti sono la creatività e l'impegno sociale. Inoltre, è utile fornire un'indagine, ancorché approssimativa e incompleta, di come tali elementi siano oggi presenti nel piano curriculare degli studi musicali accademici finalizzati alla professione musicale.

2. Creatività contestualizzata e trasformativa

Quando si affronta la questione del valore e del ruolo dell'artista nella società, emerge sempre il tema della "creatività". Negli ambiti della produzione artistica, il crescente interesse che la nozione di "creatività" artistica sta conoscendo desta qualche sospetto, perché essa non viene utilizzata solo in riferimento alla produzione di opere d'arte, bensì è spesso trasferita ad altri ambiti. Ad esempio, il

concetto di creatività artistica è spesso utilizzato come paradigma di pensiero “fuori dagli schemi”, un concetto che sempre più spesso viene impiegato nel marketing e nei processi di innovazione industriale [Griffiths 2019; Sandberg 2019]. L’idea di fondo è che pensare come pensano gli artisti creativi può incrementare l’immaginazione e il pensiero laterale [Hale & Woronkowicz 2021] al fine di rompere abitudini, routine e schemi di pensiero rigidi, che possono impedire l’innovazione.⁷

L’idea che il lavoro degli artisti si basi, più che in altri ambiti professionali, sull’impiego del pensiero laterale comporta certamente importanti chiarimenti [Weisberg 2009; Sweller 2022]. Ma sono gli stessi artisti e docenti di materie artistiche a sottolineare come la creatività sia una risorsa in un mondo in rapido cambiamento. Il compositore e attivista Merlijn Twaalfhoven, ad esempio, promuove l’impiego di una “mentalità artistica” per guardare ai complessi problemi del mondo.⁸

Gli artisti sono in grado non solo di vedere la superficie delle cose, ma spingono il loro sguardo oltre al “qui e ora”, permettendo alla fantasia di individuare nuove possibilità e di discernere una nuova via da seguire, oltre l’orizzonte. Possono inoltre dar vita concretamente a esperienze e forme tangibili attraverso le quali la loro immaginazione e la loro visione diventano accessibili e fonte di ispirazione per gli altri. [Twaalfhoven 2020, 14]

Pur tuttavia la creatività rimane un concetto sfuggente: esiste una letteratura molto ampia e diversificata sulla creatività e le sue definizioni variano. Nella mia analisi riprendo ampiamente la definizione di creatività di Margaret Boden come capacità di *creare nuove forme*, sia nella sfera biologica che in quella psicologica [Boden 2015, 354]. La mia attenzione qui è sulla sfera psicologica, dove Boden definisce ulteriormente la creatività come la capacità di sviluppare idee e/o artefatti *nuovi, sorprendenti e di valore* [ibidem, 356–357]. La novità e l’originalità sono elementi presenti in quasi tutte le definizioni di creatività, sebbene il loro significato possa differire a seconda del contesto e della prospettiva di riferimento. Il mio ragionamento su ciò che può essere inteso come “nuovo” è stato guidato dalla visione degli studenti, di cui di seguito discuto le proposte di tesi di Master.⁹

7. Cfr. Kamoche & Pina e Cunha [2001] per un esempio di pensiero creativo proveniente dalla pratica improvvisativa nel jazz e trasferito all’innovazione di un prodotto.

8. Twaalfhoven [2020, 17–18] descrive la mentalità artistica come composta dalle quattro modalità del percepire, sentire, pensare e fare, affermando nel contempo che queste non sono limitate agli artisti, ma sono a disposizione di qualsiasi essere umano.

9. Sebbene la rilevanza al di là della sfera della propria pratica personale sia un obiettivo dei progetti di ricerca degli studenti di secondo livello, nonché un criterio per la loro valutazione, tali progetti non sono tenuti a fornire un contributo originale nel campo professionale così com’è previsto nelle ricerche di dottorato. Pertanto, non stiamo parlando qui di

Esistono opinioni contrastanti circa le altre due componenti presenti nella definizione di creatività espressa da Boden. Concordo con l'elemento della *sorpresa*, data l'abituale associazione fra creatività artistica, sperimentazione e apertura all'inatteso. Anche il criterio del *valore*, sebbene contestato da alcuni [Weisberg 2015], è rilevante per la mia analisi, nel senso che le scelte degli studenti di musica sono motivate dalla loro potenziale utilità per la loro carriera professionale. Weisberg [*ibid.*] propone il concetto di *intenzionalità* come alternativo a quello di creatività, accanto al concetto di *novità*. Ho preso in considerazione questo suggerimento per distinguere tra i casi in cui gli studenti esprimono esplicitamente fini creativi nelle loro proposte di tesi e altri che li abbozzano solamente in maniera implicita. Boden distingue anche fra tre tipologie di creatività: combinatoria, esplorativa e trasformativa [Boden 2015, 356–357]. Questa classificazione è stata utile per riconoscere diversi modi attraverso i quali si esprime la creatività nei progetti di tesi degli studenti.

Ad esempio, vi è una creatività basata sulla combinazione di diversi stili musicali o forme artistiche (combinatoria), oppure basata sulla sperimentazione (esplorativa) o ancora basata sulla ricerca di modelli alternativi di produzione musicale, ad esempio, attraverso processi di creazione collaborativa o di discussione creativa delle convenzioni e dei codici formali tipici dell'evento concertistico (trasformativa).

Nella tradizione della musica classica, la creatività è stata a lungo associata solamente al lavoro del compositore o dell'improvvisatore, distinguendo chiaramente tali ruoli da quello dell'esecutore. Come in buona parte delle tradizioni musicali popolari e folkloriche, nell'esecuzione della musica classica ciò che conta è la conformità stilistica e l'adesione alla tradizione, più che la ricerca della novità o della sorpresa. Sebbene vi sia certamente spazio per l'interpretazione e la rilettura individuale, ci si aspetta ugualmente il rispetto del testo musicale, del suo stile e della tradizione esecutiva. All'interno di questi confini, tuttavia, l'esecuzione musicale è inevitabilmente sempre in un certo senso creativa, poiché i musicisti nel momento della performance creano e danno vita a qualcosa che prima non esisteva. Inoltre, anche nelle esecuzioni del repertorio musicale comune che aderiscono pienamente ai canoni esecutivi tradizionali, se si focalizza l'attenzione sui singoli dettagli, emergono sempre caratteristiche che «per qualche verso e in qualche passaggio, inevitabilmente differiscono da qualsiasi altra esecuzione» [Clarke 2011]. Possiamo supporre che l'attuale interesse per il profilo di musicista come “artista impegnato” si riferisca a qualcosa che vada al di là di questi processi per lo più impliciti e microcreativi. Pertanto, nella mia

una forma di creatività “storica” (“H-creativity” nella terminologia di Boden [2010, 71]), ma di una percezione più personale e psicologica della novità, la cosiddetta P-creativity.

analisi, l'interesse principale è rivolto agli indicatori di intenzioni creative finalizzate a produrre una trasformazione della pratica artistica dello studente. Questo si pone in contrasto con quella che si potrebbe chiamare "creatività intradisciplinare", che si riferisce alle esecuzioni in continua evoluzione sopra descritte o a stili altamente idiomatici di composizione o improvvisazione.

2.1 Creatività collettiva e improvvisazione

Come accennato in precedenza, la ricerca sulla creatività musicale si è concentrata a lungo sullo studio delle partiture e dei quaderni di abbozzi dei compositori. Dal momento che la creatività musicale è stata tradizionalmente concepita come un processo mentale individuale e quindi di difficile accesso, lo studio della creatività musicale è rimasto a lungo un campo di ricerca limitato [Collins 2007] e, da un punto di vista psicologico, c'è ancora una carenza di studi sui processi cognitivi nell'attività di composizione individuale e di creazione di nuova musica [Schiavio et al. 2022, 306]. Tuttavia, negli ultimi decenni il dibattito sulla creatività ha guadagnato molto interesse all'interno degli studi sulla performance musicale, in virtù di una graduale inversione di questa prospettiva individualistica. Parafrasando la descrizione che Nicholas Cook fece dei mutamenti della musicologia intorno al 2000, l'attenzione degli studi sulla creatività musicale negli ultimi due decenni si è spostata dall'individuo al gruppo (o alla rete), dalla composizione alla performance, dal testo al contesto, dalla mente al corpo, dagli uomini alle (all'inclusione delle) donne, dall'eccezionale al quotidiano [Cook 2018, 6]. A fronte della natura spesso autobiografica o autoetnografica degli studi sulla creatività compositiva e dell'interesse relativamente scarso per quest'area di studio maturato fuori dal suo perimetro, oggi la letteratura sulla "creatività emergente" nei processi collettivi e sociali del fare musica è in continua espansione [Sawyer 2006; Burnard 2011; Clarke e Doffman 2017; King e Gritten 2017].

L'attenzione alle forme di creatività socialmente condivisa è anche espressione del cosiddetto "creative turn" nel campo dell'educazione musicale in generale [Bremmer & Verneert 2023], caratterizzato da una rivalutazione delle pratiche d'improvvisazione. Nei Conservatori, l'improvvisazione in senso lato è divenuta da alcuni anni una delle priorità.¹⁰ Nei dipartimenti di musica antica, le tecniche di ornamentazione e variazione erano già diventate alla fine del XX secolo una componente fondamentale della prassi esecutiva storicamente informata, ma oggi vediamo anche nei dipartimenti di musica classica una crescente attenzione alla creazione estemporanea, supportata in parte da nuove acquisizioni provenienti dalla ricerca artistica storicamente informata [Mooiman 2022]. Rivalutare

10. Vedi nota n. 6.

l'improvvisazione nei piani curriculari delle Istituzioni HME comporterebbe diversi vantaggi: consentirebbe un modo più flessibile e accattivante di affrontare il repertorio musicale dentro e fuori la sala da concerto, faciliterebbe la collaborazione tra musicisti di diversa estrazione e promuoverebbe una visione olistica e corporea del linguaggio musicale tramite il quale i musicisti si esprimono. Quest'ultimo aspetto è particolarmente vero per le forme di improvvisazione maggiormente idiomatiche come, ad esempio, una parte significativa della tradizione jazzistica, dal momento che in quei contesti l'esecuzione musicale si origina da un processo interiorizzato basato su schemi ricorrenti, sui quali i musicisti improvvisano. Un'eccezione a ciò può essere invece trovata nella libera improvvisazione, una pratica che può essere definita come «un metodo per creare musica il cui stile e la cui struttura, così come il suo materiale musicale, vengono realizzati individualmente e/o collettivamente nel momento stesso della performance» [Barrett 2023]. Secondo questa definizione, l'improvvisazione libera sembrerebbe aderire pienamente a tutti e tre i criteri di Boden, sebbene il concetto di “sorpresa” sia meglio descritto in questo contesto con il concetto di “imprevedibilità”. È interessante notare che negli ensemble che praticano l'improvvisazione libera questo richiede anche una certa “capacità di risposta” dei musicisti su come agire come gruppo [Cobussen 2011],¹¹ dando vita a un senso di creatività collettiva e, di conseguenza, di impegno sociale reciproco.¹²

2.2 Tecnologia, materiali e creatività

La formazione musicale classica si è sempre basata sull'impiego di strumenti musicali standard. Sebbene l'introduzione di nuovi strumenti, l'adozione di tecniche innovative e l'uso dell'elettronica siano stati uno dei principali motori della sperimentazione musicale nella musica contemporanea, sia composta che improvvisata, a partire dalla seconda metà del ventesimo secolo, questi elementi sono rimasti a lungo assenti nella formazione musicale classica [Craenen 2012]. Oggi, gli strumenti digitali ed elettronici per la creazione e la produzione musicale sono facilmente accessibili per ogni musicista, mentre l'intelligenza artificiale, il *machine learnig* e la realtà virtuale invitano a ripensare la pratica musicale nel suo complesso, in particolare nel contesto della sua relazione con la memoria culturale, con la concretezza dell'impegno umano, nonché con i concetti di autonomia e di creatività. Recentemente sono stati formulati nuovi paradigmi “post-umani”,

11. Cobussen [2011] si riferisce non solo all'interazione fra le persone, ma anche fra musicisti e strumenti musicali, pubblico, memoria cultural, acustica e così via, evocando così una prospettiva ecologica dell'improvvisazione. Cfr. Cobussen [2017, 57–64].

12. Per un'estesa trattazione con esempi concreti di improvvisazione collettiva nella HME si veda Barrett [2023].

“non antropocentrici” e “decentralizzati” sulla creatività artistica, spesso ispirati alle teorie del *New Materialism* che stanno iniziando a penetrare anche nel campo della ricerca artistica [Fairbairn 2022; De Assis 2023]. Per quanto ne sono a conoscenza, tali nuovi modelli teorici non hanno ancora avuto un impatto significativo nello sviluppo dei piani di studio degli istituti HME, tranne forse nelle discipline più ricettive a tali teorie, come la *sound art* e la composizione. Attualmente, nella maggior parte degli Istituti HME, la digitalizzazione è limitata principalmente a scopi di apprendimento, condivisione, collaborazione e diffusione. La questione di come queste tecnologie influenzino l’idea che i giovani aspiranti musicisti hanno su cosa significhi la creatività musicale deve ancora essere chiarita. E questa questione appare decisamente urgente, data la velocità dei recenti progressi nel campo dell’intelligenza artificiale e del *machine learning* in tutti gli ambiti della società.

2.3 Nuovi format creativi e direzione artistica

Un concetto entrato nelle Istituzioni HME negli ultimi anni è la nozione di *curatorship* (direzione artistica), un termine proveniente dalle arti visive, ma che si è diffuso recentemente anche nel settore musicale [Freydank & Rebhahn 2019]. In analogia alla funzione del curatore di una mostra che cura la selezione delle opere, l’idea narrativa e il *layout* dell’esposizione, oggi i musicisti sono sempre più impegnati come (co-)curatori di rassegne o festival musicali, estendendo il loro ruolo dalla performance sul palcoscenico alla creazione di collegamenti tra opere musicali, repertori, scelta delle tematiche e degli ambienti, rapporto con gli altri musicisti e con il pubblico. L’interesse per il ruolo di direttore artistico del musicista esecutore mette in evidenza la necessità di sviluppare capacità riflessive negli aspiranti professionisti, in modo che possano assumersi la responsabilità delle scelte di un programma musicale, di come e dove viene eseguita la musica e del rapporto con il pubblico e con il contesto in cui si svolge la performance musicale. La ricerca artistica offre agli studenti musicisti l’occasione per mettersi alla prova con la programmazione musicale e la creazione di forme concertistiche alternative.

3. L’impegno sociale nella performance musicale

Negli ultimi anni, le Istituzioni HME hanno iniziato a prestare maggiore attenzione al ruolo dell’impegno sociale nei piani curriculari musicali. Insieme all’enfasi posta nelle riforme del curriculum sulla flessibilità artistica, sull’imprenditorialità e sulla auto-valutazione, alcune Istituzioni HME «hanno iniziato a

promuovere forme di cittadinanza artistica nei loro percorsi di diploma e a esplorare come combinare la continua formazione esecutiva di stampo artigianale con la capacità di affrontare i principali cambiamenti sociali, comprese le questioni ambientali» [Gaunt et al. 2021]. La svolta verso il valore sociale della professione del musicista può essere intesa anche come una risposta all'instabilità che caratterizza il rapporto tra settore artistico e politica culturale nelle democrazie occidentali. La rivendicazione di una funzione sociale dei musicisti può essere vista come un'iniziativa proattiva circa la questione del ruolo delle arti nella società, un'iniziativa che inverte la situazione che vede le arti nella costante ricerca di legittimazione.

Nella mia analisi, ho esaminato come gli studenti di prassi esecutiva s'identificano con questo orientamento sociale. In analogia alla discussione sulla creatività, in primo luogo tratterò a grandi linee alcune tipologie di impegno sociale che oggi possono essere identificate nel campo della professione musicale, degli studi musicali accademici e del percorso curriculare e chiarirò come ho interpretato l'impegno sociale nella mia analisi.

3.1 Consapevolezza del contesto e relazionalità

Nel senso più generale, l'impegno sociale nella pratica musicale potrebbe essere visto come l'avere una motivazione orientata verso il mondo esterno, cosa che differisce da un tipo di impegno che si concentra principalmente sulla sola dimensione artistica ed estetica della musica, intesa come mezzo d'espressione a sé stante. Alcuni autori sostengono che qualsiasi pratica musicale è intrinsecamente sociale, anche quando riguarda un'attività individuale come la composizione [vedi, ad esempio, Cook 2018, 69–134]. Nella mia analisi, tuttavia, io vedo l'“impegno sociale” come uno scopo più specifico, che intenzionalmente va oltre la sola dimensione estetica e artistica della pratica musicale. Sulla base di questa definizione si possono distinguere diverse forme e gradi di impegno. Al suo livello più elementare, esso si manifesta nell'essere consapevoli del contesto e dell'ambiente sociale in cui la musica prende forma. In ogni contesto di performance musicale, ascoltatori e partecipanti portano la propria identità e le proprie aspettative con le quali il musicista esecutore può cercare di relazionarsi coscientemente (nella misura in cui la loro presenza e la loro identità gli siano note). Anche la cognizione del contesto culturale e ambientale può svolgere un suo ruolo, ad esempio, quando si decide consapevolmente di svolgere un'attività musicale al di fuori del contesto concertistico tradizionale (tale scelta è spesso di per sé un'indicazione di impegno sociale).

Una forma più attiva di impegno sociale può essere individuata nel tentativo di coinvolgere in qualche forma il pubblico nella preparazione o nell'esecuzione della musica. È possibile trovare questo tipo di pratiche in varie forme di *community music* e di educazione musicale non convenzionale [Higgins 2008, 2012]; oggi giorno anche orchestre ed ensemble classici affermati concentrano una parte crescente delle loro attività su progetti che integrano aspetti di educazione e partecipazione del pubblico. L'“educational turn” delle orchestre e delle sale da concerto [Wimmer 2021] fornisce oggi un tema importante per l'ampliamento delle competenze sociali, comunicative ed educative nei piani curriculari della HME.

Esempi chiari d'impegno sociale dei musicisti si possono trovare in progetti musicali nelle periferie, negli ospedali, nei campi profughi, nelle carceri e negli spazi pubblici.¹³ Sebbene l'obiettivo sia spesso quello di creare valore estetico per i partecipanti, lo scopo sociale di questi progetti è così evidente che in tali contesti la musica può essere percepita come strumentale al raggiungimento di un obiettivo sociale, mettendo anche in secondo piano l'importanza della qualità artistica. Allo stesso tempo, le Istituzioni HME e le organizzazioni musicali professionali coinvolte in tali progetti sono sensibili alla questione di quale possa essere il valore aggiunto della competenza artistica in questo tipo di contesti e se questo, a lungo termine, offra anche un ruolo specifico a musicisti altamente qualificati, che va al di là del ruolo di musicoterapisti o di educatori musicali. Alcune Istituzioni HME cercano di rispondere a questa domanda offrendo programmi specializzati o corsi opzionali per musicisti che si concentrano, ad esempio, sulla produzione musicale nel contesto dell'assistenza sanitaria [Smilde 2019; Dons 2019]. Va però notato che il numero di studenti che scelgono queste specializzazioni facoltative rimane relativamente piccolo. È più probabile trovare musicisti con una forte propensione all'impegno sociale all'interno di percorsi di formazione per insegnanti di musica o di musicoterapia. Gli insegnanti di musica o i musicoterapisti sono spesso anche musicisti di formazione classica, ma in questo articolo la mia attenzione punta a concentrarsi sugli interessi sociali degli studenti di prassi strumentale che non scelgono tale particolare specializzazione.

3.2 *Musica come specchio della società*

L'impegno sociale del musicista può assumere anche forme più indirette, ad esempio scegliendo tematiche e questioni sociali come punto di partenza per nuove composizioni musicali, o attraverso delle trasformazioni nella pratica musicale,

13. Per un'ampia rassegna di esempi internazionali si vedano le relazioni presentate al “SIMM-posia” sull'impatto sociale del fare musica: <<http://www.simm-platform.eu/>> (ultimo accesso 01/03/2023).

che dimostrino un'attenzione per queste tematiche. Esempi possono essere i progetti che riguardano la parità di genere e di rappresentanza culturale ed etnica nell'industria della musica classica, oppure la gestione dei processi decisionali all'interno di ensemble e di orchestre. Gli ensemble musicali che sperimentano forme di *leadership* alternata esprimono una forma di critica implicita o esplicita delle tradizionali strutture di potere gerarchiche dei modelli di orchestra tradizionali.¹⁴ I valori d'inclusione e di diversità sono costitutivi della missione e della visione della maggior parte delle Istituzioni HME, e in alcune di queste vengono gradualmente messi in pratica in piani d'azione concreti che nel tempo possono avere un'influenza anche sui piani curriculari [AEC 2021].

Oltre ai temi strettamente sociali, anche l'impegno nei confronti delle questioni ambientali può essere visto come parte di un approccio orientato al mondo da parte di chi fa musica. Riferimenti al cambiamento climatico o all'ecologia si possono trovare oggi nel lavoro e nella ricerca artistica di molti compositori e artisti del suono [Christenhusz 2020; 2021]. Questi artisti non fanno necessariamente dichiarazioni dirette sul cambiamento climatico, ma spesso mirano a rendere udibile nella loro musica qualcosa delle attuali crisi ecologiche, metaforicamente o più direttamente, attraverso processi basati su forme creative di *data sonification* [Supper 2014] o attraverso la realizzazione di opere legate a un luogo specifico. Sebbene tali argomenti non trovino spesso una traduzione concreta in corsi curriculari specifici, le questioni ambientali sono sempre più menzionate come aree d'interesse nello sviluppo del curriculum HME [Jorritsma 2019; AEC 2020].

3.3 *Il musicista come figura socialmente impegnata*

Infine, l'impegno sociale può essere espresso anche nelle dichiarazioni di musicisti che agiscono come cittadini o attivisti responsabili e che sfruttano la loro visibilità sul palcoscenico o attraverso i *media*. Qui la performance musicale funge da occasione per portare sotto i riflettori questioni non musicali. Esempi recenti sono i musicisti russi, ucraini o iraniani che si sono espressi contro la guerra o l'oppressione nei loro paesi e si sono esibiti in luoghi di devastazione [Navickaitė Martinelli 2022]. La HME non ha una tradizione di attivismo sociale inteso come parte del processo formativo, come è più comune per le arti visive e per il teatro. Tuttavia, il concetto di "attivismo musicale" è in aumento nella HME e in alcuni

14. Si veda, per esempio, il modello del Dutch Pynarello ensemble che suona senza direttore e senza partiture: <<https://www.youtube.com/watch?v=oVhcJT7Kx7E>> (ultimo accesso 05/03/2023).

casi esso entra nei programmi di studio come strumento di ricerca artistica e di giustizia sociale [Hess 2019].

4. Analisi, metodo

Per questa analisi sono state considerate tematicamente 291 proposte di progetti provenienti da studenti di Biennio presso il Conservatorio Reale dell'Aia tra il 2021 e il 2023. La grande maggioranza degli studenti proveniva dal Dipartimento di musica classica, con uno strumento classico come materia principale. Non sono stati presi in considerazione gli studenti di Bienni incentrati su composizione, teoria musicale, didattica, musica elettronica/digitale o opera lirica, anche perché i loro programmi non richiedevano di presentare un progetto di Master al momento della redazione.

Nelle proposte, gli studenti spiegano come intendono collegare il loro sviluppo artistico nel programma del Master con un progetto di ricerca scelto in autonomia e attività professionali integrative. La proposta è strutturata attorno a una serie stabilita di domande relative alla loro visione artistica, alle aspirazioni professionali, alle loro domande e ai metodi di ricerca, nonché agli scopi e alla progettazione delle loro attività di integrazione professionale. Le proposte vengono presentate dopo il primo semestre, quando cioè gli studenti hanno già seguito corsi introduttivi sulla ricerca e sull'integrazione professionale, ma non hanno ricevuto quasi alcuna supervisione per quanto riguarda l'elaborazione pratica e l'esecuzione del loro progetto prima di presentare le proposte. È anche importante sottolineare che agli studenti non viene chiesto esplicitamente quali siano le finalità creative o sociali contenute nella proposta. Pertanto, la misura in cui questi aspetti vi sono trattati non rivela direttamente il modo in cui gli studenti li considerano e li valutano in relazione alla loro futura pratica professionale (gli studenti potrebbero essere interessati a un progetto socialmente impegnato, ma scegliere di concentrare la loro proposta su altri aspetti del loro sviluppo artistico). Ciononostante, ho considerato la mancanza di domande esplicite sulla creatività o sull'impegno sociale come una risorsa per quantificare e valutare la misura in cui questi temi emergono come aspetto integrale della visione artistica e delle aspirazioni professionali degli studenti (Fig. 1).

Tutte le proposte sono state sottoposte a diversi cicli di analisi semantica e tematica bottom-up e top-down, con particolare attenzione alla proposta di ricerca e alle attività di integrazione professionale proposte. Nell'approccio bottom-up, nel primo ciclo di analisi, i tags tematici sono stati utilizzati per codificare ciascuna proposta di progetto. Nella fase successiva è stata cercata la corrispondenza tra i temi di tutte le proposte, e i tags sono stati raggruppati e ridotti

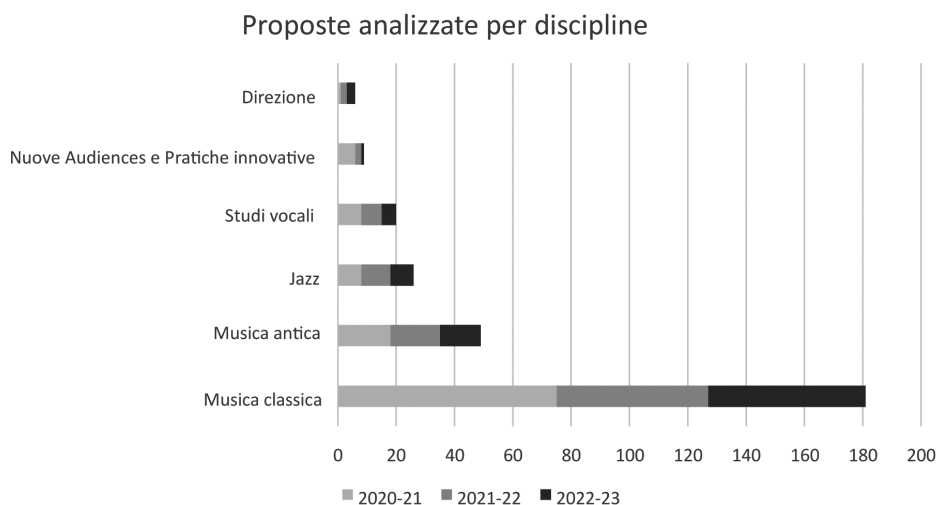


Fig. 1. Proposte di progetti di Master analizzate per disciplina per tre anni accademici consecutivi

a 27 categorie tematiche assegnate in modo non esclusivo, il che significa che le proposte potevano combinare temi diversi, spesso sovrapposti,¹⁵ con un limite massimo stabilito di quattro. Le proposte contenevano in media 1.350 parole.

Nell’approccio top-down, tutte le proposte sono state analizzate secondo indicatori di intenzioni creative e impegno sociale. Vorrei qui richiamare la mia definizione di creatività come sfida alle aspettative disciplinari, ovvero un’intenzione di trasformazione o innovazione, e la mia concezione di impegno sociale come impegno orientato al mondo attraverso il *fare musica*. Ad entrambe le categorie è stato applicato un valore, utilizzando una scala a tre punti: 0 indica l’assenza di riferimenti espliciti verso intenzioni creative o sociali; un punteggio di 0,5 indica una moderata presenza di questi elementi senza che siano centrali nella proposta progettuale; e 1.0 indica una forte attenzione o integrazione di questi elementi nelle attività di ricerca e/o di integrazione professionale. Le medie di questi punteggi sono state calcolate per la totalità delle proposte e per disciplina (si veda più avanti nella sezione “Profili creativi”). L’analisi si basa esclusivamente su quanto riportato testualmente nelle proposte. Tuttavia, va anche notato che le categorie tematiche proposte sono interpretazioni e raggruppamenti qualitativi basati su un’analisi semantica. Alcune categorie, come la “direzione artistica”, non sono sempre indicate con gli stessi termini, ma sono implicite nelle proposte. Non sono stati presi in considerazione la fattibilità, la credibilità o i possibili risultati

15. Combinazioni tipiche sono “Repertorio” con “Storia della disciplina” o “Salute e benessere” con “Allenamento mentale”.

delle proposte, né il dato misurativo esprime alcuna valutazione qualitativa o di pertinenza.

Per motivi etici e di privacy, tutte le citazioni degli studenti sono state rese anonime. Le proposte analizzate non sono documenti pubblici e pertanto i dati di partenza non possono essere condivisi. Informazioni più concrete sul processo di raccolta dei dati possono essere richieste all'autore.

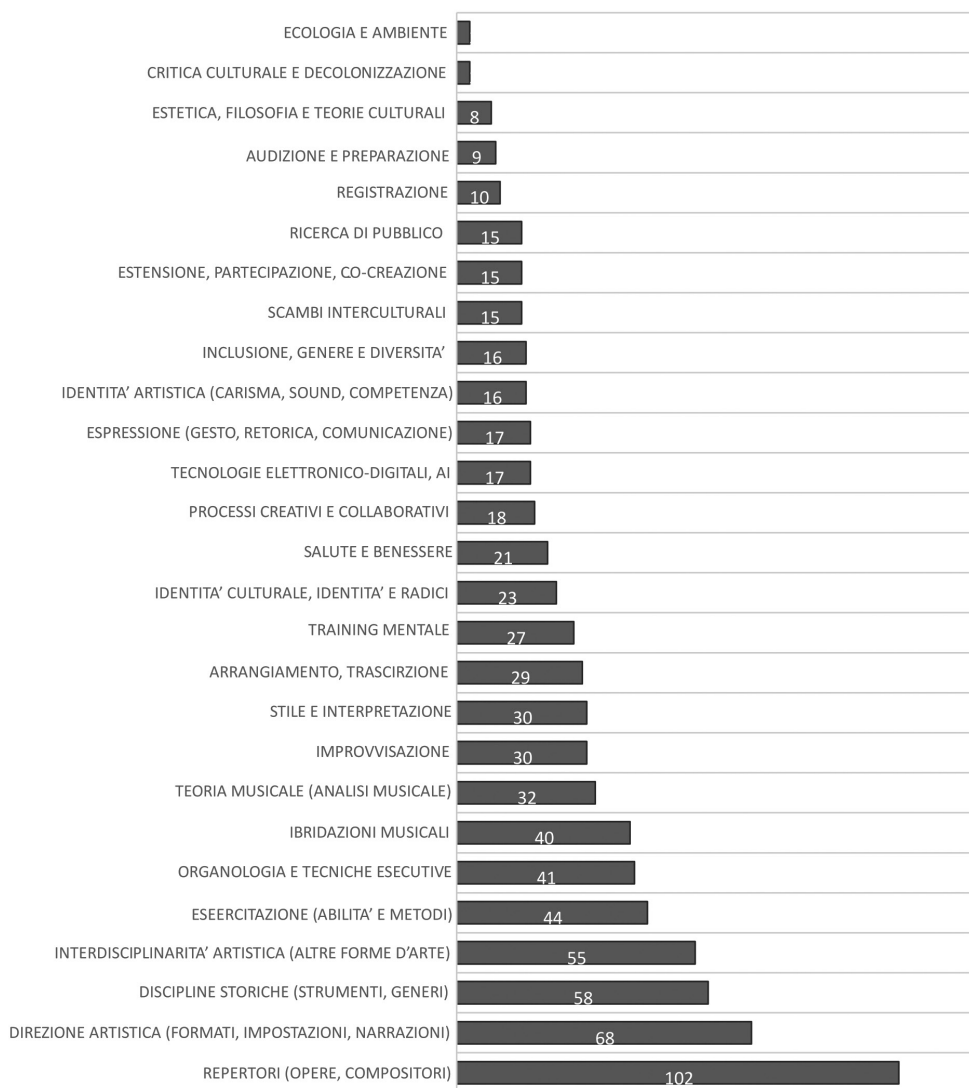


Fig. 2. Analisi bottom-up dei temi presenti nelle proposte. Le categorie tematiche sono interpretazioni qualitative basate su un'analisi semantica. Le categorie spesso si sovrappongono o si completano. A ciascuna proposta sono state assegnate da un minimo di 1 a un massimo di 4 categorie.

5. Discussione

Un primo risultato generale dell'analisi top-down è che più della metà degli studenti ($n=186/291$) esplicita intenzioni creative che vanno oltre ciò che può essere considerata una pratica comune nella loro disciplina principale.¹⁶ Queste intenzioni trasgressive si integrano con l'aspetto "trasformativo" della creatività, come proposto nella definizione di Boden. Un gruppo più piccolo ($n=128$), in parte sovrapposto al primo, ha proposto progetti che mostrano varie forme di impegno sociale a diversi livelli. Un gruppo ancora più piccolo, ma comunque consistente ($n=78$), non ha mostrato elementi di creatività trasformativa o impegno sociale.

5.1 Profili intra-disciplinari

«Il mio sogno più grande è diventare primo clarinetto in un'orchestra», (studente anonimo 2021).

Vale la pena esaminare per prime le aree di interesse del gruppo di studenti che non esprimono esplicite intenzioni creative o sociali. Le aspirazioni professionali in questo gruppo sono spesso dirette a raggiungere una posizione nel campo della musica professionale. Questi studenti sognano di suonare in un'orchestra rinomata, di creare il proprio ensemble per girare il mondo o di sviluppare una carriera poliedrica come musicista. Alcuni di loro sono concentrati sulle audizioni, altri vogliono essere riconosciuti come specialisti nella loro disciplina e le scelte nei loro progetti riflettono queste ambizioni. Gli studenti con questo profilo focalizzano tipicamente il loro progetto di ricerca su aspetti del repertorio musicale, come un'opera o un compositore specifico (33), caratteristiche e storia della loro disciplina musicale o strumentale (27), abilità strumentali e tecniche esecutive (16), efficacia e focus nella pratica (16), metodi di *training* mentale (12). Un argomento correlato che riceve notevole attenzione — non solo in questo gruppo, ma fra tutti gli studenti — è la salute e il benessere, più specificamente per quanto riguarda l'ansia da prestazione (8).

16. Le discipline musicali non sono statiche e sono in continuo mutamento; quindi, è difficile definire cosa appartenga ad una disciplina musicale. Ad esempio, lo studio dei manoscritti storici è diventato parte integrante della pratica musicale antica, mentre ciò non è comune nell'educazione musicale classica. Imparare ad improvvisare o variare su uno schema armonico è una parte essenziale dell'educazione jazz, mentre nell'educazione musicale classica tale competenza è ancora considerata da molti studenti come avventurosa e stimolante, poiché molti non entrano in contatto con questa pratica prima della loro formazione in conservatorio [anche Hill 2018, 174–91]. Di norma, nell'analisi le formulazioni e le prospettive disciplinari dello studente servivano da metro per decidere se le proposte contenessero intenzioni creative.

In sintesi, gli studenti che non formulano esplicite motivazioni creative o sociali nelle loro proposte si concentrano principalmente su aspetti e questioni direttamente legati alla professione musicale: dall'approfondimento della conoscenza nella e sulla propria disciplina, all'apprendimento della gestione della paura del palcoscenico, allo sviluppo di strategie per prepararsi alle audizioni. Pertanto, potremmo descrivere gli interessi di questo gruppo come relativi a un "focus intra-disciplinare". Tuttavia, nel tentativo di approfondire le proprie conoscenze e competenze nelle loro discipline, questi studenti spesso cercano anche di ricorrere alla conoscenza al di fuori dell'ambito musicale: musicologia e storia quando l'attenzione è rivolta al repertorio, scienza della performance e psicologia quando l'attenzione è rivolta alla formazione e all'esecuzione musicale. Pertanto, l'intra-disciplinarietà di questo profilo è relativa e dovrebbe essere intesa principalmente come un focus sul rafforzamento e sull'approfondimento della pratica musicale, che alla fine potrebbe anche portare a una trasformazione della loro pratica, anche se questa intenzione non è esplicitamente dichiarata nelle loro proposte.

5.2 Profili creativi

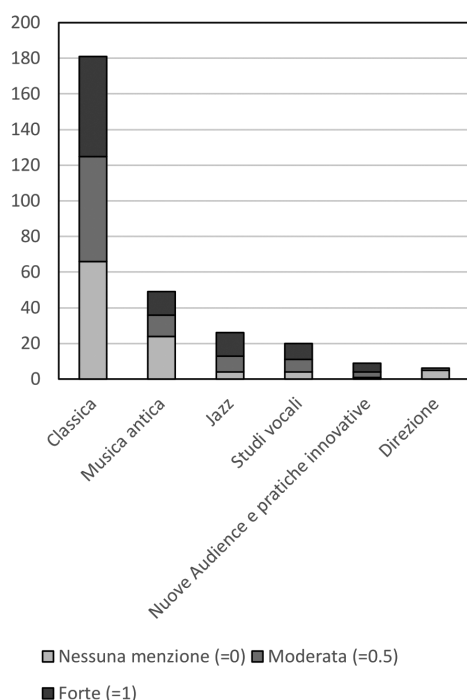


Fig. 3 – Intenzioni creative per disciplina (val. assoluti)

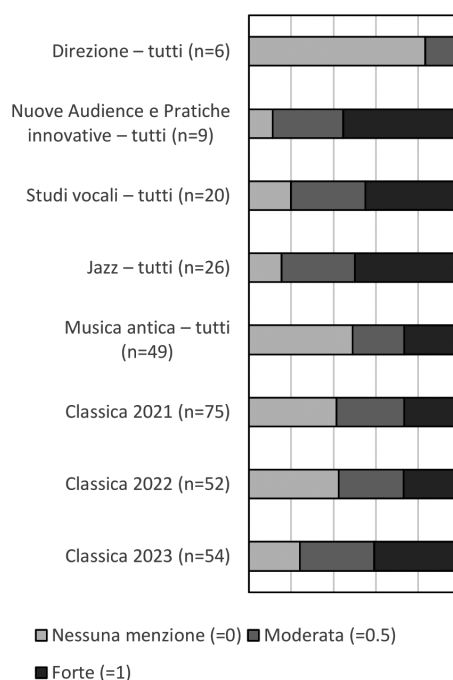


Fig. 4 – Intenzioni creative per disciplina (val. relativi)

Non sorprende che gli studenti di un Biennio specializzato come New Audiences e Innovative Practice (media: 0,72) mostrino forti intenzioni creative. Anche gli studenti di jazz ottengono un punteggio elevato relativamente a questo criterio (media: 0,65), come è prevedibile vista la natura improvvisativa della loro pratica. Ciò che è degno di nota in questo gruppo è che gli studenti di jazz si sforzano più di altri di combinarsi con altri generi, come l'hip-hop, il folk, la musica classica e la musica antica. Il fatto che il jazz stesso abbia origini ibride e sia, molto più della musica classica, una pratica altamente orale, può in parte spiegare perché gli studenti di jazz sembrano passare ad altri generi con maggiore facilità. Il punteggio relativamente alto di creatività negli studi vocali (0,58) è più sorprendente, ma potrebbe essere spiegato dalla gamma più ampia di competenze e *media* che hanno a disposizione: oltre alla voce, la loro pratica include il lavoro con testo e gestualità, ciò che invita molti di loro a impegnarsi in modo creativo con altre discipline artistiche come il teatro o la poesia. Gli studenti dei dipartimenti di Musica Classica (0,48) o di Musica antica (0,39) esprimono intenzioni creative in ragione significativamente minore, cosa prevedibile data l'importanza del repertorio e l'attenzione alle competenze disciplinari altamente specializzate in queste discipline. Eppure, è proprio tra questi studenti che si possono trovare alcuni dei progetti di ricerca più visionari (si veda sotto). Inoltre, negli ultimi tre anni si può osservare un forte aumento delle intenzioni creative tra gli studenti del Dipartimento di Musica Classica (si veda Fig. 4), soprattutto nella formulazione di progetti e temi di ricerca interdisciplinari e trasversali rispetto ai generi.

Versatilità e improvvisazione

«Al giorno d'oggi, sopravvivere sulla scena musicale richiede più abilità che essere [sic] semplicemente un buon esecutore di uno strumento musicale», (studente anonimo 2021)

All'interno delle proposte del folto gruppo di studenti che hanno (almeno in parte) un focus extra-disciplinare, si pone l'accento sulla necessità di diventare un musicista "versatile" o "flessibile", il che è chiaramente in linea con il discorso attuale nell'HME a livello mondiale [de Reizabal & Gomez 2020]. Questi studenti sono consapevoli della necessità di sviluppare una vasta gamma di abilità e competenze per «sopravvivere sulla scena musicale». In molte proposte, tuttavia, le motivazioni per sviluppare la versatilità artistica sono formulate non tanto come reazione all'imprevedibilità della professione musicale, quanto come desiderio di sviluppare un'identità artistica distinta e di correlarsi meglio con il pubblico.

Contaminazioni musicali, identità e patrimonio culturale

L'enfasi sulla flessibilità artistica si riflette anche nel forte interesse per l'improvvisazione (30, di cui 18 del Dipartimento classico), le contaminazioni musicali (40) e la realizzazione di arrangiamenti (30). All'interno delle contaminazioni musicali c'è un notevole interesse per il folklore musicale o la musica roots, che riflette anche il richiamo di argomenti legati all'identità culturale (23).

«Essendo un pianista jazz con origini giapponesi e austriache, mi sono sempre sentito attratto dai mix culturali nella musica... Sto studiando le possibilità di applicare la musica tradizionale giapponese al jazz o viceversa», (studente anonimo 2021)

Soprattutto gli studenti con una formazione mista, non europea o sudeuropea, sfruttano la libertà del Master per trovare connessioni con la propria identità culturale, spesso anche con lo scopo di restituire qualcosa alle comunità di origine, dopo gli studi. Come la pianista che mira «a lasciare un segno nella cultura pianistica vietnamita dopo la mia laurea» (studentessa anonima 2021), o la clarinetista che propone una ricerca su diverse versioni di una ninna nanna delle Isole Canarie, suo paese d'origine, con l'obiettivo di creare un nuovo arrangiamento per clarinetto solo che possa essere eseguito localmente:

«La vedo come un'opportunità per esplorare qualcosa di diverso nella mia carriera di musicista ed essere in grado di stabilire una connessione con il luogo da cui provengo», (studente anonimo 2021)

Interdisciplinarietà

«Sono davvero interessato alla connessione tra arte visiva e musica. Amo la musica moderna e sento che spesso viene trascurata. Penso che esplorare la musica moderna, insieme all'arte visiva, potrebbe aiutare il pubblico ad aprirsi di più ad essa e la musica contribuirà anche a portare un'altra dimensione all'opera degli artisti visivi», (studente anonimo 2021)

«La mia motivazione principale come musicista è avere un ruolo attivo nel cambiare il paradigma dei concerti di musica classica. Voglio presentare al pubblico non solo la musica di compositori meno conosciuti, ma anche diversi approcci alla performance attraverso collaborazioni multidisciplinari», (studente anonimo 2021)

Oltre alle contaminazioni musicali, gli studenti mostrano grande curiosità per l'integrazione di altre discipline artistiche come la poesia, la narrazione, la recitazione, la danza o le arti visive (55). L'interesse per la narrazione e la poesia è

notevole e forse allude al desiderio di trovare connessioni significative tra la loro pratica musicale e temi o argomenti specifici che contano nel mondo. Questa tendenza a fare musica “su qualcosa” può forse essere interpretata come un sintomo del declino dell’influenza degli ideali di musica “assoluta”, o anche di un declino dell’adesione agli ideali di autonomia musicale. Come accennato in precedenza, esiste una lunga tradizione accademica che mette in discussione l’ideale di autonomia delle opere musicali, ed è forte la tentazione di interpretare la tendenza degli studenti verso un approccio più programmatico alla musica come un effetto ritardato di tali sviluppi nella musicologia e nella critica musicale. Non è tuttavia provato che la letteratura musicologica o la critica culturale siano ciò che maggiormente ispira la tendenza allo storytelling nelle proposte degli studenti (se non altro perché i riferimenti a tale letteratura sono praticamente assenti). Ciò che emerge dalle loro proposte è soprattutto il desiderio di connettere la loro pratica musicale al mondo in cui vivono, e la consapevolezza che il *format* tradizionale della musica classica impedisce loro di farlo. Per molti, la contaminazione musicale, la narrazione e gli approcci interdisciplinari sembrano essere strade incoraggianti per superare queste limitazioni.

«Mi considero non solo un violinista, ma piuttosto un interprete musicale: voglio mettere la musica in relazione con altre forme d’arte, per creare un senso più ampio di esperienza umana, di ispirazione, di energia vitale», (studente anonimo 2022)

Tecnologia

La trasformazione creativa nella musica è spesso guidata dalle innovazioni tecnologiche. Diciassette studenti hanno proposto attività di ricerca o di integrazione professionale che fanno uso creativo dell’elettronica, degli strumenti digitali, della realtà virtuale o dell’intelligenza artificiale. Gli studenti che lavorano con le nuove tecnologie hanno spesso un background ibrido, hanno già esperienza con l’elettronica o hanno avuto una formazione scientifica. Come, ad esempio, il cantante con un background di *machine learning* che vuole creare un’app in grado di raccontare cosa il pubblico sperimenta quando ascolta la musica:

«l’approccio sottotono all’espressione mi annoia; credo di poter creare uno strumento proprio per quello scopo [...] Un robot empatico», (studente anonimo 2022)

Tuttavia, per la maggior parte degli studenti di musica classica, l’orientamento verso il repertorio e gli strumenti tradizionali non sembra offrire stimoli abbastanza forti a integrare le nuove tecnologie in modo creativo. Nello stesso tempo,

gli studenti fanno ampio riferimento all'uso dei *social media*, dei siti web, dei blog o vlog per finalità di comunicazione e divulgazione. L'ubiquità delle tecnologie digitali nella pratica musicale quotidiana fa pensare che, col tempo, essa cambierà profondamente anche quella pratica. Digitalizzazione significa dematerializzazione, rendendo possibili interazioni più fluide e dirette tra musicisti e pubblico nella produzione musicale [Krohn-Grimberghe 2021], indipendentemente dai programmatori musicali, dai luoghi della musica o «al di fuori dei vincoli di un unico paradigma dominante come una grande etichetta discografica» [Bartleet et al. 2019].

Direzione artistica

Tra le proposte significativamente creative spiccano diverse forme di direzione artistica. Soprattutto nei dipartimenti di musica classica e antica, gli studenti trovano motivante la possibilità di assumere un ruolo di direzione artistica per rispondere al calo di interesse per la musica colta del pubblico o per promuovere il proprio strumento. Per raggiungere un pubblico nuovo e più giovane, propongono programmi di musica mista che integrano un'ampia gamma di discipline musicali e artistiche, spesso in contesti concertistici informali o alternativi. Tra le proposte più suggestive ci sono le combinazioni di performance musicale con esperienze culinarie, o spettacoli musicali in luoghi insoliti come grotte preistoriche o in alta montagna. Uno studente propone di avviare una serie di concerti estivi in luoghi specifici delle Dolomiti dove le persone hanno perso parenti o amici in un incidente. Sapere che la sua proposta si basa anche sull'esperienza personale la riempie di un significato emotivamente pregnante:

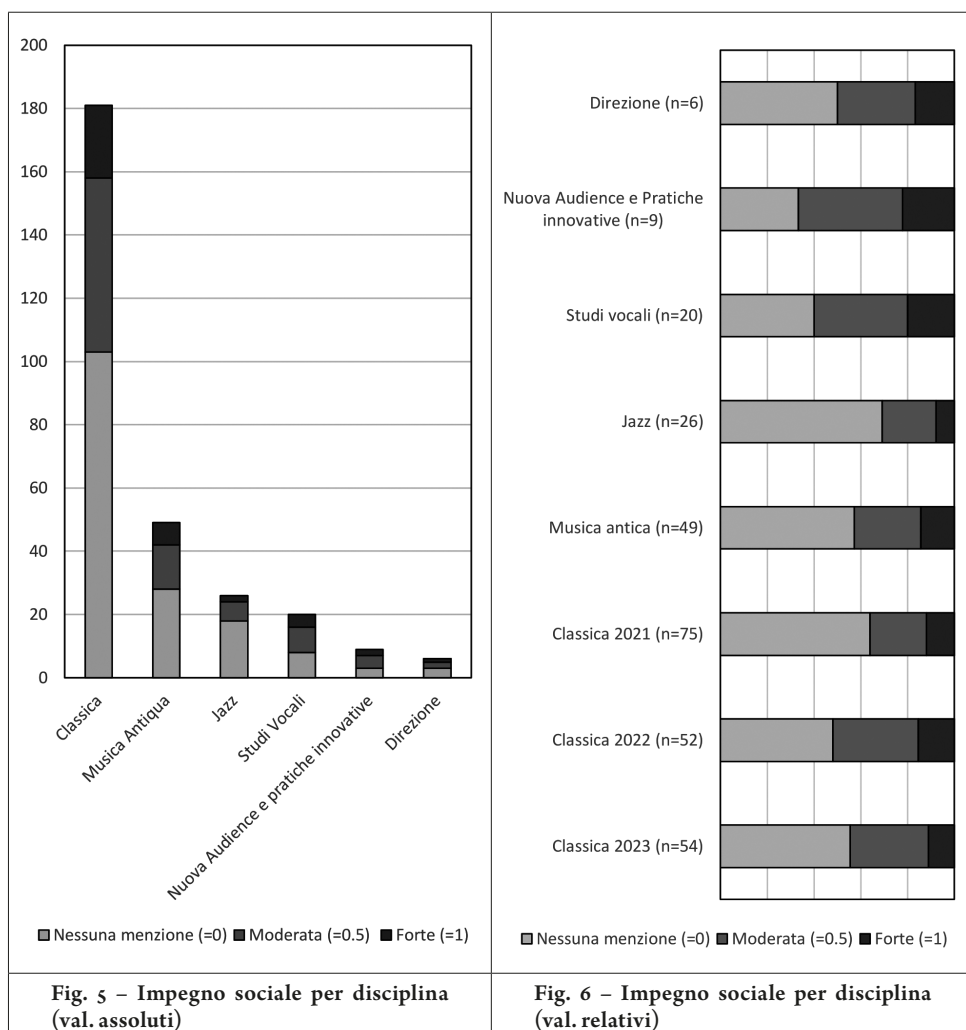
«In questa occasione, la famiglia e gli amici della persona scomparsa potrebbero recarsi insieme sul posto e ascoltare un duo, un quartetto o un piccolo gruppo da camera. Il concerto consisterebbe nella proposta di brani di repertorio, ma anche in un brano di nuova composizione con il nome della persona scomparsa», (studente anonimo 2022)

La direzione artistica richiede conoscenza situazionale, consapevolezza sociale e competenze creative per adattare e possibilmente trasformare la pratica musicale in modi adeguati alla situazione. Pertanto, in questo ambito, creatività e impegno sociale si incontrano.

5.3 Profili socialmente impegnati

Se si confronta l'impegno sociale degli studenti con le loro intenzioni creative, sorprendentemente, non solo sono meno gli studenti che esprimono impegno

sociale nelle loro proposte (128 contro 186), ma soprattutto il gruppo degli studenti fortemente impegnati socialmente è molto più piccolo del gruppo degli studenti fortemente impegnati dal punto di vista creativo (38 contro 96). Per la maggior parte, l'impegno sociale non sembra essere la prima motivazione per costruire una carriera musicale professionale, anche se le considerazioni sociali possono svolgere un ruolo importante nel dare un significato ulteriore alla loro pratica.



Ciò non significa necessariamente disinteresse sociale o egocentrismo. Molti studenti desiderano condividere con i compagni le competenze o le intuizioni acquisite durante il loro progetto magistrale, e suonare con gli altri è spesso

considerato come una motivazione importante per diventare un musicista professionista. Gli studenti riportano le preziose esperienze di aggregazione che la pratica musicale offre, al di là dei diversi confini linguistici. Eppure, per la maggior parte, la “passione per la musica” rimane la motivazione principale per scegliere una carriera musicale. Il quadro complessivo che emerge dalle proposte degli studenti è che le motivazioni estetiche e artistiche rimangono centrali. E anche se molti sono preoccupati per la sostenibilità della professione musicale, ciò non sembra intaccare la loro fiducia nel potere e nel valore della musica.

La prospettiva del pubblico

All'interno delle proposte di impegno sociale, appaiono due prospettive principali: una incentrata sul pubblico, l'altra sulla pratica musicale come specchio della società. La prospettiva del pubblico può manifestarsi in modi diversi. Nella forma più tradizionale, gli studenti si vedono nel ruolo di ambasciatori che cercano di convincere il pubblico della rilevanza e della bellezza della musica che eseguono. In questo caso, la visione artistica del musicista è il punto di partenza e ha un carattere missionario che, in alcune proposte, risuona addirittura con i principi ottocenteschi della *Bildung*. Sebbene la fiducia nell'efficacia e nella legittimità di questo approccio nelle arti professionali sia diminuita negli ultimi decenni, è degno di nota il fatto che alcuni studenti di musica esprimano ancora la motivazione di educare il pubblico e che frasi come «il mio obiettivo è far sì che più persone sperimentino e si rendano conto della bellezza del patrimonio musicale» si possano trovare in diverse varianti.

Una forma di sviluppo del pubblico meno incentrata sul performer può trovarsi nelle proposte volte a rendere i programmi musicali più accessibili e attraenti per diverse tipologie di pubblico attraverso gli approcci di direzione artistica menzionati in precedenza: mescolando musica popolare e classica, aggiungendo elementi visivi o narrativi, o cercando ambienti informali o sedi insolite di performance in cui non si applicano i codici del concerto di musica classica. Queste strategie di *audience* non sono affatto nuove per il settore della musica classica, ma il grande interesse degli studenti a confrontarsi con esse indica un forte senso di urgenza nell'affrontare la questione del pubblico nel campo della musica colta.

Questo diventa ancora più chiaro in un numero limitato, ma crescente, di studenti che propongono temi di ricerca sull'*audience* in cui la prospettiva dell'ascoltatore è centrale:

«Vorrei rivolgere l'attenzione all'esperienza dell'ascoltatore, invece che a quella dell'esecutore», (studente anonimo 2021)

«[...] voglio allontanarmi dal modello di porre l'attenzione interamente verso l'«-secutore e spostarla verso il pubblico», (studente anonimo 2022)

Il radicale cambiamento di prospettiva che appare in questo caso non deve essere sottovalutato. Il fatto che la maggior parte delle proposte che hanno come focus la ricerca sull'*audience* siano apparse nell'ultima tornata (8 su 15), può indicare non solo una consapevolezza in rapida crescita, ma forse anche un impatto del periodo post-Covid e un desiderio di (ri)connettersi con il pubblico in modi più radicali di prima.

«Durante il periodo del COVID, credo che tutti noi abbiamo vissuto un momento difficile, e ci siamo resi conto di quanto sia importante essere interconnessi. Così, ci è venuta l'idea di condividere i nostri sentimenti con il pubblico e prendere atto nuovamente di quanto la musica sia potente e possa collegarci gli uni con gli altri», (studente anonimo 2023)

Possiamo anche vedere qui una crescita di influenza di metodi e approcci sviluppati in progetti di ricerca nel campo della musica e dell'assistenza sanitaria, come il concetto di «improvvisazione incentrata sulla persona», [Smilde 2013; 2019].¹⁷

Infine, alcune proposte includono formati partecipativi comuni alle pratiche socio-artistiche e alla musica di comunità (15), ad es. il coinvolgimento attivo degli ascoltatori come co-creatori nella performance musicale. Alcuni studenti propongono strategie ludiche per indurre la partecipazione uditiva in modo attivo del pubblico, come nel caso del cantante che invita il pubblico a influenzare il corso di una scena d'opera:

«al pubblico si darebbero alcune parole chiave collegate con azioni fisiche o stati emotivi. Gli verrebbe poi assegnato un certo cantante cui si possa gridare queste parole durante lo spettacolo, guadagnando così la capacità di cambiare il corso della storia e il modo in cui i personaggi si comportano», (studente anonimo 2022)

Per molti studenti, l'obiettivo di entrare in contatto con il pubblico non porta ancora a mettere in discussione fondamentalmente la loro propria visione artistica o bilanciarla con le esigenze e le aspettative di ascoltatori e partecipanti. Entro il contesto di un programma di Master, fare ricerca sull'*audience* è un compito ambizioso e lungo che richiede metodi rigorosi (e per lo più non artistici) di ricerca. Nondimeno, è interessante notare che alcuni studenti trovano modi per esplorare la prospettiva del pubblico attraverso esperimenti artistici durante la

17. Il Conservatorio Reale è stato coinvolto in diversi progetti in contesti sanitari, più recentemente nel progetto di ricerca ProMIMIC, guidato dal gruppo di ricerca Lifelong Learning in Music della Hanzehogeschool di Groningen e da Rineke Smilde, docente di Lifelong Learning in Music. <<https://www.hanze.nl/nl/onderzoeken/centers/kenniscentrum-kunst-en-samenleving/projecten/promimic>> (ultimo accesso, 08/04/2023)

performance, come lo studente di violino che vuole studiare «l'influenza degli estremi nelle differenze dinamiche (differenze di volume) sul coinvolgimento del pubblico», (studente anonimo 2023).

Musica come specchio

Un'altra prospettiva sul coinvolgimento sociale può essere trovata in proposte che trattano la rappresentazione sociale della musica. Genere, internazionalità e inclusione sono temi che gli studenti possono mettere direttamente in relazione guardando la loro disciplina musicale come uno specchio della società. Un numero significativo di studentesse (10) propone delle ricerche o attività musicali che focalizzino le compositrici donne, o vogliono costituire un ensemble o una band jazz tutte al femminile. Una motivazione soggiacente è spesso combattere i pregiudizi. L'industria musicale professionale, specialmente l'orchestra sinfonica, si basa su strumenti dalla forte identità che in qualche modo sembra trasferirsi sui loro esecutori, portando ad una ricca varietà di stereotipi: il violinista sofisticato, il percussionista con i piedi per terra, il trombonista virile, ecc. La seguente citazione è di una trombettista donna:

«Il mio obiettivo è sfidare gli stereotipi strumentali e mostrare tratti completamente opposti di ciò che noi ci attendiamo in modo stereotipato. Siamo tutti colpevoli di stereotipi, ma talvolta può essere deleterio. Gli stereotipi possono essere usati per limitare qualcuno dal suo pieno potenziale, o possono scoraggiarci dal rompere le barriere tradizionali quando si suona o si compone. Sono interessata a sapere fino a che punto possiamo spingere le aspettative nella direzione opposta, e da qui vedere più rappresentazione nella versatilità dello strumento», (studentessa anonima 2022)

Nelle proposte si possono trovare anche altri grandi temi di interesse sociale come l'attivismo ecologico o la decolonizzazione, ma ad un grado più basso (3 e 2 rispettivamente). È un risultato considerevole, data la grande quantità di attenzione a tali argomenti in ambito culturale e nei programmi di innovazione dei curricula [ISME 2020; AEC 2021]. Una possibile ragione del perché gli studenti di musica classica potrebbero essere meno inclini a impegnarsi esplicitamente sul tema della decolonizzazione in musica è che essi ne incorporano letteralmente il canone; è diventato parte della loro identità in anni di intenso training¹⁸

18. Questa visione è analoga a quella che Leech-Wilkinson sviluppa in *Challenging Performance* [2019, pp. 93–95]. Egli spiega e visualizza come il controllo della performance si basi su un sistema auto-rinforzato di *gatekeeping* in cui insegnanti di musica, case discografiche, manager di artisti, programmatori e musicologi svolgono tutti il loro ruolo, portando a un sistema in cui tutti condividono gli stessi valori ideologici. Ma mentre il campo della musica classica si dimostra certamente molto resiliente grazie al suo modo di interiorizzare

e talvolta essi ne sono fieri. Il profilo dominante del dibattito sulla decolonizzazione potrebbe anche sembrare improduttivo per gli studenti che sono molto più inclini a promuovere il potere aggregante della musica, indipendentemente dallo stile musicale o dal genere, mentre spesso si appoggiano alle proprie esperienze in tal senso.

«Ho avuto la possibilità di suonare e sperimentare la musica in contesti diversi. Ho suonato J. H. Bieber nei locali notturni e Tartini in un caffè. Nella Capoeira, una pratica culturale afrobrasiliiana fatta di musica, danza e lotta, la musica agisce come strumento di inclusione e generatrice di energia. Un'energia che è creata e vissuta insieme come gruppo, la nostra comunità. Questa energia, che ho sperimentato in modi diversi e in contesti diversi, è qualcosa che mi ha sempre interessato e che sto ricercando nelle mie performance», (studente anonimo 2021).

Fra gli studenti che sono impegnati in temi ambientali e sfide climatiche, uno propone la formazione di un quartetto d'archi per commissionare ed eseguire nuove opere che abbiano come principale argomento il cambiamento climatico. Un altro vuole commissionare ed eseguire "musica eco-acustica" per promuovere consapevolezza e sensibilizzazione verso un cambiamento radicale. Nella sua proposta, è significativo che non soltanto la musica svolgerà questo compito, ma che si aggiungano informazioni extra-musicali per spiegare di cosa tratta la musica: «spero di condividere una performance informativa che spieghi i significati del pezzo eseguito e le conseguenze nella vita reale del cambiamento climatico». Entrambi i casi implicano la collaborazione con i compositori per creare nuovi pezzi sul cambiamento climatico o basati su di esso. Il numero assai basso di studenti strumentisti coinvolti in temi ambientali e il loro dipendere dai compagni compositori, mostra chiaramente come sia tutt'altro che ovvio per loro applicare in modo credibile temi come il cambiamento climatico nelle performance musicali.

Nondimeno, a dispetto di essere una minoranza, gli studenti con forte impegno sociale sembrano consapevoli che il campo della musica classica è in ritardo quando si tratta di impegnarsi con i problemi del nostro tempo e che alcuni di essi stanno usando il loro progetto Master per esplorare opzioni capaci di rimediare a questa situazione:

«Nelle stagioni teatrali, come nelle gallerie d'arte, è oggi molto comune trovare una critica esplicita e delle riflessioni sui grandi temi che la nostra società è chiamata ad affrontare: cambiamento climatico, disuguaglianza, diritti umani, ecc., mentre molti in ambito musicale hanno sostenuto che essendo la musica un

i valori, il modello di Leech-Wilkinson, a parere di questo autore, si basa troppo su una presunta sistematicità delle relazioni di potere per tenere conto della diversità e dell'idiosincrasia delle motivazioni degli studenti che emergono dall'analisi.

linguaggio astratto, non dovrebbe essere considerata significare alcunché di specifico o essere applicata a temi particolari. A mio parere si tratta di una visione un po' ristretta del problema e il mio progetto sarà finalizzato a dimostrare che la musica può essere usata per trasmettere messaggi significativi sulla società in cui viviamo», (studente anonimo 2023).

5.4 *Fusioni di profili*

C'è una relazione organica tra le intenzioni creative e sociali che si possono trovare nelle proposte degli studenti di musica? Possono entrambi gli elementi essere considerati «valori di partnership» come si propone nell'articolo "The Musician as a Maker in Society" [Gaunt et al. 2021]? I risultati della mia analisi danno una risposta ambigua. Gli studenti fortemente impegnati socialmente ricorrono quasi sempre a una qualche forma di creatività per realizzare i loro obiettivi sociali, come gli adattamenti creativi del formato concerto alle necessità di uno specifico contesto o pubblico. Non avviene invece il contrario. Gli studenti altamente creativi propongono spesso dei progetti sperimentali e avventurosi che non menzionano alcuna motivazione sociale. Il loro entusiasmo per il potenziale estetico e artistico di questi progetti è centrale, anche se questo può includere valori impliciti di aggregazione e interazione artistica con gli altri.

Come spiegato in precedenza, è soprattutto negli approcci curatoriali che si possono trovare combinazioni di creatività e impegno sociale. Tali approcci possono essere applicati anche al repertorio tradizionale, come nel caso del cantante barocco che vuole combinare «l'accentuata natura emotiva dei lamenti del XVII secolo con un testo appena commissionato per aiutare a diffondere le moderne questioni sociali», (studente anonimo 2021). Un'osservazione interessante da fare a questo proposito è che i cantanti sembrano avere motivazioni creative e di impegno più forti e varie rispetto agli strumentisti. Come suggerito in precedenza, una spiegazione potrebbe essere la più ampia gamma di abilità e mezzi di comunicazione di cui dispongono, non solo per confrontarsi con altre discipline artistiche, ma anche per interagire socialmente con il loro pubblico.

6. Conclusioni

Gli interessi e le motivazioni degli studenti del Master del Conservatorio Reale dell'Aia riflettono e si allineano con molti elementi dell'attuale discorso sull'innovazione dei curricula nell'ambito dell'HME, come l'enfasi sulla versatilità e l'apertura ad integrare nella loro pratica aspetti di altri generi musicali o discipline artistiche. La collaborazione, la creatività e l'inclusività musicale sono

riconosciute dagli studenti come valori importanti per il loro futuro professionale. Come effetto collaterale, il gruppo di studenti che si identifica con una specializzazione disciplinare altamente focalizzata sembra ridursi, il che potrebbe indicare uno spostamento del profilo del musicista esperto da professionista altamente specializzato a quello di artista.

Come dice uno studente:

«Da un po' di tempo a questa parte, ho smesso di pensare a me stesso come a un violinista e [ora mi vedo] più come un artista o un performer. Sento che la mia arte vuole andare oltre lo strumento, voglio quindi integrare altri elementi», (studente anonimo 2022).

Il crescente interesse per le pratiche improvvisative nei dipartimenti di musica classica, così come la tendenza a mettere in discussione i confini tra composizione ed esecuzione, confermano la validità del profilo del musicista esecutore come “creatore”. Questi sviluppi sono in linea con i recenti studi sulla creatività nella performance musicale [Clarke & Doffman 2017; Cook 2018], sostenendo lo spostamento dell'attenzione dalla performance musicale come interpretazione, alla performance musicale come evento creativo.

L'interesse di molti studenti esecutori verso progetti di ricerca artistica transdisciplinari¹⁹ merita un'attenzione particolare. L'arte transdisciplinare rimane un campo poco sviluppato nella ricerca musicale accademica. Mentre la musicologia è diventata altamente interdisciplinare a livello universitario [Pettengil & Cook 2013], la ricerca sulle arti transdisciplinari è in ritardo, e questo è ancora più vero dal punto di vista dell'HME. Leggendo attentamente le proposte degli studenti del Master, emerge un chiaro interesse ed entusiasmo nel confrontarsi con altre discipline artistiche (poesia, pittura, teatro, coreografia, arte di installazioni), così come l'obiettivo di espandere la propria pratica musicale attraverso le tecnologie digitali, i *media* o l'inclusione di altre dimensioni sensoriali. Ma spesso queste proposte mostrano anche una certa ingenuità, o semplicemente una mancanza di conoscenza della ricca storia della transdisciplinarità e dell'intermedialità in musica. Ciò può essere dovuto all'assenza di quadri pratici e teorici che possano dare un contesto al lavoro transdisciplinare nella e con la musica nell'ambito dell'HME. L'educazione musicale classica è per tradizione fortemente incentrata in senso intra-disciplinare, e all'interno del campo è il performer a essere probabilmente il più *disciplinato* di tutti. Non è quindi una coincidenza che la ricerca

19. Uso l'espressione “transdisciplinarità” come termine generico, che include l'inter- o la cross-disciplinarità, ma lo distingue dagli approcci multidisciplinari in cui i partecipanti rimangono nei loro ruoli disciplinari (come in una produzione lirica tradizionale).

artistica sulla creazione transdisciplinare sia partita principalmente da compositori, improvvisatori o artisti del suono [Craenen 2009; Ciciliani 2016].

Sviluppare quadri di riferimento per la ricerca artistica transdisciplinare può diventare un compito importante per le Istituzioni HME, anche se impegnativo. Dopo tutto, la ricerca transdisciplinare deve fare i conti con condizioni creative altamente idiosincratiche, oltre che con i risultati artistici, rendendo difficile basarsi sulle conoscenze precedenti in modo diretto o estrapolare i risultati per altri processi di creazione o di ricerca. Un possibile approccio consiste nel concentrare la ricerca transdisciplinare sui processi creativi piuttosto che sui risultati artistici. Per analogia con lo spostamento degli studi sulla performance musicale dall'opera all'evento performativo [Cook 2014], questo assegnerebbe un ruolo importante anche ai musicisti esecutori che sarebbero coinvolti in tali processi.

Anche se la componente del "fare" nel nuovo profilo del musicista performer riceve un forte sostegno nella mia analisi, le conclusioni sull'orientamento sociale di questo "fare" sono meno chiare. Gli studenti sottolineano ripetutamente il valore della condivisione delle conoscenze e del suonare insieme ai compagni, ma spesso manca una missione sociale che vada oltre la propria pratica o il proprio ambito. Ciò è in linea con i risultati di un recente studio di Nadia Moberg sulle tesi di ricerca degli studenti di performance musicale tra il 2013 e il 2020 in Svezia. Come conclude l'autrice:

«Pensare all'arte e alla musica come azione sociale [...], e muoversi verso un'inclusione di tematiche sociali e questioni attinenti la società amplierebbe lo scopo delle tesi e promuoverebbe la riflessione (critica) in misura significativamente maggiore», [Moberg 2013, 9]

Tuttavia, una tendenza che emerge dalla mia analisi, e che merita di essere sottolineata, è il crescente interesse per la prospettiva del pubblico. Le proposte più promettenti sono quelle degli studenti finalizzate a esplorare questo tema attraverso mezzi artistici, ciò che potrebbero fornire metodi di ricerca complementari al campo della ricerca sull'*audience*, già di per sé altamente interdisciplinare [Pitts 2021; Peters et al. 2021].

Sebbene poche proposte nella mia analisi mostrino un impegno sociale con un impatto diretto al di fuori dell'ambito musicale, si possono trovare forti posizioni di impegno sociale nelle proposte di progetto che intendono la pratica musicale come uno specchio della società. Gli esempi più significativi sono quelli di studenti che assumono una posizione operativa per cambiare la rappresentazione di genere nella musica classica. A questo proposito, vorrei aggiungere che c'è anche una tendenza marcata tra gli studenti di musica classica e antica a fare ricerca su opere o compositori dimenticati o poco rappresentati. Gli studenti europei

sembrano perdere interesse per il repertorio canonico occidentale, mentre questo continua a suscitare un chiaro interesse da parte di studenti (soprattutto) asiatici. Da un punto di vista musicologico, ciò non solo solleva interessanti questioni sul futuro di questo repertorio, ma rende anche più complessi i problemi di rappresentazione e identificazione nella musica che pervadono oggi i *cultural studies*.

Nelle proposte degli studenti vale la pena di esaminare anche gli argomenti o i temi che rimangono relativamente assenti, nonostante la grande attenzione dedicata loro nella critica culturale e nel dibattito sul curriculum. I temi che si riferiscono alla (de)colonizzazione sono stati menzionati solo da due studenti e il cambiamento climatico da tre, il che contrasta chiaramente con l'interesse molto maggiore per i temi legati all'inclusività di genere. Un'analisi più approfondita delle proposte di ricerca dei due studenti che hanno affrontato il tema della decolonizzazione potrebbe aiutare a comprendere le differenze riscontrate nella mia analisi più in generale. Uno dei due studenti è uno strumentista latino-americano di musica antica che si propone di indagare le relazioni tra il barocco europeo e la musica popolare caraibica

«[Il mio obiettivo è quello di] promuovere una sensibilizzazione sulle identità culturali latino-americane e di elaborare un discorso postcoloniale sulla musica latino-americana che si concentri sull'elogio del "meticciato" musicale invece di eseguire musica barocca latino-americana proveniente dagli archivi coloniali, dove gli elementi musicali meticci e realmente latino-americani sono completamente cancellati, in linea con il messaggio colonialistico di potere».

Importante, per la nostra discussione, è anche la sua personale motivazione:

«Essendo nato in una famiglia di politici, attivisti sociali e intellettuali, vorrei andare oltre il puro *fare musica*. Voglio collegare la mia carriera artistica a valori di critica politica. Poiché la mia terra d'origine è ancora prigioniera di relazioni socio-economiche coloniali e di una mentalità piuttosto eurocentrica, vorrei diventare una sorta di latino-americano barocco. Ad es. cercando un modo per esprimere le identità latino-americane nella musica barocca (per prima cosa esplorando la linea di ricerca del barocco missionario). Ho capito che non c'è modo di farlo studiando le fonti storiche, dato che lo spirito principale del colonialismo era quello di "cancellare l'alterità", (studente anonimo 2022)

Il secondo studente è un cantante che si propone di fare ricerca sulle implicazioni culturali, coloniali e razziali della *Madama Butterfly* di Puccini, «nella prospettiva di come affrontare al meglio questo personaggio iconico in un modo rispettoso, ma autentico, in un mondo moderno» e con l'obiettivo di «chiarire gli aspetti di mis-appropriazione culturale».

In entrambi i casi è chiaro che questi studenti hanno un accesso singolare ai loro temi di ricerca grazie al loro background biografico, culturale e disciplinare. L'importanza delle condizioni di accesso e di "affordance" [Gibson, 1977] emerge come conclusione generale della mia analisi: la misura in cui gli studenti si impegnano in approcci creativi o in argomenti orientati al mondo è fortemente correlata alle condizioni di accesso a questi argomenti offerte dal loro strumento, dalla loro disciplina, dal loro background culturale, o al potenziale che riconoscono per trovare o forzare tale accesso attraverso un'estensione creativa della loro pratica. Ciò è in linea con le conclusioni di una meta-analisi di studi sulla composizione di Göran Folkestadt:

«Il fare musica in modo creativo si realizza in un processo di interazione tra l'esperienza e la competenza musicale dei partecipanti, la loro pratica culturale, gli attrezzi, gli strumenti e le istruzioni, che formano nel loro complesso le *affordances* della situazione creativa» [Folkestadt 2004 in Folkestadt 2012, 197].

Nel complesso, gli sviluppi creativi e le trasformazioni della disciplina sembrano più facili da immaginare per la maggior parte degli studenti rispetto alle pratiche socialmente impegnate. Una possibile spiegazione è che essi hanno un quadro chiaro di ciò che la loro pratica comporta e di ciò che manca, o potrebbe essere diverso in senso artistico, mentre il loro potenziale contributo a obiettivi sociali spesso solleva incertezza e un'ampia gamma di preoccupazioni e complessità che sono difficili da gestire nel contesto di un programma di Master: dalla necessità di una conoscenza socialmente situata quando si opera in un ambiente non familiare, alle questioni etiche quando si coinvolgono altre persone nei loro progetti di ricerca. Inoltre, ci sono molti esempi stimolanti, sia storici che più recenti, di sperimentazione artistica che possono essere utilizzati o ampliati in modo creativo, mentre in generale sono ancora pochi gli esempi di impegno sociale a cui ci si possa riferire praticamente e con una prospettiva di risultati artisticamente gratificanti. Una possibile lezione per gli innovatori dei curricula che cercano di aumentare la rilevanza sociale dei programmi di studio musicali è che un approccio centrato sullo studente o basato su progetti non è sufficiente. Per stimolare gli studenti di musica a sviluppare una visione socialmente impegnata come performers, sono indispensabili maggiori indicazioni, istruzioni specifiche relative ai contesti sociali e le migliori pratiche ispiratrici. Ciò solleva la necessità di una ricerca più impegnata socialmente da una prospettiva artistica, ed è chiaro che la ricerca artistica può svolgere un ruolo cruciale in questo senso. Finché rimarrà una divisione tra ricerca artistica e ricerca socialmente impegnata, l'attrazione per questi argomenti rimarrà bassa tra gli studenti che hanno scelto la carriera musicale principalmente per la loro passione per la musica, ma che sono anche

ricettivi ai valori dell'eccellenza artistica — un forte incentivo per la maggior parte di loro a dedicare una parte sostanziale delle loro vite alla pratica e allo sviluppo di un'identità artistica.

Un risultato più inaspettato della mia analisi è la convinzione implicita o esplicita di un gruppo significativamente ampio di studenti del valore intrinseco della loro pratica musicale e una sentita responsabilità nel difendere questo valore come testimoni musicali. È interessante notare che tale testimonianza spesso si basa su un'intricata interazione tra i valori globali della musica classica e l'eredità culturale locale che si collega alle loro radici:

«Con questo progetto vorrei [...] diffondere e rilanciare il tesoro culturale della musica tradizionale spagnola. [...] contro un modello culturalmente globalizzato, intendo mostrare altre identità musicali che sembrano meno riconoscibili perché non seguono un'estetica commerciale e, nel contempo, integro elementi di avanguardia in modo da stabilire un dialogo tra tradizione e modernità, tra popolare e classico», (studente anonimo 2021)

Questa citazione di uno studente spagnolo illustra la complessa posizione di molti studenti che cercano di trovare un equilibrio tra tradizione e modernità, tra locale e globale, preservando la loro eredità e aprendosi ad altre musiche. Si ricollega inoltre chiaramente all'attuale ambiguità del discorso curricolare in materia di HME, dove è evidente il desiderio di evitare antagonismi tra i valori del patrimonio musicale occidentale e le esigenze delle società globalizzate. Come si è detto prima, una possibile spiegazione dell'attaccamento degli studenti ai valori della musica classica può essere individuata nella natura intensa e immersiva della loro formazione musicale fin dalla più tenera età. Tuttavia, se ascoltiamo più da vicino le motivazioni di questi studenti, troviamo un'ampia gamma di desideri e convinzioni sottilmente diversi, radicati nelle loro differenti biografie e retroterra culturali, nonché nelle loro esperienze personali e spesso in trasformazione rispetto all'impatto e al potere connettivo della musica. Pertanto, invece di sminuire alcune delle loro affermazioni di valore come romantiche, superate o ingenuie, la mia analisi invita anche a riflettere sulle possibilità di ripensare e forse rivalutare il potenziale di travalicamento dei confini e di risonanza di cui è capace la musica, al di là dei modelli critici che si sono affermati nelle scienze umane e negli studi culturali degli ultimi decenni. Le motivazioni di un gruppo numeroso e diversificato di studenti delle Istituzioni HME sollevano la necessità di un vocabolario aggiornato, di concetti e di strumenti che possano sostenerli nei loro sforzi per collegare meglio la loro pratica musicale al mondo, rendendo nel contempo giustizia alle loro esperienze sul valore musicale, spesso molto diversificate. Quest'ultime possono non basarsi solo su valori culturali interiorizzati

o su aspettative disciplinari, ma anche sulla scoperta di un potere della musica capace di connettere e trasformare, presente nella propria pratica e attraverso di essa. Ma, più fondamentalmente, sembra esserci poca sinergia tra la ricerca artistica in musica, solitamente condotta da esecutori o compositori, e la ricerca in ambito di educazione musicale o di musica d'insieme. Le possibili ragioni sono da ricercarsi nei diversi interessi e profili dei ricercatori in questi campi, ma anche, più in generale, nelle diverse culture della ricerca che, in qualche misura, testimoniano il divario sopra menzionato tra la ricerca artistica e quella socialmente impegnata in musica. In sostanza, questo divario potrebbe essere inteso come una differenza di priorità: nella ricerca artistica, la soggettività dell'artista è centrale, mentre nella ricerca didattica, la prospettiva dell'insegnante di musica o del mediatore deve essere almeno bilanciata con le necessità, le prospettive e gli interessi del partecipante o dell'allievo di musica. Alcuni dei risultati della mia analisi suggeriscono una diminuzione dell'importanza di differenziazione tra queste priorità, cosa che può favorire una maggiore interazione e uno scambio di conoscenze tra i due campi. Infine, e in relazione a quanto sopra, ci si chiede in cosa potrebbero consistere le future performance musicali. Se il desiderio degli studenti di strumento di oggi per gli approcci transdisciplinari, direzioni artistiche e nuove connessioni con il pubblico ci dà un'idea di ciò che potrebbe essere centrale in futuro per la musica colta, questo è uno stimolo per la ricerca artistica in musica, e per gli studi sulla performance musicale in generale, a continuare ad espandere i propri orizzonti. Oltre la partitura, ma anche oltre la performance, come disciplina da definirsi esclusivamente in termini musicali.

BIBLIOGRAFIA

- BARRETT R. (2023), *Transformational Moments*. Oxon Vision Edition.
- BARRETT M.S. – BAKER J.S. (2012), *Developing learning identities in and through music: A case study of the outcomes of a music programme in an Australian juvenile detention centre*, «International Journal of Music Education», 30/3, pp. 244–259.
- BARTLEET B.L. – BALlico C. – BENNETT D. – BRIDGSTOCK R. – DRAPER P. – TOMLINSON V. (2019), *Building sustainable portfolio careers in music: insights and implications for higher education*, «Music Education Research», 21/3, pp. 282–294.
- BODEN M.A. (2010), *Creativity and Art: Three Roads to Surprise*, OUP Oxford, Oxford, p.71.
- BODEN M.A. (2015), *Creativity and Alife*, «Artificial life», 21/3, pp. 354–365.
- BURWELL K. (2021), *Authoritative discourse in advanced studio lessons*, «Musicae Scientiae», 25/4, pp. 465–479.
- BORGdorFF H. (2012), *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden.
- BORGdorFF H. – PETERS P. – PINCH T.J. (eds. 2019), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*, Taylor & Francis/Routledge, London.
- BREMMER M. – VERNEERT F. (2023), *De 'creativity-turn' in muziekeducatie*, «Muziekpedagogiek in Beweging. 10 jaar Onderzoek en ontwikkeling», Euprint, Leuven.
- BURWELL K. (2020), *Authoritative discourse in advanced studio lessons*, «Musicae Scientiae», 25/4, pp. 465–479.
- CAREY G. – COUTTS L. (2021), *Fostering transformative professionalism through curriculum changes within a Bachelor of Music*, in H. Westerlund – H. Gaunt (cur.), *Expanding Professionalism in Music and Higher Music Education*, Routledge, London, pp. 42–58.
- CHRISTENHUS J. (2020), *Weerklanken. Ecologische resonanties in de hedendaagse muziek en geluidskunst*. Den Bosch, November Music.
- CHRISTENHUS J. (2021), *Interferenties. Over natuur-cultuur relaties in de hedendaagse muziek en geluidskunst*. Den Bosch, November Music.
- CLARKE E.F. (2011), *Creativity in Performance*, in D. Heargraves – D. Miell – R. Macdonald (cur.), *Musical Imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford University Press, Oxford, pp. 17–30.
- CLARKE E. – DOFFMAN M. (cur. 2017), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, Oxford University Press, New York.
- COBUSSEN M. (2017), *The Field of Musical Improvisation*, Leiden University Press, pp. 57–64.

- COLLINS D. (2007), *Real-time tracking of the creative music composition process*, «Digital Creativity», 18/4, pp. 239–256.
- COOK N. (2014), *Beyond the score: Music as Performance*, Oxford University Press, New York, pp. 1–7.
- COOK N. (2018), *Music as Creative Practice*, Oxford University Press, New York.
- CRAENEN P. (2012), *Instruments for new ears*, «World New Music Magazine», 22, pp. 96–105.
- CRAENEN P. (2022), *Nomadic Musicianship*, in P. Craenen (cur.) *The Promise of Music. Hopes and expectations in higher music education*, Garant, Antwerpen, pp. 19–39.
- DE ASSIS P. (2023), *Music 2.0 and artistic research. Beyond a thousand years of Western art music*, «Forum+», 30/1, pp. 54–63.
- DE REIZABAL M.L. – GOMEZ M.B. (2020), *When theory and practice meet: Avenues for entrepreneurship education in music conservatories*, «International Journal of Music Education», 38/3, pp. 352–369.
- DONS K. (2019), *Musician, friend, and muse: an ethnographic exploration of emerging practices of musicians devising co-creative musicking with elderly people*, Guildhall School of Music & Drama, London.
- FAIRBAIRN K.T. (2022), *Dis/Cord. Thinking Sound through Agential Realism*, Punctum Books Ebook.
- FOLKESTADT G. (2011), *Digital tools and discourse in music: The ecology of composition*, in D. Heargraves – D. Miell – R. Macdonald (cur.), *Musical Imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. Oxford University Press, New York, pp. 193–205.
- FREYDANK S. – REBHACH M. (cur. 2019), *Defragmentation. Curating Contemporary Music*, Schott Music, Mainz.
- GAUNT H. – DUFFY C. – CORIC A – GONZÁLEZ DELGADO I.R. – MESSAS L. – PRYIMENKO O. – SVEIDAHN H. (2021), *Musicians as “Makers in Society”: A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education*, vol. XII (*Frontiers in Psychology*).
- GIBSON J.J. (1977), *The theory of affordances*, in R. Shaw – J. Bransford (cur.), *Perceiving, acting, and knowing: Toward an ecological psychology*, Erlbaum, Hillsdale NJ, pp. 67–82.
- GIES S. (2019), *How music performance education became academic: On the history of music higher education in Europe*, in S. Gies – J.H. Saetre (cur.), *Becoming Musicians: Student Involvement and Teacher Collaboration in Higher Music Education*. NMH Publications, Oslo.
- GIES S. (2021), *Resistance*, in *Artistic Plurality and Inclusive Institutional Culture in HME*, E-book, pp. 149–158.
- GOEHR L. (2007), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press

- GRIFFITHS C. (2019), *The Creative Thinking Handbook: Your Step-By-Step Guide to Problem Solving in Business*, Open Genius, London.
- HAYNES B. (2007), *Passive and Active Musicking: 'Stop Staring and Grow Your Own'*, in ID., *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, New York, pp. 203–214.
- HESS J. (2019), *Music Education for Social Change: Constructing an Activist Music Education*. Routledge, New York.
- HIGGINS L. (2008), *The creative workshop: event, facilitation, gift*, «International Journal of Music Education», 26/4, pp. 326–338.
- HIGGINS L. (2012), *Community Music: In Theory and In Practice*, Oxford University Press, New York.
- JORRITSMA M. (2022), *Towards an eco-literate tertiary music education: Notes from a South African context*, «International Journal of Music Education», 40/1, pp. 14–25.
- KAMOCHÉ K. – CUNHA M.P.E. (2001), *Minimal Structures: From Jazz Improvisation to Product Innovation*, «Organization Studies», 22/5, pp. 733–764.
- HILL J. (2018), *Becoming Creative. Insights from Musicians in a Diverse World*, Oxford University Press, pp. 174–191.
- KROHN-GRIMBERGHE L. (2020), *The Dematerialisation of Music. How Streaming Technology Impacts Music Production and Consumption*, in M. Tröndle (cur.), *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*, Routledge, New York, pp. 296–308.
- MCCLARY S. (2002), *'Feminine Endings' in retrospect*, in ID., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Ebook, pp. IX–XX.
- MOBERG N. (2023), *The place of master theses in music performance education in Sweden: subjects, purposes, justifications*, «Music Education Research», 25/1, pp. 24–35.
- MOOIMAN A. (2022), *An Improvisatory Approach to Nineteenth-century Music*, Leiden University.
- MYERS D.E. (2016), *Creativity, diversity, and integration: Radical change in the Bachelor of Music curriculum*, «Arts & Humanities in Higher Education», 15/3–4, pp. 293–307.
- NAVICKAITÉ-MARTINELLI L. (2022), *Being a 'piano activist' and other ways to connect to social realities*, Unpublished paper presented at the international conference *Music/ian is Present: Social visibility and engagement of academic musicians*, 17 September 2022, University of Novi Sad.
- PETTENGIL R. – COOK N. (2013), *Taking it to the bridge. Music as Performance*. Michigan University Press, pp. 1–19.
- PETERS P. – ROSU S. – BENSCHOP R. (2021), *The Researching Orchestra. Innovative Collaborations between Symphonic Orchestras and Knowledge Institutions*, in M. Tröndle (cur.), *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*, Routledge, New York, pp. 342–350.

- PITTS S. (2021), *Musical, Social, and Moral Dilemmas. Investigating Audience Motivations to Attend Concerts*, in M. Tröndle (cur.), *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*, Routledge, New York, pp. 227–237.
- SAWYER R.K. (2006), *Group creativity: musical performance and collaboration*, «Psychology of Music», 34, pp. 148–165.
- SCHIAVIO A. – MORAN N. – VAN DER SCHYFF D. – BIASUTTI M. – PARNCUTT R. (2022), *Processes and experiences of creative cognition in seven Western classical composers*, «Musicae Scientiae», 26/2, pp. 303–325.
- SMILDE R. – HEINEMAN E. – DE WIT K. – DONS K. – ALHEIT P. (2019), *If Music be the Food of Love, Play on: Meaningful Music in Healthcare*, Eburon Academic Publishers, Utrecht.
- SUPPER A. (2014), *Sublime frequencies: The construction of sublime listening experiences in the sonification of scientific data*, «Social Studies of Science», 44/1, pp. 34–58.
- TWAALFHOVEN M. (2020) *Het is aan ons. Waarom we de kunstenaar in onszelf nodig hebben om de wereld te redden*, Atlas Contact Ebook, Amsterdam.
- WEISBERG R.W. (2009), *On “Out-of-the-box” Thinking in Creativity*, in A. Markman – K. Wood (cur.) *Tools for Innovation*, Oxford University Press, pp. 23–47.
- WEISBERG R.W. (2015), *On the Usefulness of “Value” in the Definition of Creativity*, «Creativity Research Journal», 27/2, pp. 111–124.
- WIMMER C. (2021), *Audience development and engagement*, in M. Tröndle (cur.), *Classical Concert Studies. A Companion to Contemporary Research and Performance*, Routledge, New York, pp. 271–280.

SITOGRAFIA

- AEC (2020), *AEC GOES GREEN UPDATE. Statement on AEC and environmental sustainability*, <[extension://elhekieabhbkmcefcobjddigjcaadp/https://aec-music.eu/media/2021/09/Statement-onAEC-and-environmental-sustainability.pdf](https://elhekieabhbkmcefcobjddigjcaadp/https://aec-music.eu/media/2021/09/Statement-onAEC-and-environmental-sustainability.pdf)> (accesso del 26/04/2023).
- AEC (2021), *Artistic Plurality and Inclusive Institutional Culture in HME*. E-book. Artistic Plurality and Inclusive Institutional Culture in HME | AEC (aec-music.eu) (accesso del 02/03/2023).
- AMARAL H. (2021), *The Master Project. A Student-Centred Approach to the 2nd Cycle Degree*, Latimpe, <<https://latimpe.eu/wp-content/uploads/sites/18/2021/09/LATIMPE-Master-Project-The-Hague.-2021-PDF.pdf>> (accesso del 06/10/2023).
- AMARAL H. (2023), *The ways we teach*, <<https://www.researchcatalogue.net/view/1885971/1886403>> (accesso del 02/03/2023).
- CICILIANI M. (2017), *Music in the Expanded Field–On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition*, <http://www.ciciliani.com/uploads/1/3/1/5/131556658/da_24_ciciliani.pdf> (accesso del 05/03/2023).

- COBUSSEN M. (2011), *Improvisation and/as Singularity*, <<https://cobussenma.files.wordpress.com/2011/10/improvisation-and-singularity.pdf>> (accesso del 02/03/2023).
- CRAENEN P. (ed. 2009), *Beginning with music, continuing otherwise*, RTRSRCH 2/1, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, <https://issuu.com/kunsthogeschool/docs/rtrsrch__3final?e=2008942/32904309> (accesso del 03/03/2023).
- HALE J.S. – WORONKOWICZ J. (2021), *Artists as public sector intrapreneurs: an experiment*, «Small Business Economics», 57, pp. 653–666, <<https://doi-org.ezproxy.leidenuniv.nl/10.1007/s11187-020-00417-w>>
- ISME (2020), *Proceedings of the International Society for Music Education 34th World Conference on Music Education*, <<https://www.isme.org/other-publications/draft-isme-34th-world-conference-proceedings>> (accesso del 03/03/2023).
- MCCRELESS P. (1996), *Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction*, «Music Theory Online», 2/2. (accesso del 03/05/2023).
- MCLEAN D. (2022), *Trend analysis report 2019–2021*, MusiQuE, <<https://musique-qe.eu/wp-content/uploads/2022/12/Trends-Analysis-Report-by-Don-McLean-1.pdf>> (accesso del 26/04/2023).
- METRIC. Modernizing European Higher Music Education Through Improvisation. <<http://metricimpro.eu/institutions/aec/>> (accesso del 03/03/2023).
- SANDBERG B. (2019), *Art hacking for business innovation: An exploratory case study on applied artistic strategies*, «Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity», 5/1, p. 20, <<https://doi.org/10.3390/joitmc5010020>> (accesso del 27/05/2023).
- SMILDE R. (2013), *Improvisation and Identity—a biographical perspective*, <https://research.hanze.nl/ws/portalfiles/portal/16036630/Smilde_Improvisation_and_Identity_a_biographical_perspective.docx_1_.pdf>. (accesso del 05/03/2023).
- SPRONCK V. (2022), *Listening Closely: Innovating Audience Participation in Symphonic Music*, Maastricht University, <<https://cris.maastrichtuniversity.nl/en/publications/listen-closelyinnovating-audience-participation-in-symphonic-mus>> (accesso del 05/03/2023).
- SWELLER J. (2022), *Some Critical Thoughts about Critical and Creative Thinking*, The Centre for Independent Studies, <<https://www.cis.org.au/publication/some-critical-thoughts-about-critical-andcreative-thinking/>> (accesso del 02/03/2023).

Abstract

Transformations in global culture and changing priorities in education policy have led to several waves of curriculum reforms in higher music education in recent decades. There have been attempts to integrate elements of research, entrepreneurship and student-centred learning into curricular frameworks that traditionally focused on achieving artistic excellence through master-apprentice learning models. Recently, the emphasis in curriculum design seems to be shifting

towards the potential role of performing musicians as creative and engaged ‘makers in society’.

In this essay, I place recent attempts in higher music education to support a more creative and socially engaged profile of the performing musician within broader trends in cultural and educational discourse, and make a comparison with developments in artistic research and music performance studies. Based on an analysis of creative and social intentions in research proposals of 291 music performance students at the Royal Conservatoire in The Hague, I explore whether and how the proposed concept of the music performer as ‘maker in society’ resonates with the upcoming generation of classically trained musicians, and discuss what can be learned from this for the role of artistic research in curriculum innovation.

Keywords: *curriculum innovation, creativity, social engagement, artistic research, interdisciplinarity*

Abstract

Le trasformazioni della cultura globale e le mutevoli priorità della politica educativa hanno portato, negli ultimi decenni, a diverse campagne di riforma dei programmi di studio nell’istruzione musicale superiore. Vi sono stati tentativi di integrare elementi di ricerca, imprenditorialità e insegnamento basato sullo studente in quadri curriculari che tradizionalmente si concentravano sul raggiungimento dell’eccellenza artistica attraverso modelli del tipo maestro-allievo. Recentemente, l’enfasi nella progettazione dei programmi curriculari sembra essersi spostata sul ruolo potenziale dei musicisti strumentisti come artisti creativi e “impegnati”.

In questo articolo, inquadro i recenti tentativi dell’istruzione musicale superiore nel contesto di un profilo più creativo e socialmente impegnato del musicista strumentista all’interno di tendenze più ampie del dibattito culturale ed educativo, e propongo un confronto con gli sviluppi della ricerca artistica e degli studi sulla performance musicale. Sulla base di un’analisi delle intenzioni creative e sociali contenute nelle proposte di ricerca di 291 studenti strumentisti del Conservatorio Reale dell’Aia, analizzo se e come il concetto proposto di esecutore musicale come “artista impegnato” risponda alle nuove generazioni di musicisti di formazione classica e discuto su cosa si possa imparare da tali esperienze per il ruolo della ricerca artistica nell’innovazione dei curricula.

Parole chiave: *Innovazione curriculum, creatività, impegno sociale, ricerca artistica, interdisciplinarietà*

Ricerca Artistica Musicale e Ricerca sulle Tecnologie della Musica¹

1. Osservazioni introduttive

Il campo della Ricerca Artistica (*Artistic Research*, AR) viene descritto come un «orizzonte di pratiche [...] situate oltre le classiche ripartizioni disciplinari» [De Assis-D’Errico 2019, 1] e interessato a un ventaglio di argomenti e metodologie ampio e disomogeneo. Sono state proposte diverse definizioni [Doğantan-Dack 2015; Coessens-Crispin-Douglas 2019; Borgdorff 2007; 2012; Caruso 2022]. La Ricerca Artistica tuttavia «resiste alle definizioni, alle chiusure e ai vincoli disciplinari, questo è uno dei suoi più punti di forza» [De Assis-D’Errico 2019, 2], soprattutto a fronte della complessità epistemica di oggetti semiotici altamente elaborati come opere e pratiche artistiche in generale [De Assis 2014].

Considero fondamentale nella Ricerca Artistica la circostanza che ruoli tipicamente distinti di “artista” e “ricercatore” coincidano nella stessa persona (o gruppo di persone). A valere come ricerca è un’attività di produzione artistica e l’oggetto di ricerca riguarda direttamente la pratica artistica, propria o altrui. Nel lavoro di un *artista-ricercatore*, «ricerca scientifica e attività artistica diventano inestricabilmente intrecciati» [De Assis-D’Errico 2019, 3]. Ciò però costituisce un prezioso fattore di conoscenza nella misura in cui produce esiti rilevanti per la comunità di colleghi (siano artisti o accademici). Finalità e metodologie di interesse primario sono intrinsecamente interdisciplinari, se non anche transdisciplinari: in realtà, in questo ambito, le relazioni disciplinari presentano sfumature e implicazioni molto singolari, su cui sarà opportuno tornare.

Centrale è dunque la *pratica* — quella artistica e quella di ricerca, nella loro cruciale (necessaria, possibile, difficile) convergenza. Impegnarsi nella Ricerca Artistica significa riconoscere che non c’è una così netta separazione tra *praxis*

1. Translation by the Ratm Editorial Team. The original English text is available from <https://agostinodiscipio.xoom.it/adiscipi/LateArrivals-RAM.html>

e *theoria* nel lavoro artistico consapevole. In senso generale, «le pratiche sono matrici di attività umane» [Schatzki 2001, 11], nesi di attività ricorrenti materialmente mediati da una varietà di condizioni tecniche, nonché da convenzioni sociali, cognitive e da costrutti e vincoli fisici. Ogni pratica ha dunque una dimensione ibrida, implica aspetti diversi ai quali contribuiscono competenze e agenzie diverse. Secondo Doğantan-Dack [2015], e in accordo con la generale *practice turn* nella teoria contemporanea [Schatzki 2001], la Ricerca Artistica è stata connotata in molteplici modi, per esempio come “practice-led research” (ricerca guidata dalla pratica), “practice-based research” (ricerca basata sulla pratica), “artistic practice as research” (pratica artistica come ricerca), ecc. Di recente troviamo anche “research-based artistic practice” [Rutz 2023], ovvero pratica artistica basata sulla ricerca. In ambienti accademici francesi, *recherche-création*   espressione comune, spesso riferita alla ricerca *su* o *con* le tecnologie del suono e della musica [Risset 1985; Veitl 1997; Palacio-Quintin 2014]. Nel complesso,   chiaro che esistono molte nozioni di Ricerca Artistica (secondo [D’Errico 2021] non tutte presentano aspetti innovativi o utili per ulteriori sviluppi accademici o artistici).

In queste pagine intendo la Ricerca Artistica Musicale (*Artistic Research in Music*, ARM) come *practice-centred research in music and the sound arts* (ricerca nella musica e nelle arti sonore centrata sulla pratica).² Essa ha luogo quando un musicista (o un artista sonoro) si impegna attivamente a caratterizzare forme di conoscenza specifiche della propria esperienza, forme destinate a cambiare ed evolversi con e attraverso l’esercizio della pratica. La ragione principale del coinvolgimento diretto di musicisti (interpreti, compositori o altro) sta nel fatto che essi pongono «domande che non verrebbero naturalmente in mente al ricercatore» [Cook 2015, 60], domande radicate nell’esperienza soggettiva «ma [...] la cui rilevanza si estende oltre la pratica [personale]» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 81]. Ovviamente esistono musicisti poco o nulla interessati a considerare la propria attivit  come produzione di conoscenza. Qualcuno potrebbe addirittura obiettare che la musica non ha niente a che fare con la ricerca: se adeguatamente sviluppati, gli argomenti di costoro meritano attenzione (un esempio interessante   [Croft 2007], in cui si contesta fermamente l’idea che comporre possa equivalere a una forma di ricerca).

2. Per semplicit  di discorso, non far  distinzione tra pratiche *musicali* e di *sound art*. Ci  non vuol dire che non vi siano differenze.

In queste pagine vorrei considerare alcuni aspetti generali della ARM come campo di interesse accademico e — cosa più importante — come pratica culturale del nostro tempo. Più in particolare mi interessa la scarsa attenzione di solito riservata, nelle ricostruzioni genealogiche di questo nuovo ambito di studi, alle esperienze di ricerca sulle tecnologie musicali (*Music Technology Research*, MTR)³ e soprattutto a sviluppi che, pur associati a quell'ambito, non appaiono per nulla circoscritti a fattori ingegneristici né allineati con una dimensione genericamente tecnocratica. Spesso considerati marginali e relegati negli anfratti dello sperimentalismo artistico, tali sviluppi sono invece significativi di un'elevata consapevolezza dell'ambiente iper-tecnologizzato in cui, lo si voglia o meno, la musica è praticata e ascoltata nelle società tardo-moderne e contemporanee. Essi possono darsi talvolta perfino come esempi di prassi critica della tecnica [Impett 2021b]. Occorre tener presente, inoltre, che varie linee di ricerca sulla cognizione *enacted* ed *embodied* [Leman 2008] e sulla creatività musicale [Kaufman-Bear 2005; Leman 1999; 2005] sono stati più spesso associati alla MTR che ad altri approcci.

Tratterò prima alcuni aspetti generali, cercando poi di confrontarli con orientamenti di ricerca tecnologico-musicale. Infine esaminerò alcuni importanti esempi tratti dalla storia della musica recente e meno recente.

2. Tra storia e accademia

Come conferma questo numero speciale della RATM, il dibattito sulla Ricerca Artistica Musicale è vivace e diversificato, persino avvincente. Ma anche, per certi aspetti, scoraggiante. Avvincente in quanto testimonia e favorisce un cambiamento epistemologico tanto necessario quanto tardivo, insieme a nuove metodologie di indagine su questioni musicali: si tratta in definitiva di superare approcci di ricerca inquadrati in «un paradigma testualista» [Cook 2015, 14] esclusivo ed indiscusso per muovere verso una pluralità di approcci etno-metodologicamente informati, volgendosi alla materialità, alla sensorialità e ad aspetti cognitivo-affettivi del fare e ascoltare musica. Scoraggiante, in quanto tale mutazione di prospettiva è di solito ricondotta a dinamiche culturali molto recenti e circoscritte all'interno delle istituzioni accademiche. Sembra quasi che per «ricerca artistica» si debba intendere solamente «ricerca condotta dentro istituzioni artistiche» [Kirkkopelto 2015, 49] e che «la possibilità che gli artisti si impegnino nella ricerca [...] sia emersa recentemente» [Coessens-Crispin-Douglas 2019,

3. Per chiarezza, in questo capitolo preferisco l'espressione «Music Technology Research» (Ricerca Tecnologico-Musicale) rispetto alla più consueta ma più vaga «musical research» (ricerca musicale).

16, corsivo mio] — dove “recentemente” significa «negli ultimi due decenni» [Borgdorff-Peters-Pinch 2020, 1], cioè dalla fine degli anni '90 [Cobussen 2019, 98; Caruso 2022, 19]. Di conseguenza, molteplici sviluppi precedenti (e anche coevi) sono presentati come “premesse”, come segnali premonitori di un processo che poi solo di recente configura “finalmente” un'area omogenea di indagine accademica [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 24]. Quei precedenti rappresenterebbero Ricerca Artistica *ante litteram* [D'Errico 2021]. Al momento in cui scrivo, «la profondità storica percepita nella Ricerca Artistica [...] risulta essere di circa vent'anni» [Born 2021, 44].

La costruzione *a posteriori* di un nuovo campo di indagine accademica presenta sempre dinamiche del genere. Nel caso particolare, però, genealogie troppo brevi e circoscritte possono risultare controproducenti: a mio avviso, la *practice turn* nello studio di questioni musicali rappresenta un cambiamento troppo importante per mettere da parte un grande bagaglio storico di esperienze trasversali, con almeno un secolo di sviluppi culturali e artistici (spesso al di fuori del mondo accademico). In quegli sviluppi, tanti protagonisti — inclusi compositori e interpreti, ma talvolta anche ingegneri e altre figure di formazione non musicale — hanno effettivamente agito a vario titolo come ricercatori. Gli esempi sono innumerevoli (ne vedremo alcuni più avanti). La Ricerca Artistica Musicale emerge da rivolgimenti e trasformazioni profonde nelle forme del fare e dell'ascoltare musica: è il mutare delle condizioni generali dell'esperienza creativa, anche nel loro valore epistemico oltre che nelle implicazioni di portata estetica, che ha indotto a vedere nella musica un dominio di specifiche abilità corporee e intellettuali che si formano e si trasformano insieme al mutare delle sensibilità e dei modi di stare al mondo. È stato il verificarsi di profondi cambiamenti culturali che ha spinto a nuovi modi di affrontare la specificità e la complessità dei fenomeni musicali. La Ricerca Artistica nasce in «risposta a una mutata concezione di arte», seguendo «una tendenza significativa nell'arte contemporanea che si è concentrata sulla produzione di conoscenza piuttosto che di capolavori» [Busch 2009, 1]. «Il fenomeno ibrido che stiamo ora iniziando a riconoscere in quanto pratica di ricerca artistica» [Gritten 2015, 88] segue tutta una serie di ibridazioni avvenute in primo luogo in dinamiche della prassi artistica. Ne è il frutto. È perciò avvilente veder scambiare l'esperienza della *musica come ricerca* unicamente con l'accreditamento di nuovi programmi accademici: la possibilità di nuove forme di ricerca accademica sono frutto di mutazioni storico-culturali che hanno portato (alcuni) musicisti e artisti a concepire la propria pratica come sperimentazione e ricerca.

Non che questo “problema genealogico” abbia importanza in sé. Esso però ha conseguenze concrete che condizionano il presente e il futuro del fare e

dell'ascoltare musica come ambiti d'esperienza specifici e perfino unici nel più ampio contesto sociale e culturale. In alcuni casi si riconosce candidamente che «non è, dopo tutto, come se la pratica artistica non avesse mai avuto capacità di auto-riflessione, fino agli ultimi decenni del Novecento. Tuttavia, la pratica artistica come ricerca rimodella tali circostanze nel contesto dell'odierna economia della conoscenza» [Cook 2015, 21]. A parte la necessità di intendersi meglio su questa dimensione "auto-riflessiva" (vi torneremo), si dovrebbe innanzitutto accettare l'esistenza di posizioni diverse — anche dissonanti — rispetto all'odierna economia della conoscenza e alle corrispondenti politiche culturali...

In ogni caso, resta la domanda: «perché [la Ricerca Artistica] è generalmente destoricizzata nella sua auto-rappresentazione?» [Born 2021, 44]. Nell'immaginare una risposta possibile, si deve naturalmente considerare la rielaborazione accademico-disciplinare delle pratiche artistiche nell'ambito di nuovi programmi di dottorato e degli studi di alta formazione (rielaborazione avviata con la cosiddetta Dichiarazione di Bologna, 1999). «L'arrivo tardivo [*late arrival*] della pratica artistica» nel mondo della ricerca è infatti descritto come un evento «fortemente correlato alle politiche istituzionali, culturali e nazionali» [Doğantan-Dack 2015, 1], dunque come un evento *nelle* e *delle* politiche istituzionali che attuano «la trasformazione delle infrastrutture di ricerca e delle opportunità di finanziamento per le arti in ambito accademico» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 16] (il riferimento è ovviamente a risorse finanziarie — ancora limitate, ma in espansione — necessarie ad avviare la formazione dottorale di artisti e musicisti).

Non è mia facoltà esaminare e discutere di politiche istituzionali. Direi però che un effetto positivo del dibattito sulla Ricerca Artistica risieda esattamente nella possibilità di discutere le politiche di istruzione superiore a fronte del forte determinismo tecnologico e della «burocratizzazione della cultura della ricerca» [*ibid.*, 24] che sono inerenti all'attuale quadro generale di economia neoliberista della conoscenza.⁴ Suggestirei che la Ricerca Artistica, attribuendosi origini strettamente intra-accademiche per potersi inserire in tale economia della conoscenza, rischia di rinnegare in partenza l'apertura e l'interdisciplinarità che rivendica come elemento fortemente caratterizzante.

4. Nella revisione del Manuale di Frascati del 2015, citata da molti autori, l'idea che la pratica artistica possa essere valutata come metodologia di ricerca è esplicitamente rigettata per mancanza di criteri atti a distinguere ciò che nella pratica artistica può contare davvero come ricerca da ciò che non lo può. Alla base del discorso del Manuale di Frascati vi è un paradigma di *ricerca e sviluppo* inerente alle dinamiche del capitalismo e oggi centrale nelle economie radicalmente neoliberiste e nelle corrispondenti politiche della conoscenza: ricerca e sviluppo devono condurre a vendere qualcosa e ad alimentare così la finanziarizzazione generale dell'economia.

A mio avviso, la Ricerca Artistica è giunta in ritardo nel mondo accademico solo nel senso che quest'ultimo è stato tardivo nell'individuare e accogliere atteggiamenti e orientamenti da tempo in atto nelle dinamiche della creatività artistica. La domanda allora diventa: «la ricerca artistica va intesa come una sorta di prolungamento o di sviluppo accademico, istituzionalizzato e normalizzato della genealogia dell'arte concettuale e post-concettuale» [Born 2021, 48] o di altri sviluppi artistici coevi? La Ricerca Artistica Musicale va intesa come l'istituzionalizzazione e quindi la normalizzazione di pratiche molteplici e per nulla omogenee — che vanno, diciamo, dall'emergenza delle prassi esecutive storicamente informate (“historically informed performance”, HIP) alle varie tendenze della musica sperimentale e della tecnologia informatico-musicale?

In questo dibattito, mi interessano quelle posizioni teoriche e metodologiche che legittimano una revisione di genealogie culturali e disciplinari troppo circoscritte, senza che ciò comporti una rinuncia al rigore di un serio lavoro di ricerca (“rigore” non significa “rigidità”). Questo personale interesse può forse collegarsi, oltre che a posizioni critiche costruttive [Busch 2009; Born 2021], anche al contributo di vari colleghi artisti-ricercatori [Impett 2017; Impett-Cancino 2019; Impett 2021b; Gioti 2021; T. Manca 2023]. Secondo la ricognizione offerta in Caruso [2022], oggi la sfida principale della Ricerca Artistica Musicale consiste nel trovare linee guida accademiche comuni per indagare la pratica musicale e i relativi processi creativi. Ritengo che una sfida altrettanto e anche più importante sarebbe invece quella di accogliere e valorizzare una più ampia varietà di esperienze che convergono nel fare ricerca *con e nella* musica. La pluralità di esperienze creative — passate e presenti — dovrebbe rappresentare per gli artisti-ricercatori odierni un caotico terreno di stimoli fertili, un vero e proprio ambiente culturale ed esistenziale — non qualcosa da cui congedarsi per accrescere l'ammissibilità dei propri progetti di ricerca ai fondi economici disponibili. L'orizzonte storico di cui abbiamo bisogno (alquanto “recente” sul piano storico generale) non può ridursi a un mero catalogo di casi di studio ma dovrebbe valere come fonte inesauribile di domande aperte sul mondo attuale e sul ruolo della musica in esso [T. Manca 2021; D'Errico 2021].

2.1 Estetico / Epistemico

La nozione di “arte” affermata e veicolata nella Ricerca Artistica presenta una dimensione epistemica — non solo estetica. In questo contesto, l'estetico e il sensoriale vengono sussunti come modalità della conoscenza. Inoltre, nella misura in cui «riconosce alla pratica particolare valore estetico ed epistemico» [Schwab 2019, 27], la Ricerca Artistica indaga «come gli aspetti epistemici ed estetici dei

processi di creazione artistica sono interconnessi» [Peters 2020, 125]. Produzione e fruizione di artefatti o di eventi esteticamente gratificanti (quali che siano i criteri di giudizio estetico in gioco) sarebbero di per sé meno significativi se non avessero dimensioni semiotiche ed epistemiche.

La filosofa della scienza Karen Barad ha osservato che «la performatività, propriamente intesa, [...] è una contestazione del potere concesso al linguaggio [...] una contestazione di abitudini mentali non esaminate che garantiscono al linguaggio e ad altre forme di rappresentazione più potere nel determinare le nostre ontologie di quanto esse meritino» [Barad 2003, 802]. Per produrre conoscenza su una pratica performativa, più che parlarne, occorre impegnarsi *nella* pratica stessa, agire *in* essa, appropriarsene. D'altra parte, nessun tentativo di tradurre il sapere musicale in un dominio descrittivo o fenomenologico diverso conserva intatta la specificità e la plasticità delle dinamiche sensoriali ed epistemiche caratteristiche di quel sapere: la «modalità primaria della conoscenza musicale è una modalità *musicale*» [Impett 2017, 226, corsivo mio]. Quest'ultima affermazione sembra banalmente tautologica, ma un tempo era incomprensibile nel prevalente paradigma musicologico testualista. Ampliando il discorso, nessun protocollo verbale, nessuna registrazione sonora, nessun tracciamento di immagini o sistema di sensori (per quanto utili possano essere per focalizzare l'osservazione e raccogliere dati) può dar conto di cosa accada esattamente nel suono, nel gesto, nel tempo, nello spazio — nel vivo dell'esperienza che chiamiamo “musica”. Più in generale, l'arte così come affrontata nella Ricerca Artistica, non è «l'ennesimo contesto in cui studiare il mondo attraverso l'applicazione del metodo scientifico» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 82]: è piuttosto vissuta, concettualizzata e trasmessa «come una forma diversa di conoscenza, una forma di conoscenza a sé stante» [Busch 2009, 1].

Naturalmente non parliamo di conoscenza “razionale” o “concettuale”, ma di conoscenza “tacita”, “personale” e “incarnata”.⁵ Dovremmo poi ricordare che la conoscenza *musicale* è conoscenza “in azione”, è un sapere che agisce — e che agisce nel suono, nel tempo e nello spazio, pubblicamente o privatamente, sempre in condizioni “sitate”. Ad avere senso “musicale” è l'incontro di dimensioni epistemiche diverse, non solo corporee, sensoriali e affettive, ma anche cognitive, relazionali e appunto tecniche — per definizione, l'arte non è mai priva di tecnicità. La domanda allora diventa: come queste diverse dimensioni tacite e

5. Di “conoscenza tacita” e “personale” ha parlato per primo Polany [1958; 1966]. Da canto suo, “conoscenza incarnata” rinvia a tutto un grande ambito di riflessione che va dalla biosemiotica di von Uexküll e dalla fenomenologia di Merleau-Ponty, fino agli studi sulla cognizione *enattiva* e sull'esperienza della continuità mente-corpo (per una panoramica, si veda Capuccio [2008] e Leman [2008]).

concettuali si intrecciano e si nutrono a vicenda? Fare e ascoltare musica avvengono sempre in un'ecologia più ampia di agenzie che forgiavano tanto la sensorialità quanto l'esperienza concettuale [Di Scipio 1994]. Come diventa molto evidente nelle performance di musica elettronica dal vivo e in altre pratiche intermediali, la conoscenza musicale è *distribuita* in un reticolo ibrido di agenti diversi [Di Scipio 2020b; 2021]. Essa è propria dell'intreccio [*entanglement*] di «individui e istituzioni, competenze e tecniche, modi dell'arte e modi di indagine» [Impett-Cancino 2019, 115]. Certamente non va intesa come cumulo d'informazione, come disponibilità di *dati* da recuperare e applicare come si vuole, ma piuttosto come processo dinamico e composito che costruisce singolarità e modelli di esperienza condivisi, a loro volta produttivi di ulteriore conoscenza se adeguatamente disseminati e condivisi. Gli stessi ascoltatori sono parte di questo processo. L'ascolto può essere più che "attivo", può essere "performativo" [Voegeliling 2010, xiii]. Ascoltare richiede e produce pratiche, competenze, relazioni [Di Scipio 2020a].

Ci si potrebbe domandare se la Ricerca Artistica Musicale sia la prima prospettiva di studio in cui l'attività del musicista è vista in termini di dinamiche di conoscenza. Non esattamente... Consideriamo, ad esempio, gli sforzi della "musicologia cognitiva", iniziati a fine anni '70 e concepiti come una sorta di "epistemologia applicata" della musica [Laske 1977; 1986]. Il giovane Otto Laske, che era stato allievo del filosofo Adorno e del compositore Gottfried Michael Koenig, sovrappose l'approccio speculativo e dialettico del primo all'approccio più analitico e costruttivista del secondo. La sua musicologia cognitiva confinava con la psicologia sperimentale e fu presto associata agli sviluppi pionieristici dell'Intelligenza Artificiale [Balaban-Ebcioğlu-Laske 1992; Tabor 1999; Schüler 1995]. L'idea del computer come *alter ego* del compositore [Laske 1990], e l'idea che il software (scritto dal compositore) costituisse un modello formale e incrementale della conoscenza specifica di determinati compiti, apriva a una forma di *ricerca basata sulla pratica compositiva*, che dunque richiedeva auto-riflessione e consapevolezza del proprio fare compositivo, con possibili implicazioni per le scienze cognitive.⁶ Furono avviati anche progetti di studio e modellizzazione delle dinamiche di ascolto, come nel programma Observer creato negli anni '70 con Barry Truax [Laske 1992]. Nonostante il sostegno di Marvin Minsky e di altri pionieri dell'Intelligenza Artificiale [Balaban-Ebcioğlu-Laske 1992], tali sforzi non

6. Questa dinamica di auto-riflessione formalizzata era già implicita nella "musica algoritmica" di Xenakis e Koenig, negli anni '60, e anche in sforzi precedenti di Hiller e Barbaud negli anni '50.

ebbero sufficiente riconoscimento accademico e non alimentarono programmi di ricerca di lunga durata (il loro impatto fu limitato all'ambito della *computer music* e corrispondenti contributi alla teoria della musica).

La musicologia cognitiva si sviluppò ovviamente sotto l'egida del paradigma computazionalista, allora prevalente: la mente umana era concepita come un elaboratore di informazioni (dati sensoriali) e la forma di intelligenza da modellare era quella di un esperto del settore, dalle capacità cognitive altamente specializzate, ma proprio per questo limitate ad un ambito molto circoscritto. Allorché gli sviluppi successivi delle scienze cognitive hanno introdotto visioni post-computazionali e "connessioniste", superando il paradigma ingegneristico di un *problem solving* piuttosto ingenuo, l'agenda della musicologia cognitivista rivelò i suoi limiti. A cavallo tra i due secoli hanno preso piede paradigmi neo-fenomenologici, in genere imperniati sull'idea di *enactive cognition* e sulle dinamiche di *embodiment* [Godøy-Jorgensen 2001; Leman 2008; Reybrouk 2021], in parallelo con un'idea dell'esperienza estetica e sensoriale informata a prospettive biosemiotiche e neurofenomenologiche (in particolare alla "teoria dei neuroni-specchio" della percezione senso-motoria [Cappuccio 2008]). Le cose sono dunque cambiate radicalmente. Eppure «l'appello a una teoria empirica della conoscenza compositiva» [Laske 1992, 61] appare, in retrospettiva, un passo importante perché riposizionava il punto di vista dell'osservatore (ricercatore) nel dominio d'esperienza dell'osservato (compositore, nel caso di Laske).

2.2 Arte / Scienza

L'arte implica «un altro tipo di conoscenza» [Cobussen 2007, 26] e sembra in grado di cogliere «ciò che non può essere articolato in [altri campi della conoscenza]» e che potrebbe essere definito — se non il perturbante [*uncanny*] — «il non rappresentativo» [Busch 2009, 4]. L'arte rende percepibile l'ignoto come non rappresentabile in forme di conoscenza logica e razionale. E *questo* dovrebbe costituire un segnale importante anche oltre l'ambito dell'esperienza artistica.

La Ricerca Artistica non è ricerca *per* l'arte ("research *for* art"), cioè non mira ad «offrire strumenti e intuizioni a beneficio della pratica dell'arte stessa» [Frayling 1993, citato in Coessens-Crispin-Douglas 2019, 42]. Se così fosse, si tratterebbe di reiterare una separazione profondamente radicata di ruoli e funzioni, come in ricerche che vedono scienza e ingegneria in «posizione subordinata, "al servizio" di autonome esigenze creative da parte di compositori e musicisti» [Born 2021, 39], e che ricorrono cioè a un «modello di interdisciplinarietà di servizio

subordinato» [Barry-Born 2013, 10-12].⁷ Una concezione diversa sarebbe quella di “ricerca *nell’arte*” o “*attraverso l’arte*” (“research *through art*”), dove la pratica artistica è implicitamente sia fenomeno osservato sia metodo di osservazione, sia dominio dei mezzi sia dominio dei fini. Come notato sopra, il termine *recherche-création*    piuttosto consueto nel gergo accademico francese odierno. In italiano si pu   parlare di *musica di ricerca*, o di arte e di musica *come* ricerca, nel senso che le due si sovrappongono senza gerarchie preordinate.

Poich   implica “un altro tipo di conoscenza”, la Ricerca Artistica deve definire propri criteri «indipendenti da [...] metodi scientifici» [Busch 2009, 4] e tuttavia abbastanza rigorosi e credibili per dare luogo a ricerche serie e utili. Metodologie e protocolli di ricerca sono discussi in varie pubblicazioni [Borgdorff 2012; Nelson 2013; Coessens-Crispin-Douglas 2019; Caruso 2022]. Ma cruciale e decisivo    soprattutto il concetto che i criteri della ricerca non siano definiti prima e indipendentemente da un coinvolgimento diretto e personale del ricercatore nel dominio di osservazione. Ci   «contrasta con uno dei principi fondamentali della pratica di ricerca scientifica, ovvero col distacco del ricercatore rispetto all’oggetto di ricerca» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 9]. Nella Ricerca Artistica «riconosciamo fin dall’inizio che l’oggetto o la domanda della ricerca non hanno identit   fissa» [Borgdorff 2012, 182], ovvero non sono definiti prima che uno specifico artista-ricercatore se ne occupi. La sensibilit   e la soggettivit   del ricercatore non solo sono accettate o tollerate, ma sono legittimate e «convalidano la ricerca, piuttosto che comprometterla» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 9]. Lo scambio tra esperienza soggettiva e razionalit   cognitiva, nel lavoro dell’artista-ricercatore, diventa «un prezioso strumento metodologico e, potenzialmente, qualcosa che pu   contribuire al risultato del processo di ricerca» [Cook 2015, 61]. «Gli artisti-ricercatori — conclude Cook — devono valorizzare ci   che rende unico il loro contributo soggettivo, ma devono caratterizzarlo e comunicarlo in termini che abbia validit   pi   che personale» [*ibid.*, 56].

Altrettanto decisiva    l’idea che gli esiti della ricerca possano essere presentati e divulgati attraverso media diversi. La loro presentazione pubblica pu   adottare forme creative di condivisione del sapere e pu   dunque presentarsi come performance artistica. La modalit   di esposizione dei risultati della ricerca «pu   essere essa stessa argomento di ricerca» [Impett-Cancino 2019, 119].

Nel complesso, l’idea che l’arte sia una forma di produzione di conoscenza *sui generis*    un’ipotesi audace: essa in fondo afferma che la scienza «non    l’unico

7. Tale forma subordinata di interdisciplinarit      propria di molta ricerca tecnologico-musicale: la tecnologia “al servizio” della creativit   musicale. In realt   una forma di subordinazione del tutto analoga vale anche a ruoli invertiti, quando fenomeni creativi vengono studiati a scopi di ricerca scientifica.

luogo in cui si produce conoscenza» [Busch 2009, 5]. È una proposta forte, per molti perfino irricevibile. Personalmente la condivido. Vorrei però notare che il dibattito sulla Ricerca Artistica rischia spesso di assumere e ritrasmettere una concezione alquanto astratta e semplicistica della pratica scientifica (forse per meglio differenziarsene). Parlare genericamente di “conoscenza scientifica” come qualcosa di univoco e monolitico «è già sempre problematico» [Cobussen 2007, 21]. Il lavoro scientifico riflette una pluralità di dinamiche condizionate dal più ampio contesto storico e sociale in cui esso ha luogo. La razionalità scientifica non esclude che siano messe a frutto intuizioni del tutto qualitative, non rinuncia a scelte talvolta irrazionali, né è esente da scoperte fortuite e da ipotesi promettenti che si rivelano vicoli ciechi. Ricordiamo la dinamica storica dei paradigmi scientifici evidenziata da Thomas Kuhn, ma anche le ramificazioni che l’epistemologia scientifica ha conosciuto in tempi recenti e meno recenti (da Karl Popper a Paul Feyerabend e Imre Lakatos, da Edgar Morin ad Andrew Pickering). Non è mero relativismo epistemologico affermare che certi criteri di validità scientifica considerati “assoluti” e irrinunciabili (razionalità, oggettività, falsificabilità, protocolli di verifica, ecc.) hanno elementi di flessibilità e variano nel tempo, non sempre in modo logico e consequenziale. Essi «sono stati sottoposti a pesanti critiche da molte prospettive diverse» [*ibid.*, 29] (anche da prospettive femministe e dalla critica di genere, almeno a partire da [Haraway 1991; Plant 1997]).

2.3 Auto-riflessività e dinamica autopoietica

L’introduzione della pratica artistica nelle istituzioni di ricerca e nei curricula della formazione superiore si traduce inevitabilmente in «tensioni problematiche» [*uneasy tensions*] all’interno delle dinamiche accademiche [Borgdorff 2012]. Qualcuno si chiede se il mondo accademico si renda davvero conto di cosa possa comportare l’acquisizione della «produzione artistica all’interno del suo spazio privilegiato e ben protetto» [Cobussen 2007, 18]; se si colga davvero il «potenziale sovversivo» [Impett 2017, 236] di forme di conoscenza sensibile e non-discorsiva come quelle implicite nella prassi artistica. Ci si può chiedere, peraltro, se la volontà di ricondurre le origini della Ricerca Artistica a una dimensione tutta intra-accademica e tendenzialmente destoricizzata (come si diceva sopra) non sia in fondo una strategia per affrontare le obiezioni rappresentate dall’acquisizione della pratica artistica come metodologia di ricerca.

Le tensioni nascono anche dal peculiare statuto interdisciplinare della Ricerca Artistica. Penso in particolare alla *interdisciplinarietà nella singola persona* (“interdisciplinarity in one person”) [Barry-Born 2013] da considerare inerente alla figura dell’artista-ricercatore. Benché riconducibile alla «crescente disponibilità

e accessibilità dei computer portatili e delle relative applicazioni software» [Born 2021, 40] e quindi a pratiche interdisciplinari emerse a partire dagli anni '80, la mistura di competenze in una stessa persona è condizione connotativa di molti ambiti ed è comunque frequente nella creazione artistica. È noto che l'attività di tanti musicisti è innervata da competenze e interessi eterogenei.⁸ Da un lato, è tipico di questi artisti trascendere modelli ereditati nella divisione del lavoro e superare confini disciplinari predeterminati. Dall'altro, l'ibridazione delle competenze è tipica di ogni fase di schietta sperimentazione artistica, allorquando condizioni materiali della prassi (strumenti di lavoro, schemi di produzione, convenzioni di linguaggio, ecc.) e forme espressive (invenzione di stilemi e forzature linguistiche, soggettività del gesto performativo, ecc.) interagiscono densamente e si fertilizzano a vicenda.

L'arte è una forma di lavoro creativo laddove problematizza — e cioè ripensa e rielabora — gli strumenti del fare arte: si fa arte *in primis* operando sulle condizioni materiali e cognitive del fare arte [Di Scipio 1998]. In tal senso, la prassi artistica è un processo autopoietico. D'altra parte, però, assai poco del lavoro di ogni singolo artista può essere interamente attribuito alle sue capacità individuali: nessun artista può rivendicare completa autonomia produttiva ed estetica, dato che le opere d'arte e le prassi performative non possono che materializzarsi *in, attraverso e come* dispositivi culturali eterogenei e reticolari, dato che idealità e comportamenti creativi nascono dal concorso di agenzie diverse compresenti nell'ambiente di lavoro e rese attive nei mezzi tecnici stessi con cui un artista opera. Occorre riconoscere lo statuto di *assemblaggio* ibrido delle pratiche artistiche, oltre che delle opere che ne emergono come istanze esemplari [De Assis 2014]. In questo senso, nella loro materialità eterogenea, le pratiche artistiche sono sempre un prodotto della collettività [Negri 2014]. Un segno connotativo di ogni singola pratica creativa sta proprio nella capacità (o incapacità) di assumere tale eterogeneità, di appropriarsi e di giovare dell'inerente alterità dei materiali e delle forme del fare (torneremo su questo punto più avanti). Qui scorgiamo una

8. La storia della musica è ovviamente ricca di compositori attivi anche come interpreti (strumentisti, cantanti, direttori d'orchestra) e di interpreti attivi anche come compositori. Ricordiamo il caso emblematico di Muzio Clementi (tra 18° e 19° secolo), pianista, compositore, editore musicale e costruttore di pianoforti. Allargando il discorso, dovremmo oggi considerare musicisti attivi come musicologi, copisti, produttori di studio o sviluppatori di software, ecc. Per non parlare di ingegneri attivi come compositori o esecutori, di musicologi attivi come manager, di curatori attivi come performer e come teorici dell'arte, ecc. Ricordiamo David Tudor (pianista, compositore, esperto di bandoneon, ma anche progettista di circuiti elettronici e sistemi elettroacustici peculiari). Oppure Glenn Gould (pianista, anticipatore degli studi sulla performance musicale, scrittore, compositore e documentarista). In [Coessens-Crispin-Douglas 2019], sia Tudor che Gould sono presentati come casi antesignani di Ricerca Artistica. Più avanti farò cenno ad altri casi che, con analogica logica retrospettiva, andrebbero considerati "precedenti" o "precursori".

dialettica di autonomia ed eteronomia nel lavoro creativo che non va considerata secondaria rispetto a questioni di forma e linguaggio [Di Scipio 1998].

L'interdisciplinarietà e l'atteggiamento autoriflessivo di un artista-ricercatore si costituiscono in un *feedback loop* — in una dinamica di retroazione circolare — tra la posizione di chi osserva (ricercatore) e di chi è osservato (musicista). In una dinamica di questo genere si possono verificare interferenze, comportamenti anomali e vicoli ciechi (un rischio sistemico tipico di ogni modello autoriflessivo). Sarebbe sbagliato ricondurre questa dimensione “autoriflessiva” a una forma di “introspezione”: il circuito autoriflessivo non è solo *all'interno* del soggetto artista-ricercatore, ma passa *dall'esterno*, cioè attraversa mezzi e condizioni di lavoro costitutivi dell'ambiente in cui il soggetto agisce, e da lì torna al soggetto stesso. Si tratta di un sistema situato e auto-osservante, potenzialmente dotato appunto di dinamiche autopoietiche (l'autopoiesi include sempre l'ambiente come alterità necessaria alla costruzione del Sé). È in questo circuito di feedback, popolato di “umano e non-umano” (per dirla con Simondon), che si definisce la soggettività operante nella Ricerca Artistica.

La situazione dell'artista-ricercatore richiede evidentemente consapevolezza etno-metodologica: è una situazione di *osservazione partecipante* (per riprendere un suggerimento dell'antropologia [Descola-Ingold 2014]), o forse più propriamente di *partecipazione osservante* [Di Scipio 2020a, a seguito di Ingold 2011]. Tale sdoppiamento è evidente quando un artista-ricercatore presenta il proprio lavoro in eventi pubblici, laddove infatti la sua responsabilità è raddoppiata (o dimezzata, se si preferisce): le aspettative del pubblico (nella dimensione estetica) e quelle della comunità di ricerca (nella dimensione epistemica) «sono raramente identiche e possono addirittura essere in conflitto» [Cook 2015, 59]. Esigenze diverse si sovrappongono e si sommano, eventualmente percepite come dissonanti o incoerenti tra loro. Ecco un ulteriore elemento di “tensione”, seppur variabile secondo le inclinazioni personali e secondo i contesti e i media adottati per comunicare gli esiti della ricerca.

2.4 Tensioni (che non è necessario sciogliere)

Il disagio relativo alla Ricerca Artistica in contesti accademici deriva, in definitiva, da uno «scontro tra inconciliabili visioni del mondo» [Cook 2015, 56]. Nel senso comune, gli artisti mirano a creare condizioni di esperienze uniche, legate a momenti specifici e non ripetibili. Ciò che essi ottengono realmente non sono mai “fatti concreti” che si possano misurare e quantificare. I ricercatori mirano

invece a fissare dati di fatto: il loro lavoro è produttivo di conoscenza nella misura in cui metodi e prodotti della ricerca sono precisamente formalizzati e documentati, ripetibili e dunque acquisibili come *dati*. Al meglio delle loro facoltà, gli artisti aggiungono qualcosa al mondo, producono un cambiamento (per quanto raramente e indirettamente ciò possa accadere). L'atteggiamento dei ricercatori (idealmente anch'essi sinceramente impegnati a produrre cambiamenti nel mondo) è invece metodico nel fermare ed oggettivare una piccola fetta dell'esistente, almeno provvisoriamente. I loro esperimenti fissano criteri di misura e condizioni d'osservazione che identificano un frammento di realtà stabile e fenomeni replicabili con precisione. La conoscenza scientifica è incrementale: di essa si dice che "avanza", che "va oltre", auspicabilmente superandosi, "progredendo". Il concetto di "progresso", comunque sempre problematico e relativo, non riguarda il processo dell'arte, indipendentemente da quanto possano essere efficienti e pratici i mezzi di produzione e consumo.

Quando i due differenti *ethos* si sovrappongono nella stessa persona (o in un gruppo di persone), sono possibili dinamiche contrastanti. Félix Guattari avrebbe forse considerato tali situazioni soggettive (o intersoggettive) in termini di *schizoanalisi*. Pur variabile secondo inclinazioni personali e circostanze culturali diverse, un certo schizoidismo è connaturato alla figura dell'artista-ricercatore. Questo sdoppiamento (o raddoppiamento, se si preferisce) lo colloca nella «doppia situazione» [*ibid.*, 56] alla quale accennavamo poc'anzi: l'artista-ricercatore è impegnato non tanto in un dialogo introspettivo con sé stesso, quanto nella costruzione e manutenzione di ponti di comunicazione tra tipologie di discorso tra loro diverse. La statica dei ponti implica sempre una tensione strutturale tra le due estremità.

Nella storia recente, i cambiamenti più significativi nel campo dell'arte e della musica non sono mai avvenuti senza attriti, palesi o nascosti, con le istituzioni culturali consolidate. Né sono avvenuti senza antagonismi e senza idealità alternative. In certi casi, vivere la *musica come ricerca* ha portato a immaginare e creare nuove configurazioni istituzionali.⁹ Ci si potrebbe chiedere: cosa resta, nella Ricerca Artistica odierna, di quella dialettica culturale? Cosa si può o si dovrebbe preservare dei contrasti inerenti a quelle divergenti politiche della conoscenza? A mio avviso, ciò che andrebbe preservato e ulteriormente elaborato nella Ricerca Artistica Musicale è proprio la "tensione" che in differenti maniere può sorgere tanto in singoli progetti individuali, quanto negli orientamenti accademici generali. Una novità cruciale — più etica che epistemologica — consisterebbe nella

9. Sul piano storico, ciò è avvenuto sia negli studi su prassi performative storicamente informate, sia in ambiti di musica elettroacustica e di *computer music* — per insistere su due casi emblematici.

possibilità di accogliere contraddizioni e divergenze, e di preservarle come aporie fertili, senza farne ragioni di conflitto (come avrebbe detto il compositore israelo-palestinese-tedesco-americano Herbert Brün).

Le tensioni perdurano tipicamente di fronte a domande per le quali non vi sono risposte. Si dice spesso che, per la soggettività artistica, porsi domande è più importante che trovare risposte. A loro modo, John Cage e altri ne hanno fatto una strategia creativa di enorme impatto. Per l'artista-ricercatore, la capacità di individuare una domanda di ricerca e poi soprattutto di «stare con la domanda» [D'Errico 2021] è più importante della certezza o della fiducia di arrivare a una risposta soddisfacente. Nella migliore delle ipotesi, la Ricerca Artistica Musicale sarebbe una prassi culturale che diffonde questa consapevolezza generale: insistere nell'interrogarsi e preservare le aporie emergenti sono la maniera giusta di affrontare la complessità dell'esperienza musicale e di caratterizzarne il ruolo nel contesto storico e sociale.

3. Domande riguardanti la tecnologia (musicale)

Da ormai più di mezzo secolo «il campo della tecnologia musicale si è intrinsecamente prestato alla ricerca artistica» [Impett-Cancino 2019, 126], attraverso collaborazioni multi- o interdisciplinari che hanno favorito il rinnovamento culturale nel contesto accademico, nella scienza e nella tecnologia. Certi orientamenti di ricerca sulle tecnologie del suono e della musica (*Music Technology Research*, MTR), soprattutto ripresi in tendenze creative della musica elettroacustica e della sperimentazione sonora, non sono del tutto sconosciuti alla prospettiva della Ricerca Artistica, ma emergono in modo occasionale e restando marginali (con poche, ma sintomatiche eccezioni).¹⁰ Anche studiosi non attivi in ambito MTR ammettono che «nel medium elettroacustico, la pratica e la ricerca sono [...] implicate l'una nell'altra» [Doğantan-Dack 2015, 6]. Ma più importante è forse l'odierno interesse per una riflessione congiunta di artisti-ricercatori, filosofi e scienziati sugli assemblaggi ibridi che caratterizzano molte pratiche creative recenti, come pure le infrastrutture laboratoriali in contesti accademici [Schwab 2018; Impett 2021b].

Se la Ricerca Artistica Musicale si è tenuta a distanza dal vasto ambito di ricerca sulle tecnologie del suono e della musica, ciò è avvenuto forse in ragione del forte accento che in quell'ambito si pone su aspetti ingegneristici, ovvero — più generalmente — a causa di una certa inclinazione tecno-centrica di molte iniziative,

10. Tra le eccezioni mi permetto di annoverare i progetti di ricerca ai quali ho dato un mio contributo personale (comunque molto parziale), condotti negli ultimi dieci anni all'Università di Graz, all'Università di Parigi 8, all'ICST di Zurigo e altrove.

come tipico segno di un irriflesso ma sostanziale allineamento alle dinamiche di mercato della *information technology*. È vero poi che la maggior parte dei musicisti interessati alle moderne tecnologie del suono non pratica la dimensione auto-riflessiva che invece dovrebbe connotare la Ricerca Artistica. Inoltre, in ambito MTR, artista e ricercatore non sono sempre o non sono necessariamente la stessa persona (e, se lo sono, è comunque raro che i risultati abbiano rilevanza più che personale in termini di produzione di conoscenza). Al contrario, tecnologi e ingegneri danno per scontato che lo sviluppo di nuovi dispositivi e nuove opportunità tecniche sia d'interesse diffuso e condiviso, e che l'innovazione di mezzi e contesti produttivi determini lo sviluppo di linguaggi, forme e pratiche musicali: il senso comune al quale si appellano aderisce unilateralmente (e sventuratamente) all'ideologia del "determinismo tecnologico" (coi suoi assiomi di "neutralità" della tecnica e di autonomia del progresso tecnologico). Infine, la sperimentazione e la ricerca tecnologico-musicale — nonché l'idea di una "musica di ricerca" — hanno radici almeno nei decenni centrali del 20° secolo, spesso riconducibili a processi di profondo rinnovamento estetico e linguistico-musicale: un'eredità forse troppo "antica" (e troppo "impegnativa") per riconoscere la valenza di "ricerca" nel contesto accademico attuale?

Il nocciolo del problema riguarda forse la diversa concezione del ruolo stesso da attribuire alle tecnologie del suono e della musica, nella tarda modernità e nella contemporaneità. Nella Ricerca Artistica le condizioni tecnologiche del lavoro artistico sono viste tendenzialmente come un dominio di mezzi strumentali utili in vista di finalità che non riguardano le tecnologie del lavoro artistico stesso. Ciò costituisce una curiosa eccezione alla dimensione auto-riflessiva che pure viene considerata decisiva. La domanda diventa: perché questo "stato di eccezione"? Perché il lavoro di un musicista sulle tecniche e tecnologie della propria pratica non sarebbe di pertinenza della Ricerca Artistica (posto che domande ed esiti della ricerca non siano di suo esclusivo interesse)? Troppo spesso la Ricerca Artistica Musicale manifesta una concezione ingenua dell'ambiente tecnologico in cui essa viene svolta, del quale vorrebbe semplicemente fruire senza troppi problemi. In ciò si riscontra forse «un concetto ereditato di [tecnologia come mezzo di] riproduzione» [Impett-Cancino 2019, 120]. Il paradigma riproduttivo — erroneamente opposto a quello performativo — è messo in questione in tante esperienze, storiche e recenti, perfino in forme di musica elettronica legate a condizioni performative mutevoli e fortemente situate. La nozione stessa di *liveness* (la dimensione "dal vivo" della performance mediatizzata) è oggetto di ricerca e rielaborazione creativa in vari contesti, talvolta accompagnata da nuove ipotesi estetiche in tema di *aura* e di *atmosfera* (qualche spunto introduttivo in [Di Scipio 2020a]). In certi casi, l'ormai "antico" paradigma mediologico della

riproducibilità tecnica dell'opera d'arte appare inadatto o bisognoso di profonde revisioni (ciò non è certo imputabile a Walter Benjamin), benché questo sia difficile da riconoscere e da accettare, date le convenienze e le ideologie dominanti nei media commerciali.

Se la Ricerca Artistica Musicale vuole davvero aprire «nuove strade per la produzione artistica attraverso la ricerca» [De Assis-D'Errico 2019, 2] e insieme proporre «una profonda messa in discussione del ruolo dell'artista e della sua pratica nella società contemporanea» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 15], come potrebbe rinunciare a tematizzare creativamente il contesto tecnologico del fare musica — e del fare ricerca? Una maggiore integrazione sarebbe forse un altro “arrivo tardivo” ma sarebbe nell'interesse sia dei programmi di ricerca e formazione accademica, sia del lavoro di musicisti e artisti oggi impegnati in prima persona nell'elaborare tecniche e condizioni tecnologiche della propria pratica. Molti spunti a favore di tale integrazione sono rintracciabili nella «lunga storia» della MTR [Born 2021], come pure nei suoi sviluppi più recenti.

3.1 *In medias res*

La pratica artistica è stata ed è «componente significativa ed essenziale di molti progetti di ricerca nelle tecnologie musicali [...] di ogni tempo» [Impett-Canino 2019, 113]. Ogni pratica artistica d'altra parte riflette i modi di produzione del suo tempo, «dei quali essa rappresenta un'istanza» [Impett 2017, 228]. Sarebbe un passo falso non dare attenzione all'insieme delle mediazioni tecniche implicate nel lavoro musicale e partecipi della dimensione epistemica inerente all'esperienza del fare e dell'ascoltare musica. Le condizioni materiali della prassi musicale sono forgiate da agenti culturali che prendono la forma di oggetti e sistemi tecnici (inclusi gli strumenti musicali) ma anche di più ampie infrastrutture tecnologicamente ibride e interdipendenti.

Torniamo qui alla questione della “pratica”. La costituzione sociale di qualsiasi pratica comporta inevitabilmente una *téchne* specifica, ma collettivamente articolata, cioè peculiari strumenti tecnici e corrispondenti principi tecnologici. La pratica di un artista incarna sempre un certo rapporto con l'ambito della tecnica. Il significato di una composizione musicale o di altri artefatti estetici si riflette in modo tangibile nel dominio dei mezzi tecnici impegnati nel processo creativo [Di Scipio 1995; 1998]. Le pratiche artistiche sono *pratiche epistemiche*: esse «assemblano materiali, conoscenze tacite, corpi e giudizi estetici in apparati sperimentali» [Burri 2021, 181]. Karin Knorr-Cetina [2001] chiama “pratica epistemica” la pratica «basata su una forma di relazione [che] per propria natura dinamica trasforma sé stessa e le entità formate dalla relazione». Laddove il concetto

classico di “pratica” riguarda la «acquisizione incorporata di preferenze, schemi percettivi e disposizioni [cioè una serie di] procedure routinarie confezionate», una pratica epistemica definisce piuttosto «una dinamica relazionale che si proietta nel futuro in modi creativi e anche dirompenti» [*ibid.*, 196].

Le pratiche artistiche creano configurazioni performative/produuttive individuali, istanze di assemblaggi ibridi comprendenti elementi meccanici, analogici, digitali, risorse telematiche, ecc. Naturalmente esse riflettono convenzioni sociali specifiche di una cultura, nella misura in cui queste determinano, per esempio, forma e materiali degli spazi fisici in cui la proposta artistica viene condivisa (forma e materialità degli spazi performativi dipendono da innumerevoli fattori culturali, attinenti al design architettonico, alle condizioni acustiche e di luce, a vari tipi di forniture e servizi, ecc.). Il modo in cui musicisti e ascoltatori si collocano nello spazio non è affatto secondario e può essere esso stesso un fattore di esplorazione creativa (come accade spesso, ad esempio, nella musica di Alvin Lucier e in varie tendenze sperimentali recenti [Di Scipio 2003; Waters 2007; 2011]).

In base a tali osservazioni, la constatazione che «la pratica artistica come ricerca comincia sempre *in medias res*» [Gritten 2015, 80] sembra adattarsi con precisione alle pratiche creative di ambito MTR, che si trovano sempre al crocevia di «molteplici reti musicali, discorsive ed economiche» [Impett 2017, 225] e che richiedono sempre competenze interdisciplinari.¹¹ Ogni infrastruttura produttiva o performativa rappresenta un’istanza particolare dell’ambiente iper-tecnologizzato in cui, oggi, tutti noi viviamo, e dunque rispecchia la generale «condizione tecnologica» dei nostri tempi [Horl 2015; Horl-Burton 2017] — descritta più di recente come «condizione post-umana» [Braidotti-Bignall 2019; Braidotti 2022]. A partire dall’impatto storico delle moderne tecnologie di produzione e comunicazione — descritto e demistificato in innumerevoli orientamenti di pensiero (almeno a partire da Martin Heidegger e da altri filosofi, antropologi e teorici dei media, già intorno alla metà del 20° secolo) — il mondo della tecnica si è trasformato da mera strumentalità o da protesi (del corpo e del pensiero) a nuovo *Umwelt*, cioè “ambiente di esistenza” che gli esseri umani si sono dati (imponendolo anche a molti non-umani...). Quando il luogo in cui abitiamo (il nostro *oïkos*) è fittamente innervato da infrastrutture tecniche multistrato, *ecologia e*

11. Ricordiamo il sottotitolo del fondamentale *Traité des Objets Musicaux* di Pierre Schaeffer: *essai interdiscipline* [Schaeffer 1966]. Nella persona di Schaeffer (ingegnere radiofonico, compositore, teorico, esperto di media, divulgatore, polemist...) la cosiddetta “interdisciplinarietà in una persona” era già a un grado molto elevato! Secondo [Veitl 1997, 23] l’espressione francese *recherche musicale* è un neologismo dovuto proprio a Schaeffer, indicativo di una «nouvelle pratique culturelle qui bascule les catégories établies» [Veitl 1997, 24].

tecnologia tendono a sovrapporsi tra loro e a fondersi.¹² Ciò ha importanti implicazioni per certe forme di prassi creativa, soprattutto in rapporto alle condizioni radicalmente mediatizzate delle arti performative in genere. All'interno di questi ambienti ibridi hanno luogo singolari fenomeni di *embodiment* [Clarke-Hansen 2009] che sono oggetto di interesse negli studi sui processi cognitivi della musica [Lesaffre-Nijs-Leman 2013].

Dato che agisce creativamente *in* e *su* dispositivi ibridi di ambienti altamente tecnologizzati, un musicista o un artista sonoro si trova anche in posizione utile per elaborare una visione critica della dimensione tecnica. Non a caso, già nel corso degli ultimi decenni, si è andato formando un vasto ma oscuro territorio di sperimentazione dove musicisti e artisti tendono a problematizzare in modo costruttivo i principi operativi e le dinamiche sociali della ricerca tecno-scientifica. L'informatico Philip Agre ha parlato di «pratica tecnica critica», cioè di una prassi in cui «la riflessione sul linguaggio e sulla storia, sulle idee e sulle istituzioni, diventa parte integrante del lavoro tecnico stesso» [Agre 2002, 131; Agre 1997]. Qualche anno prima, il filosofo e sociologo Andrew Feenberg aveva parlato di *razionalizzazione sovversiva*, nel contesto della sua «teoria critica della tecnologia» [Feenberg 1991; Kirkpatrick 2020]. Il potenziale di una prassi insieme *partecipe* e *critica* del dominio della tecnica, riguarda evidentemente da vicino anche il potenziale *creativo* della ricerca musicale [Di Scipio 1998; Impett 2021a].

La Ricerca Artistica, a sua volta, implica l'uso di dotazioni sperimentali, siano esse già disponibili in un dato momento oppure ideate appositamente a fini particolari. Proprio com'è successo in varie correnti artistiche nel corso dei decenni, chi oggi opera nella Ricerca Artistica lavora in strutture sempre più tecnologicamente mediate, in ambienti costruiti a scopi specifici (non solo «laboratori», ma anche sale da concerto, gallerie, studi di registrazione, spazi pubblici — per non dire poi di «luoghi virtuali» come piattaforme di videoconferenza, ecc.). Ogni setting di ricerca è un segmento di infrastrutture tecniche più ampie. La Ricerca Artistica Musicale, in quanto prassi culturale che rivendica il suo ruolo nel mondo accademico, non può esimersi dal considerare il proprio ambiente di lavoro come una questione rilevante che di per sé merita di essere indagata. Ecco un'altra buona ragione per prestare attenzione al lavoro creativo (e critico) emergente ai margini della ricerca tecnologico-musicale.

12. Oggi parliamo abitualmente di «ecologia dei media», di «ecosistemi digitali» e — in circostanze più vicine al nostro tema — di «ecologia della performance», di «ecosistemi performativi» ecc. L'abuso terminologico può essere criticato (come fa infatti Richard Stallman, informatico, attivista e hacktivist). Nel nostro discorso serve a sottolineare con chiarezza la dimensione relazionale e connettiva, la matassa di co-dipendenze (più che di «interazioni») fra componenti parziali di assemblaggi e dispositivi complessi.

Queste osservazioni sembrano ancor più rilevanti nella misura in cui si riflettono nelle concrete attività di formazione superiore. Non dovremmo fornire ai giovani operatori della Ricerca Artistica la possibilità di conoscere meglio e di esplorare in modo creativo le infrastrutture tecniche e le tecnologie di comunicazione che incontrano nel loro lavoro? Non dovrebbero imparare ad appropriarsi di competenze che non sono affatto “meramente tecniche” e che anzi concretizzano una varietà di agenzie culturali (comprese quelle più pervasive, egemoniche e omologanti)? Non dovremmo attenderci che questi studenti (da formare anche come cittadini responsabili) sappiano occuparsi dell’insieme di mediazioni elettromeccaniche, analogiche, digitali, telematiche oggi quasi inevitabilmente presenti nell’esperienza musicale e quindi nella trasformazione di modalità di conoscenza considerate specifiche del fare musica?

4. Ricerca Artistica e Ricerca sulle Tecnologie del Musica

Il termine “ricerca” viene richiamato nei nomi dei primi laboratori tecnologico-musicali — basti pensare al Rundfunk Versuchsstelle di Friedrich Trautwein e Paul Hindemith (il “servizio di ricerca radiofonica” inaugurato nel 1928 all’Accademia di Musica di Berlino) o il più noto Groupe de Recherche et Musique Concrète (GRMC, fondato da Pierre Schaeffer agli inizi degli anni ’50, all’interno delle strutture della radio nazionale francese).¹³ Nel corso dei decenni emersero molti laboratori simili in varie sedi istituzionali — da quelle più piccole, basate su fondi privati (ad esempio il Systems Research Inc. aperto dall’artista e ciberneticista inglese Gordon Pask, nei primi anni ’50, come catalizzatore di ricerca per la sua performance intermedia *Musicolour*) a istituzioni più grandi sovvenzionate da fondi statali (tale è stato, per anni, l’Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique, IRCAM, aperto a Parigi nel 1977). Per non parlare di strutture integrate in dipartimenti universitari (per esempio il Center for Computer Research in Music and Acoustics, CCRMA, attivo alla Stanford University da metà degli anni ’70).¹⁴ Alcuni di questi laboratori istituzionali sono nati da «un

13. Nel 1958 lo studio di Schaeffer fu ribattezzato GRM (Groupe de Recherches Musicales), com’è chiamato anche oggi, dopo successive riconfigurazioni istituzionali.

14. Molti laboratori, anche avviati di recente, rivendicano lo status di Istituto di ricerca. Per elencare solo quelli che hanno la parola “ricerca” nel nome, si possono citare — tra gli altri — ACROE (Association Création Recherche Outils d’Expression, Grenoble), Sonic Arts Research Centre (Queen’s University, Belfast), GRAME (Gruppo di Ricerca Acustica e Musica Elettroacustica, Lione), CRM (Centro Ricerche Musicali, Roma), CIRMMT (Centre Interdisciplinaire de Recherche en Musique, Médias et Technologie, Québec), e tanti altri. Alcuni laboratori europei sono, o sono stati, formalmente riconosciuti come parte degli organismi nazionali di ricerca del loro paese (come il CNRS francese o il CNR italiano).

impulso artistico, una visione creativa e una spinta politica» [Impett-Cancino 2019, 124] a seguito di una concezione modernista dell'arte (e della tecnologia). In tempi recenti hanno dovuto reinventarsi per fare sinergia con nuove comunità di ricerca, pur mantenendo in larga misura un'organizzazione in linea coi loro programmi iniziali.

Vorrei ora prendere in esame alcuni esempi di ricerca musicale associati a istituzioni di quest'ultimo tipo. Successivamente farò cenno a singoli musicisti-ricercatori il cui lavoro si lega a forme istituzionali più circoscritte o anche ad organizzazioni informali e autogestite. Nei vari esempi passati in rassegna, *iniziativa artistica e di ricerca appaiono indissolubilmente intrecciate*, seppure secondo linee culturali e contesti tecnologici molto differenti.

4.1 "Coordinamento"

Prendo il termine *coordinamento* dalla C dell'acronimo IRCAM ("coordination"). In linea con Cont [2013], ma forse per ragioni differenti, trovo questo termine molto appropriato a caratterizzare certe strutture istituzionali. Il modello interdisciplinare tipico di tali strutture consiste infatti nell'*azione coordinata di agenzie differenti*. Si potrebbe parlare di "collaborazione", con termine però troppo generico. In ogni caso, abbiamo qui uno schema discorsivo ricorrente — un vero "tropo" nella storia delle strutture istituzionali della musica elettroacustica e della ricerca musico-tecnologica. Già negli anni '30 e '40, compositori come Edgard Varèse e John Cage avevano cercato (invano) di avviare laboratori in cui musicisti e tecnici avrebbero potuto lavorare in stretta collaborazione.¹⁵

In tale modello istituzionale, agenti differenti (musicisti, ingegneri, funzionari di vario genere) contribuiscono con competenze radicate in distinti ambiti di interesse. Il lavoro portato avanti da ciascuno di essi, secondo criteri specifici della propria disciplina, viene coordinato col lavoro altrui per opera di un agente responsabile, appunto, del coordinamento (uno schema di rete "a stella": ogni interazione passa per l'operatore centrale della rete). È implicita una certa divisione del lavoro: non ci si aspetta che le specifiche competenze siano messe in discussione o che escano modificate dall'interazione, almeno in prima approssimazione (per semplicità di esposizione sono costretto a semplificare dinamiche più sfumate e complesse). Questo modello di fatto non è «tanto interdisciplinare quanto multidisciplinare, nel senso che si basa spesso [come all'IRCAM] sull'istituzionalizzazione e quindi sulla reiterazione di una chiara divisione del lavoro

15. Gruppi di competenze miste, tecniche e musicali, si sarebbero poi formati nei primi laboratori di musica concreta e di musica elettronica, fondati negli anni '50 (a Parigi, Colonia, Milano, Varsavia, New York, Tokyo, ecc.).

tra compositore o musicista, da un lato, e scienziato o ingegnere, dall'altro [...]» [Born 2021, 39].¹⁶

Ciò non significa relativizzare l'importanza di questo approccio alla ricerca musicale, che infatti ha prodotto esiti di grande rilievo. Esemplari sono i pionieristici contributi alla ricerca informatico-musicale di compositori quali John Chowning (al CCRMA) e Jean-Claude Risset (ai Laboratori Bell, nel New Jersey, poi all'IRCAM di Parigi, infine al LMA di Marsiglia). Il loro lavoro compositivo è stato un fondamentale banco di prova per tante ricerche sulla sintesi digitale del suono, nonché su questioni di psicoacustica e altro ancora, in uno scambio continuo di prospettive e di saperi che reca ogni evidenza della “doppia situazione” dell'artista-ricercatore. Uno sguardo al lavoro di Chowning o di Risset mostra un certo equilibrio tra ricerca condotta in gruppo (con tecnici e ingegneri di varia estrazione, oltre che con altri musicisti) e sviluppo di competenze personali in segmenti dell'acustica, della psicoacustica e dell'informatica — a parte ovviamente le personali capacità di compositori (e strumentisti) [Zattra 2007; Di Scipio 2017]. La loro ricerca musicale, soprattutto negli anni '60 e '70 ha prodotto non solo composizioni elettroacustiche ma anche articoli scientifici, modelli acustici, software, apparati sperimentali e — nel caso di Chowning — anche brevetti e sistemi hardware.

Il nome del compositore canadese James Tenney è forse meno noto. La sua attività iniziale fornisce un esempio emblematico delle prime forme di “coordinamento” tra musicisti e informatici. Nel 1961, appena laureato in composizione, Tenney si trasferì ai Laboratori Bell per unirsi al team di Max Mathews, che sviluppava in quel momento i criteri tecnologici fondamentali della *computer music* e dell'audio digitale (più in particolare, era la fase in cui Mathews metteva a punto il programma compilatore Music III). Tenney fu formalmente assunto e retribuito per svolgere ricerche di psicoacustica,¹⁷ ma avviò anche progetti compositivi personali [Tenney 1963] che fornirono a Mathews preziosi suggerimenti. Dallo scambio scaturirono alcuni aspetti strutturali del software di Mathews, poi di riferimento per molti sistemi e linguaggi di programmazione audio successivi. In quel contesto, mentre studiava fenomeni della percezione uditiva, Tenney sviluppò semplici ma efficaci modelli di “composizione algoritmica”, legati certo alla

16. Per comprendere meglio le dinamiche interne all'IRCAM (nei suoi primi anni), non si può non fare riferimento al lavoro etnografico presentato in Born [1995], del quale il direttore e fondatore dell'IRCAM, Pierre Boulez, aveva ragione di essere apertamente critico. Una coeva panoramica delle istituzioni francesi dedicate alla ricerca informatico-musicale e delle relative politiche è fornita in Veitl [1997]. Per uno sguardo introduttivo al percorso storico-istituzionale della ricerca al CCRMA di Stanford, si veda invece [Mody-Nelson 2013].

17. Qualche anno prima, Milton Babbitt [1958] era stato forse il primo a reclamare fondi di ricerca per i compositori operanti nel contesto universitario (a Princeton, nel suo caso).

sua personale prospettiva musicale ma rivelatisi in seguito d'interesse per una più ampia comunità di musicisti e tecnici. Questi suoi contributi sarebbero circolati nella forma di articoli, libri, codici di programmazione, oltre naturalmente a partiture e registrazioni.

Per quanto sorprendente possa sembrare, l'esempio successivo che vorrei richiamare riguarda il direttore d'orchestra britannico Leopold Stokowski. Per alcuni decenni, a partire dai primi anni '20, Stokowski fu un attento osservatore dello sviluppo delle tecniche fonografiche, contribuendo a suo modo all'affermarsi di criteri tecnici di "alta fedeltà" e "stereofonia". Attivo musicalmente negli Stati Uniti, in più occasioni offrì i suoi servizi di consulenza ai Laboratori Bell, lavorando con Harvey Fletcher e altri ingegneri e fisici acustici (in seguito fu consulente anche per i laboratori di ricerca Philips, in Olanda). Da esegeta del grande repertorio sinfonico tardo-romantico, Stokowski volle sperimentare tecniche di amplificazione e filtraggio per ottenere particolari qualità timbriche, sia in registrazione che in concerto. Egli puntò non solo a "sostenere", ma in qualche modo persino ad "aumentare" le trame e i colori della sua orchestra. La critica musicale ovviamente non apprezzò tali scelte e denigrò le forzature retoriche con le quali Stokowski le spiegava: come interprete del repertorio storico, egli era assai poco filologico... Eppure, dal suo punto di vista, Stokowski non intendeva che materializzare un potenziale che gli sembrava già presente nelle sonorità e nelle elaborate tecniche di orchestrazione della grande musica tardo-romantica.¹⁸

Per la colonna sonora del film d'animazione *Fantasia* (1940) di Walt Disney, Stokowski fu affiancato dagli ingegneri della RCA per realizzare non tanto una normale registrazione dell'esecuzione orchestrale, quanto un vero e proprio rimodellamento delle varie parti orchestrali. Egli modificò le dinamiche scritte in partitura (una serie di partiture scelte dal repertorio classico, romantico e tardo-romantico) e distribuì le sonorità delle varie famiglie strumentali su più canali audio. Ciò ebbe luogo per testare e mettere a frutto il sistema *Fantasound*, antesignano sistema di diffusione "sound surround" [Garity-Hawkins 1941]. L'orchestra diventava così una ricca fonte di suono da lavorare ulteriormente in studio di registrazione per ottenere un effetto più "immersivo" e timbricamente diversificato, un approccio ripreso in seguito mediante tecnologie audio multicanale più sofisticate. In generale, l'idea di "immersività" della condizione d'ascolto e

18. Oltre ad alcune testimonianze di Fletcher [1940] e dello stesso Stokowski [1932], si vedano le ricostruzioni fornite in McGinn [1983], O'Brien [2018], Tazelaar [2020], Ouzounian [2020]. Altri materiali sono disponibili all'indirizzo <<https://stokowski.tripod.com/>> (ultimo accesso a tutti i link di questo articolo: 08.10.2023).

la dimensione tecnica della diffusione multicanale del suono rappresentano un elemento discorsivo ricorrente nella storia delle moderne tecnologie musicali, e meriterebbero specifici approfondimenti.

Nel lavoro di Stokowski, pertanto, la pratica della direzione orchestrale si ibridò con nuove competenze: il direttore agiva anche da coordinatore di assistenti tecnici e musicali. Stokowski si spinse fino a sperimentare quelli che oggi chiameremmo “sistemi di doppiaggio dal vivo” per l’esecuzione del repertorio lirico, anticipando così certi schemi di rielaborazione di quel repertorio per il cinema e la televisione. Si tratta forse di un caso particolare di “rimediazione” nella storia dell’esecuzione musicale moderna [Cecchi 2019].

È sicuramente inappropriato considerare il lavoro di Stokowski come una forma di Ricerca Artistica, tuttavia è anche evidente come esso fosse orientato a questioni specifiche affrontate in modo reiterato, in contesti diversi — questioni relative al suono dell’orchestra romantica, al suo impatto sull’ascoltatore, al suo ruolo negli schemi di linguaggio di certi compositori e alla percezione della forma musicale. È altresì evidente che tali questioni vennero affrontate da Stokowski “coordinando” contributi e competenze diverse, nonché con metodi diversi e via via più raffinati, dando luogo a una varietà di “prodotti della ricerca” (registrazioni, articoli e libri, nuove forme di arrangiamento orchestrale, nuove strutture legate alla fruizione del repertorio sinfonico, ecc.).

4.2. “Cooperazione” e ricerca “individuale”

Per caratterizzare altre forme di ricerca tecnologico-musicale, in contesti più circoscritti, può essere adottato il termine *cooperazione*, partendo dal nome del Cooperative Studio for Electronic Music (CSEM) fondato da Gordon Mumma e Robert Ashley ad Ann Arbor (Michigan), intorno al 1955.¹⁹ La scelta è arbitraria, dato che l’attività dello CSEM tra gli anni ’50 e ’60 difficilmente può essere descritta come una forma di ricerca — salvo forse per alcune iniziative di Mumma (si vedano gli scritti raccolti in [Mumma 2015]). Qui, tuttavia, non intendo esaminare in particolare il lavoro di Mumma, né le pratiche sperimentali di tanti musicisti e artisti sonori (come Hugh Davies, David Tudor, David Berhman, Godfried-Willem Raes, Alvin Lucier, Walter Branchi, Mario Bertoncini, Michelangelo

19. La struttura del CSEM inizialmente altro non era che una stanza di servizio all’interno dello Space Theater di Milton Cohen, ad Ann Arbor. La “cooperazione” consisteva proprio nel mettere in comune le competenze personali e le (poche) risorse economiche e tecniche, spesso ricorrendo al fai-da-te, cioè all’autocostruzione di dispositivi elettroacustici. Forse ispirato dal Project of Music for Magnetic Tape di John Cage (New York, 1952-53), questo modello auto-organizzativo e auto-gestito avrebbe ispirato a sua volta molte iniziative successive.

Lupone, Nicolas Collins) il cui lavoro fa emergere domande di ricerca che non possono emergere altrove. Userò termini come “cooperativo” o “cooperazione” per suggerire un modello di interdisciplinarietà piuttosto informale. Lavorando *in cooperazione*, le persone “operano insieme”, agiscono congiuntamente su cose e questioni di comune interesse. Lavorando *in coordinamento*, le persone invece si riuniscono per “mettere in ordine” cose e questioni sulle quali possono operare separatamente, cose e questioni che magari non sono di loro comune interesse.

Vi sono poi casi di ricerca musicale perseguita individualmente, cioè da singoli artisti-ricercatori. Si tratta però, in fondo, di casi-limite. O meglio, si tratta di una forzatura concettuale che ci permette di schematizzare il discorso: l'attività di singoli artisti e ricercatori non può mai essere disgiunta da quella di colleghi vicini o lontani, né da più generali agenzie tecniche e culturali implicate nei media e nei dispositivi coinvolti nel concreto lavoro artistico e di ricerca. Ricerca “cooperativa” e “individuale” difficilmente seguono linee nettamente separate, e piuttosto si sovrappongono e mescolano l'una con l'altra (e a volte arrivando a mettere in campo anche forme di ricerca “coordinate”). Più che contrapporsi come modelli alternativi, esse si completano, di solito in attività legate a istituzioni di piccola dimensione, oppure a forme di organizzazione autogestita e basata sulla mutua assistenza tra pari. È tipico, in contesti di questo genere, trascendere schemi troppo netti di divisione del lavoro e delle competenze.

Molte esperienze di Ricerca Tecnologico-Musicale sono riconducibili a forme di lavoro cooperativo e individuale. I primi strumenti musicali elettronici (negli anni '20 e '30) e i primi sintetizzatori analogici (anni '50 e '60) emersero dalla pratica di singoli “inventori”, solitamente musicisti-ingegneri. Si potrebbero evocare molti nomi, da Lev Thermen e Jorg Mäger a Oskar Sala e Hugh LeCaine, da Peter Zinovieff, Donald Buchla e Robert Moog a meno noti cultori del *bricolage* elettronico (Paolo Ketoff, Martin Bartlett, Salvatore Martirano, Stanley Lunetta). In ciascuna di queste figure (e in molte altre qui non citate) appare evidente una particolare mistura di inclinazioni musicali e competenze tecniche, nonché una particolare attitudine nel tessere e mantenere rapporti con compositori e musicisti (e finanziatori).

A metà anni '60, lo sviluppo dei sintetizzatori analogici derivò da varie circostanze, tra cui ovviamente la disponibilità di nuove tecnologie elettroniche (transistor in sostituzione delle valvole) e di relativi criteri progettuali (circuiti modulari basati sul *voltage control*, sul “controllo in voltaggio”). Il criterio del controllo in voltaggio non era senza precedenti in specifiche esperienze musicali. Si pensi, ad esempio, al lavoro del compositore tedesco Gottfried Michael Koenig. Entrato

a metà anni '50 a far parte dello Studio di Musica Elettronica della WDR di Colonia, Koenig presto operò come assistente di Karlheinz Stockhausen e altri. La sua abilità nella *studioteknik* crebbe rapidamente, arrivando a escogitare processi semplici ma sagaci per gestire le apparecchiature elettroniche e adattare ai progetti suoi e dei suoi colleghi (tra cui Franco Evangelisti, György Ligeti, Herbert Brün e altri). Alla fine il compositore trovò come evitare il controllo puramente manuale (e dunque approssimativo) delle apparecchiature dello Studio. Invece di ricorrere a manopole, fader, ecc., fece in modo che il segnale generato da un certo sistema potesse controllare o pilotare altri sistemi, realizzando una forma di *controllo automatizzato* — poi generalizzata appunto da più raffinati circuiti di controllo in voltaggio. Far sì che una macchina controllasse un'altra macchina equivaleva a una forma di “programmazione analogica” (più tardi si sarebbe parlato di *sequencing*).

Negli anni '60 Koenig si spinse oltre, stavolta nel contesto dell'Istituut voor Sonologie di Utrecht. Insieme a Stan Tempelaars, fu sviluppato il *Variable Function Generator* (VFG), una sorta di sequencer analogico d'uso generico. Nel frattempo, il compositore aveva studiato alcuni linguaggi di programmazione al computer (all'Università di Bonn) e aveva iniziato a scrivere il suo software di composizione algoritmica, poi noto come Project One (PR₁). Quest'ultimo presentava modalità generative deterministiche (come nelle tecniche compositive seriali) e modalità statistiche (generazione di dati pseudocasuali). Era un tentativo pionieristico di creare un modello di strategia compositiva, nella forma di un codice informatico: le revisioni del software rappresentavano migliorie del modello e di specifiche fasi del processo decisionale compositivo. Altri avrebbero poi ripreso e ampliato il particolare approccio (tra cui Otto Laske, iniziatore della “musicologia cognitiva”, come si è visto sopra).

Nello studio elettronico analogico, l'attività compositiva personale fornì a Koenig spunti utili per coadiuvare altri compositori; nel contempo, l'assistenza ad altri alimentò i suoi progetti compositivi. Anche come programmatore di computer, Koenig perseguì finalità creative proprie, ma il software che ne risultò fu concretamente utile al lavoro di altri. Si può dire che la sua musica strumentale (partiture) e la sua musica elettronica (comprese partiture musicali da realizzarsi appunto in studio, seguendo speciali forme di notazione) furono “esiti della ricerca”, come pure molti suoi scritti, codici di programmazione e sistemi hardware come il VFG. Poiché Koenig era meticoloso nel documentare tali attività, musicisti e musicologi in seguito poterono studiare la sua opera non solo ascoltando registrazioni ed eseguendo le sue partiture, ma anche ricostruendo le dinamiche creative alla base di quei risultati.

Tra gli studenti che Koenig ebbe negli anni '70, a Utrecht, vi fu il canadese Barry Truax. Prendendo spunto dai listati di programmazione di Koenig, Truax iniziò a sviluppare propri programmi di composizione algoritmica, ma dopo una decina d'anni finì col riformularli facendone algoritmi di sintesi digitale del suono in tempo reale ("sintesi granulare"). A parte gli ostacoli tecnici che ciò implicava al tempo (negli anni '80), questo passaggio fu cruciale per arrivare a una più stretta integrazione di processi compositivi di macro-livello (forma musicale) e di micro-livello (suono).

In quegli anni Truax si dedicava anche a questioni di tutt'altro tipo. Alla Simon Fraser University (vicino a Vancouver) aveva conosciuto e studiato col compositore e attivista ambientale Raymond Murray Schafer, che era stato l'iniziatore della cosiddetta "ecologia acustica", a fine anni '60. L'ecologia acustica si rivelò un'agenda culturale di ampio respiro e di grande impatto, che contribuì ad accrescere e diffondere in tutto il mondo una più acuta consapevolezza uditiva degli ambienti naturali e urbani. Oltre a favorire certe pratiche sociali (compresa l'emanazione di norme pubbliche contro l'inquinamento acustico), alimentò inedite pratiche artistiche e interessi di studio che in seguito furono importanti per l'emergere dei *sound studies* nel mondo accademico. Lo stesso Truax produsse importanti esempi di *soundscape composition* (composizione del paesaggio sonoro), oltre a pubblicare saggi accademici e libri di testo [Truax 1978; 1984]. Trasformando i suoi primi schemi algoritmici in processi di sintesi ed elaborazione del suono [1988], Truax poté adattare il suo *know-how* informatico all'ascolto e alla rielaborazione creativa di paesaggi sonori. Riuscì cioè a creare ponti significativi tra due campi apparentemente distanti come la musica informatica e l'ecologia acustica.

In tema di sintesi del suono, vorrei richiamare brevemente gli sforzi compiuti in quel campo da Iannis Xenakis per quasi quattro decenni. Nel 1959, il compositore greco-francese compose un brano elettronico intitolato *Analogique B* (la produzione, completata al GRM di Parigi, era iniziata nello studio di Hermann Scherchen, a Gravesano, in Svizzera) e nella circostanza escogitò una forma primitiva di "sintesi granulare" con mezzi analogici [Di Scipio 2009; 2022a]. Per inciso, fu la prima volta che una tecnica di generazione elettronica del suono veniva concepita secondo coordinate indipendenti dal paradigma scientifico universalmente usato per la rappresentazione del suono, ovvero l'analisi di Fourier. Si trattava di

un'invenzione di Xenakis, indirettamente collegata a ricerche condotte quindici anni prima dal fisico anglo-ungherese Dennis Gabor [1947; Di Scipio 2015].

Va inoltre rilevato che, lavorando su *Analogique B*, Xenakis si trovò a gestire una particolare dimensione della percezione uditiva, ovvero la “densità temporale”, cioè il numero medio di eventi sonori nell'unità di tempo. Ancora oggi, pur essendo noto che la densità e la stratificazione di numerose unità sonore sono dimensioni percettive rilevanti (soprattutto nel caso di sonorità complesse e “texturali” [Bregman 1990]), non esiste alcun approfondimento sistematico sulla particolare materia (l'unica eccezione è MacKay [1984]). Xenakis trattò la questione in modo empirico, ricorrendo a una scala logaritmica di gradi di densità — per coerenza con altre misure percettive (legge di Weber-Fechner, 1860). In pratica, però, stava affrontando un fenomeno ancora letteralmente sconosciuto alla ricerca psicoacustica.

Negli anni '70, con risorse informatiche basiche, Xenakis elaborò vari esempi di ciò che definì “sintesi stocastica” [1992, capitoli 9, 13 e 14]. Questa volta si trattava di un approccio al suono non solo estraneo alla cornice teorica dell'analisi di Fourier, ma del tutto indipendente da qualsiasi modello ingegneristico o acustico. Più tardi, il compositore riprese e perfezionò l'approccio, scrisse nuovi programmi al computer (il cui codice è disponibile in [ibid.]) e li utilizzò per produrre due brani musicali interamente sintetizzati al computer, *Gendy3* (1991) e *S.709* (1994). Pur avendo certi aspetti in comune con *Analogique B*, all'ascolto quei due lavori suonano in modo radicalmente diverso, con esiti timbrici davvero unici e stranianti. Nell'insieme, in questi lavori la “sintesi del suono” è una sorta di “micro-composizione”, una strategia compositiva per forgiare l'articolazione musicale fin nei minimi dettagli del suono — un modo di “comporre il suono” [Di Scipio 2009; 2022a].

Non c'è dubbio che questo tipo di esperienza offra un esempio di Ricerca Artistica Musicale. Dobbiamo considerarla un'indagine (nata dalla pratica compositiva) sulla possibilità di concepire il medium sonoro in modi ignoti perfino in ambito scientifico, con risultati estetici e tecnici che hanno interessato e coinvolto anche musicisti di più giovane generazione [Hoffmann 2015]. Le ipotesi sollevate inizialmente, con *Analogique B*, circa la natura corpuscolare e quantistica del suono, sono riemerse in varie fasi successive del percorso di Xenakis, riformulate in contesti e configurazioni tecnologiche differenti. Possiamo dire che Xenakis sia rimasto (per tutta la vita) con quelle domande...

5. Altri orizzonti di pratica mista

Il prototipo più spesso evocato nelle genealogie della Ricerca Artistica Musicale è la “performance storicamente informata” (HIP), interessata a un ampio ventaglio di periodi storici, dalla «musica antica (medievale, rinascimentale), attraverso il repertorio barocco, classico e romantico» fino a pratiche esecutive di inizio 20° secolo [Cook 2015, 14]. Più precisamente, dovremmo considerare le esperienze HIP in cui vale il requisito che gli interpreti sono essi stessi ricercatori (non è il caso di *tutte* le proposte in quell’ambito).²⁰ Inoltre dovremmo considerare soprattutto le ricerche in cui viene presa in esame e viene eventualmente ricostruita la meccanica degli strumenti “originali” antichi (come nel lavoro pionieristico di Arnold Dolmetsch).

Mutatis mutandis, un simile approccio in fondo ritorna in recenti sforzi volti a ricostruire e preservare gli strumenti elettromeccanici costruiti e suonati da Hugh Davies negli anni ’60 e ’70 [Mooney 2013; 2017], oppure a rivivificare i dispositivi e le circuitazioni elettroniche auto-costruite di David Tudor [Kuivila 2004; Cameron-Rogalski 2006]. Simili iniziative riguardano un settore di studio particolare, dedicato alla conservazione e rivitalizzazione delle prime tecnologie della musica elettronica e della sperimentazione intermediale, e ciò effettivamente definisce un’area di ricerca interdisciplinare ricca di molteplici implicazioni, dove questioni di tecnologia, estetica, metodologia archivistica e prassi esecutiva si sovrappongono e si mescolano in modi significativi.²¹ All’Orpheus Institute, iniziative del genere vengono richiamate come «historically informed performance of experimental music» (HIPEX).²²

È chiaro che, in un’accezione più inclusiva di *musica come ricerca*, si potrebbero annoverare ulteriori esperienze, sia storicizzate sia recenti. Per esempio, le esplorazioni etnografiche che hanno alimentato innovazioni di linguaggio e progetti compositivi nell’opera di Bartók, Kodaly, Percy Grainger, e altri. Oppure la recente fusione di antropologia e *sound art* nella “acustemologia” di Stephen Feld

20. Non tutta la ricerca sull’esecuzione musicale filologica o storicamente informata è “centrata sulla pratica”: quando le scelte esecutive sono condizionate innanzitutto all’ermeneutica di testi storici, la pratica esecutiva non è riconosciuta come «una modalità primaria di significazione» [Cook 2015, 14] (si veda anche Rink [2015]). Inoltre, il fatto di occuparsi di pratiche *performative* non significa che le ricerche HIP condividano interessi di studio tipici dei *performance studies*.

21. Non è questa la sede per approfondire l’argomento. Faccio solo notare che molti contributi in questo campo implicano un tipo di ricerca fortemente orientata alla pratica [Bernardini-Vidolin 2005; Polfreman-Sheppard-Dearden 2006]. Si veda anche il *database* del progetto *Performance Practice of Electroacoustic Music* (<http://ppeam.zhdk.ch/>).

22. Si veda <https://orpheusinstituut.be/en/projects/hipex>. Iniziative simili sono perseguite in Italia da gruppi di lavoro attivi presso i Conservatori di Torino, L’Aquila e Roma, nonché al Laboratorio Elettroacustico Permanente (Leap) di Roma.

[2012]. Citerei poi l'ambito delle *tecniche esecutive estese*, cioè le innumerevoli tecniche strumentali e vocali, nuove o non convenzionali, sviluppate con sistematicità in varie tendenze musicali moderniste e contemporanee, ma raramente viste dagli studiosi come forme della pratica musicale meritevoli di approfondimento.

Si parla di *tecniche esecutive estese* ("Extended Playing Techniques", EPT) per indicare genericamente tutto un insieme di modi nuovi o rari di suonare gli strumenti e di usare la voce, forzandone e trasformandone il funzionamento "naturale". Una definizione precisa è forse impossibile, perché si tratta di un ambito difficilmente circoscrivibile di modalità performative soggette a differenziarsi più o meno profondamente nelle mani di esecutori diversi (anche in funzione dello strumento di volta in volta suonato). Sono spesso viste semplicemente come "effetti sonori" utili ad ampliare la tavolozza delle possibilità timbriche degli strumenti. Talvolta però sono elevate al rango di nuovi materiali musicali suggestivi di piani costruttivi e formali (per esempio nella musica da camera e orchestrale di Helmut Lachenmann o di Salvatore Sciarrino, nonché nelle opere per strumenti, voci e *live electronics* di Luigi Nono). Rivestono interesse centrale anche in particolari contesti d'improvvisazione (laddove si parla di improvvisazione "radicale" e "non-idiomatica"). Queste tecniche richiedono al musicista un coinvolgimento più diretto col corpo dello strumento, a sua volta visto come un artefatto artigianale caratterizzato da materiali specifici (anche molto costosi) e da ingegnose soluzioni meccaniche, e naturalmente portatore di importanti connotazioni storico-culturali. Come testimone di una tradizione musicale (e non solo), lo strumento può sollecitare l'assunzione di atteggiamenti consapevoli nei confronti del suo status di icona culturale (talvolta anche atteggiamenti ironici e decostruttivi).

Com'è noto, già nella musica per strumenti ad arco della prima metà del 20° secolo, non è raro il ricorso a colpi d'arco particolari, a suoni pizzicati e armonici (*flageolets*) e ad altri modi di suonare. Basti ricordare alcuni passaggi di Berg, Webern, Bartók e molti altri (si pensi all'eponimo "pizzicato Bartók"). Ma un interesse più specifico, di senso non solo coloristico o espressivo, è emerso soprattutto negli anni '70, almeno nel panorama musicale europeo. Alcuni compositori e strumentisti iniziarono a codificare modi sistematici per forzare e appunto "estendere" le modalità di emissione del suono di strumenti e voci, aprendosi talvolta a pratiche estremamente impegnative che implicavano un ripensamento profondo della prassi esecutiva e dello strumento stesso (anche qui si trattava, in un certo senso, di una "prassi tecnica critica").

Molteplici sono state le iniziative mirate a descrivere i dettagli delle varie tecniche, consolidate o ancora inusitate. Molteplici sono state anche le proposte di corrispondenti forme di notazione — volte a evocare, con vari gradi di precisione, l'effetto sonoro risultante (notazione d'effetto), oppure l'azione del corpo necessaria a produrre l'effetto (notazione d'azione). Ricordiamo i lavori di Bartolozzi sui legni [1967] e quelli più specifici di Rehfeldt sul clarinetto [1977], di Robert Dick [1975] e Artaud e Geay sul flauto [1980], di Penazzi sul fagotto [1982] (quest'ultimo con le analisi del suono realizzate al computer da Graziano Tisato presso il Centro di Sonologia Computazionale di Padova). Molti di quei lavori comprendevano tabelle di diteggiatura per la produzione di suoni "multifonici" (sonorità polifoniche ottenute da strumenti monofonici). Altri ancora riguardavano gli strumenti ad arco [Borciani 1977; Strange-Strange 2001] e, in misura minore, le tecniche vocali estese (EVT) [Szanto 1977].

Nonostante questa mole di lavoro, non tutte le EPT sono ben descrivibili a parole o richiamabili mediante notazioni grafico-simboliche. Oggi si può ricorrere a supporti audio e video.²³ Tuttavia, anche tale soluzione può rivelarsi poco soddisfacente: la stretta intimità con lo strumento, necessaria per padroneggiare tali tecniche, rende difficile o impossibile mappare la postura e i movimenti del corpo dell'esecutore in un altro media. Ciò vale in particolare per la voce, ovviamente — non a caso esistono relativamente poche pubblicazioni sulle tecniche estese vocali, sebbene siano innumerevoli i performer che le praticano (un caso esemplare è quello delle ricerche di Demetrio Stratos [Zattra-Ceolin-Tisato 2011]). L'unico modo di conoscere queste modalità di esecuzione musicale è di farle proprie, di approssimarle e "incorporarle" in corrispondenti posture: è necessario insomma che il ricercatore si coinvolga in prima persona con lo strumento, alla ricerca delle giuste condizioni di *embodiment* della particolare tecnica esecutiva.

L'attenzione per le tecniche esecutive estese si è spesso sovrapposta a un crescente interesse per strumenti "aumentati", ovvero strumenti musicali (o altri oggetti utilizzati come tali) dotati di sensori e protesi elettroniche gestite da computer. Possono però essere considerati "aumentati" anche strumenti equipaggiati con aggiunte meccaniche autocostruite — come nel caso ormai classico del "pianoforte preparato" di John Cage e vari dispositivi meccanici ed elettromeccanici necessari per l'esecuzione di certi lavori di Mauricio Kagel o di Mario Bertoncini.

Gli strumenti aumentati richiamano esperienze di sperimentazione che ci riportano alle "questioni tecnologiche" discusse in un passaggio precedente. Essi possono sollecitare ricerche e riflessioni sul fenomeno dell'*embodiment* (la

23. Numerosi siti Internet forniscono questo tipo di documentazione e informazioni correlate (non tutti affidabili, in tutta onestà).

sensazione che il corpo sia tutt'uno con lo strumento o con più ampi apparati performativi), nonché sulla materialità delle agenzie che sono parte in causa nelle pratiche performative e produttive. Lo studio delle abilità musicali — anche nel suonare strumenti tradizionali — richiede oggi di guardare all'ecologia complessiva della pratica musicale [Magnusson 2019, 171, a seguito di Ingold 2001]. Una frontiera della ricerca è oggi definita dalla necessità di comprendere meglio la dinamica cognitiva bidirezionale del corpo performativo: l'interiorizzazione (e naturalizzazione) delle *affordance* e delle resistenze dell'ambiente, da una parte; l'esternalizzazione (o ridistribuzione) di facoltà cognitive umane in oggetti, sistemi e apparati tecnici nell'ambiente circostante, dall'altra [Di Scipio 2020a]. Ricerca Artistica Musicale (ARM) e Ricerca sulle Tecnologie Musicali (MTR) possono trovare qui un fertile territorio comune.

Concludo con un esempio preso dalla storia più remota delle tecniche strumentali estese. Propongo uno sguardo rapido al lavoro del compositore americano Henry Cowell, che a suo tempo fece di certe innovative tecniche pianistiche la base di una più ampia visione teorico-musicale.

Alcune delle prime musiche di Cowell per pianoforte fanno uso abbondante (anche esclusivo) della tecnica del cluster (ad esempio *Dynamic Motion*, 1916). Altre opere sono scritte per *string piano*, quindi vengono eseguite suonando le corde del pianoforte (*Aeolian Harp*, 1923; *The Banshee*, 1925).²⁴ Basandosi sull'osservazione scrupolosa delle possibilità armoniche dei cluster, e confrontandole con la serie delle frequenze armoniche, Cowell «sviluppò una teoria in cui la relazione tra le note veniva trasferita nel dominio del tempo, del ritmo» [Kagel 1959, 41]. In altre parole, gli intervalli d'altezza diventavano relazioni metriche, stabilendo un'equivalenza non puramente teorica ma fenomenologica tra strutture armoniche e strutture ritmiche. Questo approccio empirico caratterizzò alcuni lavori cameristici di Cowell già degli anni '10 (*Quartet Romantic* e *Quartet Euphometric*). In seguito il compositore considerò le implicazioni generali di questo suo approccio e le discusse nel libro *New Musical Resources* [1930], che costituisce verosimilmente il primo tentativo mai realizzato di sviluppare un'ampia

24. Non mi risulta noto come e perché Cowell sia arrivato a manipolare il pianoforte in tali modi. È almeno ragionevole presumere, però, che egli (come John Cage, suo ex-allievo) conoscesse il *tack piano*, usato spesso nelle sale da ballo nordamericane a cavallo tra 19° e 20° secolo. Era un pianoforte verticale con la meccanica dei martelletti debitamente "preparata" inserendo materiali metallici che fornivano al suono un attacco più netto e una risonanza più brillante.

costruzione teorico-musicale a partire dai particolari di una tecnica esecutiva inusuale (cluster di note, con relative armonie atonali).

Negli anni '30 Cowell immaginò un apparato sperimentale adatto allo sviluppo di tali ricerche e chiese aiuto a Lev Termen (inventore del Theremin) per progettarglielo. Fu così costruito il *rhythmicon*, un dispositivo opto-elettro-meccanico che permetteva di tradurre note e accordi suonati su una piccola tastiera musicale in sequenze di impulsi sonori discreti (a bassa frequenza, nella gamma sub-audio). Con il nuovo dispositivo Cowell poté studiare meglio le sue “armonie ritmiche”. Il *rhythmicon* viene spesso inserito nel novero degli strumenti musicali proto-elettronici. Tuttavia, fatta eccezione per il *Concerto for rhythmicon and orchestra* (1931), Cowell non intese utilizzarlo in situazioni esecutive (i pochissimi prototipi costruiti da Termen si rivelarono fragili e difficili da trasportare). Il *rhythmicon* infatti andrebbe considerato come un “ausilio” alla pratica compositiva (come in espressioni odierni quali *computer-aided composition*). Cowell ne beneficiò quando compose musica normalmente annotata e basata su risorse strumentali convenzionali (per esempio *Rhythmicana*, per pianoforte, 1938).

L'influenza diretta di Cowell su Cage e altri musicisti sperimentalisti è nota. Ma la sua trasduzione degli intervalli d'altezza in relazioni metriche riemerse solo indirettamente, un paio di decenni dopo (soprattutto dopo la ristampa [1958] di *New Musical Resources*). Mauricio Kagel ne scrisse in modo dettagliato [Kagel 1959]. Echi indiretti, ma significativi, vi sono sicuramente nella musica per pianola meccanica di Conlon Nancarrow (anni '40 e '50), nonché nella visione teorica della “unità del tempo musicale” sviluppata da Stockhausen nel contesto della musica seriale ed elettronica di fine anni '50 (*Gruppen* per orchestra, 1956-57; *Kontakte* per percussioni, pianoforte e suoni elettronici, 1960).

Sarebbe una indebita forzatura considerare il lavoro di Cowell come Ricerca Artistica. Dobbiamo però ammettere che egli affrontò pazientemente e sistematicamente un nucleo di domande nate da un'insolita prassi pianistica e che lo fece ricorrendo a metodi speculativi e sperimentali. I “prodotti finali” — partiture, dispositivi elettromeccanici e libri — hanno sollecitato ulteriori iniziative e studi.²⁵

Per Cowell, gli intervalli di altezza erano naturalmente distanze tra note della scala cromatica (cioè coerenti al sistema d'intonazione a temperamento equabile).

25. Il *rhythmicon* (troppo spesso erroneamente descritto come una sorta di “batteria elettronica”) è stato oggetto di interesse da più parti nel corso degli anni. Un'implementazione in linguaggio grafico PURE DATA [Dixon 2009] si trova in https://www.gregdixonmusic.com/?page_id=53.

Se il compositore avesse considerato intervalli più piccoli del semitono, avrebbe ottenuto moduli ritmici molto particolari, con alternanza di impulsi in fase e fuori fase — l'equivalente di frequenze così vicine tra loro da creare il fenomeno dei “battimenti”. Ma questo è proprio ciò che fece il giovane Steve Reich a metà degli anni '60, prima con tecniche magnetofoniche (cioè manipolando nastri magnetici), poi con un dispositivo detto *phase shifting pulse gate*, costruito per lui dall'ingegnere Larry Owens dei Laboratori Bell. Reich produsse pochissima musica con tale dispositivo (*Pulse music*, 1969), ma poterlo sperimentare lo aiutò sicuramente a immaginare la musica minimalista che avrebbe presto scritto, per lo più destinata a strumenti e voci, strutturata appunto intorno a schemi ritmici in graduale sfasamento.

6. Conclusioni e convergenze future, da una prospettiva personale

Così com'è interesse della Ricerca Artistica Musicale (ARM) porsi domande sulle tecnologie del suono e della musica, così è interesse di musicisti e artisti interessati a temi di ricerca tecnologica (MTR) aprirsi a prospettive di studio più ampie. Un legame più stretto non può che essere reciprocamente vantaggioso, soprattutto in vista di un necessario rapporto creativo e critico con le tecnologie oggi messe in campo. Ho provato a indicare che le premesse non mancano. È troppo tardi?

Circa trent'anni fa lanciavo un appello per una maggiore consapevolezza etnografica nelle pratiche di musica elettroacustica e di *computer music* [Di Scipio 1995]. Sostenevo che le esperienze più fertili, in quel campo, riflettevano in forma particolare una rielaborazione in realtà più generale e profonda dell'esperienza musicale — una riconfigurazione delle condizioni storiche del musicale. Era perciò urgente un equivalente ripensamento degli strumenti concettuali di analisi, spostando il focus dalle proprietà strutturali e formali degli artefatti musicali alla materialità ibrida delle pratiche produttive e performative. Urgeva insomma una *practice turn* nell'analisi della musica del nostro tempo. Mi basavo su sollecitazioni precedenti (compresa la “teoria della composizione” [Laske 1991]), ma soprattutto sull'esperienza personale nella composizione e nell'analisi musicale.

Successivamente, a seguito del mio crescente impegno in pratiche di *live electronics*, mi sono concentrato sulla dimensione *situata* ed *embodied* della performance dal vivo [Di Scipio 2003; 2008; 2022b]. Questa prospettiva ha finito per essere catturata nella nozione di *ecosistema performativo* [Waters 2007; 2011; Di Scipio 2020b; 2021], da intendersi sia come quadro relazionale ed empirico per affrontare certe tematiche d'interesse diffuso (*embodiment*, *liveness* e nuove nozioni di *agency* e strumentalità [Reybrouk 2006; Magnusson 2019]), sia come

approccio progettuale e creativo alle infrastrutture ibride che costituiscono le concrete condizioni di performance “in tempo reale” e “in spazio reale”.

Per molti aspetti, quest’ultimo orientamento incrocia oggi importanti convergenze tra ambiti disciplinari diversi. È stato sottolineato, ad esempio, che «Ricerca Artistica e *Sound Studies* hanno in comune molto più del semplice fatto di emergere entrambi alla fine del 20° secolo» [Cobussen 2019, 99]. È stato anche osservato che «le pratiche musicali e le loro tecnologie sono diventate un tema di ricerca nei *Science and Technology Studies* (STS), oltre che nei *Sound Studies*» [Borgdoff-Peters-Pinch 2020, 11]. La prospettiva STS sembra un terreno favorevole per comprendere «le attività di artisti e compositori che *usano e assemblano* le tecnologie come parte della loro pratica creativa» [Pigott 2020, 97, corsivo mio], e per comprendere tali pratiche artistiche come peculiari «luoghi di incontro di agenzie umane e non umane» [Pickering 2001, 174]. A mio parere, ciò indica una confluenza significativa con questioni riguardanti la tecno-ecologia della performance contemporanea e altri ambiti rilevanti (anche) per la Ricerca Artistica Musicale. Un tale orientamento vede l’arte e la scienza come forme di produzione della conoscenza animate da pratiche e dispositivi culturali diverse, ma in entrambi i casi profondamente ibride e in costante ripensamento dei propri strumenti analitici e concettuali [Star Rodgers-Halpern 2020].

Se queste convergenze sono ipotizzabili, ciò accade perché dopotutto Ricerca Artistica, *Sound Studies* e *Science and Technology Studies* hanno certe tematiche fondamentali in comune, che riguardano — per esempio — soggettività e relazionalità, sensorialità e materialità, apertura dei confini disciplinari, dimensione *embodied* e situata della conoscenza, agentività ibrida (post-umana). Sono tematiche emerse nei decenni attraverso ripetute ramificazioni della teoria, attraverso una serie di “svolte” teoriche ben note — dalla *performative turn* alla *practice turn* fino all’attuale *material turn* — e come tali condividono l’accento sul «ruolo costitutivo delle pratiche materiali e sociali nella produzione di conoscenza e tecnologie» [Borgdoff-Peters-Pinch 2020, 1]. Da prospettive diverse, è possibile convergere sulla tecno-ecologia delle pratiche artistiche odierne, per comprenderla come il *milieu* macchinico col quale, e nel quale, la creatività musicale oggi alimenta peculiari forme di consapevolezza e sensibilità [Sanfilippo-Di Scipio 2019; Di Scipio 2021].

La mancanza di più stretti legami non può che limitare l’impatto della Ricerca Artistica Musicale e, col tempo, accrescere la marginalità della musica di sperimentazione e ricerca (nelle sue forme storicizzate e non) a fronte di dinamiche culturali sovradeterminate dalle pressioni di uno sfrenato neoliberismo. All’interno di quelle dinamiche, anche i contributi più genuini «rischiano di essere associati alla manipolazione, alla mercificazione sfrenata, all’alienazione

intellettuale e alla subordinazione e regolamentazione umana» [Coessens-Crispin-Douglas 2019, 169]. Se gli artisti-ricercatori odierni percepiscono il pericolo (come immagino e spero), sarebbe loro interesse ibridare le loro agende di studio con le pratiche creative (e critiche) emergenti ai margini delle tecnologie musicali contemporanee.

BIBLIOGRAFIA

- AGRE PH. (1997), *Toward a Critical Technical Practice: Lessons Learned in Trying to Reform AI*, in G. C. Bowker-S.L. Star-W. Turner-L. Gasser (eds.), *Social Science, Technical Systems, and Cooperative Work: Beyond the Great Divide*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah NJ, pp. 121–149.
- AGRE PH. (2002), *The Practical Logic of Computer Work*, in M. Scheutz (ed.), *Computationalism: New Directions*, MIT Press, Cambridge Mass., pp. 129–142.
- ARTAUD P.Y. – GEAY G. (1980), *Flûtes au présent: Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flutistes*, Editions Jobert & Editions musicales transatlantiques, Paris.
- BABBITT M. (1958), *The Composer as Specialist (Who Cares if You Listen?)*, «High Fidelity», 8/2, pp. 38–40.
- BALABAN M. – EBCIOĞLU K. – LASKE O. (eds. 1992), *Understanding Music with AI. Perspectives on Music Cognition*, Cambridge Mass., MIT Press.
- BARAD K. (2003), *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 28/3, pp. 801–831.
- BARRY A. – BORN G. (eds. 2013), *Introduction*, in ID. (eds. 2013), *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences*, Routledge, London, pp. 1–56.
- BARTOLOZZI B. (1967), *New Sounds for the Woodwind*, Oxford University Press.
- BERNARDINI N. – VIDOLIN A. (2005), *Sustainable Live Electroacoustic Music*, «eContact!», 8/3; <https://econtact.ca/8_3/bernardini_vidolin.html>.
- BORCIANI P. (1977), *For Modern and Contemporary Music. 209 Exercises in Advanced Violin Technique*. Ricordi, Milano.
- BORGENDORFF H. (2007), *The Debate on Research in the Arts*, «Dutch Journal of Music Theory», 12/1, pp. 1–17.
- BORGENDORFF H. (2012), *Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press.
- BORGENDORFF H. – PETERS P. – PINCH T. (eds. 2020), *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*, Routledge, London.
- BORN G. (1995), *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press.
- BORN G. (2021), *Knowing in Performing. Artistic Research*, in Huber-Ingrisch-Kaufmann-Kretz-Schröder-Zembylas (eds. 2021), *Music and the Performing Arts*, Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 35–50.
- BOULEZ P. (2005), *Leçons de Musique. Points de repère III*, C.Bourgeois, Paris.

- BRAIDOTTI R. (2022), *Il postumano II. Saperi e soggettività*, Derive Approdi, Roma.
- BRAIDOTTI R. – BIGNALL S. (eds. 2019), *Posthuman Ecologies. Complexity and Process after Deleuze*, Rowman & Littlefield, Lanham MD.
- BREGMAN A. (1990), *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, MIT Press, Cambridge Mass..
- BURRI R.V. (2021), *Doing research by means of art*, in Star Rogers-Halpern-Hannah-De Ridder-Vignone (eds.2021), pp. 183–197.
- BUSCH K. (2009), *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*, «Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts, and Methods», 2/2; <<http://criticaltheoryindex.org/assets/artisticresearchandthepoeticsofknowledge.pdf>>.
- CAMERON L. – ROGALSKI M. (2006), *Conserving Rainforest 4: aural geographies and ephemerality*, «Social & Cultural Geography», 7/6, 909–926.
- CAPPUCCIO M. (ed. 2008) *La neurofenomenologia. Esperienza, percezione, cognizione*, «Rivista di Estetica», 37/1.
- CARUSO G. (2022), *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca.
- CECCHI A. (2019), *Forme e concetti dell'esperienza musicale: testo, performance, media nella prospettiva della mediazione radicale*, in ID. (ed.), *La musica fra test, performance e media*, NeoClassica, Roma, pp. 15–30.
- CHOWNING J. (1973), *The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation*, «Journal of the Audio Engineering Society», 21/7, pp. 526–534.
- CLARKE B. – HANSEN M. (eds. 2009) *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-order Systems Theory*, Duke University Press, Durham NC.
- COBUSSEN M. (2007), *The Trojan Horse. Epistemological Explorations Concerning Practice Based Research*, «Dutch Journal of Music Theory», 12/1, pp. 18–33.
- COBUSSEN M. (2019), *Artistic Research and Sound Art in Public Urban Spaces*, in De Assis-L. D'Errico (eds. 2019), pp. 98–112.
- COESSENS K. – CRISPIN D. – DOUGLAS A. (2019), *The Artistic Turn. A Manifesto*, Leuven University Press.
- CONT A. (2013), *Introduction: Musical Research at IRCAM*, «Contemporary Music Review», 32/1, pp. 1–3.
- COOK N. (2015), *Performing Research: Some Institutional Perspectives*, in Doğanatan-Dack (ed. 2015), pp. 11–32.
- COWELL H. (1930), *New Musical Resources*, A. Kopf, New York.
- CROFT J. (2007), *Composition is not research*, «Tempo», 69.
- D'ERRICO L. (2021), *Stare con la domanda*, in Manca (ed. 2021), pp. 23–36.
- DE ASSIS P. – D'ERRICO L. (eds. 2019), *Artistic Research Charting a Field in Expansion*, Rowman & Littlefield, Lanham MD.
- DE ASSIS P. (2014), *Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance*, in D. Crispin-B. Gilmore (eds.), *Artistic Experimentation in Music: an Anthology*, Leuven University Press, pp. 41–54.

- DESCOLA PH. – INGOLD T. (2014), *Être au monde. Quelle expérience commune?*, Presses Universitaires de Lyon.
- DICK R. (1975), *The other flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Oxford University press.
- DI SCIPIO A. (1994), *Conceptual vs perceptual aspects of composing*, *Proceedings of the 3rd International Conference on Music Perception and Cognition* (Irène Deliège, ed.), ESCOM / Université de Liege, 173–174.
- DI SCIPIO A. (1995), *Centrality of techne for an aesthetic approach on electroacoustic music*, «Journal of New Music Research», 24/4, pp. 369–383.
- DI SCIPIO A. (1998), *Questions concerning music technology*, «Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities», 3/2, pp. 31–40.
- DI SCIPIO A. (2003), *Sound is the interface. From 'interactive' to 'ecosystemic' signal processing*, «Organised Sound», 8/3, pp. 269–277.
- DI SCIPIO A. (2008), *Emergence du son, son d'émergence. Essai d'épistémologie expérimentale par un compositeur*, «Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive», n. 48–49, pp. 221–249.
- DI SCIPIO A. (2009), *The notion of synthesis in Xenakis Music*, in R. Paland–C. von Blumenroeder (eds.), *Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk*, Der Apfel Verlag, Wien, pp. 64–81.
- DI SCIPIO A. (2015), *Stochastics and granular sound in Xenakis' electroacoustic music*, in M. Solomos (ed.) *Iannis Xenakis. La musique électroacoustique*, Paris, L'Harmattan, Paris, pp. 277–296.
- DI SCIPIO A. (2017), *La ricerca musicale di Jean-Claude Risset*, «Musica+», 49, pp. 35–41.
- DI SCIPIO A. (2020a), *Qu'est-ce qui est «vivant» dans la performance live electronics? Une perspective écosystémique des pratiques de création sonore et musicale*, Université Paris VIII (PhD dissertation).
- DI SCIPIO A. (2020b), *Che vuol dire 'musica elettronica dal vivo'? Liveness e agentività nell'ecosistema performativo*, «RATM», 20/2, pp. 19–52.
- DI SCIPIO A. (2021), *Thinking liveness in performance with live electronics. The need for an eco-systemic notion of agency*, in Impett (ed. 2021b), pp. 171–194.
- DI SCIPIO A. (2022a), *La sintesi del suono in Iannis Xenakis. Indagine di una ricerca compositiva*, «Musica/Tecnologia», 16, pp. 77–102.
- DI SCIPIO A. (2022b), *Relational ontology of feedback. Situated sound-making in the Audible Ecosystemics project*, «Echo. A journal of music, thought and technology», 3; <<https://echo.orpheusinstituut.be/article/a-relational-ontology-of-feedback>> .
- DOĞANTAN-DACK M. (ed. 2015), *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Ashgate.
- DOĞANTAN-DACK M. (2015), *Introduction*, in Id. (ed. 2015), pp. 1–10.
- FEENBEG A. (1991), *Critical Theory of Technology*, Oxford University Press.
- FELD S. (2012), *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Duke University Press.

- FLETCHER H. (1940), *Stereophonic Reproduction From Film*, «Bell Laboratories Record», 18/9, pp. 260–265.
- FRAYLING CH. (1993), *Research in art and design*, «Royal College of Art Research Papers», 1/1, pp. 1–5.
- GABOR D. (1947), *Acoustical quanta and the theory of hearing*, «Nature», 159, pp. 591–594.
- GARITY W.M. – HAWKINS J.N.A. (1941), *Fantasound*, «Journal of the Society of Motion Picture Engineers», 37/8, pp. 127–146.
- GIOTI A.M. (2021), *Agency and Distributed Creativity in Interactive Compositions*, Kunst Universität Graz (PhD Dissertation).
- GODØY R.I. – JØRGENSEN H. (2001), *Musical Imagery*, Routledge.
- GRITTEN A. (2015), *Determination and Negotiation in Artistic Practice as Research in Music*, in Doğanatan-Dack (ed. 2015), pp. 73–91.
- HARAWAY D. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London.
- HOFFMANN P. (2015), *Post-Xenakian art: after and beyond xenakis*, in M. Solomos (ed.), *Iannis Xenakis, la musique électroacoustique*, L'Harmattan, Paris, pp. 321–331.
- HÖRL E. (2015), *The technological condition*, «Parrhesia», 22, pp. 1–15.
- HÖRL E. – BURTON J. (eds. 2017), *General ecology. The new ecological paradigm*, Bloomsbury, London.
- IMPETT J. – CANCINO J.P. (2019), *Artistic Research and Music Technology*, in De Assis-D'Errico (eds. 2019), pp. 113–127.
- IMPETT J. (2017), *The Contemporary Musician and the Production of Knowledge: Practice, Research, and Responsibility*, in J. Impett (ed.), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*, Leuven University Press, pp. 221–238.
- IMPETT J. (2021a), *Dissociation and interference in composers' stories about music: the renewal of musical discourse*, in Impett (ed. 2021b), pp. 117–135.
- IMPETT J. (ed. 2021b), *Sound Work: Composition as Critical Technical Practice*, Leuven University Press.
- INGOLD T. (2001), *Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill*, in M.B. Schiffer (ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*, University of New Mexico Press, pp. 17–31.
- INGOLD T. (2011), *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London.
- KAGEL M. (1959), *Ton-cluster, Anschläge, Übergänge*, «Die Reihe», 5, pp. 23–37.
- KAUFMAN J.C. – BAER J. (eds. 2005), *Creativity Across Domains. Faces of the Muse*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah NJ.
- KIRKPATRICK G. (2020), *Technical politics. Andrew Feenberg's critical theory of technology*, Manchester University Press.
- KIRKKOPELTO E. (2015), *Artistic research as institutional practice*, in T. Lind (ed.), *Artistic Research Yearbook 2015: From Arts College to University*, Swedish Research

- Council, Stockholm, pp. 48–53; <<https://www.vr.se/english/analysis/reports/our-reports/2015-10-15-artistic-research-yearbook-2015.html>> .
- KNORR CETINA K. (2001), *Objectual practice*, in Schatzki-Knorr Cetina-von Savigny (eds. 2001), pp. 198–208.
- KUIVILA R. (2004), *Open Sources: Words, Circuits and the Notation-Realization Relation in the Music of David Tudor*, «Leonardo Music Journal», 14, pp. 17–23.
- LASKE O. (1977), *Music, Memory, and Thought. Explorations in Cognitive Musicology*, Michigan University Press.
- LASKE O. (1986), *A Course in Applied Epistemology*. Technical Report, Applied Artificial Intelligence Center.
- LASKE O. (1990), *The Computer as the Composer's Alter Ego*, «Leonardo», 23/3, pp. 53–66.
- LASKE O. (1991), *Toward an Epistemology of Composition*, «Interface. Journal of New Music Research», 21/1–2, pp. 235–269.
- LASKE O. (1992), *The Observer Tradition of Knowledge Acquisition*, in M. Balaban-K. Ebcioğlu-O. Laske (eds.), *Understanding Music with AI. Perspectives on Music Cognition*, MIT Press, Cambridge Mass., pp. 258–288.
- LEMAN M. (1999), *Music*, «Encyclopedia of Creativity», vol. 11, Academic Press, London, pp. 285–296.
- LEMAN M. (2005), *Music Creativity Research*, in Kaufman-Baer (eds. 2005), pp. 103–122.
- LEMAN M. (2008), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, MIT Press.
- LESAFFRE M. – NIJS L. – LEMAN M. (2013), *The musical instrument as a natural extension of the musician*, in M. Castellengo-H. Genevois (eds.) *Music and its Instruments*, Delatour, Paris, pp. 467–484.
- MACKEY J. (1984), *On the Perception of Density and Stratification in Granular Sonic Textures*, «Journal of New Music Research», 13, pp. 171–186.
- MAGNUSSON TH. (2019), *Sonic Writing. Technologies of Material, Symbolic and Signal Inscriptions*, Bloomsbury, London.
- MANCA G. (ed. 2021). *L'instabilità del quesito. La domanda nel fare artistico: cinque anni di ricerca Milano, Firenze, Gent*, Edizioni ETS, Pisa.
- MANCA T. (2021), *L'obiezione. Ovvero della ricerca artistica in musica*, in Manca (ed. 2021), pp. 11–14.
- MANCA T. (2023) *Before Sound. Re-Composing Material, Time, and Bodies in Music*, Transcript Verlag, Bielefeld.
- MCGINN R.E. (1983), *Stokowski and the Bell Telephone Laboratories: Collaboration in the Development of High-Fidelity Sound Reproduction*, «Technology and Culture», 24/1, pp. 38–75.
- MODY C. – NELSON A. (2013), *A Towering Virtue of Necessity: Interdisciplinarity and the Rise of Computer Music at Vietnam-Era Stanford*, «Osiris», 28/1, (Special Issue: *Music, Sound, and the Laboratory from 1750–1980*), pp. 254–277.

- MOONEY J. (2013), *International Electronic Music Catalog: Hugh Davies and the (ethno) musicology of electronic music*, Electronic Music Symposium at Anglia Ruskin (EMSAR); <<https://eprints.whiterose.ac.uk/80575/>> .
- MOONEY J. (2017), *The Hugh Davies Collection: live electronic music and self-built electro-acoustic musical instruments, 1967–1975*, «Science Museum Group Journal»; <<http://dx.doi.org/10.15180/170705>> .
- MUMMA G. (2015), *Cybersonic Arts: Adventures in American New Music*, University of Illinois Press.
- NEGRI T. (2014), *Arte e multitudo*, Derive Approdi, Roma.
- NELSON R. (2013), *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave MacMillan, London.
- O'BRIEN G.E. (2018), *The New Age of Sound: How Bell Telephone Laboratories and Leopold Stokowski Modernized Music*, «Acoustics Today», 14/2, pp. 17–24.
- OUZOUNIAN G. (2020), *Stereophonica. Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*, The MIT Press, Cambridge Mass.
- PALACIO-QUINTIN C. (ed. 2014), *La recherche musicale. Aux croisements de l'art et de la science*. Special Issue of *Circuit. Musiques Contemporaines*, 24/2.
- PENAZZI S. (1982), *Metodo per fagotto*. Suvini Zerboni, Milano.
- PETERS P. (2020), *Crafting Baroque Sound. How the Making of Organ Pipes Matters Artistically*, in Borgdorff-Peters-Pinch (eds. 2020), pp. 125–135.
- PICKERING A. (2001), *Practice and posthumanism. Social theory and a history of agency*, in Schatzki-Knorr Cetina-von Savigny (eds. 2001), pp. 172–183.
- PIGOTT J. (2020), *Material Systems: Kinetic Sound Art and STS*, in Borgdorff-Peters-Pinch (eds. 2020), pp. 91–102.
- PLANT S. (1997), *Zeroes and Ones. Digital Women and New Technoculture*, Fourth Estate, Notting Hill.
- POLANYI M. (1958), *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, The University of Chicago Press.
- POLANYI M. (1966), *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press.
- POLFREMAN R. – SHEPPART D. – DEARDEN I. (2006), *Time to re-wire? Problems and strategies for the maintenance of live electronics*, «Organised Sound», 11/3, pp. 229–242.
- REHFELDT PH. (1977), *New Directions for Clarinet*, University of California Press.
- REYBROUK M. (2006), *Music Cognition and the Bodily Approach: Musical Instruments as Tools for Musical Semantics*, «Contemporary Music Review», 25/1–2.
- REYBROUK M. (2021), *Musical Sense-Making. Enaction, Experience, and Computation*, Routledge, London.
- RINK J. (2015), *The (F)utility of Performance Analysis*, in Doğantan-Dack (ed. 2015), pp. 127–248.
- RISSET J.C. (1985), *Le compositeur et ses machines: de la recherche musicale*, «Esprit», 99/3, pp. 59–76.

- RUTZ H.H. (2023), *Understanding of Artistic Research*, (unpublished document), Gustav Mahler Private Universität, Klagenfurt.
- SANFILIPPO D. – DI SCIPIO A. (2019), *Defining Ecosystemic Agency in Live Performance. The Machine Milieu Project as Practice-Based Research*, «Array. Journal of the International Computer Music Association»; <<https://journals.qucosa.de/array/article/view/2655>> .
- SCHAEFFER P. (1966), *Traité des Objets Musicaux*, Seuil, Paris.
- SCHATZKI TH. (2001), *Introduction*, in Schatzki-Knorr Cetina-von Savigny (eds. 2001), pp. 10–22.
- SCHATZKI TH. – KNORR CETINA K. – VON SAVIGNY E. (eds. 2001), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London, Routledge.
- SCHÜLER N. (1995), *Erkenntnistheorie, Musikwissenschaft, Künstliche Intelligenz und der Prozeß. Ein Gespräch mit Otto Laske*. Axel Dietrich Verlag, Peenemünde.
- SCHWAB M. (ed. 2018), *Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*, Leuven University Press.
- SCHWAB M. (2019), *Expositionality*, in De Assis-D’Errico (eds. 2019), pp. 27–45.
- STAR ROGERS H – HALPERN M. (2020), *Introduction: The past, present, and future of Art, Science, and Technology Studies*, in Star Rogers-Halpern-Hannah-de Ridder-Vignone (eds. 2021), pp. 1–46.
- STAR ROGERS H. – HALPERN M.K. – HANNAH D. – DE RIDDER-VIGNONE K. (eds. 2021), *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*, Routledge.
- STOKOWSKI L. (1932), *New horizons in music*, «Journal of the Acoustical Society of America» 4/1, pp. 11–12.
- STRANGE P. – STRANGE A. (2001), *The Contemporary Violin. Extended Performance Techniques*, University of California Press.
- SZANTO T. (1977), *Extended vocal techniques*, «Interface. Journal of New Musical Research», 6/3–4, pp. 113–115.
- TABOR J. (ed. 1999), *Otto Laske. Navigating New Musical Horizons*, Greenwood Press, Westport CT.
- TAZELAAR K. (2020), *On the Threshold of Beauty. Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925–1965*, V2 publishing, Rotterdam; <<https://v2.nl/publishing/on-the-threshold-of-beauty-digital-version>> .
- TENNEY J. (1963), *Sound-Generation by means of a Digital Computer*, «Journal of Music Theory», 7/1, pp. 24–70.
- TRUAX B. (1978), *Handbook of Acoustic Ecology*, A.R.C. Publications, Vancouver.
- TRUAX B. (1984), *Acoustic Communication*, Ablex Publishing, Norwood.
- TRUAX B. (1988), *Real-Time Granular Synthesis with a Digital Signal Processor*, «Computer Music Journal», 12/2, pp. 14–26.
- VEITL A. (1997), *Politiques de la Musique Contemporaine. Le compositeur, la ‘recherche musicale’ et l’état en France de 1958 à 1991*, L’Harmattan, Paris.

- VOEGELING S. (2010), *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, London.
- WATERS S. (2007), *Performance ecosystems: Ecological approaches to musical interaction*, Proceedings of Electroacoustic Music Studies Network; <<http://www.ems-network.org/spip.php?article278>> .
- WATERS S. (ed. 2011), *Performance Ecosystems*, «Organized Sound», 16/2.
- XENAKIS I. (1992), *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, Pendragon Press, Hillsdale NY.
- ZATTRA L. (2007), *The Assembling of Stria by John Chowning: A Philological Investigation*, «Computer Music Journal», 31/3, pp. 38–64.
- ZATTRA L. - CEOLIN E. - TISATO G. (2011), *Demetrio Stratos rethinks voice techniques: a historical investigation at ISTC in Padova*, Proceedings of the Sound and Computing Conference: <<http://smc2011.smcnetwork.org/docs/SMC2011ProceedingsFinal.pdf>>

SITOGRAFIA²⁶

- DIXON G. (2009), *Turning Pitch into Rhythm. Henry Cowell and the Evolution of the Rhythmicon*, available from <<http://www.furious.com/perfect/henrycowell.html>>
- FRASCATI MANUAL (2015), <<https://www.oecd.org/publications/frascati-manual-2015-9789264239012-en.htm>>
- <<https://stokowski.tripod.com/>>
- <<http://ppeam.zhdk.ch/>>
- <<https://orpheusinstituut.be/en/projects/hipex>>

Abstract

Questo capitolo affronta la portata e l'impatto della Ricerca Artistica in Musica (ARM) come campo di interesse scientifico e, soprattutto, come pratica culturale del nostro tempo. Più in particolare, si concentra sullo scarso peso che le genealogie accademiche dell'ARM riconoscono agli sviluppi solitamente associati alla Ricerca Tecnologica Musicale (MTR), che non sono allineate con le semplicistiche e pervasive visioni tecnocratiche, né assorbite interamente da questioni ingegneristiche. Spesso considerate marginali, queste pratiche sperimentali di MTR dovrebbero invece essere considerate espressive di una consapevolezza più acuta e di una visione competente degli ambienti ipertecnologici in cui la musica viene prodotta e ascoltata, nelle società tardo-moderne e contemporanee. Il loro ruolo nella genealogia ARM e la loro rilevanza per l'attuale lavoro di ricerca artistica dovrebbero essere considerati in modo più equo.

L'articolo mette in relazione i proficui cambiamenti di paradigma e gli aspetti problematici dell'ARM con le questioni passate e presenti della ricerca tecnologica

26. Ultimo accesso a tutti i siti citati: 8.10.2023.

musicale basata sulla pratica, in particolare come emergono nelle correnti musicali sperimentali e in varie forme di *sound art*. Una serie di importanti casi di studio è infine tratta dalla storia della musica recente e meno recente, fornendo esempi di diversi atteggiamenti di ricerca artistica. Nel complesso, si auspica una convergenza delle prospettive ARM e MTR, anche in considerazione dell'interesse oggi nutrito dagli "studi di scienza e tecnologia" (STS) per l'ecologia dei media della performance contemporanea e di altre esplorazioni creative del suono e della musica.

Parole chiave: Genealogie della ricerca artistica, ricerca basata sulla pratica musicale, ricerca sul suono e sulle tecnologie musicali, lavoro di ricerca inter- e cross-disciplinare, dimensioni estetiche ed epistemiche della pratica musicale creativa.

Abstract

This chapter addresses the scope and impact of *Artistic Research in Music* (ARM) as a field of scholarly concerns and – more importantly – as a cultural practice of our times. More particularly, it focusses on the scant weight academic ARM genealogies acknowledge to developments usually associated with *Music Technology Research* (MTR) but not in the least aligned with simplistic and pervasive technocratic views nor absorbed into engineering matters entirely. Often counted as marginal, such experimental MTR practices should be deemed instead as expressive of a more acute awareness and competent insight into the hyper-technologized environments in which music is made and listened to, in late-modern and contemporary societies. Their role in ARM genealogy and their relevance to actual artistic research work, today, should be more fairly considered. The chapter threads fruitful paradigm shifts and problematic aspects of ARM together with past and present issues in practice-based music technology research, particularly as emerging in experimental music currents and various forms of *sound art*. Case studies are finally picked up from recent and not-so-recent music history, providing examples of different artistic research attitudes. Overall, a confluence or convergence of ARM and MTR perspectives is called for, which might be positively rehearsed also in connection with efforts in current "science and technology studies" (STS), particularly in consideration of today's larger media ecology of live performance and other creative explorations of sound and music.

Key-words: Artistic research genealogies, practice-based research in music, sound and music technology research, inter- and cross-disciplinary research work, aesthetic and epistemic dimensions of creative music practice

Does Size Really Matter? Choosing Recorders for Vivaldi's Chamber Concerti in Sharp Keys

In the eighteenth century, the most common size of recorder was the alto with the lowest note of f', also known as an F-alto. However, instrument collections around the world house a number of high-pitched alto recorders from the same century, which may simply be F-altos built at a high tuning pitch, or they may be altos in g' at low tuning pitches. The G-alto existed in the sixteenth and seventeenth centuries, primarily as a consort instrument, but there is little conclusive evidence that they survived into the later part of the Baroque period. Regardless, the possibility that G-altos co-existed alongside the standard F-alto size in the eighteenth century has been the subject of much debate among players, makers, and researchers alike. The findings discussed in this article form part of my doctoral research into these recorders and what they may have been intended for Morris [2022].¹

In 2007, Federico Maria Sardelli argued that recorder players in Italy likely owned recorders in f' and g' during the Baroque period. He proposed that Antonio Vivaldi (1678–1741) wrote his chamber concerti in sharp keys for G-alto, reserving those in flat keys for F-alto [Sardelli 2007, 129–130]. Sardelli based his argument primarily on the impact each recorder has on fingering technique: sharp keys can be played with easier fingerings on G-altos, while flat keys are better suited to F-altos. Sardelli's suggestion has been welcomed by players in particular, with some now adopting G-altos to play these pieces. However, his argument relies on modern recorder technique, with only a passing glance to historical sources on the subject. He also gives no consideration to the impact a different size of recorder has on timbre and expression.

1. Grateful thanks to my supervisors Assoc Prof Allan Badley, Prof Nancy November, and Dr Rachael Griffiths-Hughes for their input and advice on my thesis and, by extension, this article.

In this project, I adopt an artistic research approach to study the concerti and examine Sardelli's conclusions. I incorporate eighteenth-century source material regarding recorder technique and concepts of expression and timbre into my practical experiments to provide the findings with greater historical context. I begin this article with an overview of recorder finger technique, including the differences between historical and modern practices. This is followed by an examination of technical aspects that impact on comfort and playability in relation to Vivaldi's chamber concerti, as well as other relevant works. The final section of the article focuses on Vivaldi's handling of the recorder's range, including how the highest and lowest extremities might have been executed. Throughout the article, I explore the effect that incorporating historical information into my playing has on the perceived complexity of the works. I also investigate the relationship between key, fingerings, and their resulting timbres, and the impact these timbres have on expression. Ultimately, I show that technique and expression were inextricably linked in much of this repertoire, proving that instrument choice is crucial to expressive outcomes as well as technical complexity.

1. The Basics of Recorder Finger Technique

On recorder, fingers are counted from the top of the instrument downwards, with fingerings notated as a string of digits. In the fingering notation I will be using in this article, the left-hand thumb, underneath the recorder, is indicated with a T, while the fingers on the top of the instrument are numbered 1–7, counting from the top of the recorder downwards, with hyphens indicating open holes. Underlining indicates a partially open hole, known as half-holing (e.g., T12-456-, the fingering for c#" on an F-alto). When necessary, 8 is added to represent the closure of the bell-hole (e.g., T1-34-5678, the fingering for f#" on an F-alto).

Fingerings can be described as simple or forked. In simple fingerings, the holes are closed "in order" (e.g., T123---, the fingering for c" on an F-alto) whereas in forked fingerings, a hole or holes are closed beneath an open one (e.g., T1234-67, b♭' on an F-alto). Forked fingerings often have a weaker, more veiled timbre than simple fingerings.

Repertoire in sharp keys — by Vivaldi and by other Baroque composers — is today increasingly deemed suitable for G-altos, both by players and in the literature.² On the face of it, using a G-alto for pieces in sharp keys seems like a sensible

2. Aside from Sardelli's work regarding Vivaldi's chamber concerti, the topic has been especially heavily discussed in relation to Johann Sebastian Bach's fourth Brandenburg concerto; see for example Bernard Krainis [1961, 7], Tushaar Power [1994, 155–160], Alan Davis [1972, 47–50].

choice, as it simplifies fingerings: keys that, on an F-alto, would require complex combinations of forked fingerings instead employ fingerings that are easier to play and move between, sound stronger, and function more reliably.

However, it is the presence of forked fingerings that provides each key with its timbre, contributing to the perceived key characteristic and therefore its suitability to expressing a particular *Affekt* [Haynes 1986, 48–49]. By reducing the frequency of forked fingerings, the key characteristic changes. For example, Johann Mattheson describes E Major as painful and piercing, exhibiting despairing and deadly sadness and the hopelessness of extreme love [1713, 250]. Portrayal of such an *Affekt* is arguably better achieved on an F-alto because of how difficult E Major is on such a recorder. The fingerings needed embody a certain discomfort due to their complexity, and the timbres those fingerings produce are particularly jarring and unstable. In contrast, E Major on a G-alto retains an ease of playing. It is my belief that in arguing for G-altos for sharp keys, closer attention needs to be paid to the connection between fingerings, timbral qualities, and the *Affekt(e)* present in a given piece.

The difference between historical fingerings and those we use today is also of importance when considering finger technique for historical works. The majority of Baroque recorders produced today do not follow historical fingerings, but rather those of Arnold Dolmetsch (1858–1940), known as English fingerings. Children usually learn these fingerings when they begin playing the instrument, and they remain the basis for professional playing of eighteenth-century works. Dolmetsch developed them in the twentieth century and although they largely resemble historical fingerings, there are some notable deviations and simplifications that were introduced with the intention of making technique simpler. These fingerings are commonly used not only for modern styles of recorder but also for replicas of historical models — especially Baroque recorders — with the construction of the instrument subtly altered from the original measurements so the fingerings can be played in tune. These changes impact on the timbre of the notes as well as the finger movements needed to play them. Sardelli's arguments appear to be based on English fingerings, rather than historical ones, a fact that restricts his ability to draw accurate conclusions about the fingerings that players contemporaneous with Vivaldi might have used.

2. Major and Minor Semitones

A feature of historical fingerings that is often lost through using English ones is major and minor semitones. Historical sources indicate that players of instruments with flexible tuning (i.e., non-keyboard instruments) differentiated

between minor (e.g., C-C $\sharp$) and major (e.g., C-D $\flat$) semitones. This results in a difference of a comma between enharmonic equivalents. Major and minor semitones were an important expressive element in their own right, but despite being observed — often subconsciously — by historically informed players today, their expressive potential arguably remains underexploited.

Bruce Haynes [1991, 359–361] reports that fingering charts for winds, especially oboe, feature major and minor semitones. Curiously, he observes that recorder charts are particularly useful for learning about these semitones because breathing technique is “inflexible” and therefore alternative fingerings are required to adjust tuning [*ibid.*, 359]. This is not the case: fingers and breath are used in tandem to achieve correct intonation. The charts that he names as being most demonstrative of fingerings for major and minor semitones — those by Thomas Stanesby Jr. (1692–1734) and Johann Christian Schickhardt (ca. 1682–ca. 1762) — are two of only a few for recorder that offer such options, and even then, Schickhardt only differentiates one enharmonic pair, g $\sharp$ "/a $\flat$ " [Stanesby ca. 1732, 59; Schickhardt 2001, 56 (1710–15)]. While it is beneficial to distinguish this particular pair, given both notes appear often in recorder repertoire, it is certainly not the only one that would be useful. In reality, major and minor semitones do not feature regularly in surviving recorder fingering charts. The only chart with full options is that by Stanesby Jr. Some provide limited options: Johann Friederich Bernhard Caspar Majer (1689–1768), like Schickhardt, differentiates g $\sharp$ "/a $\flat$ "; John Hudgebut (fl. 1679–99) and Peter Prelleur (?1705–41) differentiate d $\sharp$ "/e $\flat$ ", and Pablo Minguet e Yrol (fl. 1733–66) provides some minor semitones for notes above g $\sharp$ ", which are non-standardised fingerings anyway [Majer 1732, 30–31; Hudgebut 1679, 1; Prelleur 1730, 3; Minguet e Yrol 1754]. Even those who chart sharp and flat fingerings separately, such as Jacques Hotteterre (1673–1763, on whom Schickhardt's chart is based), Jean-Pierre Freillon-Poncein (fl. 1700–1708), and Minguet e Yrol, either mostly or exclusively show the same fingerings across both tables, a seemingly redundant and excessive exercise [Hotteterre 1707, 40; Freillon-Poncein 1992, 19–20 (1700); Minguet e Yrol 1754].

The lack of full major and minor semitone fingerings can be explained by two factors. Firstly, tuning on the recorder is significantly influenced by breath pressure. Adjusting breath pressure to create major and minor semitones is a viable solution, especially for a player with strong aural skills; as Haynes [1991, 358] reports, evidence shows that a refined ear was the main necessity for executing the different semitones. Freillon-Poncein states that «the recorder has eight holes, which through the management of the breath give not only sixteen natural pitches, but also fourteen sharpened and fourteen flattened pitches» [Freillon-Poncein

1992, 16 (1700)].³ The management of breath may refer to the required increase of breath to reach higher tones (Majer, for example, comments in his fingering chart that the higher notes require stronger air pressure [1732, 31]), but possibly also to the differentiation of the sharp and flat pitches. Freillon-Poncein certainly advocates the differentiation of major and minor semitones in a comment made about the oboe: «I do not speak at all here of the major and minor half steps, because for instruments where the ear adjusts the pitches they may all be made equally well; thus the transposition on any kind of half step may be executed with as much accuracy as on the natural pitch» [Freillon-Poncein 1992, 12 (1700)].⁴

Similar solutions, unrelated to fingering, were found on the flute as well. Hotteterre's fingering chart uses the same fingerings for enharmonic equivalents, but he suggests rolling the flute in- or outwards in order to tune them [1707, 14–16]. As Haynes [1991, 361] reports, flautist Michel Blavet (1700–1768) was known to adjust tuning by “his manner of blowing,” which may refer to breath pressure but likely also relates to rolling the instrument as Hotteterre recommends.

Secondly, many recorder tutors are written for amateurs, and easy fingerings no doubt appealed to these players. Other charts are found in encyclopaedic texts about instruments, suggesting the authors likely were not experts themselves and relied on second-hand information. It could be assumed that professional players were capable of more nuanced subtleties in tuning, either through fingering changes or through breath pressure.

3. Technical Considerations and the Pursuit of Comfort

Let us now turn to Vivaldi's chamber concerti and the technical considerations that are relevant to them. When the appropriate repertoire for G-altos is discussed, especially by players, arguments often centre on whether the recorder makes a work more comfortable to play. Generally, the discussions are driven by an instinctive feeling, the features of which are rarely, if ever, defined in concrete terms. It is this feeling that players draw on when they assert that composers like Georg Philipp Telemann (1681–1767) were “clearly” skilled recorder players because the handling of the instrument in their writing supposedly reveals a deep familiarity with the physical experience of playing it. It is also this feeling

3. «La Flûte a huit trous, lesquels par le ménagement du vent que l'on leur donne font non seulement seize sons naturels, mais encore quatorze diezez & quatorze bemolisez.» (Freillon-Poncein, orig. ed., 12).
4. «Je ne parle point icy de la difference qu'il y a des demy tons majeurs ou mineurs, parce que aux Instrumens où l'oreille conduit les sons, on peut les faire tous égaux; ainsi la transposition sur toute sorte de demy ton se peut executer avec autant de justesse que sur le naturel.» (Freillon-Poncein, orig. ed., 9).

that leads many players to believe that works in sharp keys are better suited to G-altos, while those in flat keys are the domain of F-altos.

In order to discuss the suitability of works to G-altos in greater depth, it is first necessary to identify the technical features that contribute to a player perceiving fingerings as either comfortable, complex but still idiomatic, or wholly unsuitable to play. To investigate this, I conducted experiments in which I slowed down the process of fingering in my own playing to explore exactly how my fingers move from note to note. I played several eighteenth-century works that are considered technically demanding (including works by composers other than Vivaldi), expecting that these would sit closer to the limits of what is considered technically feasible and therefore provide data on where technical boundaries lie. In doing so, I was able to establish theories on why some movements feel more complex than others and why some feel less comfortable or “embedded” in my technique than others. After these experiments, two technical features stood out as contributing factors to the playability of a work: cross-fingering, and balance and counterweight. I explored both of these in relation to Vivaldi’s chamber concerti in sharp keys in order to investigate Sardelli’s claims.

4. Cross-Fingering

The ability to play a work comfortably and securely is not reliant on the number of forked fingerings in the work, despite their seemingly complex technique. Forked fingerings are unavoidable in recorder playing, regardless of the key used, and are in fact desirable to a certain degree: their often veiled timbral qualities, when intermingled with brighter-sounding simple fingerings, provide each key with its distinctive colours depending on their frequency and distribution throughout the scale. They therefore provide the contrasting strong and weak colouring that was desirable during the Baroque period.

Playability relies instead on cross-fingerings. Cross-fingering refers to a movement from one fingering to the next that requires fingers to move up and down simultaneously, rather than moving in one direction.⁵ Works or passages which involve a high frequency of these — and, in particular, many in succession — are more difficult than those that do not. While forked fingerings can increase the occurrence of cross-fingerings, this is not always the case. In fact, a work can utilise the unique timbres of forked fingerings without causing the complications involved with cross-fingerings if it is written well from a technical perspective.

5. This is in contrast to a term like forked fingering, which refers to a singular finger position. Terminology for these concepts is not standardised. Some writers refer to forked fingerings as cross-fingerings instead.

Cross-fingerings cause the player to feel less coordinated or even clumsy in their finger work.⁶ It seems to be this that Sardelli refers to when he discusses the «apparent mismatch of instrument and key» in Vivaldi's chamber concerti in sharp keys when they are played on an F-alto, and when he extolls the «superior congruence, fluency, and naturalness of writing» when a G-alto is used [2007, 130].

However, these works do not represent the technical conundrum that Sardelli seems to believe they do. In fact, using a G-alto sometimes increases the number of cross-fingerings, especially in passages using e[#]. Ex. 1–3 show three excerpts from *La Pastorella*, RV 95, that represent the most challenging finger work in the piece. The lines beneath notes indicate where cross-fingerings are required to change pitch; solid lines signify those needed when playing an F-alto, dashed lines those for a G-alto. In order to achieve consistency in results and greater historical fidelity, historical fingerings — rather than English ones — have been adopted.



Example 1: Recorder part from Vivaldi's *La Pastorella*, RV 95, I., bars 47–53



Example 2: Recorder part from Vivaldi's *La Pastorella*, RV 95, III., bars 23–29

6. This sensation would no doubt have been stronger for players in the Baroque, as players today play contemporary repertoire and technical exercises that encourage a wider variety and greater complexity of finger movements.



Example 3: Recorder part from Vivaldi's *La Pastorella*, RV 95, III., bars 43–49

As can be seen in the examples, using a G-alto does not automatically simplify these passages. Ex. 3 contains longer sequences of cross-fingerings, and the end of Ex. 1 becomes more complicated. Ex. 2 involves similar levels of cross-fingerings on both recorders. This is a result of the historical fingering $\underline{T}123\text{-}5\text{-}6\text{-}$, which is necessary on both recorders (as b'' for the F-alto and $c\sharp'''$ for the G-alto) and forms cross-fingerings with the notes that neighbour it because of its use of half-6 (half-6 would not be used in the equivalent English fingering).

If English fingerings are used, more issues arise when playing on an F-alto. The English fingering for $g\sharp''$ on an F-alto, $--23456\text{-}$, requires finger 1 to be raised and lowered more frequently in these passages, and thus creates more frequent cross-fingerings. This is likely why many players believe these passages are difficult and unnatural to play. By using the historical fingering $\text{-}123456\text{-}$, these cross-fingerings are often avoided. A good example of this can be found in movement three of *Concerto del Gardellino*, RV 90a, b. 69–79, reproduced in Ex. 4. As in the earlier examples, the solid lines indicate the cross-fingerings involved when using an F-alto playing historical fingerings, and the dashed lines indicate those for a G-alto using historical fingerings. The dotted lines show the cross-fingerings that are added when using an F-alto with English fingerings. A player would have to contend with cross-fingerings at all intervals marked with solid and dotted lines in this scenario, a significant increase in frequency than if they played with historical fingerings.

The historical fingering for $g\sharp''$ is not an implausible choice for players today to adopt in these and other passages, regardless of the kind of recorder they play. Even on English-fingered recorders, this fingering is still in tune; if anything, it produces a more distinctive $g\sharp''$, instead of a pitch closer to $a\flat''$. This would allow the player to take greater advantage of the expressive potential of major and minor semitones.



Example 4: Recorder part from Vivaldi's *Concerto del Gardellino*, RV 90a, III., bars 69–79

5. Forked Fingerings, Key, and Timbre

It is worth considering what impact fingerings have on timbre and expression. The key of a work could be chosen to exploit the veiled timbres of forked fingerings on wind instruments. Vivaldi was undoubtedly aware of this. He wrote a number of chamber concerti for flute in flat keys, despite the instrument's tendency towards sharp ones [Sardelli 2007, 132]. In these instances, Vivaldi was clearly exploring the dramatic colourings that can be obtained by taking the flute into less common keys that employ more forked fingerings, while still writing idiomatic parts. It is highly likely he would have taken a similar approach in his works for recorder. Using an instrument size other than what was originally intended — thereby changing the fingerings used, even if it does appear to make playing simpler — will have a noticeable impact on the resulting timbre.

Perhaps the most noteworthy example of conscious key choice in Vivaldi's music for recorder occurs not in a concerto, but rather in "Se palpitarti in sen" from the opera *L'Incoronazione di Dario*, RV 719 (act 2, scene 18). The first vocal entry, along with the accompanying recorder parts, is reproduced in Ex. 5. This aria is written in E Major, a key generally considered unsuitable for F-altos because of the high frequency of forked fingerings. Regardless, Vivaldi includes two F-altos in the scoring, playing in unison with the violin parts [*ibid.*, 252, 264].⁷ Crucially, the violins are to be played muted, a timbral change that matches the veiled quality of the forked fingerings on the recorders. This inclusion of muted

7. Sardelli discusses this aria but appears confused about the instrumentation. In one instance, he notes that it is played on F-altos, but in another, he suggests D-tenors based on an incorrect range for the parts.

All[egr]o

[Violini con]
Sordini
con Flauti

Statira

Viole, e
Viol[oncello]
Solo

Se pal - pi - tar - - - - ti in

11

sen tu sen - ti il co - re an - cor, è van - o quel ti - mor, è va - no quel ti

14

mor, già sei mi - o spo - so, già sei mi - o spo - so, mi - o spo - so.

Example 5: First vocal entry from Vivaldi's "Se palpitarti in sen," *L'Incoronazione di Dario*, RV 719, bars 9–17

violins shows that Vivaldi understood the effect of E Major on recorder and that he was using it in this instance for a specific rhetorical purpose. Using G-altos to perform this aria would result in more bright and stable simple fingerings that would contradict the muted tone that Vivaldi appears to have been trying to achieve. This further supports the argument that Vivaldi wrote all of his chamber

concerti involving recorder for F-alto, even if the key choices seem — at least superficially — to be incongruous.

6. Balance and Counterweight

During playing, the recorder is not held in the hands, but rather balanced with the weight distributed between the lower lip of the mouth and the right-hand thumb. This balance allows the fingers to move freely and without tension, which would otherwise reduce movement and risk injury. However, in certain instances — especially fast passages involving many fingers moving simultaneously — the recorder loses stability due to the constant motion of the fingers and begins to rock on its balance points. As a result, some kind of stabilising force is necessary. This can be achieved with a right-hand buttress finger and/or a left-hand counterweight.

Buttress fingering involves using either finger 6 or finger 7 (but never both) to stabilise the lower end of the recorder. When using finger 7, the finger rests on the socket beads of the foot-joint. This can be used across all registers with any notes that do not require holes 4, 5, 6, or 7, as these would result in restricted, cramped movement in the right hand.

In contrast, when using finger 6 as a buttress, the finger rests on the hole itself. Because of this, buttressing with finger 6 has an impact on the sound of the recorder. It can be used on notes not requiring holes 5, 6, or 7 in the first register only; it cannot be used at all for higher registers. Therefore, while there are limitations in using either finger, finger 7 can be used in more situations. However, finger 7 is a weaker finger than 6, meaning it may not always provide sufficient stability.

Although there is no mention of using finger 7 as a buttress in historical treatises, finger 6 is notated in approximately half of the extant fingering charts. It features particularly frequently in charts from France and England but appears in those from across Europe. Fig. 1 shows an example of such a fingering chart from Johann Daniel Berlin's (1714–87) treatise, published in 1744 [1744, 100]. The notes enclosed in squares utilise finger 6 as a buttress.

Left-hand counterweight involves exerting a small amount of downwards pressure through one of the fingers of the left hand. It relies on the fact that the left-hand fingers move less than the right, so there will likely always be a finger that is stationary on its hole for a reasonable length of time, sometimes across multiple phrases. This will be finger 1 or 2: finger 2 is the most common, but finger 1 is necessary when playing a small number of notes. Regardless of the finger used, the counterweight is centred between the two balance points (the lower lip

§. 24. E勒斯 er Bleite-Figurens Tilbehering saadan:



Figure 1: Fingering chart from J.D. Berlin's *Musikalishe Elementer [...]*, with fingerings using buttress finger enclosed in squares

and right-hand thumb), forming a triangular shape that provides strong stability. Additionally, it involves the stronger fingers of the hand (index or middle), which means the fingers do not need to carry much extra tension in order to be effective.

Humphry Salter (fl. 1682–1723) demonstrates both left-hand counterweight (using finger 2) and buttress fingering (finger 6) in his description of how to hold a recorder. He identifies several benefits of the supports: in particular, he mentions that it keeps the instrument secure at the mouth, and that it allows the player to “orientate” the rest of the fingers over their holes:

“[...] putting your second Finger of your left hand on the [second] hole, then put your third Finger of your right hand on the [sixth] hole with the Thumb of your right hand underneath, the which Finger and Thumb held thus, are for a stay to keep it to your Mouth, and to make it more tuneable, and also to keep your Fingers in Order over the rest of the holes.” [1683, 1–2].⁸

Prelleur offers a similar description to Salter's in his treatise [1730, 1].

Buttress fingers and left-hand counterweight may be used either individually or together, depending on the situation. While buttress fingers can only be used for a limited number of notes, a left-hand counterweight is always a viable option in Baroque repertoire, as the left hand is always in use. Because a left-hand counterweight is structurally sound and physically stronger due to the fingers involved,

8. N.B.: Salter counts the thumb-hole as hole 1, so he refers to those in the quote as the third and seventh respectively. These have been altered to avoid confusion in the context of the discussion.

it should be prioritised in stabilising the recorder over buttressing. Well-written recorder parts, especially virtuosic ones, are constructed in a way that prioritise left-hand counterweight, making this a likely contributing factor to the comfort experienced by players when playing these parts.

Bb. 48–52 from the third movement of Vivaldi's Chamber Concerto in D Major, RV 94, provide an example of the benefit of counterweight fingers. The passage is reproduced in Ex. 6. It features a repeated two-bar pattern; in subsequent examples, the repeated bars have been eliminated for brevity, but it is important to note that in performance, any fingering patterns would be repeated, reinforcing the simplicity or difficulty of the movements involved.



Example 6: Recorder part from Vivaldi's Chamber Concerto in D Major, RV 94, III., bars 48–52

On a G-alto, finger 2 can act as a counterweight throughout the passage, regardless of the fingering system, as seen in Ex. 7.⁹ Grey boxes have been added to this and the following examples to delineate beats to make reading fingerings easier.

If the same passage is played on an F-alto with English fingerings, finger 1 can form a counterweight in the first bar, but no counterweight is possible in the second, as shown in Ex. 8. This lack of stability, along with the complex fingering patterns that are formed by every interval, makes playing this bar feel clumsy and uncoordinated, a feeling which is exacerbated by its repeat two bars later. Consequently, this impacts the ability to play the entire phrase, no doubt leading to a sense that the passage (and, by extension, the piece) is unsuited to an F-alto.

However, if historical F-alto fingerings are used, g#" gains finger 1, allowing this finger to function as the counterweight through this passage, as seen in Ex. 9. This returns stability to the passage, making it feel more idiomatic. This shows how crucial the chosen fingering system is to the perceived technical complexity of these works.

9. The only difference between historical and English fingerings in this passage is the use of half-6 for c#" for historical fingerings; this would not be used for English fingerings.



-	I	-	T	-	I	-	T	-	I	-	T	-	I	-	T	-	I	-	T	-	I	-	T
-	1	-	1	-	1	-	1	-	1	-	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
-	3	-	-	-	3	-	-	-	3	-	-	-	3	-	-	-	3	-	-	-	3	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	-	-	-	4	-	-	-	4	-	-
-	5	-	-	-	5	-	-	-	5	-	-	-	5	-	-	-	5	-	-	-	5	-	-
-	<u>6</u>	-	-	-	<u>6</u>	-	-	-	<u>6</u>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Example 7: Bars 48–52 of RV 94 using historical G-alto fingerings



I	I	I	T	I	I	I	T	I	I	I	T	-	I	-	T	-	I	-	T	-	I	-	T
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	-	1	-	1	-	1	-	1	-	1	-	1
2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-
3	-	3	-	3	-	3	-	3	-	3	-	3	3	3	-	3	3	3	-	3	3	3	-
4	4	4	-	4	4	4	-	4	4	4	-	4	-	4	-	4	-	4	-	4	-	4	-
5	-	5	-	5	-	5	-	5	-	5	-	5	5	5	-	5	5	5	-	5	5	5	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6	-	6	-	6	-	6	-	6	-	6	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Example 8: Bars 48–52 of RV 94 using English F-alto fingerings



I	I	I	T	I	I	I	T	I	I	I	T	-	I	-	T	-	I	-	T	-	I	-	T
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-	2	2	2	-
3	-	3	-	3	-	3	-	3	-	3	-	3	3	3	-	3	3	3	-	3	3	3	-
4	4	4	-	4	4	4	-	4	4	4	-	4	-	4	-	4	-	4	-	4	-	4	-
5	-	5	-	5	-	5	-	5	-	5	-	5	5	5	-	5	5	5	-	5	5	5	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6	-	6	-	6	-	6	-	6	-	6	-
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Example 9: Bars 48–52 of RV 94 using historical F-alto fingerings. Finger 6 could be used as a buttress for e", especially in the second bar, allowing further stability.

6. Aspects of Recorder Range

6.1. Dizzying New Heights: Extension of the Recorder's Upper Range

A recorder part whose range does not drop below the pitch g' (and preferably does not use the pitch $g\sharp'$ due to the need for half-holing) can be seen as suitable for a G-alto rather than an F-alto. Often this is considered in contexts where other factors, especially the pitch $f\sharp'''$, are present. Sardelli uses both of these features of the recorder's range to argue that the chamber concerti RV 92, 94, and 95 are written for G-alto [2007, 129–131].¹⁰ Generally speaking, however, using pitch compass as an argument on its own for the use of a G-alto is an unreliable approach simply for the fact that it has never been a necessity for a composer to use the full range of any given instrument. In particular, the low register of a recorder is known for being weak in dynamic, and, depending on the musical context, it may have been pertinent for a composer to avoid low notes for reasons of balance with other instruments. In the course of his argument, Sardelli does concede that Vivaldi frequently avoids the lowest notes of the recorder's range [*ibid.*, 129].

At the other end of the spectrum, the presence of $f\sharp'''$ is often taken by players and researchers as another signal for the use of a G-alto. The occurrence of this pitch is seldom but not unheard-of in Baroque repertoire for the recorder, particularly in the works of Telemann and Johann Sebastian Bach (1685–1750), as well as Vivaldi. In current performance practice (using a recorder in f') the most frequently used English fingering for the pitch $f\sharp'''$, $\underline{T}1\text{-}34\text{-}6\text{Z}8$, requires the bell of the recorder to be stopped on the player's leg in order to allow it to sound. This movement is not only clumsy and uncomfortable, it is also not supported in the historical literature or iconography. Using a G-alto mitigates this problem, as the fingering for this note becomes the unproblematic $\underline{T}12\text{-}45\text{-}$. It is for this reason that pieces which utilise this pitch are often argued to be conceived for G-alto, rather than F-alto.

However, such arguments overlook the influence of construction on a recorder's ability to produce notes in the upper-second and third octaves of their range. A complex relationship between various factors of voicing and bore profile influences the generation of the harmonics necessary for producing notes at the upper end of the recorder's range [Peter Thalheimer 2010]. Indeed, while some fingering charts for Baroque F-altos, especially those of English and French origin, do

10. Sardelli notes that RV 95 does in fact fall to $f\sharp'$, but that this is likely a mistake. The validity of this argument is discussed later in this article.

not show a fingering for $f\sharp'''$ — and Hotteterre famously states «there is no high $F\sharp$ »¹¹ — those those of Majer [1732, 31], Berlin [1744, 100], Minguet e Yrol [1754, 208], Pater Ferdinand von Everard [Thieme 1996, 208] (dates unknown), and Joos Verschuere Reynvaan [1795, plate 18] (1739–1809) do.¹² Rather than the English fingering that requires the bell-hole to be closed, most of these writers give the fingering $\overline{T}1\text{-}345\text{-}7$ instead.¹³

Historical evidence of skilled players using $f\sharp'''$ and notes above g''' exists from early in the 1700s despite the notes not appearing in fingerings charts until the 1730s. In 1700, Freillon-Poncein stated that «by forcing the wind, one may make nineteen pitches to the third A, B, and C [a''' , b''' , and c'''], but these are not much used, so I will not give them as a rule to be followed» [1992, 16 (1700)], (text in square brackets mine).¹⁴ This implies that some players were capable of producing these notes, likely because they were more technically skilled and owned recorders that could play the notes. This conclusion highlights two key details. First, fingering charts were primarily produced for amateurs for whom many of these high notes would have been too demanding, so it is hardly surprising that we see the notes being used in pieces up to almost two decades before their fingerings were recorded. Secondly, it demonstrates that only some recorders were built that could produce these notes. As Peter Thalheimer observes [2010, 3–11], only recorders with a long *Mensur* can play $f\sharp'''$ and notes above g''' . Freillon-Poncein's observation stands in stark contrast to Hotteterre's statement in 1707 that $f\sharp'''$ does not exist on the alto recorder, demonstrating that Freillon-Poncein had encountered players who owned instruments with a long *Mensur*, while Hotteterre presumably either had not or at least felt that it was not common enough to mention to an amateur audience [Hotteterre 1707, 40].

All known works that use $f\sharp'''$ or notes above g''' as well as fingering charts that include these notes are collated in Tab. 1. Not only does the table show that works with these notes were written well before their inclusion in charts, but it also demonstrates that the works were mostly cantatas and concerti, typically the domain of professional players rather than amateurs. It is not until the late 1720s that we see higher notes used in a more amateur setting, beginning with Telermann's Sonata in F Major, TWV 41:F2, published in *Der getreue Music-Meister*,

11. «Il n'y a point de *Fa Diézis en haut*» [Hotteterre 1707, 40]; my translation.

12. Stanesby Jr. [1732, 59] also shows a fingering for $c\sharp'''$ on a tenor recorder in c' , which is the equivalent pitch of $f\sharp'''$ on an F-alto.

13. Exceptions are Everard, who gives $\overline{T}1234\text{-}67$, and Berlin, who gives $\overline{T}1\text{-}34567$. Minguet e Yrol also has a distinct $g\flat'''$ fingering, $\overline{T}1\text{-}345\text{-}$.

14. «On peut, quand on veut forcer, en faire dix-neuf par le troisième A mi la, B fa si, & C sol ut, mais cela n'est beaucoup usité; ainsi je ne la donne pas pour une règle qu'on doit suivre» (Freillon-Poncein, orig. ed, 12).

but even this includes an alternative passage that allows the player to avoid the c''' should they not be able to produce it. Seen in this context, Vivaldi's use of $f\sharp'''$ cannot automatically be assumed to signal a G-alto as Sardelli has suggested. Rather, it plays a key role in the increasing use and development of the upper end of the F-alto's range.

TABLE 1:
Works and fingering charts including $f\sharp'''$ and notes above g'''

DATE	WORK DETAILS	NOTES USED
1714	J.S. Bach: <i>Himmelskönig, sei willkommen</i> , BWV 182, Weimar version	$f\sharp'''$, $g\flat'''$, $a\flat'''$, a'''
1716	Bach: <i>Komm, du süsse Todesstunde</i> , BWV 161a	$f\sharp'''$
1719–20	Bach: Brandenburg Concerto No. 4 in G Major, BWV 1049	$f\sharp'''$
1720s	A. Vivaldi: Chamber Concerto in D Major, RV 92	$f\sharp'''$
1720s	Vivaldi: Chamber Concerto in D Major, RV 94	$f\sharp'''$
1720s	Vivaldi: Chamber Concerto in D Major, <i>La Pastorella</i> , RV 95	$f\sharp'''$
1723	Bach: <i>Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe</i> , BWV 25	$f\sharp'''$
1724	Bach: <i>Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt</i> , BWV 18, Leipzig version	$f\sharp'''$, a'''
1724	Bach: <i>Himmelskönig sei willkommen</i> , BWV 182, Leipzig version	$f\sharp'''$
1725	Bach: <i>Ihr werdet weinen und heulen</i> , BWV 103	Equivalent of a'''
1725–26	G.P. Telemann: <i>Es ist ein schlechter Ruhm</i> , TWV 1:506	$f\sharp'''$
1728	Telemann: Sonata in F Major, TWV 41:F2	c''' with alternative passage
ca. 1728–33	G.A. Piani: <i>Sonata per flauto</i> in E Minor (transposition found in the Harrach collection of Sonata No. 7 in C Minor, originally for violin)	$f\sharp'''$
1730s?	R. Valentine: Sonata VI in C Major, I-PAc Sanv.D.145/II	$a\flat'''$
1732	Vivaldi: "Cento donzelle," <i>La fida ninfa</i> , III.xi., RV 714	$f\sharp'''$
1732	J.F.B.C. Majer: fingering chart in <i>Museum musicum theoretico practico</i>	Chromatic to b'''
ca. 1732	T. Stanesby Jr: fingering chart in <i>A New System of the Flute a Bec</i> [...]	Chromatic to $d\sharp'''$ for tenor (= $g\sharp'''$ for F-alto)
1735	J.C. Schickhardt: <i>L'alphabet de la musique</i> , Op. 30 (multiple sonatas)	$f\sharp'''$, $g\sharp'''$ ¹⁵
ca. 1740	Telemann: Double Concerto in E Minor, TWV 52:e1	$f\sharp'''$

15. One instance of $g\sharp'''$ is created in the Vivace of Sonata XII by using the more complex key choice of F $\sharp$ minor.

DATE	WORK DETAILS	NOTES USED
ca. 1740	Telemann: Concerto in C Major, TWV 51:C1	f ^{♯'''}
ca. 1740	Telemann: Concerto in F Major TWV 51:F1	g ^{♯'''} , a ^{'''} , c ^{'''}
1744	J.D. Berlin: Fingering chart in <i>Musicaliske Elementer</i>	f ^{♯'''} , g ^{'''} , a ^{'''} , b ^{'''} , c ^{'''} (no f ^{♯'})
1754	P. Minguet e Yrol: Fingering chart in <i>Reglas, y Advertencias Generales</i> [...]	Chromatic with minor semitones to c ^{'''}
1770	F. von Everard: Fingering chart entitled “Principes pour la flute. P.F.E. 1770.”	f ^{♯'''} , g ^{♯'''} , a ^{'''}
1795	J.V. Reynvaan: Fingering chart in <i>Muzijkaal Kunst-Woordenboek</i> ¹⁶	Chromatic to b ^{'''} , including alternatives

6.2. *Vox Addita*: Low and Extension Notes

Although rare, extension notes — notes lower than the lowest standard pitch of the instrument, usually by a semitone — do appear in recorder parts in the eighteenth century. The difficulty involved in these occurrences lies in trying to establish whether they are errors or oversights on the part of the composer or copyist, whether the recorder player was simply expected to transpose the passage, or whether the player was indeed required to play the note. Consideration of these occurrences has implications for our understanding of how composers and players handled the lower limits of the instrument.

Extension notes are not discussed in any eighteenth-century treatises. However, they are covered by Girolamo Cardano (1501–76) in his treatise *De musica*, written in 1546 but not published until 1663. Unlike his contemporary Sylvestro di Ganassi dal Fontego (1492–mid 16th century), who was interested in extending the upper extremity of the recorder’s range, Cardano seems to have experimented not only with lowering the recorder’s range, but also with using the bell-hole more frequently in general playing [1973, 64–65, 67–69].¹⁷ Cardano calls the extension notes *vox addita*, and writes that, when all finger-holes and part of the bell-hole are covered and the breath is relaxed, a whole tone (with bell-hole half closed) and a semitone (with bell-hole quarter closed) can be produced

16. The anonymous Dutch fingering chart “Schaale voor de Bekfluit” that Ilona Hanning reports on is identical to this chart. Ilona Hanning, “Die dritte Oktave der Altblockflöte—altes Neuland,” *Windkanal* 3 (1998): 9.

17. Cardano acknowledges Ganassi’s work in discovering higher notes but prefers to use a higher recorder to reach those pitches instead. This sheds a critical light on Ganassi’s work and suggests that not everyone was convinced by his results, despite our own modern-day preoccupation with them.

[*ibid.*, 64].¹⁸ He takes this technique further by suggesting that the bell-hole can be shaded for all tones to produce semitones and dieses across the range of the instrument, «for if the [bell-hole] is half closed whole tones will become a semitone lower, and semitones will become dieses. If [the bell-hole] is one-quarter closed a whole tone will become a diesis lower” [*ibid.*]. In practice, this particular application of the technique has very limited use, as many fingerings are unaffected by the shaded bell-hole. Some notes in higher registers even shift upwards in pitch, rather than down as Cardano suggests.

It is tempting to assume that Baroque players — especially the skilled ones — may have also experimented with this technique to find extension notes, but it is worth noting some caveats. Cardano was writing in the Renaissance, when recorders were made with much larger bell-holes that are easier to control. Baroque recorders have much smaller bell-holes, meaning the slightest adjustment in closure has a significant impact on tuning and timbre. Coordinating breath pressure to match the shading of the bell-hole also requires a delicate balance that is difficult to execute in the vast majority of cases. Furthermore, Cardano was writing at a time when the consort was the primary setting for recorder. This often involved the player being seated, which makes shading the bell-hole against the leg easier to negotiate. In the Baroque, it seems likely that players stood more often than they sat, especially for parts that were more complex (such as solo or concertante parts), making the use of the knee less likely. The rapidity with which the knee would be needed in virtuosic passages in this repertoire, were a player to use this technique, also makes it far more challenging to execute.

Regardless of this, possible extension notes do occur in Baroque repertoire. Two of Vivaldi’s works that Sardelli considers suitable for G-alto — RV 95 and RV 101 — use f#’ [2007, 131]. This note is an extension on a G-alto, requiring the bell-hole to be approximately half-covered. It is a standard tone on F-alto, but often avoided because of its weak timbre and difficult tuning due to the fingering requiring hole 7 to be half-closed. In other words, the pitch causes problems regardless of the recorder used. The issue of instrument choice therefore adds another level of complexity to the matter of extension notes and how they are best handled.

The pitch f#’ occurs once in *La Pastorella*, RV 95, in b. 87 of the first movement. The passage is reproduced in Ex. 10. Sardelli dismisses this note as having «the look more of a mistake than of a pointer to the intended instrument» [*ibid.*, 130], noting the difficulty of playing the note on either size of alto. He does not provide a clear solution as to which recorder to use and, if a G-alto, how to play it. Stefano

18. Cardano was taught this technique by his teacher, Leo Oglonus.

The recorder parts in this section are very exposed: even if the player hurriedly managed to adjust the tuning when he began playing, any error in tuning would be clearly audible not only between the two recorder parts — which play their notes with only the basso continuo accompaniment — but also compared to the second violin's e' that sounds directly afterwards. It is difficult to know what the solution to this should be, as any alteration to the pitch (such as replacing the e' with a g') would disrupt the integrity of the counterpoint, and thus the rhetorical meaning along with it [*ibid.*].¹⁹ It is possible that we need to reconsider the instrumentation of this work, and whether it may have been intended for tenor recorders (or alto and tenor recorder) instead.

Turning now to the possibility of using an F-alto for *La Pastorella*, Sardelli notes the complication involved in playing the passage a'-g#'-f#', «since it necessitates sliding the fingers into position over the two final double holes (if, indeed, the instrument possesses these) in order to execute, with uncertain outcome, the progression g' [sharp]-f' sharp» [*ibid.*, 130]. His insinuation that historical recorders would not have had double-holes to facilitate tuning these notes is accurate: Hotteterre [1707, 38, 40] mentions double-holes in his treatise, but extant instruments demonstrate they were very much the exception rather than the rule they are today. In addition, the complicated nature of producing f#' in particular — requiring hole 7 to be half-covered and breath pressure to be relaxed — appears to be why the note is often avoided in eighteenth-century recorder repertoire. In this particular instance, the speed with which it needs to be played is also a factor, as is the exposed nature of the part, with the recorder playing with only basso continuo accompaniment at this point. The speed of the passage means there is not enough time to ensure the notes are accurately tuned and risks turning the end of the phrase into an inelegant glissando rather than three distinct notes.

However, Sardelli makes the assumption that g#' would be produced by half-covering hole 6 — the way we play it today — thus overlooking the fact that many historical fingering charts give another fingering, T12345-7, which is much easier and more reliable to produce. When using this fingering, breath pressure must be reduced in a similar way to T123456-, but there is no need to coordinate half-holing to match. Covering all of hole 7 is also a much simpler gesture and is easily executed from the standard a' fingering, T12345--. In the passage from RV 95, the simpler fingering for g#' allows the player to focus on correcting breath pressure alone. The pressure required for g#' is the same as that needed for the f#' that follows, meaning the player can maintain the same pressure and focus solely

19. Sardelli suggests this as a solution if the player finds e' unacceptable.

on finding the correct half-hole position for finger 7 as they complete the passage. These factors are summarised in Ex. 12 and 13.

T	T	T
1	1	1
2	2	2
3	3	3
4	4	4
5	5	5
-	6	6
-	-	7

Adjust half-hole and breath pressure to tune Adjust half-hole to tune

Example 12: Bar 87 of *La Pastorella* when played using English fingerings

T	T	T
1	1	1
2	2	2
3	3	3
4	4	4
5	5	5
-	-	6
-	7	7

Adjust breath pressure to tune Adjust half-hole to tune

Example 13: Bar 87 of *La Pastorella* when played using historical fingerings

What this shows is that, although a player would not be grateful to a composer for repeatedly using such a gesture, it is simple enough to execute this passage neatly and reliably using historical fingerings when it does occur. This exemplifies Vivaldi as a composer who knew the bounds of possibility of the instrument and worked right up to the limits while never overstepping them, and in doing so, exploring the recorder's full expressive capabilities with regards to timbre.

While this fingering for $g\sharp^4$ is considered historical, it should be noted that, with the necessary adjustment of breath pressure, it is possible to produce it on an English-fingered recorder, including those with double holes. While players today have become accustomed to using double holes, and therefore the more balanced volume that they produce in the chromatic notes of the lowest extremity of the instrument, this fingering likely comes closer to the veiled timbres that would have been not just used but preferred during the eighteenth century. It is incredibly easy to move, for example, between $a'-g\sharp^4$ or $b\flat^4-a\flat^4$, using this fingering,

as it eliminates any wrist movement required for half-holing and, especially for a'-g $\sharp$ ', results in a simple falling motion of finger 7 that “mimics” the resultant fall in pitch.

The f $\sharp$ ' in b. 69 of the first movement of Vivaldi's Chamber Concerto in G Major, RV 101, overlooked by Sardelli, is also comfortably playable on F-alto, as it is simply a step below the g' that precedes it. It is doubled by the violin, which strengthens the overall sound of the passage, which is otherwise low — and therefore soft — on the recorder.

Example 14: Vivaldi's Chamber Concerto in G Major, RV 101, I., bars 69–70

It is also worth considering how changing recorders impacts the overall strength in the sound of the work, especially in the lowest part of the recorder's range. RV 101 is a particularly good example of this. The work, despite being in a sharp key, fits comparably well on either G- or F-alto from a fingering perspective: neither recorder makes the concerto significantly easier or more complicated than the other. However, what is particularly remarkable is the change in strength and colour that occurs between the two recorders. Using a G-alto, the opening passage — particularly the bold octave leaps — become significantly weaker, especially due to using the lowest note on the recorder. On an F-alto, it is moved up a tone within the recorder's range, so that T123456- is used as the fingering for the lowest note, a much stronger fingering than the G-alto's T1234567. The open thumb-hole of the g" also gives the passage a brighter, bolder sound on an F-alto.

[Allegro]

Recorder

Oboe

Violin

Bassoon

Basso Continuo

Example 15: Vivaldi's Chamber Concerto in G Major, RV 101, I., bars 1–4

6.3. The Range of Vivaldi's Recorders

Sardelli contextualises Vivaldi's use of high notes, including $f\sharp'''$, through a thorough comparison of the composer's handling of the recorder. He concludes that Vivaldi's recorders were only capable of two octaves, essentially meaning that they could not go beyond the third register. This would render $f\sharp'''$ impossible on F-altos, which means the chamber concerti with this note — all also in sharp keys — had to be played on G-altos instead.²⁰ A similar argument could also be applied to the aria "Cento Donzelle" from *La Fida Ninfa*, RV 714.

While this is a compelling argument — especially due to Sardelli's evidence of the suppressed passages using g''' in the Concerto in C Minor, RV 441, which will be addressed in this section — it is marred by an insufficient explanation of the presence of both $f\sharp'$ and $f\sharp'''$ in RV 95. By Sardelli's rationale, this piece should not be playable: if F- and G-altos were only capable of exactly two octaves during Vivaldi's time, neither instrument would be able to cover the recorder part's compass.

Unfortunately, we do not have a clear description of the recorder's range in any Italian source contemporaneous with Vivaldi. The only source that may provide some information is *Tutto il bisognevole per sonar il flauto da 8 fori con pratica et orecchia*, an anonymous Venetian manuscript on recorder playing [Anon.

20. $f\sharp'''$ remains within the third register on a G-alto, rather than the fourth register of an F-alto.

1630?]. While the date on the title page is 1630, the Baroque style of the depicted recorder, the fingerings provided, and the styles of music that supplement the text all point to a much later date; Peter van Heyghen [1995, 17] proposes 1680 or even 1730. If either date is correct, it suggests that recorders of Vivaldi's time were indeed capable of a greater range than what Sardelli proposes, as the fingering chart clearly shows a fingering for g''' .

In order to explore the range of Vivaldi's recorders further, we need to investigate the likelihood that Vivaldi avoided the fourth register in RV 441 for reasons other than instrumental limitations. The findings of this can be combined with preceding discussions of technical factors in RV 95 to reach a conclusion.

The page of the manuscript for RV 441 that involves the suppressed notes is reproduced in Ex. 16. It begins from b. 54, beat 3.



Example 16: Manuscript score of Vivaldi's Concerto in C Minor, RV 441, I., bars 54–61

In order to facilitate the discussion in this section, the demisemiquaver passage in the recorder part from b. 53 to b. 59 beat 3 is transcribed in its entirety in Ex. 17. The suppressed passages are marked with brackets; the added notes in b. 57 (found in the original in the extended stave at the end of the top line) are marked

with a square. Vivaldi did not add any notes to b. 58 to fulfil the common-time metre, meaning this is a duple-metre bar.

The image shows a musical score for a recorder part. It consists of seven staves, numbered 53 to 59. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation is in treble clef. Bars 53-56 and 58-59 contain continuous sixteenth-note passages. Bar 57 contains a bracketed section of suppressed material, and bar 58 contains a bracketed section of suppressed material. Bar 59 ends with a single note.

Example 17: Recorder part from Vivaldi's Concerto in C Minor, RV 441, I., bars 53–59

The avoidance of g''' is due to melodic considerations rather than instrumental limitations. The suppressed melodic material in b. 57 breaks the melodic line with the previous bar. The passage of the middle and upper voices in b. 56, culminating in the gesture $b\flat''-d'''-b\flat''$, is clearly leading towards $c'''-e\flat'''-c'''$, which is overshoot in the suppressed passage, but not in the notes that Vivaldi chose to retain. Not only would the suppressed material have been weaker melodically, it also risks tripping the player, as they will be looking for a discernible, predictable pattern to follow while playing at high speed.

Using $d'''-g'''-d'''$ instead of $e\flat'''-g'''-e\flat'''$ in b. 57 beat 1 also breaks the established intervallic pattern. Again, this not only weakens the musical line but risks confounding the performance due to its unpredictability. The reason for avoiding $e\flat'''$ is unclear, but likely linked to the need to jump from first to third register

(skipping the second) at such a speed being impractical from breath pressure perspective.

There is one further avoidance of g''' later in the concerto, which Sardelli does not mention, that is worth clarifying. This is bb. 81–83 of movement one, the recorder part of which is reproduced in Ex. 18. It appears as though the melodic line should culminate in a g''' in b. 83, but instead Vivaldi uses a g'' .



Example 18: Recorder part from Vivaldi's Concerto in C Minor, RV 441, I., bars 81–83

Unlike the earlier avoidance of g''' , this particular moment is a red herring. Much of the material in RV 441 is based on the Violin Concerto in C Minor, RV 202, including this particular passage. The equivalent violin passage also falls from the expected g''' , this time to a g . This note is obviously unplayable on an F-alto, so Vivaldi exchanged it for a note within range. It is interesting that he did not use a g' for the recorder version, which would have created a greater “falling” effect, but this was possibly avoided due to the greater shift in breath pressure that is required, or that the g' on recorder is a relatively weak tone that would likely be lost, which stands in stark contrast to the strong open string of the violin's g .

In this way, the only two instances in the concerto when g''' may have been a viable option were clearly avoided out of compositional reasons, rather than any limitations of instrumental range.

Based on the evidence from RV 441, there is nothing to suggest that Vivaldi's F-altos could not play higher than f''' . Combining this with earlier evidence on the presence of $f\sharp'''$ and other high notes across the recorder's repertoire and fingering charts, as well as more general technical concerns relating to playing in sharp keys, there is little reason to play Vivaldi's chamber concerti on anything other than an F-alto. This conclusion is corroborated by Inês de Avena Braga's [2015, 93] observation regarding the limited number of extant Italian Baroque G-altos despite current literature's assertion that they were popular in Italy.²¹

21. It should be pointed out that de Avena Braga's findings also suggest that recorders were not made in high numbers in Italy generally, so G-altos (along with other recorders) coming to Italy from other countries should not be ruled out.

Clearly, there are so few surviving because they were not as common as we initially believed.

Conclusion

In conclusion, the findings have shown that it is highly unlikely that Vivaldi intended his chamber concerti in sharp keys for G-alto. Vivaldi appears to have deliberately chosen sharp keys for the timbral effect of the F-alto's fingerings, and exchanging F-alto for G-alto in these works impacts on the expressive qualities of the performance. Furthermore, when historical fingerings — rather than English fingerings — are adopted, the incongruence between key and instrument that Sardelli experienced dissolves. In the larger context of my doctoral research, these findings combine with further evidence to prove that the high-pitched alto recorders that survive from the eighteenth century were probably intended as F-altos at a high tuning pitch, rather than G-altos at a low one.

The research has also demonstrated how modern players' overreliance on English fingerings is shaping our understanding of fingering technique and tone colour. It is noteworthy that the supposedly simpler English fingerings made these works more technically complex than the historical fingerings for which they were written. The modernisation of recorder construction that facilitates English fingerings has also altered the tone colours associated with some notes. These factors represent a decoupling of fingering technique from its inherent expressive possibilities. It has also placed distance between historical practices and what we do now, creating a disconnect in our understanding of historically informed approaches. While these points may seem directed squarely towards players, they have an impact on research as well. This project has shown the value of combining historical research methods with empirical, practice-based research, and the importance of such methods in furthering our understanding of performance-related fields of study.

BIBLIOGRAPHY

Primary Sources (Facsimiles, Reprints, Translations)

- ANON. (1630?), *Tutto il bisognevole per sonar il flauto da 8 fori con pratica et orecchia.*, Unpublished manuscript, I-Vnm Mss. Ital. Cl. IV. No. 486.
- BERLIN J.D. (1744), *Musicaliske Elementer* [...], Trondheim Jens Christ. Winding. IMSLP181504.
- CARDANO G. (1973), *Writings on Music*; Eng. Trans. by C.E. Miller (ed.), American Institute of Musicology, Rome.
- FREILLON-PONCEIN J.-P. (1700), *La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flute, et du flageolet* [...], Jacques Collombat, Paris; Eng. Trans. by C. Parsons Smith, *On Playing Oboe, Recorder, & Flageolet*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1992.
- GANASSI DAL FONTEGO S. (1535), *Opera Intitulata Fontegara* [...], printed by the author, Venice. IMSLP259954.
- HOTTETERRE J. (1707), *Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois, Divisez par Traitez*, Christophe Ballard, Paris. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11701510>>.
- HUDGEBUT J. (1679), *A Vade Mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Rechorder* [...], N. Thompson for John Hudgebut, London. ProQuest.
- MAJER J.F.B.C. (1732), *Museum musicum theoretico practicum* [...], printed by the author, Schwäbisch Hall. <http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10527435_00056.html>.
- MATTHESON J. (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre* [...], B. Schiller, Hamburg. <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599039-7>>.
- MINGUET E YROL P. (1754), *Reglas, y advertencias generales para tañer la flauta traversera, la flauto dulce, y la flautilla* [...], in *Reglas, y advertencias generales* [...] (part 6), Joachin [Joaquin] Ibarra, Madrid. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1>>.
- PRELLEUR P. (1730), *Directions for Playing on the Flute* [...], in *The Modern Musick-Master, or the Universal Musician*, (vol. II), Printing-Office at the Bow Church Yard, London. IMSLP678190.
- REYNVAAN J.V. (1795), *Muzijkaal Kunst-Woordenboek* [...], Wouter Brave, Amsterdam. <<https://books.google.co.nz/books?id=S1JDqp37My4C&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>.

- SALTER H. (1683), *The Genteel Companion; Being exact Directions for the Recorder [...]*, Printed for Richard Hunt and Humphry Salter at the Lute in St. Pauls Church-Yard, London. ProQuest.
- SCHICKHARDT J.CH. (2001), *Principes de la flute [...]*, in S. Möhlmeier-F. Thouvenot (ed.), *Flûte à bec: Europe 1500–1800*, 3, Facsimile reprint, J.M. Fuzeau, Courlay, pp. 55–81; Orig. ed. *Principes de la flute [...]*, Estienne Roger, Amsterdam, ca. 1710–15.
- STANESBY TH. JR. (ca. 1732), *A New System of the Flute a'bec, or Common Flute*, London; Facsimile reprint in D.S. Higbee., *A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby Jr.*, «Galpin Society Journal», 15 (1962), pp. 55–59. <<https://www.jstor.org/stable/842040>>.
- THIEME U. (1996), *Fingerzeige aus dem Kloster*, «Tibia» 21/3, p. 208.

Secondary Literature

- AVENA BRAGA I. DE (2015), *Dolce Napoli: Approaches for Performance; Recorders for the Neapolitan Baroque Repertoire, 1695–1759*, PhD diss., Leiden University. <<http://hdl.handle.net/1887/33729>>.
- DAVIS A. (1972), *Bach's Recorder Parts: Some Problems of Transposition*, «Recorder and Music Magazine», 4/2, pp. 47–50.
- HANNING I. (1998), *Die dritte Oktave der Altblockflöte—altes Neuland*, «Windkanal», 3, pp. 6–9.
- HAYNES B. (1991), *Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17th and 18th Centuries*, «Early Music», 19/3, pp. 357–382.
- HAYNES B. (2002), *A History of Performing Pitch: The Story of "A."*, Scarecrow Press, Lanham.
- HAYNES B. (1986), *Questions of Tonality in Bach's Cantatas: The Woodwind Perspective*, «Journal of the American Musical Instrument Society», 12, pp. 40–67.
- KRAINIS B. (1961), *Bach and the Recorder in G*, «American Recorder», 2/4, p. 7.
- HEYGHEN P. VAN (1995), *The Recorder in Italian Music, 1600–1670*, in D. Lasocki (ed.), *The Recorder in the 17th Century: Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, Utrecht, pp. 3–63.
- MORRIS I.A. (2022), *Much Music, Excellent Voice: High-Pitched Baroque Alto Recorders and Their Repertoire*, PhD diss., University of Auckland. <<https://hdl.handle.net/2292/62888>>.
- POWER T. (1994), *On the Pitch Dispositions of Bach's fauti d'echo and Other Treble Recorders*, «Galpin Society Journal», 47, pp. 155–160. <<https://www.jstor.org/stable/842667>>.
- SARDELLI F.M. (2007), *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*; Eng. Trans. by M. Talbot, Ashgate in association with Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Aldershot.

THALHEIMER P. (2010), *Eng oder weit, kurz oder lang? Blockflötenmessungen und ihre Auswirkungen auf Tonumfang und Griffsystem*, «Tibia», 35/1, pp. 3–11.

Notated Music

BACH J.S. (1721), *Concerto 4.to à Violino Prencipale, due Fiauti d'Echo [...]*, Unpublished manuscript. D-B Am.B. 78(4). IMSLP247189.

BACH J.S. (2007), *Sämtliche Kantaten, Motteten, Choräle und Geistliche Lieder = Complete Cantatas, Motets, Chorals and Sacred Songs*, Ch. Wolff. (ed.), Bärenreiter, Kassel (19 vols.).

PIANI G.A. (ca. 1728–33), *Sonata per Flauto*, Unpublished manuscript. US-NYp: JOG 72–29 (vol. 17, no. 3). IMSLP401210.

PIANI G.A. (1721), *Sonate a Violino solo e Violoncello col Cimbalo [...]* *Opera prima*, Foucaut, Paris. IMSLP342525. Also published by Estienne Roger & Le Cene, Amsterdam, n.d. IMSLP342526.

SCHICKHARDT J.CH. (ca. 1735), *L'Alphabet de la Musique [...]* XXX *Ouvrage*, printed by the author, London. IMSLP291776 and 291777.

TELEMANN G.PH. (ca. 1740a), *Concerto. Del Sign: Telemann. [...]*, Copied by J.S. Endler, Unpublished manuscript, D-DS Mus Ms 1033–34. <[http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033–34](http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033-34)>.

TELEMANN G.PH. (ca. 1740b), *Concerto. Del Sign. Telemann. [...]*, Unpublished manuscript. D-DS Mus Ms 1033–23a. <[http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033–23a](http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033-23a)>.

TELEMANN G.PH. (ca. 1740c), *E.b. Concerto. á Flauto dolce, Flauto traverso, 2 Violini, Viola et Cembalo*, Copied by J.S. Endler, Unpublished manuscript. D-DS Mus.ms 1033–84. <[http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033–84](http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033-84)>.

TELEMANN G.PH. (1728–29), *Der getreue Music-Meister [...]*, printed by the author, Hamburg. IMSLP108368, 108357, 108402, 108424, 108441, 108459.

TELEMANN G.PH. (1725–26), *Harmonischer Gottes-Dienst [...]*, printed by the author, Hamburg. IMSLP43674, 43675, 43678.

VALENTINE R. (n.d.), *Sei Sonate a Flauto e Basso*, in *Sinfonie di Roberto Valentini Inglese*, Copied by Paolo Parens., Unpublished manuscript. I-PAc Sanv.D.145/II. <<http://id.sbn.it/bid/MSMo167185>>.

VIVALDI A. (ca. 1720–24a), *Concerto Del Vivaldi*, RV 94, Unpublished autograph manuscript. I-Tn Giordano 31, 412r–419v. IMSLP495234.

VIVALDI A. (ca. 1720–24b), *Con:to Del Vivaldi*, RV 92, Unpublished autograph manuscript. I-Tn Giordano 30, 41r–46r. IMSLP495232.

VIVALDI A. (ca. 1720–24c), *Con:to P Flauto Del Vivaldi*, RV 441, Unpublished autograph manuscript. I-Tn Giordano 31, 374r–84r. IMSLP176721.

VIVALDI A. (ca. 1720–24d), *La Pastorella Con:to Del Vivaldi*, RV 95, Unpublished autograph manuscript. I-Tn Giordano 31, 235r–242v. IMSLP495235.

- VIVALDI A. (2008), *Juditha triumphans devicta Holofernis barbatae: sacrum militaire oratorium: Venezia 1716: RV 644*, M. Talbot. (ed.), Ricordi, San Giuliano Milanese.
- VIVALDI A. (2012), *La fida ninfa: RV 714*, M. Bizzarini-A. Borin-M. Talbot (eds.), Ricordi, Milano.
- VIVALDI A. (n.d.), *L'Incoronazione di Dario/Atti trè con Sinfonia [...]*, RV 719, Unpublished autograph manuscript (First performed 1717). I-Tn Giordano 38, 176r–309v. <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ATO0265_GIORDANO_38>.

Discography

- BAGLIANO S. – COLLEGIUM PRO MUSICA (2011), *Antonio Vivaldi: Concerti da Camera*, recorded 17–22 October 2011/24–26 January 2012, Brilliant Classics 94332 (3 compact discs).

Recensioni

GIUSY CARUSO, *La ricerca artistica musicale. Linguaggi e metodi*, LIM, Lucca 2022, (I Manuali – 15), 315 pp., 28 euro, ISBN: 978-88-5543-162-0

Salutare e presentare l'edizione di un nuovo libro non è mai operazione lineare: comporta sempre una riflessione profonda sull'argomento che viene proposto, sulla sua attualità, sul significato che assume e sul beneficio che esso apporta alla comunità alla quale è principalmente rivolto, oltre alla considerazione del contesto all'interno del quale è maturato e nel quale si inserisce. Quando poi il testo riguarda — come in questo caso — la definizione del concetto di Ricerca Artistica (riferito allo specifico campo della musica), dei suoi linguaggi e dei suoi metodi, ulteriori aspetti conducono immediatamente ad avvertire la sensazione di aggirarsi in uno spazio nel quale è assai delicato muoversi, quanto coraggiosamente opportuno introdursi. Ciò particolarmente nel contesto italiano nel quale la discussione sulla ricerca artistica ha vita recente e le riserve intellettuali e metodologiche, le perplessità e/o le obiezioni che animano molto spesso il confronto tra pensiero accademico e pratica artistica, tra musicologi o 'musicisti teorici' e musicisti 'pratici', sono frequenti e a volte resistenti a trovare una conciliazione.¹ Malgrado ciò, l'emanazione del DM 226 del 14 dicembre 2021, ha acceso risolutamente i riflettori sulla ricerca artistica, guadagnandole l'attenzione sia degli scettici e dei detrattori, oltre che dei più entusiasti sostenitori che da tempo, spinti dall'esigenza di una riflessione consapevole sulla propria attività artistica *in azione*, si vedono costretti a varcare le Alpi per soddisfare l'urgenza di esplorare e condividere in ambiente istituzionale un *know how* capace di rinnovare — se non trasformare — il proprio essere artista e il proprio fare artistico. Il DM 226, infatti, all'art.15 ha sancito l'attivazione di "Corsi di dottorato di ricerca dell'Alta formazione artistica musicale e coreutica", costituendo un punto fondamentale per il completamento del lungo percorso di riforma inaugurato dalla L. 508/1999. Successivamente, le *Linee guida per l'accREDITAMENTO dei dottorati di ricerca* (2022), emanate per fornire alle Università indicazioni per l'accREDITAMENTO di nuovi corsi dottorali, hanno previsto per le istituzioni di Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM) la possibilità di accedere al III ciclo in forma associata con

1. La radice di queste dicotomie risalta chiaramente nel saggio che Leonella Grasso Caprioli ha dedicato alla discussione che cento anni fa ha animato l'ambiente musicale italiano in relazione all'orientamento formativo che avrebbero dovuto prendere gli istituti di formazione musicale in Italia [Grasso Caprioli 2017]. Un riferimento allo stesso argomento, su scala europea, si rintraccia anche nel contributo di Kevin Voets contenuto nello stesso volume alle pagine 278-295, dal titolo *Conservatoires in flux. Research in the Arts in the Flemish Conservatoires of the Twenty-First Century*.

le università, mentre, a quasi due anni dall'emanazione del DM 226, un regolamento di attuazione proprio, nel momento in cui si scrive, è ancora da venire.

Se da un lato il legislatore italiano si è seriamente incamminato verso il riconoscimento formale di un titolo che, viceversa, le istituzioni di alta formazione artistica europee non vedono nella maggior parte dei casi ancora formalmente contemplato in una modalità autonoma, di contro nel nord Europa la Ricerca Artistica vanta già una tradizione quasi quarantennale, della quale fare tesoro per la ricchezza dei risultati delle pratiche di indagine finora condotte e del pensiero elaborato al riguardo.

Giusy Caruso, autrice del volume di cui ci occupiamo, appartiene a quella categoria di artisti ai quali la 'mera' pratica performativa andava per così dire 'stretta' e, per questo motivo, ha abbracciato totalmente il suo stato di cittadina europea abbattendo non solo le frontiere dei confini nazionali ma anche quelle della propria 'tradizionale' attività di pianista, per *ri-cercare* la dimensione creativa del linguaggio artistico come misura del *per-formare*: un agire volto a indagare nuove frontiere del sapere artistico con il quale dare voce e forma alla propria interpretazione.

Il superamento della dimensione 'bipolare' di una formazione musicale tradizionalmente intesa, nel senso di una frequente e spesso lacerante separazione tra riflessione e azione, tra pensiero critico e performance, ha condotto la Caruso a restituire generosamente quanto ha ricevuto, maturato e agito, e a volerlo fare espressamente per la comunità artistica dei musicisti italiani, licenziando un volume che ha il pregio di porsi come il primo testo di ampio respiro sull'argomento in lingua italiana e di corredarlo di un'ampia e autorevole bibliografia.

Da quanto detto, i più immediati risultati in termini di attualità e di beneficio appaiono dunque soddisfatti, anche in considerazione dei propositi dell'autrice: colmare il *knowledge gap* informativo rispetto a una letteratura italiana ancora pressoché inesistente sul tema,² collezionando «del materiale informativo per iniziare a determinare il campo di azione della ricerca artistica [...], avviare la condivisione di un vocabolario all'interno della comunità di ricerca artistica e iniziare a fare chiarezza sui significati e sulle accezioni di alcuni termini che, nella traduzione da una lingua straniera a un'altra, possono portare a fraintendimenti e interpretazioni fuorvianti» — oltre che per — «gettare un seme su cui poter sviluppare i termini di un discorso più evoluto e condiviso sulla ricerca artistica

2. Uno dei precedenti e più recenti contributi riguardante i temi della ricerca artistica in Italia è Manca [2021] che raccoglie riflessioni e testimonianze di ricerche artistiche avviate nel contesto del WARM-Workshop on Artistic Research in Music frutto della cooperazione tra i Conservatori di Firenze e Milano e l'Orpheus Institut di Ghent, instaurata grazie alla rete di collaborazioni favorita dall'associazione RAMI-Ricerca Artistica e Musicale in Italia.

e musicale in Italia» — considerato che — «il dottorato nelle arti [...] presuppone, oltre che un alto profilo artistico, anche delle competenze specifiche, teoriche e metodologiche, per condurre *la pratica artistica come ricerca*» [2022, 4-5].

È alla luce di queste intenzioni che la prefazione di Kevin Voets e la postfazione di Antonio Grande di cui il volume è corredato, svelano il loro precipuo ruolo.

Se di primo acchito non appare del tutto chiaro il perché al lettore italiano dovrebbe interessare il particolare percorso di sviluppo compiuto dal Conservatorio Reale di Anversa — di cui Voets è il direttore della ricerca —, il vantaggio è lucidamente delineato nei paragrafi conclusivi della prefazione. Qui la riflessione giunge a investire «i conservatori in generale, e la ricerca musicale in particolare» — che dovranno assurgere a protagonisti di — «tre grandi sfide: una relativa alla struttura e all'organizzazione della ricerca nel panorama dell'istruzione superiore, una relativa ai contenuti e all'orientamento tematico della ricerca, e l'altra relativa alla valutazione e al finanziamento della ricerca». [2022, XVIII-XIX] Tali questioni costituiscono, nel territorio concreto di un'esperienza istituzionale come quella di Anversa, l'eco di quanto Esa Kirkkopelto ha teorizzato individuando alcuni fattori connaturati nelle condizioni stesse di un adeguato ambiente di ricerca. Stabilito che la ricerca artistica rappresenta una nuova modalità di conoscenza assunta attraverso il *fare* musica, essa «apre un nuovo capitolo nella critica istituzionale delle arti, (a) creando pratiche critiche basate sulla ricerca e (b) stabilendo che la ricerca accademica nelle arti sia un'azione istituzionalmente creativa». ³ Laddove le due dimensioni sono rivendicate come *conditio sine qua non*, «in genere abbiamo bisogno di almeno tre fattori: due componenti che vengono confrontate tra loro e un denominatore comune rispetto al quale il confronto avviene. Nel modello proposto, questi tre fattori sono “innovazione”, “invenzione” e “istituzione”». ⁴ La ricerca artistica, così, è definita come uno stato inappropriabile e indipendente dell'immaginazione che produce *invenzioni* conseguenti all'azione critica dell'*in-venire, venire dentro, entrare*, per scoprire o trovare aspetti nuovi. ⁵ All'invenzione, poi, è strettamente conseguente l'innovazione, cioè l'introduzione di tipologie nuove di prodotti e

3. «[it] opens a new chapter in the institutional critique in the arts by (a) creating research-based critical practices, and (b) establishing academic research in the arts as institutionally creative action» [Kirkkopelto 2015, 134]. La presente e le successive traduzioni sono della scrivente.

4. «We generally need at least three factors: two classes that are compared with each other, and a common denominator in relation to which the comparison takes place. In the suggested model, these three factors are “innovation”, “invention” and “institution”» [*Id.*, 137].

5. «No matter how soon or late the invention is registered, what counts is that after their arrival within the given field, nothing is the same as before. A part of our common, practical and discursive world, namely the one touched upon by that particular artistic-researcher, is widening and/or deconstructed» [*Id.*, 138].

di applicazioni e «il miglior modo di considerare una invenzione è giustapporla e confrontarla con l'innovazione. Questo confronto può solo avvenire in relazione alle istituzioni». ⁶ In tal senso l'invenzione può coincidere con l'istituzione nella misura in cui questa si rende *istitutrice* dell'invenzione stessa. La ricerca artistica, infatti, «apre uno *spazio di (re-)istituzione* e mostra quali tipi di cambiamenti possono essere realizzati entro i suoi limiti». ⁷ Quest'ultimo aspetto evidenzia l'ampia «svolta di paradigma» che una tipologia nuova di ricerca comporta a diversi livelli: individuale, professionale, metodologico, istituzionale e sociale. La novità ha origine nella nuova posizione assunta dall'artista che, già *soggetto* di conoscenza, diviene anche *oggetto* di ricerca. È quanto evidenzia nella sua postfazione Antonio Grande che ragiona con intelligenza e puntualità sulla cornice teorica entro la quale porre le espressioni del fare artistico come ricerca. Affrontando le criticità che la Caruso pone in evidenza, Grande argomenta e 'colloca' le esigenze e le prerogative oramai indifferibili della intelligenza e della conoscenza artistica e ne svela le qualità della loro novità. Valutazione e finanziamento della ricerca, infine, evocati da Voets non sono temi che possono trovare in questo testo spazio di discussione; intorno ad essi riteniamo tuttavia utile accennare al vivace confronto a livello sia nazionale che internazionale ⁸ e alla recente emanazione del D.D. 124/2023 per la concessione di finanziamenti destinati all'internazionalizzazione delle istituzioni AFAM. ⁹

Sembra a questo punto opportuno riferire come Giusy Caruso abbia organizzato la sua esposizione e i contenuti che vi ha inserito.

Oltre agli apparati di cui già detto, il testo è articolato in tre parti e due appendici. La prima parte contiene una disamina generale relativa alla ricerca artistica, al suo percorso e alla sua affermazione nel contesto europeo, alla riflessione sui linguaggi e sui metodi, fino alla proposta di una schematizzazione triangolare

6. «The best way to consider an invention is precisely juxtapose and confront it with innovation. This comparison can only take place in relation to *institutions*» [*Id.*, 139].

7. «[it] opens a *space of (re-)institution* and shows what kind of changes can be carried out within its limits» [Ivi, 140]

8. La valutazione della ricerca artistica e le problematiche ad essa correlate, come pure quella relativa alle istituzioni AFAM dal momento del loro inquadramento nel sistema universitario, sono al centro dell'attenzione degli attori nazionali e internazionali (ANVUR, EQ-Arts, MusiQuE). A partire dall'ultima versione del Manuale di Frascati (2015), che riconosce la ricerca artistica come nuovo protagonista nel settore della Research&Development, è evidente l'urgenza di definire dei parametri di 'misurabilità' dei risultati della ricerca artistica, altrimenti intesa come capacità di elaborazione di nuove espressioni, ma non di nuove conoscenze, dato che la R&S viene individuata dove sussistono processi di codifica delle conoscenze e della formazione superiore (Perani 2022).

9. Il 19 luglio 2023 è stato pubblicato col Decreto Direttoriale 124 l'*Avviso per la concessione di finanziamenti destinati alla internazionalizzazione degli Istituti di istruzione superiore artistica e musicale (AFAM)* che successivamente, il 31 luglio 2023, è stato parzialmente modificato dal D.D. 133 per le rettifiche di alcuni errori materiali.

che concilia le relazioni che intercorrono tra arte e ricerca, tra teoria e prassi, tra i linguaggi dell'arte e del corpo, i linguaggi verbali e/o numerici.

Il *TARS-Triangular Artistic Research System* ha lo scopo di definire sinteticamente la dinamicità insita nella complessità del gesto artistico, attraverso la considerazione delle diverse componenti di teoria, prassi (*analitica e informata*) e poiesi (produzione dell'opera d'arte). Tali elementi, sono posti in una prospettiva di "circuitazione interattiva" all'interno della quale l'obiettivo comune è quello di «fornire una documentazione, analisi e poi una conoscenza artistica condivisa generata dalla pratica artistica» [2022, 82]. La definizione di questa proposta giunge dopo un'ampia riflessione su pratica artistica e ricerca artistica: "due mondi paralleli?" si chiede la Caruso [2022, 58-65]. La risposta è nella dimensione rizomatica alla luce della quale sono considerati i due processi. Se la pratica artistica inerisce alla sfera personale dell'artista e acquista maggiore consapevolezza attraverso processi di riflessione critica sul proprio saper fare *manuale*, che ha sempre relazione con il proprio saper fare *intellettuale*, la dimensione di ricerca artistica si realizza quando quel saper fare *totale* viene sottoposto a indagini con modalità sistematica, in relazione a un obiettivo preciso e a procedure di documentazione che consentono di «stabilire prima la validità e la credibilità dei contenuti e diventare poi un sapere condivisibile e generalizzabile, quindi il frutto di una vera e propria ricerca» [2022, 59]. Se nell'ambito dell'epistemologia storica, o scientifica in generale, la metodologia richiamata appare ovvia oltre che necessaria, la riflessione applicata all'ambito dell'arte è utile a sgomberare il campo da ogni ingenuo — e purtroppo ancora frequente — equivoco basato sulla considerazione del fatto che l'aspetto investigativo è una prerogativa caratteristica del lavoro e dell'espressione creativa dell'artista. Ancora troppo spesso, infatti, si trascurava erroneamente di considerare che «la 'ricerca', intesa come studio da portare avanti nel settore delle arti, non è facilmente conciliabile con quelle caratteristiche intuitive e istintive tipiche del processo creativo. L'artista che desidera svolgere allo stesso tempo un lavoro di studio e 'ricerca', nel senso stretto del termine, deve considerare che lo svolgimento della sua pratica artistica dovrà essere strutturato in un certo modo, con procedure e metodi propri al tema di indagine» [2022, 34]. Alla luce di tutto ciò, il profitto dell'ampio paragrafo dedicato agli *Approcci e metodi nella ricerca artistica* assume tutta la sua evidenza: i tre sottoparagrafi rivolti rispettivamente alla *Esposizione e scrittura nella ricerca artistica*; a *Le fasi di documentazione, analisi e disseminazione* e ai *Dati soggettivi e dati oggettivi nella ricerca artistica: l'approccio qualitativo, l'approccio quantitativo e l'approccio misto*, spiegano pienamente la collocazione di questo volume nella serie de "I Manuali" dell'editore LIM e ne fanno un utile strumento di supporto alla didattica della ricerca artistica e per gli artisti che vogliano iniziare a vagliare

e a maturare un interesse verso la ricerca e a pensarsi nella veste della nuova figura professionale di ‘artista ricercatore’.

Verso tale direzione è orientata anche la seconda parte del volume, alla quale è affidato il compito di calare nel campo specifico della ricerca artistica musicale il discorso più ampio e generale che l’ha preceduta. Anche qui la Caruso offre al lettore una interessante proposta riguardante l’integrazione della nota tripartizione che Jean Jacques Nattiez ha elaborato sulla scorta di Jean Molino, con riferimento al complesso di relazioni che si ravvisano nel processo dell’espressione musicale, per cui «ogni forma di *discorso sulla musica* [può] essere oggetto di un approccio tripartito» [Nattiez 1987, 5]. Sulla scorta delle riflessioni da lei precedentemente maturate in ordine alla recente disciplina dell’analisi della performance [Caruso 2021], l’autrice amplia il modello di Nattiez considerando come la comprensione del segno musicale come forma simbolica non possa limitarsi solo alla partitura (livello neutro), all’atto creativo (livello poietico) e a quello della fruizione (livello estesico), ma debba estendersi anche a un ulteriore *livello co-creativo* per il quale l’opera è appresa, performata e — dunque — condotta alla sua dimensione sonora dall’esecutore/interprete.

Se fino al modello di Nattiez la relazione instaurata nei confronti dell’opera d’arte in sé dava adito a un processo di conoscenza di natura musicologica, l’aggiunta del livello in cui l’opera viene *per-formata* conduce naturalmente ad aprire gli orizzonti applicativi della ricerca artistica musicale in ambito performativo. Nel primo caso la comprensione dipendeva da una forma di interpretazione dell’opera che si avvale di due operazioni definite da Nattiez “poietica induttiva” e “poietica esterna”. Premesso che per poietica si intende la ricostruzione musicologica dei processi coinvolti nell’opera d’arte, i due approcci ad essa riconducibili sono quelli che da un lato si occupano dello studio degli aspetti ‘immanenti’ alla composizione, dall’altro dello studio di documenti e testimonianze storiche che — esterni al testo — servono alla sua conoscenza, alla sua comprensione storica e alla sua interpretazione [Baroni 2002, 645-646]. Nella prospettiva proposta da Giusy Caruso, l’oggetto di studio diviene il processo creativo del performer; una prospettiva squisitamente di ricerca artistica che conduce a «una precisazione e rivalutazione del lavoro svolto dal performer che durante la propria pratica artistica si pone come studioso per ricomporre il rapporto tra la teoria, la prassi e la produzione artistica finalizzata a generare conoscenza artistica» [2022, 109].

Viene fuori a questo punto, con prepotenza, la specifica natura dell’autrice di ‘pianista ricercatrice’. Il III capitolo dedica, infatti, uno spazio più limitato alle *pratiche di composizione e di improvvisazione come percorsi di ricerca artistica musicale* [2022, 94-102] a favore delle questioni relative al ruolo del performer e del suo processo creativo e co-creativo di cui si è detto. Tale ‘predilezione’ si avverte

anche in relazione al capitolo successivo, dedicato all'uso delle tecnologie e al loro fondamentale contributo alla creatività e alla ricerca artistica. L'orientamento è infine confermato dai contenuti della terza parte che restituisce gli esiti di una ricerca artistica sulla performance condotta dall'autrice durante il percorso di dottorato svolto presso la *School of Arts of Ghent* (KASK) e dei numerosi approfondimenti (rintracciabili nella bibliografia del volume), che la stessa ha dedicato ai 72 *Studi Carnatici* per pianoforte di Jacques Charpentier (1933-2017), compositore con il quale ha avuto l'opportunità di lavorare a stretto contatto.

Il capitolo conclusivo, *In corpore ... sonus*, è stimolante e onesto: in un suggestivo avvicendamento di *Preludio*, *Interludio* e *Fuga*, Giusy Caruso affronta rispettivamente le riflessioni sulla teoria dell'*embodiment*; le criticità nella ricerca artistica e, finalmente, la visione di una prospettiva interdisciplinare della stessa come "contrappunto" di voci. Il percorso che l'autrice ha condotto approda qui, con l'affermazione di quel panorama di riferimento nel quale l'artista contemporaneo assume una rinnovata identità: «La teoria dell'*embodiment* [...] spiega il processo di manifestazione dell'intenzionalità mentale attraverso il corpo come suo mediatore per cui l'io, quale entità unica corpo (*body*)-mente (*mind*) vive, percepisce, comprende, plasma e interagisce con la realtà esterna» [2022, 206]. La Caruso si mostra come artista contemporanea che ha voglia di esprimere la propria "corporeità performativa" come risultato di un'indagine che rifugge da ogni scorciatoia dell'immaturità, ma che dà piuttosto voce alla propria approfondita esperienza di studio attraverso la pratica artistica. È un percorso severo che si piega alle «fasi di documentazione, di analisi e di condivisione di informazioni, per restituirle in forma di conoscenza artistica» [2022, 207].

La criticità di questo approccio non viene nascosta. Essa non risiede tanto nella dimensione soggettiva di questa pratica investigativa, quanto nella dimensione autoreferenziale determinata nell'operazione di indagine di un soggetto — l'artista — sul proprio processo creativo o co-creativo. Infatti, se a livello di processo interpretativo, ad esempio, un'interpretazione è riconosciuta come «procedimento di formulazione di ipotesi a partire da indizi» [Baroni 2002, 645], dunque un processo sì soggettivo — nella selezione e nella costruzione di reti significative tra gli elementi di riferimento — ma comunque basato su fattori esterni al soggetto che opera l'indagine, nella dimensione performativa il carattere soggettivo dell'indagine dell'artista che guarda a sé stesso eleva, per così dire, la soggettività al quadrato. Per intendere, dunque, la diversa cornice entro la quale si muove la ricerca artistica, sono di aiuto le osservazioni di Antonio Grande: «L'attività performativa non si misurerebbe [...] secondo il criterio di una *rivelazione di verità*, ma su quanto essa è in grado di trasformarci, agendo direttamente su di noi» [2022, 233]. È così configurata la sfida della ricerca *con*

l'arte, già ampiamente espressa nella letteratura internazionale oramai 'classica' che da tempo ha osservato come «in sintesi, nei soggetti umani le condizioni non possono essere controllate perché l'ampollosità o gli interventi estranei sono una condizione della società umana. Diventa un'arte — e qui stiamo usando consapevolmente la parola "arte" nel senso di *'ars'* o *'techne'* in contrapposizione alla conoscenza "pura" (scienza) — scoprire quando questi fattori di intervento possono influenzare fondamentalmente i risultati e quando no» [Coessens, Crispin, Douglas 2009, 53]. La "pluralità di voci" e la necessità di «un'apertura del sapere alla razionalità plurale» [2022, 222], alla quale Caruso richiama nel paragrafo conclusivo, collocano definitivamente la prospettiva artistica nella dimensione della relazione e dell'interscambio tra scienza e arte, progettualità, metodo e improvvisazione.

Due appendici corredano ulteriormente il volume per fornire un sintetico orientamento per un progetto di ricerca artistica e per chiarire la corretta accezione di termini tecnici in italiano e in inglese, utilizzati nel corso del testo.

In conclusione, il libro risulta utile per un primo approccio alla ricerca artistica: non esaurisce i linguaggi e i metodi con i quali la ricerca è agita attraverso l'arte, ma ne fornisce buoni esempi e indica gli strumenti bibliografici più aggiornati e accreditati — come già rimarcato — sull'argomento. Non si può omettere, nostro malgrado, di registrare la presenza di refusi che, ci auguriamo, possano essere corretti dall'editore in una futura riedizione. Infine, la ripetizione di concetti che a volte può apparire ridondante, trova nell'immagine del *refreshing* la strategia intenzionalmente impiegata. Peraltro, già Lionel Abel ne evidenziava il vantaggio: «Quando ci viene detta la stessa idea per venticinque volte in venticinque modi diversi, ci risulta più chiara, prima di tutto nel significato, e in aggiunta sentiamo l'intenso interesse dello scrittore per quell'idea. Il lettore ne percepisce l'emozione. Quindi possiamo affermare che egli ha inventato un uso retorico e letterario per una *forma mentis* filosofica».¹⁰ Nell'emozione che viene fuori dal volume e nella *forma mentis* tradita dall'eloquio c'è l'immagine intellettuale e artistica di Giusy Caruso, di cui ho il piacere di apprezzare l'entusiasmo e la professionalità ogni qualvolta le nostre strade si incrociano.

Anna Maria Ioannoni Fiore

10. LIONEL ABEL, *The intellectual Follies: A Memoir of the Literary Venture in New York and Paris*, W. W. Norton, New York 1984, p.133, cit. in Poirier [2021, 283].

BIBLIOGRAFIA

- BARONI M. (2002), *L'ermeneutica musicale*, in «Enciclopedia della musica», Il sapere musicale, II, Einaudi, Torino 2002, pp. 633-658.
- COESSENS K., CRISPIN D., DOUGLAS A. (2009), *The Artistic Turn. A Manifesto*, Orpheus Institute-Leuven University Press, Leuven.
- GRASSO CAPRIOLI L. (2017), *Facing the Future Looking Back: Understanding Music as a Field of Knowledge One Hundred Years Ago*, in Jonathan Impett (ed.), «Artistic research in music: discipline and resistance. Artists and researchers at the Orpheus Institute», Leuven University Press, pp. 172-180.
- CARUSO G. (2021), *Una proposta di analisi performativa: intorno alle voci del compositore e del performer che svolge la propria pratica artistica come ricerca*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 1, pp. 155-191.
- KIRKKOPELTO E. (2015), *Searching for Depth in the Flat World: Art, Research and Institutions*, in J. Impett (ed.), «Artistic Research in Music: Discipline and Resistance», Leuven University Press, Leuven, pp.134-148.
- MANCA G. (cur., 2021), *L'instabilità del quesito. La domanda nel fare artistico: cinque anni di ricerca Milano, Firenze e Gent*, in «Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano».
- NATTIEZ J.J. (1987), *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino 1987.
- POIRIER A. (2021), *Rive gauche. Arte, passione e rinascita a Parigi, 1940-1950*, Einaudi, Torino.

Sitografia

- PERANI G., *Il Manuale di Frascati 2015*, seminario online per l'Associazione RAMI il 2 marzo 2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=MmCifzyzneo> (consultato il 5 ottobre 2022)>

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Per Dahl (b. 1952) studied at the University of Trondheim, Norway (musicology, philosophy, and psychology), and has been working in Stavanger since 1979 (Music Conservatoire, now Faculty of Performing Arts). He is consultant to *The Norwegian Institute of Recorded Sound*, Stavanger opened in 1985. After finishing his dissertation at the University of Stavanger in 2006 (Title: *Jeg elsker Dig! Lytterens argument. Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr.3*) he has written several books: *Anvendt musikkestetikk*. (UniPub 2008) and *Verkanalysen som fortolkningsarena* (UniPub 2011), and *Music and Knowledge. A performer's Perspective* (Sense Publishers 2017), *Utøverkunnskap* (CappelenDamm 2019), *Modes of Communication in Stravinsky's Works* (Routledge 2022) and book chapters like 'The Listener's Perspective' (*Music and Sonic Art*, Cambridge Scholar 2018), 'Where is the essence of a Musical Work' (*Of Essence and Context*, Springer 2019), and 'Music Criticism in Norway' (*Cambridge History of Music Criticism* 2019).

Per Dahl (nato nel 1952) ha studiato all'Università di Trondheim, Norvegia (musicologia, filosofia e psicologia), e lavora a Stavanger dal 1979 (Conservatorio di Musica, ora Facoltà di Arti dello Spettacolo). È consulente del *Norwegian Institute of Recorded Sound*, aperto a Stavanger nel 1985. Dopo aver terminato la sua tesi di laurea all'Università di Stavanger nel 2006 (dal titolo: "Jeg elsker Dig! Argomento di Lytterens. Grammofoninnspillinger av Edvard Griegs opus 5 nr.3") ha scritto diversi libri: *Anvendt musikkestetikk* (UniPub 2008) e *Verkanalysen som fortolkningsarena* (UniPub 2011), e *Music and Knowledge. A performer's Perspective* (Sense Publishers 2017), *Utøverkunnskap* (CappelenDamm 2019), *Modes of Communication in Stravinsky's Works* (Routledge 2022) e capitoli di libri come "The Listener's Perspective" (*Music and Sonic Art*, Cambridge Scholar 2018), "Where is the essence of a Musical Work" (*Of Essence and Context*, Springer 2019) e "Music Criticism in Norway" (*Cambridge History of Music Criticism*, 2019).



Mine Doğantan-Dack is a concert pianist and musicologist. She studied at the Juilliard School of Music and received her PhD in musicology from Columbia University. She also holds a BA in Philosophy. Mine is internationally regarded as a leading figure in music performance studies. Her books include *Mathis Lussy: A Pioneer in Expressive Performance Studies* (2002), and the edited volumes *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (2008), *Artistic Practice as Research in Music* (2015), *Music and*

Sonic Art (2018), *Rethinking the Musical Instrument* (2022), and *The 21st-Century Chamber Musician* (2022). Mine performs as a soloist and chamber musician and has performed most of the major piano concerti. She is Professor of Music Performance Studies at the Department of Music, University of Manchester and also teaches performance studies at the Faculty of Music, University of Cambridge.

Mine Doğantan-Dack è concertista e musicologa. Ha studiato alla Juilliard School of Music e ha conseguito il dottorato di ricerca in musicologia alla Columbia University. Ha anche conseguito una laurea in filosofia. È considerata a livello internazionale una figura di spicco negli studi sull'esecuzione musicale. Ha scritto *Mathis Lussy: A Pioneer in Expressive Performance Studies* (2002), ed è curatrice dei volumi *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections* (2008), *Artistic Practice as Research in Music* (2015), *Music and Sonic Art* (2018), *Rethinking the Musical Instrument* (2022) e *The 21st-Century Chamber Musician* (2022). Mine si esibisce come solista e musicista da camera e ha eseguito la maggior parte dei principali concerti per pianoforte. È docente di "Music Performance Studies" presso il Dipartimento di Musica dell'Università di Manchester e insegna anche "Performance Studies" presso la Facoltà di Musica dell'Università di Cambridge.



Paul Craenen is a research professor, composer and a frequently demanded expert at the intersection of artistic practice, education and research. He studied piano and chamber music at the Lemmens Institute in Leuven and was a teacher of piano and experimental music at several Flemish music academies for many years. He obtained his PhD from Leiden University (2011) with artistic research on the status of the performing body in contemporary composed music. His book 'Composing under the Skin.

The music-making body at the composer's desk' (2014) was published by Leuven University Press. From 2012 to 2018, he was director of Musica Impulse Centre, a Flemish arts organisation for music education and participation. Since 2018, he is the head of the lectorate Music, Education & Society at the Royal Conservatoire The Hague. He is also a lecturer and senior researcher at Leiden University. His current research explores the societal relevance of musical expertise.

Paul Craenen è professore di ricerca, compositore ed esperto sui rapporti tra pratica artistica, educazione e ricerca. Ha studiato pianoforte e musica da camera presso l'Istituto Lemmens di Lovanio ed è stato per molti anni insegnante di pianoforte e musica sperimentale in diverse accademie musicali fiamminghe. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Leiden (2011) con una ricerca artistica sugli aspetti corporei nella pratica esecutiva nella musica contemporanea. Il suo libro "Composing under the Skin. The music-making body at the composer's desk" (2014) è stato pubblicato dalla Leuven University Press. Dal 2012 al 2018 è stato direttore del Musica Impulse Centre, un'organizzazione artistica fiamminga per l'educazione e la partecipazione musicale. Dal 2018, è a capo del dipartimento Musica, Educazione e Società presso il Conservatorio Reale dell'Aia. È anche docente e ricercatore senior presso l'Università di Leida. La sua ricerca attuale esplora la rilevanza sociale delle competenze musicali.



Agostino Di Scipio (b. 1962, Naples) graduated from the Conservatoire of L'Aquila, holds a PhD from Université Paris VIII (École Doctorale Sciences et Technologies des Arts). As a composer and *sound artist*, Di Scipio is internationally known for his long-time work on “human-machine-environment” networks of sonic interactions and ecosystemic sound installations. “Artist in residence” of the Berlin DAAD Künstlerprogramm and guest artist in several festivals and music production centres worldwide. As a scholar, Di Scipio researches the history of sound technologies, musical media, and related cognitive and cultural implications. Book publications include *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (Editoriale Scientifica, Naples, 2013) and *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatica* (LIM, Lucca, 2021). Guest editor for a Xenakis special issue of *Journal of New Music Research* (Routledge), as well as for the bilingual journal *Musica / Tecnologia* (University of Firenze Press) and several other publications. He served for many years as professor in Electroacoustic Music Composition at the Naples Conservatory, and today holds the same position in L'Aquila. He has lectured at TU Berlin (he was appointed Edgard-Varèse Professur in 2007) and several other institutions (University of Illinois Urbana-Champaign, UdK Graz, Université Paris VIII, CCMIX Paris, IRCAM Paris, Queen Mary University Belfast, University of Edinburgh, Orpheus Institut Ghent, etc.).

Agostino Di Scipio (nato a Napoli nel 1962) si è diplomato al Conservatorio dell'Aquila e ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Université Paris VIII (École Doctorale Sciences et Technologies des Arts). Come compositore e *sound artist*, Di Scipio è conosciuto a livello internazionale per il suo lungo lavoro sulle reti di interazioni sonore “uomo-macchina-ambiente” e sulle installazioni sonore ecosistemiche. È stato “Artist in residence” del DAAD Künstlerprogramm di Berlino e artista ospite in diversi festival e centri di produzione musicale in tutto il mondo. Come studioso, Di Scipio si occupa di storia delle tecnologie del suono, dei media musicali e delle relative implicazioni cognitive e culturali. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (Editoriale Scientifica, Napoli, 2013) e *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatica* (LIM, Lucca, 2021).

È stato guest editor di un numero speciale su Xenakis del *Journal of New Music Research* (Routledge), nonché della rivista bilingue *Musica / Tecnologia* (University of Firenze Press) e di numerose altre pubblicazioni. È stato per molti anni docente di “Composizione musicale elettroacustica” al Conservatorio di Napoli e oggi ricopre lo stesso incarico a L'Aquila. Ha insegnato alla TU di Berlino (è stato nominato Edgard-Varèse Professur nel 2007) e in numerose altre istituzioni (University of Illinois Urbana-Champaign, UdK Graz, Université Paris VIII, CCMIX Paris, IRCAM Paris, Queen Mary University Belfast, University of Edinburgh, Orpheus Institut Ghent, etc.).



Recorder player Dr **Imogen Morris** is an instrumental teacher and post-doctoral research fellow at the University of Auckland, where she has also recently completed her doctorate. Fascinated by early and contemporary music alike, she is active both as a soloist and in a variety of ensemble settings, and has performed in Germany, Austria, and South Korea, as well as her native New Zealand. Imogen is especially passionate about developing New Zealand's unique voice in recorder playing and frequently performs and premieres works by New Zealand composers. Outside of her researching and teaching commitments at the university, she teaches recorder to students of all ages and coaches recorder ensembles across Auckland. Imogen completed a Master of Music in Recorder at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg in 2017, studying with Professor Peter Holtslag.

Imogen Morris è una flautista, insegnante di strumento e ricercatrice post-dottorato presso l'Università di Auckland, dove ha anche recentemente completato il suo dottorato. Affascinata dalla musica antica e contemporanea, è attiva sia come solista che in diversi ensemble e si è esibita in Germania, Austria e Corea del Sud, oltre che nella natia Nuova Zelanda. Imogen si dedica in particolare a valorizzare l'esecuzione del flauto dolce in Nuova Zelanda, spesso eseguendo e presentando in prima assoluta opere di compositori neozelandesi. Al di fuori dei suoi impegni di ricerca e insegnamento all'università, insegna flauto dolce a studenti di tutte le età e segue ensemble di flauti dolci in tutta Auckland. Imogen ha completato un Master of Music in flauto dolce presso la Hochschule für Musik und Theater di Hamburg nel 2017, studiando con il professor Peter Holtslag.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXIII ·
· MMDCCLXXVI AUC ·