



Rivista di Analisi e Teoria Musicale

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

Editoriale

Titolo:

Autore(i): Antonio Grande

Fonte: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno XXIX, 2023/2, pp. 7-16

ISSN: 1724-238X

ISBN: 978-88-5543-358-7

Pubblicata da: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Nessuna parte di questo articolo può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o mezzo, senza l'autorizzazione preliminare del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.

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 deleziano) 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 semi-otici, 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 Doğantan-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.