



Annuario in divenire a cura del Seminario Permanente di Filosofia della Musica

ISSN: 2465-0137

De Musica

Annuario in divenire del Seminario Permanente
di Filosofia della Musica

Anno 2020 – Numero XXIV (2)

Primo fascicolo del numero monografico:

Penser la musique à l'ère du web (1)/

Thinking Music in the Web Age (1)

a cura di

Alessandro Arbo & Alessandro Bertinetto

De Musica, 2020 – XXIV (2)

ISSN: 2465-0137

riviste.unimi.it/index.php/demusica

DIRETTORE

Carlo Serra, Università della Calabria

REDAZIONE

Nicola Di Stefano (caporedattore)

Matteo Chiellino

Alessandro Decadi

Filippo Focosi

Marco Gatto

Domenico Passarelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Piana, Università degli Studi di Milano †

Alessandro Arbo, Université de Strasbourg

Edoardo Ballo, Università degli Studi di Milano

Alessandro Bertinetto, Università degli Studi di Udine

Sergio Bonanzinga, Università degli Studi di Palermo

Steven Feld, University of New Mexico

Cesare Fertonani, Università degli Studi di Milano

Elio Franzini, Università degli Studi di Milano

Antonio Grande, Conservatorio di Musica di Como

Marcello La Matina, Università degli Studi di Macerata

Maddalena Mazzocut-Mis, Università degli Studi di Milano

Markus Ophaelders, Università degli Studi di Verona

Massimo Privitera, Università degli Studi di Palermo

Nicola Scaldaferrì, Università degli Studi di Milano

Gabriele Scaramuzza, Università degli Studi di Milano

Paolo Spinicci, Università degli Studi di Milano

Silvia Vizzardelli, Università della Calabria

LAYOUT E WEB EDITOR

Ugo Eccli, Università degli Studi di Milano

Sommario

Penser la musique à l'ère du web (1)

Au tournant du XXI^e siècle, la musique enregistrée, en grande partie déjà convertie dans les formats numériques, commençait à migrer – comme toutes les entités du monde social – dans le Web. Ce qui pouvait apparaître comme une simple mutation du système de diffusion d'un produit artistique était appelé à profondément bouleverser l'apparat de l'industrie musicale — appareil qui avait depuis longtemps fait du disque son pivot central. Nous sommes confrontés à une véritable révolution, dont les effets se font sentir dans un vaste domaine où se croisent des questions anthropologiques, économiques, légales, éthiques, sociales et tant d'autres, dans une réorganisation presque complète du monde musical global.

Issu de la conférence internationale « Penser la musique à l'ère du web/Thinking Music in the Web Age », ce numéro double de *De musica* (dont le présent fascicule 24/2 constitue la première partie) cherche à appréhender de manière pluridisciplinaire ces transformations rapides et profondes de l'expérience musicale contemporaine¹. Il les examine à partir de trois perspectives principales : celle de l'ontologie et de la catégorisation (comment la

¹ La conférence a été organisée à l'Université de Strasbourg les 31 janvier / 1er février 2019 par Alessandro Arbo (Université de Strasbourg) et Alessandro Bertinetto (Université de Turin) grâce à une collaboration entre le GREAM (Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical, Strasbourg, <https://gream.unistra.fr/>) et le Labont (Laboratorio di Ontologia, Turin, <https://labont.it/>). La conférence s'articulait en six sections : « Musique en régime numérique », « Enjeux esthétiques et ontologiques », « Network music », « L'écoute musicale à l'ère du numérique », « Questions d'authenticité », « Interprètes, media, public ». Nous souhaitons adresser nos plus vifs remerciements à Carlo Serra, qui a accueilli ce projet dans la revue *De musica* ; Ruben Marzà, pour sa traduction en italien des articles de Harry Lehmann et de Philippe Le Guern ; Nicolò Palazzetti, qui a relu ces traductions ; Philippe Clarke, pour sa relecture attentive de cette introduction dans sa version en anglais et aux relecteurs qui ont participé de manière anonyme au processus de *peer review*

technologie numérique et Internet ont-ils transformé les entités musicales traditionnelles et quelles nouvelles entités ont-ils rendu possibles ? Comment catégoriser les nouvelles possibilités musicales ?) ; celle de la production (comment la technologie numérique et le web ont-ils transformé la production des œuvres et des performances ?) ; celle de la diffusion et de la réception (comment la technologie numérique et le web ont-ils transformé notre façon de vivre la musique ou, plus précisément, de la percevoir, de l'apprécier et de la juger ?). Bien sûr, ces perspectives peuvent être et *de facto* se trouvent souvent entremêlés dans la réalité ; nous pensons que les traiter séparément pourra néanmoins nous permettre d'en saisir quelques spécificités.

Les articles rassemblés dans le présent numéro se concentrent sur la première de ces trois perspectives : ils passent au crible les glissements de sens que le numérique et le web sont censés avoir provoqué à propos de certaines catégories courantes dans le discours esthétique sur la musique. Il s'agit de concepts qui ont parfois déjà une certaine histoire, tout aussi bien dans les débats sur l'interprétation des œuvres du passé que sur l'impact des *new media*, comme celui d'« authenticité » (Giombini) ou de « de-contextualisation » (Arbo e Orcalli) ou qui ont été récemment mis en valeur, notamment à cause du rôle de plus en plus invasif des innovations technologiques numériques, comme ceux de « remediation » (Orcalli), « sampling » (Lehmann), « dématérialisation » (Arbo), ou « altermodernité » (Fronzi).

Alessandro Arbo et Alessandro Bertinetto

Thinking Music in the Web Age (1)

At the turn of the twenty-first century, recorded music, already largely converted to digital formats, began to migrate – like all entities in the social world – to the Web. What appeared to be a simple change in the broadcasting system of an artistic product was destined to overturn the structures and dynamics of the music industry – whose pivot was vinyl recording. Over the last two decades we have faced a revolution in the practice and in the experience of music. Its effects are strong and far-reaching: anthropological, economic, legal, ethical, and social issues intersect each other in what appears to be an almost complete reorganization of the musical world at a global level.

This double number of the journal *De Musica* – of which this issue (24/2) constitutes the first part – is an outcome of the international conference *Thinking music in the web age* that addressed the rapid and profound transformations of the contemporary musical experience¹. These transformations are approached via three perspectives: ontology and categorization (the ways in which digital technology and the Internet have transformed traditional musical entities; the new entities that have been made possible and the way new

¹ The conference was organized at the University of Strasbourg on 31 January / 1 February 2019 by Alessandro Arbo (University of Strasbourg) and Alessandro Bertinetto (University of Turin) thanks to the collaboration between the GREAM (Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical; Strasbourg: <https://gream.unistra.fr/>) and the Labont (Laboratorio di Ontologia, Turin: <https://labont.it/>). Many of the contributors to this issue of *De musica* also took part in the conference that was divided into six sections: *Digital Music*; *Aesthetic and Ontological Issues*; *Network Music*, *Musical Listening in the Digital Age*; *Authenticity Matters*; *Performers, Media, and Audiences*. Our thanks go to Carlo Serra who hosted this project in this journal, to Ruben Marzà for his Italian translation of Harry Lehmann's and Philippe Le Guern's articles, to Nicolò Palazzetti, who proofread the translations, to Philip Clarke for his careful reading of the English version of the introduction and, finally, to all anonymous reviewers of the articles.

musical possibilities are to be categorized); production (how digital technology and the Internet have transformed production of works and performances); distribution and reception (how digital technology and the Internet have transformed our way of experiencing music or, more precisely, of perceiving, appreciating, and judging it). These research topics can be, and often are, *de facto* intertwined; this issue of *De Musica* focuses on each of them separately in order to explore them in a more appropriate way through the discussion of their specific aspects.

The articles collected in the present issue concern the first of these three research topics. They examine the semantic shifts that the digital and the Internet have seemingly caused on important categories informing the aesthetic discourse about music. Some of these categories often have a relevant history in the debates related to the interpretation of works of the past or on the impact of new media, such as the concepts of “authenticity” (Giombini) or “de-contextualization” (Arbo; Orcalli). Other categories have been highlighted more recently, in large part because of the increasingly invasive role of digital and technological innovations, such as “remediation” (Orcalli), “sampling” (Lehmann), “dematerialization” (Arbo), and “altermodernity” (Fronzi).

Alessandro Arbo and Alessandro Bertinetto

Ce que le web fait aux œuvres musicales

Alessandro Arbo

Résumé

Cet article a pour objectif de comprendre dans quelle mesure le statut ontologique des œuvres musicales a été affecté par l'avènement des plateformes numériques et du web. On y étudie quelques phénomènes émergents souvent relevés par les chercheurs, tels que le *remastering*, l'hybridation des genres, la dématérialisation des supports, la décontextualisation. On constate que si la « révolution numérique » n'a pas fondamentalement changé la manière d'être des œuvres écrites et orales, elle a eu un impact important sur les œuvres de type phonographique. En s'adressant à des formes de réception plus distraites et de courte durée, celles-ci se présentent comme des artefacts-enregistrements conçus de façon plus ouverte, interactive ou modulable, propre à incorporer une dimension explicitement multimédia.

Mots-clés : œuvre musicale, ontologie musicale, oralité, phonographie, digital remastering, interfaces interactives



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

The aim of this article is to understand to what extent the ontological status of musical works has been affected by the advent of digital interfaces and the Internet. To this end, it examines some of the emerging phenomena often noted by researchers, such as remastering, the hybridization of genres, the dematerialization of media, and decontextualization. It can be observed that although the “digital revolution” has not fundamentally changed the status of notated and oral works, it has had a significant impact on phonographic works. By addressing more distracted and short-lived forms of reception, these are presented as artefact-recordings conceived in a more open, interactive or modular way, able to incorporate an explicitly multimedia dimension.

Keywords: musical works, musical ontology, orality, phonography, digital remastering, interactive interfaces.

1. Introduction

Comment et dans quelle mesure le statut ontologique des œuvres musicales a-t-il été affecté par l'avènement des plateformes numériques et du web ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par expliquer en quoi consiste un tel statut dans le cas de la musique antérieure à ce que l'on appelle sa « révolution numérique » (Lehmann 2012) ou sa « numérimorphose » (Grandjon et Combes 2009, Le Guern 2016). Nous nous pencherons ensuite sur les conséquences de ce phénomène généralement relevées par les chercheurs, pour tenter de comprendre quelles ont été leurs répercussions sur la morphologie et le fonctionnement des œuvres. Nous considérerons plusieurs phénomènes émergents : la reprise et la modification des traces, l'hybridation des genres, la généralisation des productions multimédia, l'augmentation de l'interactivité. Précisons que notre étude des stratégies de production et de réception (deux chantiers de réflexion qui ont connu d'importantes avancées au cours des deux dernières décennies, surtout dans les domaines des sciences

sociales et des sciences de la communication) sera limitée à la question de savoir dans quelle mesure de telles mutations se répercutent sur la manière d’être et de fonctionner des œuvres telles que nous les aurons définies, en laissant en dehors de notre périmètre le vaste horizon des pratiques performatives, des musiques improvisées¹ et, plus généralement, du « faire musique ».

2. « Œuvre musicale »

Il nous faut d’abord expliquer ce que nous entendons par « œuvre musicale ». La signification de cette notion ne fait pas l’unanimité, ne serait-ce que dans les domaines restreints de la philosophie et de l’esthétique de la musique. Dans la perspective de Lydia Goehr (mise au point dès son premier ouvrage, publié en 1992), il s’agit d’une catégorie susceptible de désigner un certain mode de production de la musique en Europe à partir du début du XIXe siècle, lié à l’avènement des salles de concert et à la mise en place d’une pratique dont elle constitue le principal « idéal régulateur » (Goehr 2018, pp. 252-259). Selon d’autres philosophes, d’orientation analytique ou phénoménologique, nous avons affaire à un concept plus général (ou généralisable), susceptible de désigner une structure musicale réinstanciable, c’est-à-dire identifiable dans ses multiples présentations et dont la nature a été considérée, selon les points de vue, comme « purement intentionnelle » (Ingarden 1989, pp. 147-151), réelle et idéale comme celle d’une entité mathématique (Kivy 2002, pp. 210-211), ou bien plus proche de l’idée d’une construction sociale (Davies 2014, p. 257) ou d’une substance artefactuelle (Pouivet 2010, pp. 115-172).

Pour jouer cartes sur table, disons que, sans nier l’enracinement historique de la notion, nous sommes enclin — pour des raisons qu’il serait trop long d’évoquer ici — à choisir une option qui va dans cette deuxième direction.

¹ À cette thématique sera consacré, dans le prochain numéro de *De musica*, l’article d’Alessandro Bertinotto, « Musical Improvisational Interactions in the Digital Era ».

Nous considérons notamment les œuvres musicales comme des artefacts sonores appartenant à la classe plus générale des « objets sociaux » et qui ont la particularité de résulter d'un acte de production d'une trace ayant une valeur normative². En suivant la voie ouverte par l'approche plurielle de Stephen Davies (2001, p. 19), nous faisons entrer dans une telle classe tout aussi bien un quatuor de Brahms qu'une comptine pour enfants, une chanson traditionnelle ou un disque de rock. Leur fonctionnement est esthétique (au sens donné à ce mot par Goodman : c'est un type de fonctionnement symbolique)³ ; leur nature, sociale — ce que signifie, de notre point de vue, admettre que leur existence dépend de la fixation d'une trace (Arbo 2013a, pp. 93-94). Tout aussi nécessaire, pour que celle-ci soit correctement reconnue et identifiée, est la présence d'un sujet qui possède des catégories et des dispositions spécifiques. Un principe inscriptionnaliste et contextualiste régit cette relation : une œuvre n'est pas seulement une pure structure sonore ; il convient plutôt de la considérer comme une structure riche en propriétés, en quelque sorte moins abstraite, ce que Jerrold Levinson (2014, p. 143) a appelé une structure « impure » ou « indiquée » ; c'est-à-dire, de notre point de vue, une structure qui, par le moyen d'un acte d'« inscription », intègre l'intentionnalité artistique de celui ou ceux qui l'ont indiquée et assume, en fonction des contextes de production et de réception, une valeur normative plus ou moins étendue.

Dans la mesure où l'existence des œuvres dépend d'un acte d'inscription, pour comprendre leur fonctionnement, il est opportun d'examiner les modalités de fixation de la trace auxquelles elles font appel. On peut distinguer trois principales options : l'oralité, l'écriture et la phonographie. Autrement dit, nous avons affaire à une trace mnémonique (présente dans la mémoire

² Arbo 2013b, pp. 27-30. Dans notre perspective, les œuvres sont donc fondamentalement distinctes des improvisations : des artefacts sonores qui, tout en partageant l'appartenance à la classe plus générale des objets sociaux, résultent d'un acte de production artistique qui ne correspond pas à une trace préalable ayant une valeur normative.

³ Goodman 1990 (voir Pouivet 2014, pp. 8-9).

des membres d'une communauté, musiciens et/ou auditeurs), notationnelle (fixée sur une partition ou autre système de notation) ou enregistrée (sur une bande, un disque ou un fichier numérique)⁴. Les règles de fonctionnement de ces trois « paradigmes technologiques » (Delalande 2003, pp. 541-543) sont différentes et il en va de même pour la normativité qui peut l'accompagner. Dans le cas de l'oralité, les possibilités de varier ou d'adapter ce qui est prescrit par une exécution modèle sont importantes ; des règles plus strictes régissent les exécutions de la musique écrite ; la marge de liberté se rétrécit encore plus (pour atteindre, selon certains, le degré zéro) dans le cas de la reproduction des œuvres phonographiques.

Tentons maintenant de comprendre quel impact ont eu l'avènement et l'utilisation généralisée des plateformes numériques sur un tel cadre. Commençons par deux aspects sur lesquels s'est souvent concentré l'attention des chercheurs : la dématérialisation des supports et la décontextualisation.

3. Dématérialisation

Des disques aux fichiers MP3, de l'ère de la copie (encore valable pour un dispositif comme l'iPod, voir Assante 2009) à l'ère du cloud, du streaming et des webradios : la musique, a-t-on souvent dit, flotte sur un nuage (Ghosn 2013, p. 155), une migration qui lui a conféré une ubiquité nouvelle, et a permis la réalisation de la prophétie d'une mise à disposition permanente de ses

⁴ Arbo 2013b. Il convient peut-être de rappeler que le fait qu'une œuvre soit enregistrée n'implique pas nécessairement qu'il s'agisse d'une œuvre de type phonographique : elle l'est seulement si l'enregistrement joue un rôle constitutif essentiel. Ainsi, une œuvre de musique électroacoustique ne pourrait pas exister sans qu'il y ait un mode de fixation des sons, ce qui n'est pas le cas d'un Lied de Mahler. À son tour, un Lied de Mahler ne pourrait pas exister sans qu'il y ait un système notationnel, ce qui n'est pas le cas d'une chanson populaire traditionnelle. Quant à cette dernière, elle pourrait certes se trouver dans un enregistrement ou dans une partition, mais sans que l'un ou l'autre soient pour autant nécessaires à sa constitution en tant qu'œuvre musicale.

œuvres formulée par Paul Valéry dès les années 20 (Valéry 1960). Une telle dématérialisation serait-elle à l'origine d'un changement dans leur statut ontologique ?

Avant de répondre, il nous faut préciser certains points. En tant qu'entités sociales, les œuvres, nous venons de le rappeler, dépendent de la fixation d'une trace — qui, à son tour, ne peut pas se passer de l'existence d'un support physique. Or, le fait que ce dernier coïncide avec des mémoires locales ou centrales a certainement eu des conséquences importantes sur le plan médiologique (Tiffon 2005, pp. 122-123), ainsi que sur la reconfiguration des « dispositifs socio-techniques de l'écoute » (Magaudda 2012, p. 173 ; Debruyne 2016), tout comme, évidemment, sur les plans juridique et économique. Un fichier numérique est une « chose » bien différente d'un disque : en économie, on le considère comme une « ressource non rivale » (Katz 2010, p. 183), car son utilisation par quelqu'un ne limite pas celle que pourrait en faire un autre. Ce changement a entièrement bouleversé le marché musical et engendré de nouvelles pratiques de consommation, de plus en plus difficiles à réglementer sur le plan juridique (Ghosn 2013 ; Icard et Sefarty 2017). Par ailleurs, la possibilité de « libérer » les mémoires locales et de rendre l'accès à la musique en streaming de plus en plus facile a sans doute contribué à bouleverser nos habitudes d'écoute, en nous exposant à des systèmes de promotion et de sélection entièrement nouveaux. On peut toutefois se demander si ces mêmes changements impliquent un réel impact sur le statut des œuvres. Soulignons avant tout que ce qu'on appelle « dématérialisation » concerne éventuellement les *supports* et non la *trace* (penser le contraire serait un peu comme croire que la transaction sans contact d'une carte de crédit n'est pas un vrai paiement parce qu'on ne voit pas l'argent). Précisons ensuite que, même pour les supports, on n'a pas affaire à une véritable dématérialisation : une trace est bien présente, non pas sur les mémoires locales mais dans les charges électriques des semi-conducteurs des serveurs centraux (pour avoir une idée de l'imposante matérialité de ses derniers, il suffit de jeter un coup d'œil à un *datacenter* de Google). Il serait donc plus correct de parler d'une

« dislocation » ou, si l'on veut, d'une sorte de « déterritorialisation » des supports (qui, même si elle permet d'économiser la matière première, elle est extrêmement énergivore, voir Devine 2016, pp. 58-59). Ce que nous semble faire ressortir l'adoption des technologies numériques et la diffusion dans le web est la centralité d'une règle générale de constitution des objets musicaux : l'essentiel, en fin de compte, est (l'intégrité de) la trace et non le (type de) support (Arbo 2016, p. 15 ; 2018, p. 301).

Ce même principe régulateur nous invite cependant à prêter une attention particulière à la production des traces numériques, en particulier là où elles résultent de la conversion d'une trace produite dans un environnement analogique. Car, il faut le souligner, c'est alors bien la trace — et pas seulement le support — qui change. On sait que la conversion est tout sauf une opération neutre, surtout là où les formats adoptés sont fondés sur le principe — devenu cardinal avec le web — d'une compression avec réduction des données. C'est une problématique qui a fait verser beaucoup d'encre et qui a en effet de multiples implications aux niveaux technique, économique et social. Comme l'a souligné Jonathan Sterne, « dans chaque fichier MP3 sont encodés des univers possibles ou impossibles, des pratiques sonores et leur histoire » (Sterne 2018, p. 10). De fait, le principe de la suppression des données redondantes constitue une nouvelle trace, dont le décodage peut aboutir à une reproduction sonore fort éloignée de celle qu'on pouvait engendrer dans un environnement analogique.

Or, comme nous l'avons signalé, une trace phonographique ne *constitue* pas toujours l'œuvre musicale elle-même⁵ ; seules les œuvres qui ont été construites en studio sont concernées⁶ : tout aussi bien la musique électronique « savante » que l'*electro*, le rock et plus généralement la pop. Le retour

⁵ Voir note 4.

⁶ Avec les mots de Roger Pouivet (2014a, pp. 167-170), le modèle ontologique de la « constitution » ne concerne que les œuvres fondées sur un enregistrement de type constructif.

actuel dans ces genres — somme toute assez surprenant — à la production de vinyles (et d'appareils destinés à leur reproduction) résulte sans doute en partie du désir de retrouver un *sound* plus proche de celui que l'on pouvait produire à partir de la trace originale. Il s'agit cependant de produits de niche, par rapport à un marché qui est généralement désormais massivement et probablement irréversiblement orienté sur le numérique.

S'il peut donc être équivoque de parler de dé-materialisation, on peut néanmoins reconnaître que la migration de la musique sur les plateformes numériques, en ayant imposé une conversion générale des traces dans les nouveaux formats numériques qui se sont imposés avec le web, a eu un impact effectif sur les œuvres musicales, notamment sur les œuvres de type phonographique (nous y reviendrons).

4. Décontextualisation

Dire que la nature des œuvres est sociale, cela signifie aussi dire que, pour qu'elles soient correctement identifiées, il est nécessaire que l'auditeur/spectateur possède des dispositions spécifiques, et notamment, pour le dire avec Kendall Walton (1970), les catégories nécessaires pour « cibler » leurs propriétés esthétiques et les apprécier à leur juste mesure. Or, si la mondialisation, dès l'avènement des mass media, a contribué à affaiblir les dispositions des auditeurs — et donc à déraciner les œuvres de leurs contextes — qu'en est-il du web ? Aurait-il globalement amplifié un tel phénomène ou lui aurait-il fait obstacle ?

Un coup d'œil aux commentaires des vidéos musicales publiés sur YouTube suffirait à nous faire pencher pour la première hypothèse. Car on parle, on commente ou on juge souvent de manière trop hâtive, schématique et, en fin de compte, inopportune. Peu importe, dira-t-on : tout le monde est aujourd'hui libre de s'exprimer et de le faire publiquement ; cela fait partie du jeu des social media. Et si autrefois il fallait écouter la radio (où les œuvres faisaient souvent l'objet d'une présentation) ou acheter un disque (qui comportait généralement des informations contextuelles condensées dans le *book-*

let), désormais n'importe qui, mû par la simple curiosité ou sur la recommandation d'un algorithme, peut écouter et commenter — ne serait-ce qu'avec un laconique *like* ou *dislike* — des œuvres ou des performances dont il ne connaît strictement rien. Les principaux sites des streaming se limiteront à lui offrir la couverture du disque et très peu d'informations supplémentaires. Un auditeur « naïf », incapable d'identifier les traits saillants de ce qu'il écoute, est ainsi hautement susceptible de commettre des erreurs catégorielles et de juger de manière inopportune. Certes, il se peut que la répétition et la diffusion rapide de ces erreurs rendues possibles par les plateformes numériques contribuent à modifier la normativité d'origine et à en promouvoir une nouvelle, voire parfois à la dissoudre dans un mode d'écoute plus générique et confus. On pourrait alors se demander s'il faut continuer à parler des transformations dans le temps historique de la *même* œuvre, ou de la naissance d'un phénomène nouveau.

Cette circonstance constitue un problème réel, dans la mesure où il est à craindre qu'un jour une majorité d'auditeurs soient incapables d'identifier correctement les propriétés esthétiques des œuvres musicales : celles-ci risquent alors de se perdre dans un flux de musique sans qualité (cf. Davies 2014, pp. 181-182). Par ailleurs, leur mise à disposition permanente pourrait être à l'origine d'une perte de leur valeur symbolique et de la ritualité qui les accompagnait autrefois (Le Guern 2016, p. 30). Dès la fin des années 30, Adorno avait pointé du doigt le phénomène de régression de l'écoute (Adorno 2007). La façon dont les œuvres (classiques, rock ou pop) sont présentées aujourd'hui dans les sites de streaming, qui vont au-devant d'auditeurs désireux de capturer rapidement l'essentiel, risque d'amplifier ce phénomène : l'œuvre se trouve morcelée et « projetée » vers des écoutes fragmentaires et isolées.

Ces tendances recèlent des dangers qui doivent être pris au sérieux ; affirmer cependant qu'elle finira par compromettre l'existence même des œuvres nous paraît excessif. On peut observer que, dans la plupart des genres musicaux en vogue à l'heure actuelle (de la pop au rap, en passant par le hip-hop,

dubstep, trap, etc.), l'apparat économique et culturel des sociétés occidentales persiste à tourner autour de l'idée d'une création liée à une individualité artistique qui demeure souvent clairement identifiable. Il y a par ailleurs un autre contre-argument important à l'hypothèse d'une disparition, dans la création musicale, du « statut » d'œuvre. Si l'auditeur contemporain a envie de connaître l'auteur d'une chanson (ou bien le lieu et l'époque de sa composition) il dispose d'instruments fort efficaces : il lui est possible d'obtenir les informations qu'il recherche dans des délais remarquablement courts. Après tout, le web lui offre des instruments de recherche incomparablement plus puissants que ceux que lui offraient autrefois les encyclopédies. On dira qu'« information » n'est pas nécessairement synonyme de « connaissance » : entre les deux il y a, on le sait bien, la question de la fiabilité des sources — fiabilité qui ne pourra être garantie que par un regard critique suffisamment développé. La survie des dispositions qui nous permettent de repérer les propriétés saillantes des œuvres musicales semble alors dépendre d'une question de formation ou d'éducation à l'utilisation de ces mêmes instruments qui ont contribué à les éloigner de leurs contextes d'origine. Malgré tout, nous avons tendance à penser que cela constitue une importante nouveauté par rapport à l'ère des media traditionnels : radio et télévision nous offraient, certes, beaucoup d'informations ; mais le web, qui, dès sa première version, a considérablement affaibli la distinction entre moyen de communication et moyen d'enregistrement (Ferraris 2016, p. 88), nous en offre bien plus encore, en libre accès permanent.

5. Conséquences sur les œuvres orales, écrites, phonographiques

Tentons maintenant de cerner l'impact des plateformes numériques sur le mode de fonctionnement des différents types d'œuvres que nous avons mentionnés. En ce qui concerne les œuvres orales (et dans la ligne du discours que nous venons de développer), elles pourraient déjà avoir eu un premier grand mérite : celui de les faire connaître. Notons-le une fois de plus : jamais autant

qu'aujourd'hui il n'a été possible de voyager dans les cultures musicales du monde entier — et, bien entendu, dans leurs croisements, dans leurs métisages et leurs hybridations, destinés à rendre en quelque sorte plus floue leur image. À chaque instant, on peut écouter (et comparer, grâce à une grande quantité d'exemples) des chants diphoniques asiatiques, des katajaak d'Inuits, des danses mapouches, des polyrythmies africaines, etc. Les technologies d'enregistrement numérique offrent des possibilités sans précédent dans la mise en œuvre de ces corpus : on parvient à produire des exécutions originales (parfois très éloignées de la réalité du terrain), en corrigeant éventuellement les petites erreurs rythmiques ou de justesse d'une performance, en finalisant des montages plus fins, où tous les paramètres du son (y compris sa spatialité) sont soumis au contrôle de l'ingénieur du son. Ces réalisations sont généralement — et de plus en plus — multimédia, soit qu'elles associent la musique à une vidéo, soit qu'elles se présentent sous la forme d'un document vidéo.

Or, là où la réception de ce type de documents est accompagnée de connaissances contextuelles suffisamment développées, le principe sur lequel se fonde l'oralité ne nous semble pas vraiment remis en cause : si nous connaissons l'origine du chant « *Milia vattu sa Trota* »⁷, nous prendrons ce que nous écoutons comme l'une des instanciations possibles du modèle qui est à la base de ce *canto a tenores* de la tradition sarde. On pourra, certes, observer que sa mise à disposition dans les circuits médiatiques mondiaux peut favoriser des formes de réception de ce chant qui ne prennent pas suffisamment en compte ses caractéristiques morphologiques et performatives, liées aux possibilités de phonation de la voix gutturale, à la phonation propre à la manière de chanter d'une zone à l'autre, à la dialectique entre soliste et quatuor, etc. Mais cela, nous l'avons vu, est un problème plus général qui concerne le fonctionnement de toute sorte d'œuvre, dont la saisie demande la maîtrise d'un ensemble de catégories et de dispositions chez l'auditeur. On peut en revanche émettre

⁷URL : https://www.youtube.com/watch?v=xSSWrZ_4xb4

l'hypothèse que ce mode de diffusion aura, à plus ou moins long terme, un impact sur le fonctionnement esthétique de ces corpus. Si l'enregistrement demeure en principe le document d'une performance singulière, sa plus large diffusion ne restera pas sans conséquence sur la reconfiguration des aspects artistiquement saillants de la trace à laquelle elle se réfère. Il suffit, pour s'en rendre compte, de s'intéresser — comme l'ont fait les *sound studies* — à la manière dont un software de traitement du signal ou un algorithme de *beat tracking* peut modifier et modeler, souvent à notre insu, l'image sonore d'origine, avec des conséquences importantes à la fois sur les propriétés de l'objet et sur nos attitudes perceptives (voir Scherzinger 2019).

Venons-en aux œuvres écrites. Dans la mesure où, dans ce genre d'œuvres, c'est la partition — et non une de ses interprétations, pour autant que celle-ci puisse être considérée comme valable ou exemplaire — qui est censée jouer le rôle principal (c'est-à-dire assumer une valeur normative) on constate sans surprise que l'avènement des interfaces numériques n'a pas entraîné de changements notables. Par ailleurs, si dans la plupart du répertoire de la musique dite « contemporaine », le rôle du compositeur demeure institutionnellement distinct de celui de l'exécutant, dans ce cadre, on assiste de plus en plus (depuis les années 60) à l'intégration de formes d'expression qui dépassent le statut de la musique comme art de la trace, en faisant émerger sa deuxième nature, celle d'un art éminemment performatif. On met volontiers en scène les capacités d'improvisation du musicien, parfois sa corporéité. En outre, le développement de la musique mixte, fondée sur la combinaison des instruments acoustiques avec les instruments électroniques et numériques, ou sur l'utilisation de l'électronique en temps réel, a également contribué à redimensionner le périmètre d'action de la partition. Toutes ces tendances — qui ont commencé à se manifester bien avant l'avènement du web — seraient-elles en quelque façon conditionnées par celui-ci ? C'est (encore) difficile à dire, même si on peut supposer que l'importance de plus en plus grande accordée à la dimension visuelle pourrait à plus ou moins court terme davantage valoriser les capacités performatives et d'improvisation des musiciens interprètes.

Pour autant qu’il ait assimilé les nouvelles technologies de production et de diffusion, le dispositif « œuvre écrite », qui demeure encore très répandu, reste ancré dans sa propre normativité⁸.

Passons à présent aux œuvres phonographiques — c’est-à-dire aux œuvres dont la constitution dépend d’un encodage phonographique. On se rend facilement compte que le numérique a joué un rôle fondamental dans la modification des critères de production de ces œuvres, en favorisant le phénomène de l’auto-production, avec la diffusion de logiciels et d’hardware économiquement abordables pour un nombre de plus en plus grand d’utilisateurs (le home-studio et l’auto-équipement). Entre-temps, les sites de streaming comme Spotify, Deezer, Soundcloud ou Mixcloud sont devenus d’importants canaux de diffusion pour les artistes professionnels, avec comme conséquence directe l’augmentation globale de la production de ce type d’œuvres. Une telle production comporte-elle des nouveautés d’ordre ontologique (et pas seulement économique et social) ?

Considérons d’abord le fait que certaines œuvres phonographiques produites avec les systèmes d’enregistrement analogique ont été généralement converties dans des formats numériques. Comme nous l’avons déjà signalé, ce passage n’est pas anodin pour toute sorte d’enregistrement musical ; il l’est encore moins lorsqu’on considère ce type d’œuvres. La perte des données due à la compression détermine, de fait, une nouvelle réalité sonore. On peut ajouter que l’encodage implique souvent des opérations comme le filtrage (des bruits parasites, comme le souffle de la bande), le rééquilibrage des fréquences, l’amélioration de la dynamique, bref toutes ces opérations de « remédiation » (Orcalli 2017, p. 6) incontournables quand on souhaite adapter la trace aux nouveaux environnements numériques.

⁸ On ne peut ainsi que souscrire à ce que Vincent Tiffon avait observé il y a une quinzaine d’années : « Bref, à l’ère de la musique électroacoustique savante et de la musique techno ou “électronique” industrielle [...] censées tuer la musique de la graphosphère, la musique instrumentale en format partition est plus que jamais vivante » (Tiffon 2005, p. 131).

Toutes ces circonstances contribuent à remettre en question le caractère « immuable » des œuvres phonographiques. En d'autres termes, celles-ci s'avèrent en fin de compte moins définitives ou « éternelles » qu'on ne pouvait le penser (Pouivet 2010, p. 63) : pour valoriser leur « image sonore », il convient d'adapter la trace aux nouveaux standards d'écoute liés aux appareillages numériques. Songeons à des opérations comme le *remastering* (une technique qui existait bien sûr déjà dans l'environnement analogique, mais qui s'est beaucoup développée et diffusée grâce au numérique) et, de manière plus nette encore, le *remix* ou le *remake* : l'univers musical a fini par être peuplé de nouvelles entités, à mi-chemin entre les techniques du design sonore et des modes d'appropriation typiques de la *popular music*. En admettant que de tels artefacts puissent être conçus comme des œuvres autographiques à multiples instances (cf. Pouivet 2010, p. 60-61), ils s'avèrent moins « denses » ou « saturés » qu'attendu. Ou alors on pourrait dire que leur remédiation en régime numérique montre que cette densité ne doit pas être considérée comme une valeur absolue.

Voyons enfin le cas des œuvres « digital natives ». Comme on l'a à juste titre souligné, une des nouveautés les plus importantes dans la production musicale de ces vingt dernières années est l'utilisation du *sampler* : un « artefact au carré » qui, sans produire aucun son par lui-même, peut « produire tous les sons imaginables », en faisant ainsi disparaître de fait la distinction entre le master et la copie (Le Guern 2012, pp. 45-47). Pour rappel, le premier appareil a été lancé en 1979 et plusieurs groupes (comme les « Kraftwerk ») l'ont utilisé dès les années 80. Mais c'est peut-être surtout à partir des années 2000, avec la « démocratisation » de l'informatique musicale et de l'MAO, mais aussi l'affirmation de la figure du DJ et de l'hip-hop, que son utilisation a connu un succès extraordinaire. Montage, *vocoders*, *sampling*, modelage du son, *mash-up* sont aujourd'hui à l'ordre du jour dans l'univers de la pop. Or, avec un sampler (ou même avec un simple ordinateur, qui assure désormais ses fonctions), on peut créer un morceau à partir d'échantillons sonores de

toutes sortes : sons acoustiques, synthétiques ou enregistrés. On peut également reprendre et manipuler des segments d'œuvres du passé. On dira que cela rassemble à ce que les compositeurs ont toujours fait : les œuvres de Bach, de Mozart ou de Brahms ne sont-elles pas emplies de citations et de références musicales de toutes sortes ? Il y a cependant une différence non négligeable : la trace que l'on reprend (ou que l'on importe) est désormais l'échantillon d'une œuvre autographique. En quelque sorte, c'est comme si on reprenait un morceau d'une statue de Brancusi, plus qu'une mélodie de Bach. Certes, on dira que la sculpture est singulière, ce qui n'est pas le cas d'un disque des Queens. Mais si vous reprenez un accord ou un riff de ces derniers avec un *sampler*, ce que vous importez dans votre œuvre est un échantillon de l'œuvre qui, d'une certaine façon, sort directement de la main de l'artiste qui l'a créé. Cela risque de brouiller les cartes à propos de l'identité même des œuvres : il est *a priori* plus difficile de déterminer où commence l'œuvre d'un artiste et finit celle d'un autre — autrement dit, ce qui peut être identifié comme une importation ou un plagiat (cf. Döhl 2016). Il se peut que nous soyons entrés dans une phase de transformation globale de la conception même de l'acte créateur : le bricolage, le collage et le *sampling* semblent remettre à l'honneur un modèle plus ancien, artisanal en quelque sorte, de l'invention artistique. Secoué par les multiples importations et citations, le dispositif « œuvre » (du moins tel que nous l'avons défini) semble en tout cas vaciller. Comme l'a efficacement résumé Vincent Tiffon : « c'est parce que l'œuvre existe qu'on peut la citer. Mais en généralisant le processus de citation on peut aller jusqu'à dissoudre la notion même d'œuvre » (Tiffon 2003, p. 6).

On dira que des techniques comme le *mash-up* ou la *xenochrony* (de Frank Zappa) se sont développées bien avant que le numérique ne s'impose. C'est vrai, mais le numérique a popularisé ce qu'autrefois seulement un studio professionnel pouvait faire ; quant au web, il a permis la naissance, autour de ces techniques, des circuits de diffusion et de circulation qui ont fait de lui le cœur

de nouveaux genres musicaux. Liés au web 2.0 (le web participatif et interactif des réseaux sociaux), les productions dans des genres comme l'*hauntology* ou le *chillwave* sont caractérisées par un principe de créativité distribuée et participative (Born et Haworth 2017, p. 11) qui, sans afficher de prétentions artistiques — mais en même temps sans y renoncer entièrement — soumet à rude épreuve les lois sur les droits d'auteurs, en affaiblissant le principe d'auctorialité par des emprunts à des œuvres connues que l'on fait fonctionner dans des contextes entièrement nouveaux et en constante évolution. La figure du compositeur/créateur finit ainsi par être remise en cause (ou parfois simplement abandonnée). Il faut d'autre part souligner que, dans des genres fondés sur l'importation et la modification de traces précédentes, les frontières entre œuvres et improvisations paraissent décidément moins nettes. S'agit-il d'un phénomène temporaire ou du signe d'un processus de transformation dans les modalités de la création musicale ? L'évolution des vingt prochaines années nous apportera probablement des éléments de réponse. Pour le moment, on peut constater que, en dépit de leur omniprésence sur le web, ces productions ne peuvent être comparées — à en juger à partir du critère (tout bête) du nombre de visionnages — aux productions plus traditionnellement centrées sur la réalisation d'une chanson originale, de durée moyenne et aisément attribuable à un chanteur ou à un auteur.

Considérons de plus près quelques aspects relatifs à la morphologie de ce genre d'œuvres produites en fonction des plateformes numériques. Si, dans le contexte de la pop, on continue à produire des albums, la production de *single* de la durée « canonique » de 3-4 minutes (c'est-à-dire, en gros, celle qui s'est imposée à l'époque du 45 tours) paraît progressivement majoritaire. Une étude récente fondée sur la théorie de l'économie attentionnelle (Léveillé Gauvin ²⁰¹⁸) nous en apprend beaucoup sur leurs caractéristiques morphologiques. Dans les chansons les plus en vogue, on remarque une tendance à éliminer ou à réduire considérablement l'introduction instrumentale (de 20 secondes à 0 ou à un maximum de 5 secondes, souvent occupées par la répé-

tition 4x de la première mesure, le *trademark* de Pharell Williams) ; à condenser le titre en un seul mot ; à présenter très rapidement le refrain (pas au-delà de 30 secondes) ; à utiliser le schéma RCR, refrain-couplet-refrain ; à éliminer les solos instrumentaux ; à produire un son comprimé et synthétique (peu de dynamique, en suivant un mixage qui favorise l'écoute en mp3 sur des haut-parleurs ou des casques économiques). Bref, tout semble fait pour favoriser un repérage facile et pour retenir l'attention de l'auditeur. La chanson change en fonction du nouveau medium, sa morphologie se rapproche de celle (plus incisive et concentrée) du spot. C'est comme si le plus grand danger était le *skipping* (danger devenu bien réel si le *sound* ou le refrain ne satisfait pas).

Parmi les autres tendances, on peut aussi mentionner l'association systématique des traces musicales à des traces visuelles. Quelques modalités principales d'association son-image se dessinent : de la (simple) représentation de la couverture ou de la pochette de la production originale, ce qui fait penser à une « remédiation plus ou moins explicite de la culture du disque » (Heuguet 2018, p. 148) à la représentation du visage et du nom du chanteur ou du musicien mis en scène, comme « marques d'individualité », dans une sorte de calque des modèles télévisuels et radiophoniques, à des créations nouvelles fondées sur « la dimension combinatoire et ludique permise par les logiciels d'édition audiovisuelle » (Heuguet 2016, p. 149). L'importance récemment prise par cette dernière option est peut-être le signe que l'œuvre musicale — notamment de type phonographique — tend aujourd'hui à être incorporée dans une œuvre multi-médiale (cf. Vernallis 2013). La visualisation de la musique électronique a expérimenté plusieurs solutions, allant des plus abstraites, comme la création de ce qui a été appelé les *synesthetic datascares*, à l'association avec d'images d'objets plus concrets mais soumis à une « vision analytique », pour finir avec l'adoption d'une esthétique des vidéo-games (Cameron 2013, pp. 757-764). Il s'agit souvent de productions artistiques originales, qui demandent à être considérées dans toute leur singularité expressive (Gaudin 2015), même si les musiciens peuvent revenir aussi sur l'idée

d'une performance filmée (parfois réelle, mais le plus souvent simulée). Nous pouvons y voir le symptôme d'un affaiblissement du modèle de l'œuvre musicale en tant que structure sonore autonome, recherchée pour son propre devenir immanent, à la faveur d'un produit de plus en plus hybride, fondé sur une convergence interartistique et multimédiale requérant, pour être appréciée et comprise, une mise à jour de nos dispositions sensibles et cognitives.

L'analyse de la dimension multimédia nous amène d'ailleurs à examiner une autre invention originale propre à l'ère du web 2.0 : l'« app album » ou la « disco-app ». On fait remonter l'origine de cette invention à *National Mall* (2011), du duo américain Bluebrain : un dispositif où les morceaux changeaient en fonction de la géolocalisation de l'auditeur sur le National Mall de Washington D.C. Ce premier exemple a été suivi par *Biophilia*, de la chanteuse islandaise Björk (voir Ghosn 2013, pp. 29-34). D'autres artistes ont ensuite exploité de telles possibilités, comme les Massive Attack (avec *Fantom*), Peter Gabriel (*Music Tiles*), les Radiohead (*PolyFauna*). Il s'agit visiblement d'albums construits sur le modèle de la playlist et du vidéo-game, conçus en quelque sorte en fonction de la sensibilité de l'auditeur-récepteur et de son esprit d'initiative.

Cette procédure signerait-elle la fin du concept-album ? C'est possible, même si, pour tempérer cette impression, on pourrait remarquer que ces phénomènes demeurent pour le moment relativement minoritaires. Si l'idéal, en termes de production, est devenu celui de la conception d'un single, un tube capable de totaliser le plus grand nombre de visualisations⁹, les groupes de rock et de nombreux artistes pop continuent à produire aussi des albums plus

⁹ La hit-parade de YouTube enregistre aujourd'hui (18 janvier 2021) en tête la chanson pour enfants « Baby Shark Dance » (<https://www.youtube.com/watch?v=XqZsoesa55w>) avec plus de 7.8 milliards de visualisations (totalisées en quatre ans). En 2020, le succès de cette chanson a dépassé celui de « Despacito » (Louis Fonsi ft. Daddy Yankee ; <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>), qui compte aujourd'hui plus de 7.1 milliards de visualisations (totalisées en quatre ans).

« traditionnels » (généralement gravés sur CD et, en édition limitée, également sur vinyle), dont les blogs et les magazines de référence (comme l'historique « RollingStone » ou le français « Les Inrockuptibles ») continuent régulièrement à rendre compte. Cependant, la manière dont ils sont présentés et offerts au public sur les réseaux sociaux nous incite à penser que la voie ouverte par l'app-album est révélatrice. De fait, le dispositif « œuvre musicale » — qui, dans ce cas, coïncide avec l'artefact-enregistrement — est pensé d'une manière plus ouverte et interactive, en imaginant de nouvelles stratégies susceptibles de donner plus d'initiative à l'auditeur. En ce sens, il est pensé dès l'origine comme un objet médiatique complexe, s'adressant à de nouveaux mécanismes attentionnels, plus rapides et concentrés, fondés sur de nouveaux comportements perceptifs.

Cette considération nous incite à revenir encore une fois sur certaines conséquences qui ont été associées à la production des œuvres phonographiques. Sur la construction en studio d'artefacts-enregistrements se sont fondés en effet le rock, la pop et de nombreux autres genres musicaux qui ont été considérés au siècle dernier (au même titre que d'autres formes d'expression populaire telles que le cinéma, la télévision, la littérature en fascicules, les bandes dessinées), comme faisant partie de ce qu'on appelle l'« art de masse ». On a pu attribuer à ce modèle d'art — au-delà de son caractère considéré souvent comme peu novateur sur le plan stylistique, morphologique ou conceptuel — d'importantes nouveautés sur le plan ontologique, dans la mesure où ses œuvres ont un mode d'existence propre, irréductible à celui des œuvres d'art classique (voir Carroll 1998 et Pouivet 2003). Il s'agirait, plus particulièrement, d'œuvres qui réuniraient ces trois conditions : 1) elles sont à instances multiples ou à types ; 2) elles sont produites et diffusées par une technologie de masse ; 3) elles sont accessibles « au moindre effort, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre, et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation » (Pouivet 2003, p. 21). Or, je crois qu'on constaterait plutôt aisément que la plupart des œuvres musicales que l'on produit et diffuse aujourd'hui sur les sites de musique en

streaming correspondent à ces trois conditions, en nous faisant pencher pour une continuité fondamentale de ce phénomène — en quelque sorte, pour une « durabilité » du modèle ontologique de l'œuvre musicale de masse. Comme nous venons de le voir, les œuvres sont en effet explicitement conçues en fonction d'une reproductibilité qui leur assure la plus grande diffusion¹⁰ : produites par une technologie de masse (dans la mesure où leur production nécessite l'emploi de technologies à la pointe de la construction phonographique, et souvent visio-phonographique), elles sont par définition très accessibles.

Par d'autres aspects, cependant, la production actuelle ne nous paraît pas entièrement assimilable à ce modèle. Derrière la large accessibilité de l'art de masse, on l'a souvent souligné, il y avait l'objectif de manipuler, contrôler ou diriger le goût et la société par le haut¹¹. Autrement dit, cet art était conçu dans une relation « verticale » entre certains agents professionnels liés aux industries (et bien sûr au pouvoir économique) d'un côté et des personnes (présumées comme étant) indifférenciées et passives de l'autre. Il serait intéressant de savoir si une telle relation a encore cours dans le monde des *social networks*. D'un côté, on a certes l'impression que nos goûts sont orientés par les grandes entreprises de l'information. Cela fait désormais longtemps que Google, Facebook, Amazon sont entrés dans nos maisons et dans notre vie privée et, grâce à des recommandations fondées sur l'utilisation d'algorithmes de plus en plus précis appliqués à nos fréquentations des sites, nous proposent des choix susceptibles de suivre, mais aussi de « façonner » et parfois « homologuer » (si nous voulons utiliser un terme pasolinien) nos préférences en

¹⁰ Le premier à s'être intéressé à cet aspect est probablement Walter Benjamin, dont on peut rappeler l'intuition suivante (formulée dans son célèbre essai publié dans années 30) : « De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible » (Benjamin 2010, p. 25).

¹¹ Il suffit de rappeler les célèbres thèses de Guy Debord sur « La société du spectacle » (Debord 1992).

fonction d'intérêts économiques (voir Perticoz 2016). Mais de l'autre, l'hypothèse d'un contrôle par le haut semble aussi jusqu'à un certain point s'affaiblir à cause de ce même système, qui a sans doute donné beaucoup plus d'initiative à l'auditeur/spectateur, dans un flux d'information où il est difficile de comprendre où sont la cause et l'effet d'un certain changement des mécanismes de l'attention. Dans ce qui a été appelé la « culture algorithmique » (Striphas 2015), une plus grande individualisation de la consommation esthétique semble être la contrepartie de l'externalisation et de l'automatisation des processus de recherche et de sélection de l'information (Arielli 2018, p. 78). En effet, s'il accroît la dimension sociale de nombreux genres musicaux, Internet permet à tout un chacun d'accéder à une sorte de grande sonothèque universelle où il pourra non seulement, comme on dit, trouver son bonheur mais aussi laisser son empreinte. Il a ainsi fini par favoriser la formation de nouvelles dispositions cognitives, de modes d'écoute plus souples et mobiles, généralement différents de ceux de l'ère du *long-playing* (il suffit de penser à l'importance prise par un phénomène comme celui de la compilation des *playlists*, voir Buch 2015, Hagen 2015). Comme nous l'avons déjà rappelé, le développement important du phénomène de l'auto-production doit être appréhendé en même temps que la modification des normes d'écoute, dans une situation qui a engendré de nouveaux conflits conceptuels concernant l'identité des œuvres. Nous sommes amenés à admettre qu'une relation « verticale », à l'instar de celle établie par des médias comme la radio ou la télévision, n'a plus le sens qu'elle avait autrefois : la production d'œuvres semble répondre à une demande de plus en plus différenciée des consommateurs — qui sont aussi devenus d'importants producteurs d'information et, parfois, de culture. Les systèmes de recommandation basés sur des algorithmes peuvent certes être orientés jusqu'à provoquer, sinon une « formatage » des goûts, du moins des formes d'expériences *frictionless*, « fondamentalement en porte-à-faux avec l'expérience esthétique » (Weiss Hanrahan 2016, p. 78). Mais ce phénomène pourrait être contrebalancée par des phéno-

mènes opposés. On assiste à la naissance de sociétés ayant pour but d'améliorer les outils de découverte et d'explorer de nouvelles expériences de recommandation (Claquin et Lhérisson 2016). Mais on peut penser plus généralement aussi à la formation de micro-cultures ou de sous-cultures autonomes (ce que, il y a quinze ans, Molino [2003] avait appelé la « tribalisation »). Pensons au vaste univers des productions de hip hop, au dubstep, reggaeton, afrobeats, pour arriver jusqu'au *chillwave* ou au *vaporwave* : des genres certes commerciaux, mais qu'on hésiterait un peu à classer sous l'étiquette générique d'art de masse. Au premier contact, une production de *vaporwave* peut nous apparaître comme un fond sonore répétitif, captivant même s'il n'est pas forcément agréable : une sorte de musique d'ascenseur ou de salle d'attente rendue un peu plus artificielle. Est-il possible de fonder sur de telles caractéristiques un succès mondial ? Malgré les apparences, les artistes ne renoncent pas à être originaux dans leur manière d'enchaîner les plans sonores, d'utiliser des effets rétro de stéréophonie, de compression et de formes de dégradation qui font de nous les complices d'une sorte d'immersion singulière dans les années 80, en synergie avec des images presque immobiles, dominées par l'artificialité de la lumière néon. Comparée à n'importe quel tube mondial, une œuvre de ce type paraît malgré tout une sorte de produit de niche (comme le confirme, entre autres, le nombre beaucoup moins important de visualisations), destiné à un public d'afficionados qui ont formé leur propre goût à travers la fréquentation des vidéos et la familiarité qu'ils entretiennent avec les procédures de manipulation numérique du son et de l'image, dans un échange d'informations fondé sur un vocabulaire souvent assez technique. Fixée dans une trace audiovisuelle qui demeure, grâce aux sites de streaming, d'accès facile, une telle œuvre se présente comme un artefact dont les propriétés esthétiques ne peuvent à notre sens être saisies par un public indifférencié et sans aucune préparation.

6. Conclusions

Nous avons pu constater que si l'avènement des plateformes numériques et du web n'a pas fondamentalement changé le statut ontologique des œuvres musicales écrites et orales, il a eu un impact important sur les œuvres phonographiques. Cela n'a évidemment rien de surprenant, si l'on considère que la phonographie a joué un rôle fondamental dans le monde musical depuis un siècle et demi et que les chercheurs s'accordent généralement pour la placer à l'origine d'une discontinuité ontologique considérable. En plus de faire ressortir de manière inédite la nature sociale de ces œuvres, les plateformes numériques ont favorisé d'importantes mutations dans leur morphologie ainsi que dans leurs modes de fonctionnement. L'expansion des techniques de *re-mastering* et de *remix* remettent en cause le principe de leur saturation ontologique ; le *sampling* et le *mash-up*, le principe d'auctorialité qui les avait accompagnées à l'ère de la radio et de la télévision. En s'adressant à des formes de réception plus distraites et de courte durée, elles se présentent comme des artefacts-enregistrements conçus de façon plus ouverte, interactive ou modulable, propre à incorporer une dimension explicitement multi-média. Des artefacts qui, tout en partageant certaines caractéristiques de l'art de masse, ne semblent pas en partager entièrement les conditions d'existence.

Bibliographie

- ADORNO T. W. (2007), *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, trad. de l'allemand par C. David, Allia, Paris.
- ARBO A. (2013a), « Acte, objet, œuvre. Esquisse d'ontologie musicale », in G. Giacco, J. Vion-Dury et F. Spampinato (dir.), *Jeux de mémoire(s) : regards croisés sur la musique*, L'Harmattan, Paris, pp. 81-101.
- ID. (2013b), « L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia », in A. Arbo et A. Bertinetto (éd.), *Ontologie musicali, in Aisthesis. Pratiche*,

- Linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 6, Special Issue, pp. 21-44.
(URL : www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094).
- ID. (2016), « L'œuvre musicale dans le cyberspace. Implications esthétiques et ontologiques ». *Aisthesis*, IX (1), pp. 5-27.
- ID. (2018), « From the Document to the Work: Ontological Reflections on the Preservation and Restoration of Musical Artefacts ». *Journal of New Music Research*, 7, pp. 300-308.
- ARIELLI E. (2018), « Taste and the algorithm ». *Studi di estetica*, 46/3, pp. 77-97.
- ASSANTE E. (2009), *Copio, dunque sono. La rivoluzione elettronica che ha cambiato la musica*, Coniglio Editore, Roma.
- BENJAMIN W. (2010). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, Allia, Paris.
- BORN G., HAWORTH C. (2017), « From Microsound To Vaporwave: Internet-Mediated Musics, Online methods, and Genre », *Music & Letters*, Vol. 98, Issue 4, 1-47.
- BUCH E. (2015), « On the Evolution of Private Record Collections: a Short Story », in Borio, G. (dir.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Ashgate, Farnham, pp. 41-52.
- CAMERON A. (2013), « Instrumental Visions. Electronica, Music Video and the Environmental Interface », in C. Vernalis, A. Herzog, J. Richardson (dir.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford, Oxford University Press, pp. 752-772.
- CARROLL N. (1998), *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford.
- CLAQUIN C., LHERISSON P.-R. (2016), « Explorer de nouvelles expériences de recommandation et d'usages », in Le Guern, P. (dir.) *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines, Paris, pp. 153-165.
- DAVIES S. (2001), *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2015), « Ontologies des œuvres musicales », in A. Arbo et M. Ruta

- (dir.), *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Hermann, Paris, pp. 157-182.
- DEBORD G. (1992), *La société du spectacle*, Gallimard, Paris (3^{ème} édition).
- DEBRUYNE F. (2016), « Environnements numériques de l'écoute et culture publique. Vers de nouvelles formes de domestication de l'expérience musicale ? », in Le Guern P. (dir.) *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines, Paris, pp. 81-91.
- DELALANDE F. (2003), « Le paradigme électroacoustique », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 (Musiques du XX^e siècle), Actes Sud / Cité de la musique, Arles / Paris, pp. 533-557.
- DEVINE K. (2016), « L'intensité matérielle de l'écoute musicale sous forme de données », in Le Guern P. (dir.), *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines, Paris, pp. 47-64.
- DÖHL F. (2016), *Mashup in der Musik. Fremdreferenzielles Komponieren, Sound Sampling und Urheberrecht*, Transcript, Blelefeld.
- FERRARIS M. (2016), *Mobilisation totale*, traduit de l'italien par M. Orcel, PUF, Paris.
- GAUDIN A. (2015), « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques », in Soulez G. et Kitsopanidou K., *Le levain des médias. Forme, format, média*, L'Harmattan, Paris, pp. 167-177.
- GOEHR L. (2018), *Le Musée imaginaire des œuvres musicales*, trad. de l'anglais par C. Jaquet et C. Martinet, Philharmonie de Paris, Paris.
- GOODMAN N. (1990), *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. de l'anglais par J. Morizot, J. Chambon, Nîmes.
- GHOSN J (2013), *Musiques numériques. Essai sur la vie nomade de la musique*, Seuil, Paris.

- GRANDJON F., COMBES C. (2009), « Digitamorphosis of Music Consumption Practices: The Case of Young Music Lovers », *French Cultural Studies*, 20 (3), pp. 287-314.
- HAGEN A. N. (2015), « The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services ». *Popular Music and Society*, March, pp. 1-19.
- HEUGUET G. (2016), « YouTube, la musique et moi », in Le Guern, P. (dir.) *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines, Paris, pp. 141-152.
- ICARD F., SERFATY M. (2017), « Etudes et recherche à la Hadopi: retour d'expérience sur l'observation des pratiques culturelles dématérialisées », in Le Guern, P. (dir.) *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose*, Hermann, Paris, pp. 145-163.
- KATZ M. (2010), *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- KIVY P. (2002), *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford.
- INGARDEN R. (1989), *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, trad. par Dujka Smoje, C. Bourgeois, Paris.
- LE GUERN P. (2012), « Irreversible. Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux* 172, pp. 31-64.
- ID. dir. (2016), *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines, Paris.
- ID. dir. (2017), *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose*, Hermann, Paris.
- LEHMANN H. (2012), *Die digitale Revolution der Musik*, Schott Music, Mainz.
- LÉVEILLÉ GAUVIN H. (2018), « Drawing listener attention in popular music: Testing five musical features arising from the theory of attention economy », *Musicae Scientiae*, 22/3, pp. 291-304.
- LEVINSON J. (2014), « Indication, abstraction et individualisation », in A.

- Arbo, M. Ruta (dir.), *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Hermann, Paris, pp. 139-155.
- MAGAUDDA P. (2012), *Oggetti da ascoltare. Hifi, iPod e consumo delle tecnologie musicali*, Il Mulino, Bologna.
- MOLINO J. (2003), « Technologie, mondialisation tribalisation. Un survol rétrospectif du XXe siècle », in J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle. I. Musiques du XXe siècle*, Actes Sud et Cité de la musique, Arles et Paris, pp. 69-86.
- ORCALLI A. (2017), « Recorded music: from the ethics of preservation to the critical editing », in Cossetini L. et Orcalli A. (dir.), *Sounds, Voices and Codes From the Twentieth Century. The Critical Editing of Music at Mirage*, Mirage, Udine, pp. 3-81.
- PERTICOZ L. (2016), « Opulence musicale et recommandation. Quelques réserves face à une “révolution” en cours », in Le Guern, P. (dir.), *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d’écoute*, Presses des Mines, Paris, pp. 127-140.
- POUIVET R. (2003), *L’œuvre d’art à l’âge de sa mondialisation. Un essai d’ontologie de l’art de masse*, La lettre volée, Bruxelles.
- ID. (2010), *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Presses Universitaires de France, Paris.
- ID. (2014), « Goodman et la reconception de l’esthétique », *Rue Descartes* 1 (n° 80), pp. 4-19.
- ID. (2014a), « La triple ontologie des deux sortes d’enregistrements musicaux ». In : FRANGNE, P.H. et LACOMBE H. (dir.), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 159-172.
- SCHERZINGER M (2019), « Perceptual Modeling in the Era of Music’s Automation », Communication dans le cadre du colloque annuel de la Società Italiana di Musicologia, Matera, Università della Basilicata, 19 octobre.
- STERNE J. (2018), *MP3. Économie politique de la compression*, traduit de

l'anglais par M. Boidy et A. Zimmer, avec la collaboration de P. Mortimer, Cité de la musique / Philharmonie de Paris, Paris.

STRIPHAS T. (2015), « Algorithmic culture », *European Journal of Cultural Studies*, n. 18, pp. 395-412.

TIFFON V. (2003), « La partition, le phonographe et l'échantillonneur : usages de la copie en musique », *Déméter*, décembre, 1-13 ; URL : <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/tiffon.pdf>

ID. (2005), « Pour une médiologie musicale comme mode original de connaissance ». *Filigrane* 1, pp. 115-139.

VALERY P. (1960), « La conquête de l'ubiquité (1928) », in *Œuvres*, tome II (*Pièces sur l'art*), Gallimard (Bibl. de la Pléiade), Paris, pp. 1283-1287.

VERNALLIS C. (2013), *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, New York.

WALTON K. (1970), « Categories of Art », *The Philosophical Review*, 79/3, pp. 334-367.

WEISS HANRAHAN N. (2016), « La découverte musicale en régime numérique », in Le Guern, P. (dir.) *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Presses des Mines, Paris, pp. 65-80.

Dalle Partiture ai Samples

Harry Lehmann

Riassunto

La rivoluzione digitale sta cambiando una cultura musicale millenaria basata sul leggere e scrivere note. Finora, la musica colta (quella cioè considerata di alto valore estetico) veniva composta utilizzando le partiture come mezzo, laddove oggi, non solo nella *popular music* ma anche nella stessa musica colta, i *samples* (campioni) stanno diventando il nuovo mezzo compositivo. Questa è la teoria che vorrei sostenere qui, per mezzo di una duplice strategia: da un lato, presenterò cinque brani di musica contemporanea, composti tra il 2014 e il 2018 per mezzo di *samples* strumentali; dall'altro, vorrei sviluppare una trattazione storico-filosofica che spieghi perché tali composizioni giochino di fatto un ruolo di notevole importanza nella storia della musica*.

Parole chiave: campionature strumentali, ePlayer, nuovi media compositivi, cultura musicale digitale, modello storico della musica.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

* Si è deciso di rendere con “musica contemporanea” l’originale *New Music*, probabilmente affine al concetto di *Neue Musik* utilizzato, a partire dal primo Novecento, per designare la musica colta contemporanea. Visto l’utilizzo ormai diffuso e consolidato dei termini *sample* e *sample music* anche in ambito italiano, si è deciso inoltre di lasciare, nella maggior parte dei casi, i termini in lingua inglese; nell’ambito del presente articolo, il termine italiano *campione* viene comunque considerato come sinonimo di *sample*. Un sentito ringraziamento al dott. Nicolò Palazzetti dell’Université de Strasbourg per i preziosi consigli e l’attenta revisione alla presente traduzione (N.d.T.)

Abstract

The digital revolution is breaking with a millennial musical culture based on reading and writing notes. So far, art music has been composed in the medium of musical scores, and today, not only in popular music but also in art music, samples are becoming the new medium of composition. This is the theory that I would like to defend in the following with a double strategy. On the one hand, I will introduce five pieces of New Music, which were created between 2014 and 2018 and were composed with instrumental samples. On the other hand, I will develop a historical-philosophical argument that explains why such sample compositions actually have a prominent musical-historical significance.

Keywords: instrumental samples, ePlayer, new medium of composition, digital music culture, historical model of music.

1. Modello storico

Il problema delle valutazioni storiche su larga scala è che possono sembrare assolutamente arbitrarie. Ad una prima occhiata, molti eventi possono essere interpretati come spartiacque decisivi in quanto capaci di dividere la storia in un prima e un dopo: si potrebbe scrivere, ad esempio, una storia della musica secondo uno schema a tre fasi preistoria/cesura/post-storia, considerando l'invenzione del grammofono come un evento chiave; sulla stessa scorta, tuttavia, si potrebbe porre come evento decisivo la fondazione della prima casa editrice musicale o l'invenzione della radio. Ciò che manca a questo tipo di argomentazione è un punto di riferimento che permetta di valutare la maggiore o minore importanza degli eventi storici.

Fondamentalmente, distinguere due epoche utilizzando un singolo evento resta una decisione arbitraria: al fine di poter davvero ricostruire un'epoca storica, infatti, occorre un modello in cui eventi diversi in contesti diversi

giochino lo stesso ruolo trasformativo. Il requisito minimo di un simile modello è che impieghi almeno due cesure – utilizzabili quindi per dividere tre epoche. Occorre poi individuare un meccanismo che sia stato all’origine sia del primo che del secondo spartiacque epocale.¹ Stabilito ciò, si può identificare nell’ambito della storia della musica europea il succedersi di una cultura musicale prima orale, poi letteraria e infine digitale: le due cesure, ciascuna rappresentante uno spartiacque epocale, sono entrambe dovute all’invenzione di nuovi mezzi per la conservazione e la diffusione della musica².

Fino agli inizi dell’XI secolo, la cultura musicale europea era in gran parte basata sulla tradizione orale del canto gregoriano, un canto monodico non accompagnato, parte integrante della liturgia della Chiesa cattolica. Il solo mezzo di archiviazione e diffusione della musica era la memoria umana – il che limitava fortemente il numero di canti eseguibili, in quanto essi dovevano essere memorizzati attraverso anni di esercizio. Eseguirli in forma immutata era una necessità teologica, in quanto Papa Gregorio I, almeno secondo la narrazione ecclesiastica, li aveva ricevuti direttamente dallo Spirito Santo; nondimeno, tale musica divina era palesemente alla mercé di corruzioni ed errori di memoria, inevitabili in parrocchie distanti da Roma migliaia di chilometri. Attorno al 1026, l’invenzione di Guido d’Arezzo risolse quindi un problema che aveva a lungo occupato la Chiesa cattolica: proprio per questo, il Papa di allora approvò e istituzionalizzò immediatamente questo sistema di notazione, che andava a sostituirsi al precedente sistema dei neumi.

Quest’ultimo, in uso fino all’XI secolo, non indicava esattamente l’altezza delle note e restò un mero sostegno alla memoria in una cultura musicale orale; invece, il sistema notazionale di Guido (un tetragramma basato su in-

¹ Cfr. Luhmann, 1985: 11.

² La pagina seguente riassume un argomento sviluppato in dettaglio nel capitolo “Notazione”, in Lehmann: 2012: 42-51.

tervalli di terza, con una chiave) rese possibile l'esatta indicazione delle altezze. In seguito tale notazione venne arricchita dalla dimensione ritmica, così che, utilizzando come base la notazione modale, ritmo e durata delle note potessero essere indicati con precisione. Alla fine del XII secolo, per la prima volta nella storia dell'uomo, esisteva un mezzo di archiviazione della musica situato al di fuori della memoria umana e da essa indipendente.

Ciò che allora non era né voluto né previsto era che tale sistema di notazione potesse essere impiegato anche come mezzo di composizione: si scoprì infatti che non solo i canti monodici, ma anche quelli a tre o quattro voci potevano essere scritti tramite la notazione musicale; e questo tipo di musica, inoltre, non poteva essere composta o eseguita se non attraverso la notazione. Nel trascrivere i canti gregoriani fu inventata, quasi per caso, la composizione.

Questo effetto collaterale imprevisto – il fatto, cioè, che la notazione musicale, introdotta nella cultura musicale orale come più affidabile mezzo di archiviazione, potesse essere usato come mezzo di composizione – fa della notazione la culla della cultura musicale letteraria. Essendo possibile creare musica per numerose voci, i secoli immediatamente successivi conobbero anche un forte incentivo alla fabbricazione di strumenti musicali; strumenti con timbri differenti vennero sviluppati e perfezionati per l'impiego polifonico in ampi *ensembles*.

La transizione da una cultura musicale orale a una letteraria coprì un secolo e mezzo e giunse a compimento con la composizione del primo corale a quattro voci di Pérotin, alla fine del XII secolo. A quel tempo, la notazione musicale aveva messo radici non solo come mezzo di archiviazione e diffusione del canto piano monodico, ma anche come strumento compositivo a servizio della musica polifonica.

Volendo tracciare un parallelismo più ampio, si potrebbe dire che l'introduzione di un nuovo mezzo di comunicazione generò un cambiamento nella struttura sociale: così, l'invenzione della scrittura in Medio Oriente circa

4.000 anni fa diede il via allo sviluppo delle prime civiltà avanzate, differenziate gerarchicamente e dotate di propria burocrazia; allo stesso modo, con l'invenzione della stampa nel XV secolo iniziò l'evoluzione delle società moderne, differenziate dal punto di vista funzionale³. Detto questo, resta la questione di come l'invenzione della stampa della musica abbia modificato la cultura musicale. Innanzitutto, la stampa musicale rappresentò un nuovo mezzo di diffusione di partiture, proprio come la stampa di libri rappresentò un nuovo mezzo di diffusione della scrittura. Tuttavia, al tempo di Gutenberg, non era tecnicamente possibile riprodurre partiture complesse, almeno fino all'invenzione delle tecniche di incisione all'inizio del XVIII secolo, che portarono ad un notevole progresso in termini di precisione ed efficienza. Di conseguenza, non fu nel Quattrocento, ma almeno tre secoli più tardi che comparve il primo editore musicale specializzato nella stampa di partiture.

Stampare musica non rimpiazzò semplicemente la copiatura a mano tramite un processo meccanico, ma suscitò anche l'interesse del pubblico borghese, desideroso di distinguersi socialmente da nobiltà e clero. I membri di questa classe in ascesa spesso imparavano da soli a suonare uno strumento e organizzavano concerti nella propria abitazione, dove poter fare sfoggio delle proprie abilità musicali; questo tipo di "musica domestica" sarebbe stata impensabile senza una facile reperibilità delle partiture, e quindi senza una stampa musicale pienamente sviluppata. Una conseguenza immediata di tale sviluppo fu che i compositori potevano a quel punto scrivere espressamente per questa nuova classe di ascoltatori raffinati, capaci di leggere una partitura e di apprezzare una musica puramente strumentale che non suonava più eccessivamente astratta, com'era invece la norma fino ad allora.

Questo potrebbe essere stato il fattore decisivo per il quale, alla fine del XVIII secolo, la musica strumentale, piuttosto che quella vocale, divenne l'epitome della musica classica, e sinfonie e quartetti d'archi divennero di

³ Cfr. Baecker, 2007: 7.

conseguenza generi musicali di riferimento; il pubblico andava ai concerti e godeva dello stesso tipo di musica eseguita e ascoltata a casa.

In quanto nuovo mezzo di distribuzione delle partiture, la stampa musicale ha contribuito alla diffusione di un sapere specialistico, rendendo accessibile ad un ampio pubblico profano un mondo di sviluppi musicali astratti e formali; l'invenzione della stampa musicale trova non a caso il suo apogeo nell'idea di "musica assoluta", che fu non solo il modello per la musica classica del XIX secolo, ma anche quello prevalente per la musica contemporanea.

Bisogna ora chiedersi come il disco, anch'esso un mezzo di archiviazione e diffusione, abbia cambiato la cultura musicale del XX secolo. Al contrario della stampa, il disco non aiutò il diffondersi di specifiche competenze di lettura, ma creò piuttosto una cultura musicale che di tali competenze non aveva affatto bisogno. La musica popolare, che già esisteva, non era meramente popolare bensì letteralmente provinciale: a confronto con la musica classica, svincolata dai confini nazionali grazie al sistema di notazione, la musica popolare restava un fenomeno locale. Il contrasto tra musica seria e *popular music* emerse unicamente con l'avvento del disco.

Con l'aiuto di quest'ultimo la *popular music* poté diffondersi assai più rapidamente e ampiamente che grazie alla stampa; in aggiunta, già con i primi dischi, in seno alla *popular music* poterono improvvisamente emergere molti stili differenti, dal pop al folk e dal jazz alla techno.

La ragione di questo proliferare di stili è che il disco creava un nuovo livello di comparabilità tra esperienze estetiche: grazie ai nuovi supporti sonori e alla possibilità di ascolti ripetuti, il fruitore poteva individuare differenze molto sottili tra uno stile musicale e l'altro.

Il posto degli editori musicali, emerso con la stampa musicale nel XVIII secolo, venne preso dalle case discografiche nel Novecento. In entrambe le occasioni il pubblico di amatori si era ingrandito: nel primo caso, si erano

aggiunti gli amatori musicalmente istruiti, ora in grado di ascoltare la più sofisticata musica d'arte del loro tempo; nel secondo, erano arrivati i fan, capaci di sottilissime sfumature nell'ambito della sottocultura musicale.

Più tardi, quando si aggiunsero altri mezzi di archiviazione e diffusione come il nastro e la radio, ciò rilanciò ulteriormente l'effetto mediatico del disco, senza però incidere sulla cultura musicale in maniera altrettanto radicale. Anche quando il disco analogico venne rimpiazzato da quello digitale, il CD, il fatto non scosse l'industria musicale: per quanto immagazzinata digitalmente, infatti, la musica continuava ad essere venduta come oggetto fisico, esattamente come avveniva per i supporti analogici.

Tuttavia, nel momento in cui vennero sviluppati servizi di streaming digitale che distribuivano musica esclusivamente online, l'industria discografica perse la sua funzione cardine. Nell'era analogica, infatti, i cantautori e le band potevano raggiungere efficacemente il proprio pubblico unicamente con un contratto discografico. Al tempo stesso, ciò implicava che dovessero concedere alle case discografiche i diritti delle loro canzoni.

Le star della pop music di oggi, al contrario, costruiscono il loro pubblico direttamente su Internet, obbligando così le etichette a offrire contratti alle star di YouTube senza garanzia di diritti esclusivi. Ciò spinge l'industria discografica, onnipotente nel XX secolo, verso il ruolo di agenzia di marketing: come risultato, essa perde il potere di definire gli standard di gusto della *popular music*; in più, i confini tra i vari generi si fanno porosi, dal momento che chiunque può mettere insieme una playlist personale di qualunque stile musicale. Retrospectivamente, si può vedere come di fatto i diversi stili della *popular music* potessero essere chiaramente distinti solo in quanto collocati in scaffali differenti.

2. ePlayer nella musica d'arte

Questa la situazione per ciò che concerne la *popular music*. Ma rivolgendoci alla musica d'arte, che sinora ha considerato come suoi tratti imprescindibili

la padronanza della notazione musicale e il talento esecutivo su strumenti orchestrali classici, di quali novità sono stati portatori i media digitali? Il fattore decisivo è costituito dallo sviluppo di “orchestre virtuali”, come la EastWest o la Vienna Symphonic Library, con le loro collezioni di *samples* vocali e strumentali. Utilizzando tali orchestre è possibile sfruttare i campioni strumentali non solo per registrare al computer qualunque partitura, ma anche per comporre: tramite i *samples* viene quindi messo a disposizione della musica d’arte un nuovo mezzo di composizione. Presenterò, a tal proposito, alcuni esempi significativi di *sample compositions* emersi nel corso degli ultimi cinque anni.

Le orchestre virtuali furono di fatto concepite per suonare musica contemporanea, come già avviene per la musica da film; tuttavia, molti degli effetti sonori previsti dalla musica contemporanea non possono essere realizzati con le collezioni di *samples* strumentali in commercio, a causa delle avanzate tecniche di esecuzione utilizzate. Il compositore Thomas Hummel ha creato *conTimbre*, un’orchestra virtuale per la quale sono state registrate anche tecniche di esecuzione non ortodosse per gli strumenti orchestrali acustici. Allo stesso tempo, Hummel ha scritto numerosi brani per *conTimbre*, come *Sinaida Kowalenko* (2014) per sei strumenti e orchestra *ePlayer*. Il brano è stato inizialmente composto in maniera tradizionale, con carta e penna, ma la partitura orchestrale è stata poi trasferita a comandi Max/MSP, che lanciavano (con maggiore accuratezza rispetto ai MIDI) i corrispondenti *samples conTimbre*. Hummel ha inserito nel titolo il termine *ePlayer* per evidenziare il fatto che non si tratta solamente di registrare una partitura con un’orchestra virtuale: gli *ePlayers* possono fare molto di più degli orchestrali – non solo suonare parti ineguagliabili e padroneggiare ogni tipo di strumento ibrido, ma con loro è anche possibile eseguire composizioni per un qualunque numero di musicisti. Per esempio, in *Sinaida Kowalenko* sono stati utilizzati 30 *ePlayers* di tromba bassa con bocchino di fagotto – una strumentazione assolutamente irrealistica.

Malgrado una tale strumentazione produca, tecnicamente parlando, dei suoni nuovi, Hummel non si pone in continuità col paradigma di *material aesthetics* (“estetica del materiale”): la composizione è infatti già un brano di *gehalt aesthetics* (“estetica del contenuto”) nel suo narrare una storia. Sinaida Kowalenko era un’anziana contadina che rifiutò di lasciare il suo villaggio, contaminato dalle radiazioni dopo il disastro nucleare di Chernobyl, e che rimase quindi sola in quel luogo abbandonato. Durante l’esecuzione, si sentono registrazioni su nastro in cui lei parla della sua vita e riflette sulla morte: nel brano orchestrale di Hummel, quindi, due storie si legano – la vita e la morte di una vecchia signora, e la vita e la morte di una città.

Ciò che appare a prima vista non è che un piccolo *ensemble* di sei musicisti, eppure Hummel, con la sua orchestra *ePlayer*, è capace di generare paesaggi sonori atmosfericamente condensati – come Penderecki in *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960), che tuttavia necessita di ben 52 archi. In altre parole, l’*ePlayer* democratizza il suono orchestrale, essendo la registrazione di un’orchestra sinfonica estremamente costosa e quindi da sempre riservata ad una cerchia ristretta di compositori; da ora in poi, qualunque compositore sarà in grado di comporre un brano orchestrale con una orchestra *ePlayer* e di eseguirlo con pochi musicisti.

L’opera di Steven Kazuo Takasugi *Sideshow* (2009-2015), per ottetto amplificato e playback elettronico, è stata presentata ai corsi estivi di Darmstadt nel 2016 ed è un ulteriore esempio di come la scena della musica contemporanea stia gradualmente assorbendo la tecnologia *ePlayer*. Il tratto caratteristico di *Sideshow* è che l’opera è composta principalmente da *samples* strumentali, registrati meticolosamente da Takasugi per anni nel suo “laboratorio sotterraneo”.

In origine, l’intento del compositore era quello di crearsi in tal modo il proprio esclusivo materiale estetico: la raccolta personalizzata di *samples* dovrebbe rendere nuovamente possibile l’adozione di uno stile personale, non più realizzabile per mezzo di strumenti acustici dopo la “fine del progresso

materiale”. In questo senso, negli anni 2000 Takasugi voleva addirittura fondare un nuovo genere e utilizzare tali *samples* strumentali per comporre *headphone music* (“musica da cuffie”). *Die Klavierübung* (2007-09), che letteralmente significa “L’esercizio per pianoforte”, ne è un perfetto esempio.

Nel frattempo, si è fatto evidente come tali *sample compositions* stiano sviluppando una vita autonoma sull’onda della rivoluzione digitale, con un successo e una diffusione crescenti. Ironicamente, il suddetto “esercizio per pianoforte” risulta essere praticamente ineseguibile – né in questo caso risulta utile “esercitarsi” nel senso corrente del termine. Nondimeno, il pianista Mark Knoop lo ha eseguito dal vivo per la prima volta nel 2014: Takasugi ha estratto a tal fine dalla composizione originale una parte pianistica, che l’interprete può suonare in sincronia con la traccia riprodotta in cassa.

Ciò che vi è di notevole in *Die Klavierübung* è il fatto che fondamentale è, in questo caso, la composizione per mezzo di *samples*, mentre secondaria è la partitura da essa derivata. Anche *Sideshow* è stato composto secondo questo principio: innanzitutto, gli algoritmi vengono scritti nel linguaggio di programmazione Python, che definisce i dati MIDI e può in seguito attivare i *samples* strumentali autoprodotti da Takasugi; questi prodotti compositivi grezzi possono già essere ascoltati e ulteriormente lavorati, cioè combinati con altri tipi di *samples*, soggetti ad analisi spettrale, filtrati o riarrangiati. Questo processo continua fino a che queste *sample compositions* suonino esteticamente piacevoli dopo ripetuti ascolti. L’intero processo di valutazione può durare mesi. È da notare come Takasugi, pianista esperto, non componga mai tramite tastiera MIDI, ma preferisca farsi sorprendere dalle idee astratte degli algoritmi.

La composizione iniziale di *Sideshow* nacque da un processo di montaggio dei *samples*, poi orchestrati in un secondo momento. Ciò può significare aggiungere dei livelli ulteriori di *samples*, ma potrebbe anche trattarsi di orchestrazione tradizionale: in tal caso, Takasugi utilizza algoritmi per ritrasformare i segnali audio già creati in segnali MIDI, poi visualizzabili e modifica-

bili tramite un programma di scrittura. Ma anche questa orchestrazione di *Sideshow* per mezzo della partitura è spesso solo un passo intermedio: il brano orchestrato può anche essere di nuovo modificato per mezzo di *samples*.

Le parti strumentali dell'ottetto sono state in parte derivate dal processo di orchestrazione, in parte scritte a mano. In entrambi i casi, il processo compositivo risulta invertito: in linea di principio, il compositore parte dalla *sample composition* definitiva per scegliere le parti strumentali individuali da far eseguire dal vivo. In questo senso, le voci degli strumenti acustici sono di fatto un adattamento della *sample composition*, così come la partitura di *Die Klavierübung* non è che una interpretazione successiva di una *headphone music*.

Soffermandosi sulla definizione di *Sideshow* come “ottetto amplificato e playback elettronico”, si pensa immediatamente ad un ottetto composto in maniera e notazione tradizionali, e poi dotato di playback elettronico. Di fatto, invece, questo cosiddetto “playback” è il cuore dell'intera composizione: volendo enfatizzare l'aspetto innovativo di *Sideshow* già dal titolo, infatti, sarebbe forse più appropriato parlare di una “composizione *ePlayer* con ottetto amplificato elettronicamente” – e allo stesso modo sarebbe appropriato considerare *Die Klavierübung* una composizione per pianoforte *ePlayer*.

Takasugi intende ottenere, per le esecuzioni delle sue *sample compositions*, una perfetta fusione di *ePlayers* ed esecutori dal vivo – ragione per cui gli strumenti acustici vengono amplificati. A causa della velocità, della densità e della concisione di



Fig. 1. *Sideshow* (2009-15) di Steven Kazuo Takasugi è una composizione con *samples* strumentali con una coreografia di espressioni facciali. Istantanea dal video <https://www.youtube.com/watch?v=qcoNauoTElg> (ultimo accesso: 3 maggio 2021).

ciascun evento musicale, *Sideshow* non risulta eseguibile da nessuna orchestra reale, ma proprio in questo risiede la sua straordinaria qualità estetica: perlomeno nell'esecuzione di

Darmstadt (dove l'acustica degli altoparlanti era perfetta) il pubblico era costantemente immerso in un mondo sonoro capace di destare un forte senso del sublime, al pari di una chiara notte stellata. Questa esperienza di ascolto è resa possibile dal fatto che Takasugi lavora con una raccolta di *samples* sonori personale ed estremamente asciutta, il che permette di percepire simultaneamente e distintamente più eventi acustici all'interno di una densa nube sonora. Takasugi è stato quindi capace di valorizzare al massimo la relazione tra densità di eventi e trasparenza, rendendo così possibile una vera esperienza del sublime, o, tecnicamente parlando, del “sublime della moltitudine”⁴.

Per quanto *Sideshow* sia un brano tecnicamente ed esteticamente molto avanzato, non è un esempio di musica assoluta composta tramite *samples*. Da un lato, infatti, Takasugi lavora con un sottotesto costituito da sei aforismi di Karl Kraus, parte integrante dell'idea del brano. Dall'altro, *Sideshow* possiede una dimensione mimico-gestuale: grazie anche all'impiego dell'*ePlayer*, le parti degli otto musicisti sono “alleggerite” così da rendere loro possibile una grottesca coreografia di espressioni facciali. In questo senso, la tecnologia *ePlayer* facilita la transizione della musica d'arte dall'idea, sinora prevalente, di musica assoluta a quella di musica relazionale.

Altro esempio di composizione con *samples* strumentali è *Zwangsgedanke* (traducibile come “Pensieri Ossessivi”) per pianoforte *ePlayer* (2016) di Stefan Hetzel. I pensieri ossessivi sono pensieri ricorrenti e involontari, di solito percepiti come fastidiosi in quanto non c'è modo di resistere, in quanto si è alla loro mercé: il brano risultante è pertanto la resa sonora di un doloroso stato di coscienza, in cui una forma sonora costituita da una densa nube di *samples* pianistici entra in un *loop* infinito. La figura musicale di base è stata generata utilizzando un algoritmo a *loop*, appunto, poi collegato ai *samples* pianistici e manipolato al computer. Le decisioni compositive, in ultima istanza, erano lasciate all'orecchio.

⁴ Riguardo il “Sublime dei grandi numeri” cfr. Lehmann, 2016: 54 s.

Sono soprattutto due i momenti del brano nei quali un'idea così ossessiva si manifesta musicalmente: da un lato, il paesaggio sonoro è assai complesso e ricco di una moltitudine di eventi, tale da sembrare complicato e imperscrutabile come un pensiero ossessivo; dall'altro, ad ogni ripetizione si presentano piccole variazioni e trasformazioni, dando l'impressione che la stessa forma musicale appaia ogni volta in manifestazioni differenti, così come un soggetto è afflitto dalla stessa ossessione in maniere sempre differenti.

Il brano è una tipica composizione *ePlayer*, in cui il playback in cassa è fondamentale e qualunque performance dal vivo non è che arrangiamento secondario. Nel caso in questione, una versione *live* sarebbe particolarmente difficile da realizzare, in quanto *Zwangsgedanke* è stato registrato con Surprise Piano, un programma che seleziona casualmente i *samples* da utilizzare scegliendo da cinque differenti raccolte di *samples* pianistici: ne conseguono registrazioni dal suono sempre sporco e deforme, il che corrisponde perfettamente all'idea alla base della composizione di Hetzel. Una versione dal vivo dovrebbe prevedere cinque pianoforti automatici o cinque pianisti, il che, oltre ad essere praticamente impossibile da realizzare, non renderebbe comunque giustizia al tipo di brano: *Zwangsgedanke* è infatti musica concettuale, il cui tratto essenziale è l'isomorfismo tra idea e percezione, o più precisamente tra concetto e percepito. Solo una singola idea può essere esperita in una singola opera. Ed è solo una singola percezione a rappresentare quella singola idea (vale a dire il concetto espresso nel titolo stesso del brano). La musica concettuale mira a una adeguata realizzazione di questo isomorfismo, ma evitando una interpretazione soggetta a variabili molteplici.

Wannsee Recordings (2018), di Gunnar Geisse, consta di due CD di improvvisazioni, così innovative da poter risultare difficilmente catalogabili nei generi tradizionali. Per quanto i brani siano stati registrati con una chitarra elettrica, sarebbe assolutamente fuorviante considerarle delle improvvisazioni per chitarra elettrica: ad esempio, il primo brano inizia con un ricco

suono orchestrale, ma gli ottoni, la batteria, la celesta e i timpani che si sentono sono strumenti virtuali azionati e suonati dalla chitarra. In questa cosiddetta “Ouverture” persino la chitarra stessa è uno strumento virtuale!



Fig. 2. Gunnar Geisse improvvisa alla chitarra elettrica. Fotografia di Werner Siebert.

Nelle esecuzioni dal vivo, Gunnar Geisse si presenta sul palco con una chitarra elettrica e un quaderno, con l'aiuto del quale genera sequenze musicali e reagisce spontaneamente alla musica che viene prodotta, suonando un passaggio corrispondente sulla chitarra oppure cambiando nuovamente i parametri dal computer. Di fatto, si tratta di improvvisazioni *ePlayer*: l'esecutore improvvisa con

ePlayers che seguono la loro propria ispirazione musicale. In aggiunta ai *samples* strumentali, che includono campioni di chitarra da lui stesso registrati, Geisse utilizza anche *samples* di voci, di cori e di infiniti altri suoni di ogni tipo: una cultura musicale digitale genera una completa de-ontologizzazione degli strumenti musicali. È esattamente ciò che si prova durante le improvvisazioni di Geisse: il suono ascoltato non è più riconducibile allo strumento musicale visibile. Di pari passo, tutti gli strumenti virtuali in *The Wannsee Recordings* vengono suonati in tempo reale, il che significa che non ci sono tracce audio aggiunte in fase di produzione.

Senza dubbio le improvvisazioni di Geisse figurano tra i progetti musicali contemporanei più tecnologicamente avanzati. Per dirla semplicemente, tre processi si svolgono parallelamente durante una improvvisazione: primo, i segnali analogici che arrivano dalla chitarra elettrica vengono digitalizzati; secondo, questi segnali digitali sono trasformati in dati MIDI tramite analisi spettrale; terzo, questi dati MIDI incrociano circa 100 colonne sonore preparate con differenti strumenti virtuali che possono essere suonati con la chitarra

elettrica o manipolati con dei comandi. Con l'aiuto di un *joystick*, di un *fader*, di una manopola rotante o di un tasto, Geisse può saltare avanti e indietro tra le tracce e le trasformazioni del segnale MIDI, o reagire ad esso con la chitarra elettrica. Il sistema è divenuto così complesso e variabile – e cresce costantemente insieme alla potenza del computer – da far emergere uno spazio di improvvisazione artificiale, nel quale il musicista non sorprende solo il suo pubblico, ma anche se stesso.

Le improvvisazioni *ePlayer* di Gunnar Geisse non sono solo emblematiche dell'enorme libertà acquisita da musicisti e compositori grazie alla rivoluzione digitale, ma svelano anche un lato tragico: Geisse dovette abbandonare la carriera di chitarrista solista dopo un incidente sportivo costatogli due dita; la sua reazione è stata creare una sua propria band virtuale, con la quale improvvisare e nella quale lui stesso può suonare tutti gli strumenti.

Die München Ø Trilogy di Trond Reinholdtsen è un'opera eseguita senza cantanti né strumentisti⁵. I tre protagonisti, con le loro enormi teste di schiuma espansa, suonano degli strumenti che sono in realtà una scopa con dei fili (chitarra), una tavola di legno con incollati tasti di carta bianca e nera (pianoforte) e uno scopino da bagno (batteria). In principio, quest'opera è una composizione *ePlayer* interamente registrata con strumenti virtuali, e al compositore non interessava affatto se essa fosse suonabile o meno con strumenti acustici.

La musica è quindi pensata sin dall'inizio solamente per *ePlayers*, il che lascia



Fig. 3. *Die München Ø Trilogy* (2016) di Trond Reinholdtsen è probabilmente la prima opera di musica d'arte interamente registrata tramite samples vocali e strumentali. Istantanea dal video <https://www.youtube.com/watch?v=bjmyRVFYX4Q&t=830s> (ultimo accesso: 3 maggio 2021).

⁵ Lehmann, 2020: 30-35.

spazio a un dissoluto pluralismo stilistico: i generi musicali utilizzati vanno infatti dalla semplice canzone alla sinfonia classico-romantica, dalla cantata barocca alla musica contemporanea seriale, microtonale e stocastica, fino alla disco, al jazz-rock e alla techno. In parte, Reinholdtsen ha composto a orecchio e inserito le parti strumentali tramite una tastiera MIDI; in parte, i brani sono generati tramite algoritmi; e talvolta le partiture sono state scritte a mano, per poi essere registrate con strumenti virtuali. Queste partiture, tuttavia, restano in forma di bozze, inedite e non suonabili a causa di passaggi inesequibili (un ritmo di 21/22, ad esempio). Poco importa l'esito di questo primo passo compositivo, se la musica strumentale sia stata composta con l'aiuto di un algoritmo o con notazione musicale: di fatto quello che viene generato è il materiale musicale poi modificato a orecchio via computer fino ad ottenere la versione finale. Le ultime decisioni compositive sono perciò prese non più in virtù della partitura, ma per mezzo dei *samples*.

Alcune parti dell'opera vengono mostrate al pubblico come un film al cinema, altre eseguite dal vivo da attori che, comunque, non cantano le loro canzoni, ma semplicemente imitano il cantante con gesti teatrali. La musica è riprodotta tramite altoparlanti. Di fatto, si riesce sempre ad individuare, in mezzo ai vari attori, nelle canzoni polifoniche e nelle parti corali, una sola voce, quella di Reinholdtsen: il compositore non ha registrato solo tutte le parti strumentali, ma anche tutte quelle vocali, cosa difficile da notare in quanto tutte queste registrazioni non sono altro che materiale campionato utilizzabile nel processo compositivo vero e proprio. Le voci sono distorte e straniate dal computer; non solo parlano e cantano a velocità grottesche, ma sono anche trasposte su registri estremamente acuti o estremamente gravi.

3. Cultura musicale digitale

La nostra ipotesi iniziale era che la rivoluzione digitale stesse operando un cambiamento nella cultura musicale, tale da poter essere paragonato unicamente alla transizione dalla cultura musicale orale a quella letteraria nei primi

due secoli del secondo millennio. La *popular music* aveva anticipato la transizione dalla cultura letteraria a quella digitale, ma non l’aveva ancora portata a termine: per quanto la *popular music* non fosse più dipendente dalla notazione musicale, la musica d’arte di fatto non ne risentiva, e continuava ad essere composta ed eseguita tramite partiture. Allo stesso modo, la musica elettronica e la *musique concrète* si sono fatte largo accanto e parallelamente alla musica contemporanea, senza che pratica e concetto tradizionali venissero fondamentalmente intaccati.

L’epoca della cultura musicale letteraria termina quando anche la musica finora più strettamente legata alla notazione viene trasformata dalla digitalizzazione. Un tale sviluppo, ormai giunto fino all’angolo più remoto del mondo della musica d’arte, sta oggi emergendo nell’orizzonte della musica contemporanea. Tratto essenziale di questa rottura epocale è, ancora una volta, l’evoluzione di un nuovo mezzo di archiviazione e diffusione: il mezzo del campione digitale, che – come la notazione musicale mille anni prima – reca in sé il potenziale di un nuovo mezzo di composizione.

Sideshow di Takasgi, *Zwangsgedanke* di Hetzel e la *Ø-Trilogy* di Reinholdtsen sono già *sample compositions* che toccano generi musicali diversi come il concerto, la musica concettuale digitale e l’opera; *The Wannsee Recordings* di Geisse mostra che i *samples* costituiscono anche un nuovo mezzo di improvvisazione; e *Sinaida Kowalenko* di Hummel non è solo un esempio di come una partitura può essere registrata con una orchestra *ePlayer*, ma anche del fatto che la composizione con notazione musicale ha ormai rotto i suoi confini tradizionali. Non è più necessario prendere in considerazione l’effettiva “suonabilità” degli strumenti acustici, in quanto ogni nota scritta in partitura può essere eseguita da un *ePlayer*.

Gli strumenti orchestrali classici possiedono speciali qualità acustiche, perfezionate a beneficio dell’orecchio umano da generazioni di costruttori; anche solo per questa ragione, la musica d’arte non sarà capace di abbandonare gli strumenti meccanici, pur in una cultura musicale fondata sui *samples*. In definitiva, sotto il paradigma della musica relazionale e dell’estetica del

contenuto, i musicisti non solo conservano la loro funzione tradizionale, che è quella di rendere udibile la musica scritta, ma sono anche messi in gioco come esecutori, oratori, attori – come con le espressioni facciali in *Sideshow* di Tagasugi. In una cultura digitale, il ruolo dei musicisti si può limitare a quello di voci soliste, in quanto il suono orchestrale può essere realizzato con una orchestra *ePlayer*; e per l'opera di Reinholdtsen, con la sua estetica del brutto e del trasandato, l'*ePlayer* risulta ad ogni modo la scelta migliore.

Come si può evincere dai cinque brani citati, oggi l'utilizzo dei *samples* può anche trasformare la musica d'arte, la più profondamente legata alla notazione musicale, sostituendo la partitura come mezzo primario di composizione. Solo adesso si può affermare con certezza che la cultura musicale letteraria sia stata rimpiazzata da quella digitale, così come a suo tempo quella aveva rimpiazzato la cultura orale. Gran parte della musica nata nella tradizione della musica contemporanea sarà in futuro composta a orecchio con l'aiuto di strumenti digitali; e il cambiamento si farà più rapido una volta che i compositori, nel prossimo futuro, inizieranno a comporre con programmi di Intelligenza Artificiale (AI). Si può anche immaginare che la musica d'arte resterà aggrappata agli strumenti acustici pur nel pieno della cultura digitale, così che la lettura e la notazione non andranno semplicemente perdute, ma saranno integrate in un metodo compositivo basato sui *samples*.

Ci sono due diverse strade di innovazione, oggi, per ciò che riguarda la musica d'arte. Da un lato, è possibile comporre brani tecnologicamente originali: le composizioni *ePlayer*, ad esempio, oppure, nell'immediato futuro, composizioni con sistemi AI – il software di composizione DeepBach, ad esempio, ci concede già una sbirciata nel futuro⁶. Così come sistemi AI sostituiranno gli umani alla guida delle auto, allo stesso modo, nei prossimi dieci

⁶ Hadjeres, G., Pachet, F., Nielsen, F., 2017. Si ascolti ad esempio “Wer nur den lieben Gott läßt walten” (“He who allows dear God to rule him”) DeepBach: armonizzazione in stile bachiano generata tramite deep learning, <http://www.flow-machines.com/deepbach-polyphonic-music-generation-bach-chorales/> (ultimo accesso: 3 maggio 2021).

o venti anni, tali sistemi saranno capaci di fare lo stesso nella composizione; sarà possibile, ovviamente, ottenere in questo modo sorprendenti effetti estetici, ma con tali composizioni la storia del progresso dei mezzi compositivi non può semplicemente continuare. Il nuovo suono generato dalla tecnologia digitale del XXI secolo non amplia più e neppure supera la nozione di musica d'arte, come hanno fatto Schönberg, Cage o Lachenmann nel XX secolo con l'invenzione di nuove tecniche compositive ed esecutive per gli strumenti acustici; pertanto, i brani qui presentati sono già esempi di una seconda modalità di innovazione e articolano un nuovo contenuto estetico legato al mondo e un ulteriore livello di testi, registrazioni video, e concetti. Con lo sviluppo dell'estetica AI, si offre ai compositori un'ulteriore ragione per uscire dal paradigma della *material aesthetics* e abbracciare una *gehalt aesthetics*. Non si dovrà quindi entrare in competizione con le composizioni AI, bensì sfruttare i programmi per dar vita a pezzi nuovi e sorprendenti.

[Traduzione dall'inglese di Ruben Marzà]

Bibliografia

- BAECKER D. (2007), *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HADJERES G., PACHET F., NIELSEN F. (2017), *DeepBach: a Steerable Model for Bach Chorales Generation* [online: <https://arxiv.org/abs/1612.01010>].
- LEHMANN H. (2012), *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Schott Music, Mainz:
- ID. (2016), *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, W. Fink, Paderborn.
- ID. (2020), *Die Norwegian Opra. Die Ø Trilogie von Trond Reinholdtsen*, «Neue Zeitschrift für Musik», 5, pp. 30-35.

LUHMANN N. (1985), *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*, in H. U. Gumbrecht, U. Link-Hur (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

La survie de l'œuvre musicale dans l'infosphère : l'éthique de l'éditeur dans le milieu numérique

Angelo Orcalli

Résumé

Les œuvres musicales sont des systèmes réglés par des mécanismes de *feed-back* et de *feedforward* qui mettent en relation les acteurs sociaux avec leur milieu culturel et technologique. Le sens et l'importance d'une œuvre sont déterminés par son niveau d'organisation et par sa qualité esthétique, mais sa survie dépend de l'action d'acteurs culturels et technologiques capables de réaliser des transitions d'état qui maintiennent l'œuvre en équilibre à travers différents milieux et contextes médiatiques. Aujourd'hui, les médiations, les niveaux d'abstraction et les nouvelles archives culturelles codifiées dans le web agissent sur le décalage entre élaboration et culture, entre les procédures informatiques invisibles et les réalités culturelles perceptibles, en créant des formes inédites d'émergence et de sélection. La responsabilité de l'éditeur est alors de maintenir le système de l'œuvre à un bas niveau entropique en préservant sa complexité constitutive. Cet exposé présente des cas de restitution d'œuvres électroniques et mixtes tout en analysant le transfert du modèle représentatif dans des contextes technologiques différents.

Mots-clé : Edition critique des musiques électroniques et mixtes, Approche systémique à la restauration audio, Archives informatiques et culturels, Théorie de l'information.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

Musical works are systems regulated by *feedback* and *feedforward* mechanisms, linking social actors with their cultural and technological context. Meaning and relevance of a musical work are determined by its level of organization along with its aesthetic quality, but its survival relies on the interplay between social and technological actors, who can accomplish some state transitions allowing to maintain the balance of the work during its passages through different media environments and contexts. Nowadays, mediations, abstraction levels and new cultural archives coded in the web, produce a gap between development and culture, between invisible digital processes and perceptible cultural realities, creating new forms of emergence and selection. The responsibility of the publisher is to maintain the system of the work at a low entropic level while preserving its constitutive complexity. This presentation showcases some examples of restitution of electronics and mixed musical works and analyzes the transition of a representative model between different technological contexts.

Keywords: Critical editing electronic and mixed music, Systemic approach to audio restauration, Informational and cultural archives, Information Theory.

1. Antécédents

Lors d'une conférence donnée en 1959 intitulée *L'électronique et la musique*, Michel Philippot a offert une synthèse probante de l'évolution des moyens électroacoustiques d'enregistrement et de création du son (Philippot 2010, pp. 455-92). À la lumière du postulat de la technologie moderne selon laquelle toutes les formes d'énergie, en tenant compte d'une certaine perte, peuvent

être transformées en une « autre » forme d'énergie, la musique est aujourd'hui appelée à rivaliser avec les catégories conceptuelles relevant de la théorie des systèmes de transmission. Ces systèmes transforment un signal en un autre, qui n'est pas nécessairement de même nature, par exemple un haut-parleur transforme une tension électrique en une pression acoustique. Avec l'avènement de la technologie électroacoustique, le son peut être représenté à la fois comme un champ magnétique ou comme un mouvement mécanique. Comme on le sait, le mouvement acoustique est transformé en mouvement mécanique à travers un système de transducteurs, mouvement mécanique transféré à son tour en mouvement mécanique, puis de nouveau en phénomène acoustique. Une chaîne de « similitude dynamique », dont la cohérence est garantie sur le plan formel par la théorie de la réciprocité, assure l'équivalence entre les systèmes acoustiques, mécaniques et électroniques (Olson 1943, p. 5). Par ailleurs, les systèmes de filtrage ouvrent de nouvelles possibilités d'analyse du son, irréalisables avec des filtres acoustiques. À partir de ces correspondances entre systèmes vibratoires : électrique, mécanique, acoustique (c'est le mérite de Maxwell de les avoir démontrées) on a cherché le secret de la mécanique dans les lois de l'électromagnétisme, ainsi la voie de la modélisation fut-elle ouverte et conséquemment celle de la musique expérimentale.

Au cours de la seconde moitié de xx^e siècle, la prolifération de la radiotélévision et de studios de musique qui avait recours aux systèmes électroacoustiques de diffusion massive a favorisé la production de œuvres électroniques et mixtes. La musique mixte a tiré sa source du champ des tensions émergeant de l'opposition des domaines de l'acoustique et de l'électronique. Cette opposition renvoie aux combinaisons de différentes formes d'énergie (haute vs basse - musculaire vs électronique) impliquées par les modes nouvelles d'interaction entre homme et machine : d'un côté, la génération du son par des instruments acoustiques – où le contrôle et la génération du son sont inséparables (sauf pour des instruments comme l'orgue) – et, de l'autre, la synthèse du son par des moyens électroniques – où cette séparation contrôle/génération

est structurellement possible. On doit considérer que les lois qui expliquent le comportement de la voix et des instruments de musique acoustiques se situent à l'échelle du mouvement corporel et de notre perception immédiate, alors que le signal audio généré électroniquement est contrôlable avec une précision et une finesse qui est au-delà de la capacité perceptive, et est gouverné non plus par les lois mécaniques mais par les lois du monde électromagnétique et quantique, ces dernières étant de l'ordre des phénomènes atomiques qui échappent à la perception humaine et produisent des effets qui ne sont pas du même ordre que les événements qui sont enregistrés. Le monde des phénomènes électriques et atomiques vient à nous à travers des instruments de laboratoire : spectrographe, voltmètre, ampèremètre, électroscope, magnétomètres, magnétophones, ordinateurs, etc. ; l'expérimentation est transférée ensuite vers des appareils industriels, qui finissent par exercer une forte influence sur notre vie quotidienne. La notation musicale est alors concurrencée par les concepts de la théorie des signaux : fréquence, d'amplitude, spectre, etc.

Un fois sortie de la surface plane du graphisme pour devenir un artifice de contrôle et de production du sonore, l'écriture musicale a intégrée théorie et action compositionnelles. Dans ce contexte, la musique est devenue l'art « mixte » par excellence car l'écriture musicale finissait par assumer, nous pourrions dire « en diagonale », les propriétés des autres écritures : l'écriture musicale était en mesure de traiter la voix au niveau des phonèmes, d'exploiter les ressources des nombres, de synchroniser temps multiples à différentes échelles, de prescrire des codes opérationnels de génération et de contrôle du son.

La connaissance des systèmes acoustiques de production sonore, admirablement développée dans les grands traités d'orchestration et d'instrumentation de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, a pu être complétée par l'expérimentation de la nouvelle organologie générale.

La pluralité des formes d'écriture et moyens électroacoustiques de production du son, résultante de cette phase de l'expérience musicale, exigeait

de nouveaux outils conceptuels dans la mesure où les appareils utilisés répondaient aux logiques des systèmes. Non seulement le son, mais aussi le système électro-acoustique qui le génère, devenait partie intégrante du projet de l'œuvre. Par ailleurs, la pluralité des écritures a renforcé la relation entre le niveau de composition et celui de la réflexion théorique : de nombreux compositeurs ont préféré élaborer leurs propres langages et aussi leurs propres sémiographies.

On peut donc affirmer que, à partir des années 1950, l'écriture musicale n'est pas seulement la représentation graphique de la pensée du compositeur, mais un complexe historiquement déterminé de manipulations technologiques, acoustiques autant qu'électroniques.

Cette multiplication phénoménale des nouvelles technologies de formes de représentation et de production du son musical a entraîné la nécessité de revoir les dispositifs de régulation, de valorisation et d'exploitation du patrimoine intellectuel musicale. Les nouveaux médias ne laissent pas de place à des approches purement textuelles : les éditeurs musicaux d'éditions savantes ont été confrontés aux problèmes posés par des complexes documentaires hétérogènes (traces sur bande magnétique, partition, innovation sémiographique, etc.) tandis que les organisateurs de concerts de musique contemporaine ont dû faire face aux problèmes de l'exécution et de la mise en scène des œuvres musicales sur supports mixtes.

Le développement des systèmes audiovisuels a modifié les formes et les proportions de la communication : avec la technologie du transistor, on a assisté à une expansion *horizontale* de la culture musicale qui s'est confrontée à la logique du marché, intéressée à envahir même les territoires de la transmission *verticale* jusque-là apanage des écoles et des institutions académiques. Les médias de la communication ont favorisé la diffusion massive de la production musicale.

Pierre Schaeffer, le père de la musique électroacoustique, avait mis en évidence les éléments dominants présents dans toute situation synchronique des médias : le *doublet* de la production et de la diffusion. En 1970 il écrivait :

« s’il est admis qu’on ne peut diffuser sans avoir produit, ni produire sans le souci de diffuser, il faut bien reconnaître aussi que cette grande division du travail (et des tâches et des intérêts et des inspirations) lézarde les *mass media* profondément sur toute leur façade. [...]. Antagonistes mais indissolublement liés, on peut donc écrire à leur propos l’équation fondamentale (et massive) des *mass media* ». Schaeffer a décrit très clairement les champs de tension qui caractérisent la situation des médias de l’époque. Deux « modernismes » se partagent ainsi le terrain. Pour les uns, l’essentiel est de communiquer et de vérifier les résultats des messages. Pour les autres, l’essentiel est de produire et si possible de créer, et aucune vérification ne vaut la possession, soit du moyen d’expression, soit des œuvres qu’il suscite. « On peut dire alors, que toute situation de *mass media*, dans tel ou tel contexte, peut s’expliquer par la présence de “quatre corps”, dont le dosage et les interactions varient à l’infini. Deux de ces termes, issus d’une synthèse culturelle précédente, s’efforce de multiplier (quitte à l’adapter) l’acquis. Mais deux autres facteurs apparaissent, dont l’équilibre n’est nullement garanti : l’un est une *modification de l’expression*, l’autre une *modification de l’impact* ». (Schaeffer, 1970, pp. 31-33) (Fig. 1).

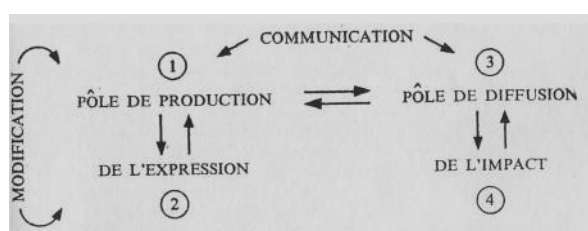


Fig. 1. Schaeffer P. (1970). *Machine à communiquer. 1 Genèse des simulacres* Paris : Edition du Seuil, p. 31.

Avec la poussée massive d’innovations dans l’ensemble du domaine des techniques de transmission, il était devenu nécessaire de proposer non plus seulement des théories pour chaque médium singulier mais de poser la question générale de savoir quelles sont les fonctions et les composantes de l’information. Le modèle mathématique de la communication, élaboré par Claude Elwood Shannon (1948), répondait à cette généralité. L’affirmation

de ce nouvel paradigme a été annoncée dans les années 1970 par une abondante littérature sur des utilisations de la théorie de la communication et de l'information dans de nombreuses disciplines, touchant à toutes les sciences, aussi bien celles dites exactes que les sciences humaines et la biologie.

Le vocabulaire de la théorie de l'information constitue alors l'outillage conceptuel de la médiologie des années 1990 (Parikka 2017). Pour la médiologie qui lit l'histoire des médias entièrement à travers le prisme conceptuel de la théorie de l'information il n'y a pas rupture mais continuité entre médias analogiques et numériques. Dans les deux cas, et malgré l'hétérogénéité des processus matériels à l'œuvre, ce qui s'inscrit est un « réel codé ». Selon la théorie de l'information de Shannon, la transmission de l'information se fait indépendamment de toute signification en mettant entre parenthèses les composants matérielles du transport des messages, c'est à dire le support physique de transmission. Néanmoins, les signaux sont des représentations physiques de l'information transportées de la source au destinataire. Cette double interprétation de l'information a des racines historiques abordant les problèmes de la communication. Pour Norbert Wiener, le père de la cybernétique, l'information n'est jamais ni totalement détachée du système technologique, ni étrangère à la réalité physique du phénomène observé et au bruit dans lequel celui-ci est immergé. A l'inverse, Shannon a focalisé sa recherche sur les problèmes de codification des messages et a donc été amené à traiter l'information de manière abstraite, comme succession de symboles discrets. Grâce à la représentation digitale des signaux, Shannon a abouti à une authentique théorie de la codification qui renforce l'écart entre information et substrat matériel.

A partir du 1980, l'ordinateur devient le médium universel. Bien plus qu'un calculateur, il rend calculable les médias acoustiques, optiques et symboliques. Les problèmes généraux du stockage, de la transmission et du calcul de l'information audiovisuelle sont élevés par l'ordinateur à un seul domaine, codifié par un même code dans un espace miniaturisé.

Les opérations de la machine universelle sont des transformations prospectives : toutes les propriétés de la série B sont produites par la série A. Mais nous verrons, dans cet exposé, qu'il y a un royaume plus vaste de transformations qui ne peuvent pas se produire sans laisser de « résidus » : ce sont celles qui impliquent le temps.

2. Analogique vs numérique

Avec l'affirmation des nouveaux médias - bâtis sur la codification numérique - l'action d'absorption du monde analogique a été inscrite à l'ordre du jour. Le monde des nouveaux médias a vu la possibilité de s'enrichir - à travers le transfert des enregistrements audiovisuels sur des supports et des canaux numériques - en assimilant ainsi l'expérience de la production artistique et scientifique et donc l'ensemble du patrimoine culturel créé avec la technologie analogique.

Dans le domaine de rééditions des enregistrements audio, deux orientations ont initialement pris le dessus : la première, inspirée de l'archivistique, a considéré le transfert fidèle du signal audio d'un support analogique à un support numérique comme un processus définitif, visant à assurer la protection et la transmission à l'avenir des documents à travers des clonages successifs ; la deuxième, de nature opposée, a abordée les enregistrements audio d'un point de vue commercial, en exploitant les systèmes de traitement numérique des signaux audio pour la réédition, adaptée au marché, d'enregistrements de musique d'époque. Cette polarité était issue de la domination du modèle représentatif des processus de communication, selon lequel le transfert des données peut être analysé essentiellement sur la base de moments distincts, où l'on peut séparer parallèlement les éléments constitutifs du message, distinguer le récepteur de l'émetteur et se référer à une combinatoire d'unités élémentaires discrètes. Dans ce modèle, le message représente l'émetteur pour le récepteur : la conservation de l'intégrité du message est l'idéal à atteindre, alors que l'objectif pratique est l'automatisation du processus.

De ce modèle s'inspiraient non seulement les projets d'archivage automatique des documents audiovisuels, mais aussi la tendance à moderniser le signal audio, qui passe par la restitution du « véritable son de l'artiste ». Cette mystification fut accentuée dans la restauration commerciale : est éliminé, souvent à l'aide de procédures automatiques, le bruit d'un enregistrement historique, sous la fausse supposition que l'on connaît exactement l'intention originelle de l'auteur et sur la base de la présomption selon laquelle la restauration audio peut faire remonter à la surface le « véritable son d'origine ». Ce faisant, les canons de la restauration finissaient par être dominés par les modes de reproduction technique.

En 1991, l'UNESCO publiait un guide de la préservation des documents audiovisuels (Boston 1991), dans le but d'établir un code des normes professionnelles qui constitue un cadre de référence international pour discipliner les modalités d'interventions en vue de la préservation, de la restauration et de la réédition des enregistrements analogiques audio et vidéo. S'inspirant de la théorie de l'information, ce *Guide* définissait l'éthique de la préservation du patrimoine documentaire audiovisuel. Les auteurs ne se préoccupaient pas de juger la valeur intrinsèque d'enregistrements spécifiques, mais plutôt de définir un niveau basique de préservation, à distinguer des caractéristiques propres aux contenus documentaires. Il est d'ailleurs significatif que le *Guide* ne contienne pas de prescriptions spécifiques pour la sauvegarde et la restitution d'œuvres musicales d'auteur réalisées sur bande.

3. Une nouvelle pharmacie de Platon

Bien que Schaeffer eût pleinement compris que la communication à son époque ne se réduisait pas au schéma de la transmission directe : émetteur - récepteur, peut-être n'imaginait-il pas que, à cause de l'événement des médias numériques et de l'ordinateur, entre le monde analogique et le monde numérique, se serait imposé un changement d'ordre systémique. Il n'imaginait pas

que les traces documentaires ayant survécu, issues du monde des médias analogiques dans lequel elles étaient plongées, deviendraient des mémoires d'objets retrouvés et que les formes de production artistique de son époque et les inconscients de perception (visuelle et auditive) qui en étaient issus, pour être réaffirmées auraient nécessité un acte de reconnaissance.

A partir du moment où le nouveau système médiatique se préparait à administrer l'ensemble de l'expérience analogique, le narcotique du transfert fidèle du signal (préservation active) au but de produire l'amnésie totale du monde analogique, la rencontre des deux systèmes analogique/numérique (constituant un dia-système) a fait apparaître une « aura » jusqu'alors inconnue, produite par la même distance technico-théorique qui les sépare. Cet acte de reconnaissance naissait des opérations de transfert car la tension dia-systémique posait le problème de l'identification et de l'authenticité des œuvres créées par la reproductibilité de la technologie analogique. Un parcours vers l'affirmation d'une critique de ces sources était alors entamé, s'opposant au remplacement silencieux et parfois frauduleux que le système des nouveaux médias gère et gère encore aujourd'hui.

Ce parcours est malaisé puisqu'il est dans la nature de toute nouvelle forme de médium de privilégier les données comme fruit immédiat de la communication et donc d'agir sur l'axe synchronique. Le rythme accéléré de la technique tend à unir à une vitesse fulgurante ce qui a été avec ce qui est maintenant. L'utilisateur de documents, en particulier de documents audiovisuels, se sert de données courantes sans se soucier du processus qui en est à la base. Et le cas échéant, il l'amène à établir de nouvelles relations entre ce qui a été produit et ce qui est reproductible dans la manipulation du médium même de reproduction.

Le domaine numérique favorise le découplage de l'historicité et des témoignages des œuvres audiovisuelles. Les nouveaux médias tendent à « déshistoriciser » l'œuvre, à la livrer à l'incertitude de son origine, dans le but de légaliser le plagiat. Mais la dissociation entre l'histoire et l'œuvre n'est pas

sans poser un certain nombre de problèmes. Les parcours interprétatifs s'opposent à une raison computationnelle qui limite les traces et les documents reliés à sa formalisation automatisée. Si le sens et l'importance d'une œuvre sont déterminés par son niveau d'organisation et par sa qualité esthétique, sa survie dépend de l'action d'acteurs culturels et technologiques, capables d'adapter l'œuvre musicale aux différents contextes médiatiques, en la préservant des événements aléatoires qui agressent son identité.

4. Authenticité

L'expérience musicale du monde analogique a été caractérisée par la distinction entre *les événements* et *les signaux* : un événement s'inscrit dans le temps comme un *point*, alors qu'un signal est caractérisé par une *durée* dans le temps. Robert Escarpit affirme que du point de vue de la théorie shannonienne, l'idée d'une fixation de l'information dans le temps peut d'emblée sembler paradoxale car on a défini l'information comme liée à l'incertitude d'un *événement*, c'est-à-dire de quelque chose qui se produit dans la conjoncture chronologique au sein de laquelle on essaie de constituer une identité et un environnement informationnel stable. Transformer l'événement en document, est-ce le dépouiller de son imprévisibilité ? Un événement se produit, un document est produit, existe, donc est défini, entièrement reconnaissable et prévisible (Escarpit 1976). Dans cette argumentation, il faut toutefois noter que le temps, dont l'effet est neutralisé lors de la constitution du document, doit être réintroduit sous forme de mouvement afin que l'information soit restituée. Par ailleurs, la fixation n'est pas une régression, elle réduit l'effet temporel mais n'est pas en mesure de l'annuler : la stabilité d'un enregistrement n'est que la persistance de la configuration adoptée par le support au moment où les données ont été mémorisées ; et puisque la distance temporelle et le processus de transmission, en altérant ces configurations, introduisent du « bruit », le contenu informationnel fourni par la restitution de l'image acoustique de l'événement ne peut pas être considéré comme séparé de la distance

temporelle, de sa manifestation, serait-ce parce que le signal audio peut être perçu à une époque suivante, et dans un autre contexte. Si, comme disait Walter Benjamin, l'authenticité n'est pas ancrée aux produits reproductibles par la technique, on peut néanmoins affirmer qu'elle l'est bien, mais pas immédiatement. L'authenticité s'y ajoute lorsqu'une distance s'est produite, un écart et un geste de reconnaissance qui constituent exactement les conditions de possibilité d'une critique de sources audiovisuelles (Canosa 2001, p. 1086).

Dans le schéma de l'ingénierie de la communication, le système de transmission envoie le message de l'émetteur au récepteur, distants dans l'espace, mais le processus d'objectivation du son à travers l'enregistrement audiovisuel permet de séparer la source et la destination dans le temps parce que le support sert de canal permettant de lire le message en différé. Mais si on adopte le modèle shannonien de représentation, il faut admettre que la « distance historique » est synonyme de « bruit » car elle empêche l'acquisition exacte de la configuration d'origine du signal enregistré et par conséquent produit une perte, pour le récepteur, de l'information transmise. Cette perte est un « résidu » produit par une transformation temporelle qui n'est ni mesurable, ni quantifiable.

La trace audio sur bande magnétique, le document audiovisuel consigné sur une cassette, ne sont pas des documents mais des outils des ressources que l'on peut utiliser pour consulter les documents dont ils sont l'enregistrement. « On arrive à la conclusion qu'un document n'est plus un objet unique, fut-il pris en contexte. Mais un *complexe documentaire* partagé entre une ressource, un outil, des métadonnées ou paramètres de la ressource et des vues reconstruites et perceptibles. Il y a une unité physique perdue du document entre ces différentes entités, mais qui conservent néanmoins une cohérence intentionnelle, puisque ce complexe produit une vue faisant sens pour ses utilisateurs. Cependant, cette cohérence intentionnelle est même menacée par ce que nous avons appelé la tension documentaire, tension intrinsèque à la nature même du document mais que la mobilisation de supports technologiques

comme l’audiovisuel et le numérique ne fait que renforcer » (Bachimont 2017, p. 47).

L’importance de cette approche devient tout à fait évidente quand les documents audiovisuels sont des témoignages sonores d’œuvres de musique électronique ou mixte elles-mêmes fruit d’un processus sophistiqué d’élaboration du signal audio provenant de sources diverses, tirées du vivant, d’autres supports ou générées par synthèse.

La musique électronique ne vient pas d’un processus industriel mais d’une technique artisanale. Les équipements électroacoustiques sont effectivement caractérisés par des inerties particulières, par des intermédiations et tolérances spécifiques qui interagissent avec le modèle de composition. Il s’ensuit que la connaissance du système d’enregistrement, l’identification exacte du format d’enregistrement, les métadonnées transmises par l’ensemble de l’unité documentaire, les traces des opérations de construction du son et du montage de l’original, les inscriptions sur la bande et les signes graphiques de synchronisation pour le concert, les prescriptions de l’auteur sur les modalités d’exécution du multipiste sont un ensemble d’informations essentielles pour reconstituer l’identité historique des témoignages sonores de la musique électronique.

Pour la préservation et l’étude des documents audiovisuels, une vérité, qui devrait être évidente après des siècles de critique des sources, s’impose : on ne peut penser analyser correctement une donnée si on ne s’informe pas au préalable sur sa qualité et sa provenance.

Un document sonore est constitué d’un ensemble d’informations relatives à son processus de réalisation. Ces informations sont essentielles pour le transfert de son contenu audio. Finalement, c’est une multiplicité d’aspects qui entre en jeu pour former l’unité documentaire :

- a) la structure matérielle de l’objet : l’ensemble de ses composants chimiques et physiques, la technologie, le système de production, le format ;

- b) l'information primaire relative au message contenu dans l'enregistrement ;
- c) l'information secondaire : les signaux propres du système d'enregistrement ;
- d) le système de reproduction et d'écoute : amplification, diffusion ;
- e) les métadonnées : étiquettes, notes sur l'étui, inscriptions sur la bande, etc. ;
- f) l'histoire de sa transmission (formes d'archivage, duplications, remédiations, restauration, etc.).

Une approche critique des œuvres de musique électronique découle du principe herméneutique de la compréhension du système qui les a produites. Il ne s'agit pas seulement d'appareils technologiques, mais d'un ensemble formé a) sur l'axe synchronique de l'interdépendance des sous-systèmes : un modèle élaboré par le compositeur, les exécutants, les techniciens du studio, les appareils d'enregistrement et de prise du son disponibles lors de la réalisation de l'œuvre, les supports de mémorisation, les formats du support choisis sur la base de leur utilisation (bande pour concert, disque, enregistrement radiophonique, etc.) ; b) sur l'axe diachronique du processus de transmission dont le document est porteur (copies, variantes, etc.) : il ne s'agit donc pas seulement d'un système de signes destiné à la communication, mais d'un système de production et de transmission de l'œuvre dans le temps. Il en découle la nécessité de préserver les équipements historiques grâce auxquels on peut reconstituer le monde de la musique électronique à partir de ses bases « d'écriture ».

La nécessité d'une critique des sources audio est d'autant plus importante en raison de la facilité apparente du passage de l'analogique au numérique. De fait, à cause de l'inexpérience de techniciens recrutés temporairement et à bas prix par les archives, ou, pire, à cause de la méconnaissance des méthodes de la philologie matérielle par les fonctionnaires chargés d'archiver les

sources de musique contemporaine, les documents audiovisuels sont susceptibles d'être copiés avec de graves erreurs, engendrant ainsi une prolifération de témoignages dépourvus de toute valeur – faisant courir le risque à l'analyse et à l'interprétation de la musique électronique et mixte de se fonder sur des documents non fiables car corrompus ou altérés.

5. Les dangers d'une vision eugénique de la préservation

La diffusion du modèle de communication de Shannon apparaît également dans *Standards, Recommended Practices and Strategies*, publié par l'IASA (l'Association Internationale d'Archives Sonores et Audiovisuelles) en 2005. Dans ses rapports, l'IASA réalise un travail de sensibilisation avec pour objectif de définir des principes éthiques partagés et de décourager des approches technologiquement inappropriées et des choix subjectifs techniquement non conformes au niveau des connaissances actuelles de la préservation active. Parmi les pratiques recommandées au point 6, IASA-TC 03 *The Safeguarding of the Audio Heritage : Ethics, Principles and Preservation Strategy*, Amsterdam, IASA, 2005, on peut lire : « Si plusieurs copies d'un document sonore sont disponibles, il faut sélectionner la meilleure version pour en assurer la conservation ». Cette position fut réaffirmée et soulignée également en 2009 dans IASA-TEC 04 où la définition « meilleure copie » est expliquée comme le fruit d'une sélection à faire entre « copies of the same generation » (point 5.4.2.1). Le rapport ne définit pas le concept de « génération » qui laisse présumer qu'il est donné dans une acception générique. Il est alors nécessaire d'approfondir les implications de la recommandation IASA. Dans le cas des disques par exemple, nous sommes en présence d'une tradition qui, sous de nombreux aspects, ne diffère pas de la production du livre imprimé, et dans un tel contexte il n'est pas possible d'ignorer les apports de la science bibliographique (dans ce domaine la bibliographie est vaste, voir par exemple : (Gaskell 1972 ; Fahy 1988 ; Tanselle 1998 ; Dane 2009) qui, depuis les années quatre-vingt du siècle dernier, enquête sur la signification du terme

« copie » en tant que produit d'un processus historique qui génère des objets similaires ou identiques dans un ensemble défini. La bibliographie a donc associé la notion de copie à des phases différentes du processus de constitution des exemplaires produits au cours d'un projet d'édition. On est ainsi arrivé à établir que la définition de copie, et les articulations bibliographiques qui en découlent, copie idéale et texte idéal, ne peuvent être éliminées expéditivement en tant que produit d'une même « génération » mais leur définition, tout sauf simple, nécessite la prise en compte de concepts tels que l'édition, l'impression, l'émission et l'état, c'est-à-dire la connaissance des niveaux d'abstraction concernés par les systèmes de production et de commercialisation industrielle du livre, et dans notre cas par exemple, du disque : une copie comme demande d'une édition peut avoir une signification et une valeur conceptuelle (et économique) différentes de l'exemplaire d'une émission donnée de la même édition. Il suffit de penser à l'échange de matrices, qui a débuté dès 1901, entre Victor Talking Machine Company et Gramophone & Typewriter Company, qui a donné lieu à la production de copies de la même matrice et donc à une même édition, mais appartenant à des processus d'impression et d'émission différents. Si nous appliquions à la sauvegarde active de ces enregistrements le concept de la meilleure copie, en ne tenant pas compte des phases de production, on finirait par donner une image déformée ou partielle de l'ensemble de l'histoire du disque. Asseoir donc, comme le propose l'IASA, la règle de la meilleure copie afin de préserver parmi tous les exemplaires celui qui contient le meilleur signal signifie promouvoir, pour des raisons purement technologiques, une sélection eugénique de la production audiovisuelle. Si nous abandonnons ensuite le domaine de la production en série et entrons dans le monde de la composition musicale, l'éthique de l'IASA devient incompatible avec la compréhension du monde de la production de musique électronique. En premier lieu, pour le problème des variantes et des versions ; ici chaque copie, indépendamment de sa qualité, a une valeur en soi, et peut être diffusée à travers des canaux différents. Pour les documents audio également il existe le problème des vulgates : on constate souvent que

le « meilleur » témoignage n'est jamais sorti, ou est rarement sorti, des archives du studio dans lequel il a été produit. L'œuvre se diffuse à travers les copies de location, les restaurations, les éditions discographiques, des sources qui présentent fréquemment des différences avec le témoignage le plus ancien. D'autre part, nous pourrions nous trouver en présence d'un master audio comportant pour différentes raisons des altérations, mais qui, contrairement à la « meilleure copie », contient des informations sur le montage (collures, interpolations de bandes vierges, etc.) écrites au dos de la bande, non transcrites sur la copie, mais essentielles pour reconnaître le processus de composition suivi par l'auteur et rétablir les signaux de synchronisation de la bande effectués en concert avec les voix et les parties instrumentales (Cossettini, Orcalli 2015).

Généralement, l'éthique de l'IASA appliquée aux œuvres de musique électronique deviendrait par conséquent particulièrement insidieuse parce qu'elle introduirait un critère eugénique dans la sélection de l'œuvre d'un auteur et donc dans la constitution du *canon* de l'ensemble du patrimoine de production musicale du XX^e siècle, un siècle caractérisé par la reproductibilité technique de l'art.

6. Mémoires hybrides

La transcription, sur un autre support, du son d'une œuvre de musique électronique conçue sur bande analogique, met en contact deux systèmes : le système historique, analogique, dont l'œuvre est une manifestation, et le système de remédiation, formé par la nouvelle technologie, par l'ensemble des connaissances et des moyens disponibles à une époque et dans le lieu dans lequel est opérée la retranscription de l'œuvre dans le nouveau medium. Un diasystème est donc une mémoire hybride se composant de deux types de mémoires : a) le type computationnel, physiquement représenté par l'ordinateur, b) le type analogique, représenté typiquement par le disque, la bande magnétique ou la pellicule de film.

Entre les deux systèmes existent des différences remarquables. Pour l'ordinateur, le monde extérieur (W) se compose du langage de programmation et des données contenues dans l'ordinateur. En plus de l'information $M(t_0)=m_0$, contenue dans un certain état de la mémoire M , nous pouvons exploiter l'information concernant $W(t_0)$ à l'intérieur de l'ordinateur, dans ce cas il est possible d'évoluer le système conjoint $M \times W$ à travers le temps et d'aboutir à des conclusions sur l'état de W au temps t_1 , $W(t_1)$. Même dans le cas des systèmes de mémoire type analogique, en plus de l'information enregistrées sur la bande $M(t_0)=m_0$, nous pouvons exploiter des informations additionnelles A , cependant l'information additionnelle dans ce cas est donnée par $A=M(t_1)$, l'état de la mémoire au temps t_1 . Avec ces deux informations $M(t_0)=m_0$, et $M(t_1)=m_1$, nous pouvons définir des contraintes pour connaître les événements extérieurs $W(t_1)$. À remarquer que pour corrélérer $M(t_0)$ et $W(t_1)$, il n'est pas suffisant que $M(t_0)$ (analogique) fonctionne comme une mémoire de l'événement W à t_1 . En plus, il est nécessaire que la corrélation même soit déductible de $M(t_0)$ et de A . Si l'on ne déduit pas cette corrélation, le système M ne transmet aucune information au présent t_0 . Cela introduit l'existence d'un observateur et le besoin d'un acte de reconnaissance des données enregistrées dans la mémoire. Le processus est donc entropique (Wolpert 1992).

Les différences entre les deux systèmes de mémoire sont importantes. Il suffit de penser aux différentes approches à la restauration audio des années 1990. L'ambition était de ne restaurer que sur la base des données enregistrées sur la bande en se servant de l'information enregistrée dans un temps antécédent $M(t)$ qui, par exemple dans le cas de la soustraction spectrale (filtre de Wiener), était l'état d'initialisation de la bande (le bruit de fond du support et du système avant l'enregistrement). Par contre, dans le cas des méthodes de restauration par modèles l'information est entièrement contenue dans la programmation informatisée : le monde est tout intérieur au système.

Cette approche sur les mémoires peut sembler abstraite mais elle aide à mettre en évidence aussi la différence profonde de modalité d'existence des

œuvres électroniques analogiques et les œuvres informatiques. Pour la restitution des premières, nous nous devons d'avoir recours aux données enregistrées qui ne nous donnent pas d'informations explicites sur le processus de création, par contre pour les informations relatives aux processus de construction d'œuvres produites exclusivement dans un milieu informatique par le traitement de signaux dans le médium numérique, un certain nombre d'informations des processus d'élaboration est disponible à l'ordinateur : l'outil informatique a ramené au même procédé d'écriture numérique textes, sons et voix.

7. L'égalisation « mixte » dans le « Studio di Fonologia Musicale » de la Rai de Milan : les conséquences de l'identification erronée

Dans le domaine de l'audio, les notions de préservation et de restauration ont fait apparition d'abord d'une manière intuitive, souvent avec des motivations esthétiques, en relation avec la qualité du son ou alors motivées par les bonnes intentions de perfectionner le résultat d'une performance en *live* avant d'en archiver l'enregistrement. Ce n'est que plus tard que cette forme naïve et subjective de restauration a laissé place à l'idée de fonder l'action sur le substrat technique et scientifique des documents audio. La tendance à améliorer la compréhension intuitive des problèmes par le moyen de connaissances historiques et critiques d'un côté, et technologique de l'autre, s'est concentrée d'abord sur des aspects techniques qui ont porté, comme nous l'avons dit, à une éthique de la restauration. Mais une fois mis en évidence les niveaux micro-temporels de la conversion a/n pour obtenir des reproductions numériques plus fidèles au document original, on a compris que les évidences techniques des structures profondes de l'information ne pouvaient pas se passer du moment interprétatif de l'évolution de la technologie et de la pratique de l'enregistrement.

L'étude historique des systèmes de production de l'audio devient dès lors un apport inévitable, parce que l'on tire des informations précieuses des connaissances externes au signal qui permettent d'éviter des interventions indiscriminées de réduction du bruit.

Concevoir l'approche qui considère la reproduction-restitution du document sur la base de la dualité signal/bruit est une nécessité : pensons par exemple aux manuels internes des centres de production, qui recueillent toutes les informations pour permettre le meilleur enregistrement et la meilleure reproduction possible (en fonction des tolérances et des limites des appareils), c'est-à-dire pour permettre au signal de « gagner » contre le bruit de la transmission. Le bruit peut être interprété selon deux critères complémentaires : en tant que dégradation locale et globale du signal enregistré, si l'on considère le signal par rapport à la source, ou en tant que « signal non contrôlé », c'est-à-dire comme les traces non déterministes que le système introduit dans l'enregistrement.

Dans le cadre des documents audio, on se heurte au problème de séparer le bruit produit lors des processus de génération et de transmission des défaillances et altérations non intentionnelles, n'étant pas imputables au fonctionnement normal des appareils ou au niveau technologique de l'époque ; ici, la pathologie de l'attention humaine se mêle aux pathologies des appareils, mais dans les œuvres de musique électronique, la question se complique considérablement car le bruit, n'étant pas codifié dans la notation traditionnelle, se présente comme matériau musical choisi intentionnellement. Il faut en définitive séparer, dans le signal enregistré, le bruit intentionnel du bruit non contrôlé, et dans ce dernier, il faut séparer la partie générée inévitablement par le système d'enregistrement/reproduction de celle produite par les comportements anormaux du système même (défaillances, usure, vieillissement ou mauvaise conservation de la bande, etc.). Pour ce faire, il faut connaître la trame sonore bien distincte des corruptions introduites par des facteurs de dégradation, des erreurs de transmission ou de réalisation du document.

A ce propos, on peut considérer emblématique le cas de l'égalisation mixte

au Studio di Fonologia de Milan.

Jusqu'à 1972, année de l'achat des magnétophones AEG-Telefunken M15, le Studio di Fonologia de Milan enregistrait les bandes à ¼'' (mono et stéréo) avec des magnétophones Ampex 350 doués d'une égalisation NAB. On avait cependant l'habitude de calibrer le système avec des bandes étalon CCIR (égalisation considérée standard par les laboratoires RAI) pour obtenir une sorte d'égalisation mixte : le standard NAB pour emphatiser les basses fréquences en phase d'enregistrement et le standard CCIR pour modeler les hautes fréquences (Fig. 2).

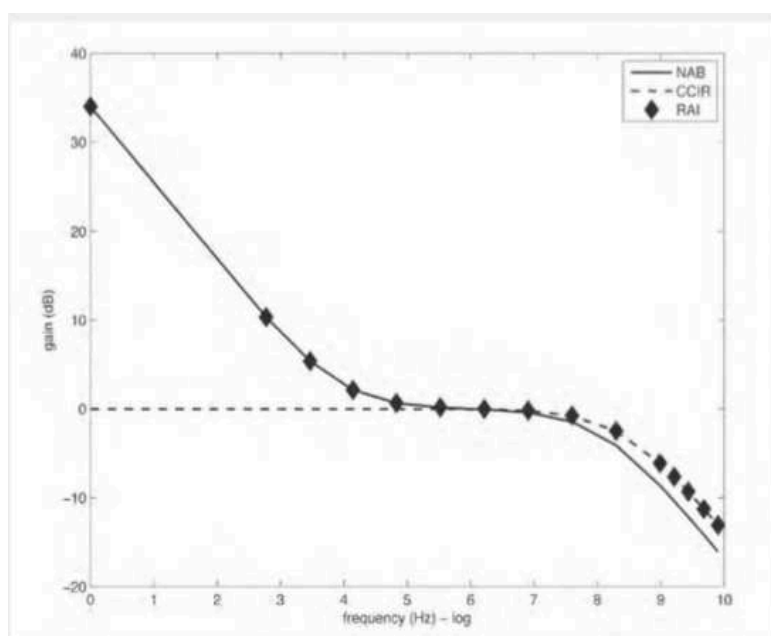


Fig. 2. L'égalisation mixte RAI

L'identification erronée de l'égalisation a eu des répercussions sur l'édition commerciale des œuvres électroniques de Bruno Maderna (aujourd'hui accessibles aussi sur YouTube). La présence de niveaux de bruit élevés, dus aussi à une compensation non corrigée de l'égalisation, a poussé le restaurateur à choisir des paramètres d'enlèvement particulièrement agressifs. C'est le cas de *Continuo* (1958) : pendant les premières secondes on entend un sifflement qui confère au début de l'œuvre une aura sidérale ; mais la restauration en défigure le tissu sonore au point de le rendre discontinu (Fig. 3).

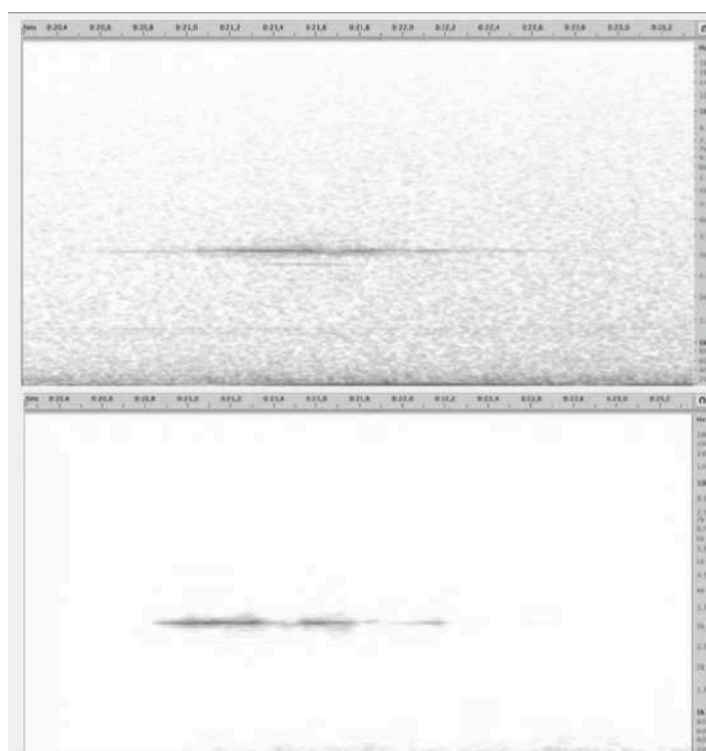


Fig. 3. Comparaison entre les sonagrammes du signal d'un court segment de l'œuvre *Continuo* (fenêtre d'analyse Blackmann-Harris, 2048 points). En haut, bande I E003 (Signal numérisé en 2000 au Laboratoire Audio - I - Milano, 48 kHz - 24bit); en bas, <https://www.youtube.com/watch?v=NkjaBbJSaWQ>.

Le problème de l'égalisation a concerné directement l'activité de conversion des bandes des œuvres électroniques de Bruno Maderna. Dans un premier temps (en 2000), elles ont été numérisées à la RAI, avec une égalisation CCIR ; elles ont été ensuite égalisées de nouveau dans le domaine numérique, suite à une avancée des recherches sur l'histoire de la technologie, conduites en collaboration avec le Laboratoire Audio MIRAGE (Université de Udine). Même une opération de pure conservation implique donc un processus d'identification du document et du système d'enregistrement. C'est le cas d'une opération que l'on voudrait purement mécanique et automatique, mais qui montre en revanche la nécessité d'une collaboration pluridisciplinaire de techniciens audio, historiens de la technologie de reproduction et musicologues.

8. Agir dans l'incertitude

Le monde de l'enregistrement audio et vidéo est complexe et s'est progressivement étendu à la composition musicale en plaçant le musicologue face au besoin de connaître pleinement et directement les moyens techniques et les systèmes de traitement du signal, s'il souhaite s'exprimer en connaissance de cause.

L'écriture musicale graphique est une pratique théorique qui ne réalise pas des transcriptions empiriques du son, mais crée avant tout des systèmes de signes, à savoir des lettres, des symboles, des notes ; dans l'enregistrement audio en revanche, nous sommes en présence d'atomes de son, d'éléments d'énergie sonore : tout comme l'ensemble de l'histoire de la théorie a cherché dans le *logos* du texte musical la « cohérence » de la représentation symbolique, dans le monde de l'audio nous devons maintenant apprendre à rechercher le « degré de corrélation » qui lie les éléments constitutifs : étendue, complexité et force des liens qui s'imposent à l'écoute musicale. Ce degré de corrélation peut aller de zéro à la saturation, et il doit être étudié dès les images primaires que la technique propose.

Nous savons qu'en vertu des possibilités d'interprétation de la relation classique d'entrée $p(x)$ et de sortie $f(x)$ des systèmes linéaires, dans les termes de la théorie spectrale des équations différentielles linéaires qui définissent les modes propres de vibration de corps résonants (cordes, tubes, membranes) ($f(x)$ est la solution de l'équation différentielle $Hf(x) = p(x)$, et H est un opérateur différentiel), on est arrivé à la théorie des systèmes électriques et à l'optique de Fourier, ce qui conduit à un résultat révolutionnaire : la théorie spectrale des équations différentielles linéaires et la théorie des systèmes linéaires se trouvent avoir une base mathématique commune dans une synthèse admirable : les principes théoriques qui ont permis à Helmholtz de jeter les bases de l'acoustique musicale seront fondamentales pour la compréhension des systèmes électriques. Si ces relations mathématiques posent en évidence

les liens formels entre différents systèmes vibratoires, acoustiques et électroacoustique, par contre les différences entre écriture musicale et technique d'enregistrement et traitement de l'audio n'autorisent pas de mettre entre parenthèse les différentes temporalités dont sont caractérisés les systèmes acoustiques et ceux des enregistrements analogiques.

Pour le médiologue Friedrich Kittler, la technologie digitale, en standardisant les différents modes de codage du « réel » grâce au code binaire, peut remplacer chacun des autres médias : écriture – imprimerie - ordinateur. Le système binaire fournit une clé universelle, alors que le « livre de la nature » tout entière est inscrit en code binaire. Dans son cours intitulé *Médias optiques*, Kittler trouve l'origine d'une pensée de la reconstruction mathématique pour déterminer la nature objective des choses à partir du sujet et surtout à partir de ses l'apparence optique (Kittler 2002). La dénomination de cette pensée, la problématique de la phénoménologie peut aussi être inversée : pas de pensées sans signes pour les chiffres et les opérations. Le son et les images sont transformés en signaux électriques dont l'amplitude ou la fréquence sont des fonctions continues du signal d'entrée. Ce n'est pas par hasard que Kittler considère l'ontologie de Johann Lambert comme l'origine d'un processus de mathématisation qui est à la base de la continuité historique des médias. *La perspective affranchie* de Lambert, grâce à la *trigonométrie hyperbolique* de Euler, est capable de reconstruire mathématiquement l'apparence optique de peintures. Pour Lambert, « l'optique transcendante » est à la base de la représentation sémiotique de l'apparence ; il sait bien qu'il n'y aurait pas de calculs sans symbole. Mais la recherche des éléments simples rencontre un obstacle insurmontable dans l'impossibilité de les énumérer tous. Comme pour la mathesis de Leibniz, le progrès d'une caractéristique combinatoire échouait face à la difficulté de trouver les éléments matériels du calcul, identifiés avec les essences-nombres, ainsi chez Lambert la caractéristique réelle qui précède dans le processus de l'ontologie, *l'ars combinatoria*, se brise contre les obstacles qui s'opposent à la recherche de tous les contenus simples de l'expérience, obstacles que nous ne pouvons pas connaître en raison de

l'infinie variété de la nature, de la limitation de nos sens et systèmes d'observation ou encore du manque de vocabulaire approprié.

Les révolutions scientifiques, notamment en physique, de la thermodynamique à la théorie quantique, ont ruiné l'édifice de l'ontologie, récusant notamment le concept de substance et le postulat de la discrétion des objets. À l'objectivité postulée se substitue une objectivation construite dont la description scientifique doit tenir compte pour problématiser ses objets. Gilbert Simondon a transposé la notion de *métastabilité* de la thermodynamique : un signe n'est pas « froid » et stable, mais « chaud » et métastable, il garde trace de son état pré-individuel, quand il ne se distinguait pas de son milieu, et il pointe vers son corpus d'élaboration qui constitue ce milieu, comme vers son corpus d'interprétation et de réélaboration (Simondon, 2013). Simondon – écrit François Rastier – « met fin aux apories de l'ontologie classique par une théorie non identitaire des étants : ils ne sont aucunement donnés mais résultent de processus d'individuation. La théorie de l'individuation décrit une dynamique des prises de forme qui met fin à la conception immarcescible des signes, comme à leur réduction à des choses parmi d'autres et déjà discrétisées » (Rastier 2018).

Du fait de la coexistence des domaines opposés de l'acoustique et de l'électronique, les formes de musique mixte, notamment à support analogique, ont généré une tension entre signe (partition) et signal (trace audio). Le signe fait référence à son système de notation et à son corpus d'interprétation, tandis que l'information transmise par un signal renvoie à son système de production (source) et d'enregistrement. Pour représenter la quantité d'information transmise par une source, la théorie de Shannon – en analogie avec la thermodynamique – a adopté la notion d'*entropie* : étant donné la distribution de probabilité des configurations possibles d'un répertoire de symboles ou d'échantillons de signal, l'entropie de la source est la fonction mathématique qui mesure l'incertitude des messages émis.

Les signaux observés à la sortie d'un microphone, le bruit présent dans les dispositifs d'enregistrement, la variabilité introduite par la tolérance des

normes du système sont des phénomènes qui ont une forme imprévisible à l'avance, par conséquent ils ne peuvent pas être représentés par un modèle déterministe. Il faut donc les représenter dans une famille de signaux décrivant les propriétés statistiques. Il en résulte que chaque signal singulier, y compris celui fixé dans un dispositif d'enregistrement, doit être considéré comme l'une des réalisations possibles d'un processus aléatoire. L'introduction des méthodes statistiques est alors un passage obligé pour modéliser les sources sonores. Cela a permis d'inscrire l'arsenal des outils développés pour le traitement du signal aléatoire dans les formes de représentation des signaux audio musicaux.

Les traces audio possèdent toujours quelque chose qui les caractérise de façon unique, mais elles sont « particulières » en termes relatifs, par rapport à une perspective. L'information dépend du nombre de micro-états des traces que nos appareils d'observation peuvent distinguer, des conceptions du son et des systèmes d'élaboration du signal, d'où dépend à son tour l'échelle d'observation avec laquelle nous interagissons avec les traces. Il y a des degrés de liberté qui sont sous notre contrôle et sont facilement mesurables et il y a de degrés de liberté qui ne sont pas sous notre contrôle et ne sont pas facilement mesurables. Cette distinction change avec l'évolution de l'environnement technique culturel. L'information, redondante, et le bruit sont instables, transformables, échangeables, en fonction des angles d'observation et du degré de connaissance de l'observateur. La connaissance de la redondance considérée peut certes être renversée et désintégrée par l'irruption de nouvelles connaissances, à partir desquelles nous formons de nouvelles redondances. Le progrès de la connaissance opère une redistribution de la redondance, des bruits. En général, en adhérant aux paradigmes de la pensée complexe, la critique doit être consciente dès le départ de l'impossibilité de la connaissance totale. La critique des témoignages sonores, notamment, devrait accepter l'existence d'un principe d'incertitude et d'incomplétude qui anime cette recherche avec une tension permanente entre l'aspiration à un savoir analytique et une vision non parcellaire et multidimensionnelle des phénomènes.

9. *Syntaxis* de Bruno Maderna : un jeu de permutations ?

L'enregistrement sur bande d'une œuvre musicale électronique est la projection des choix techniques et théoriques du compositeur. Une sorte d'image holographique qui, une fois éclairée, laisse apercevoir les multiples diffractations de la pensée de la composition. Les enregistrements d'œuvres musicales électroniques ont une structure monadologique, ce sont des objets historiques qui peuvent être compris, ils demandent à être mis à l'écart du continuum du cours de l'histoire. S'il est vrai – comme l'affirmait déjà Norbert Wiener – que la pensée d'une époque se reflète dans sa technologie, alors la complexité est mise en exergue uniquement dans l'objet extrapolé, en montrant de l'objet historique l'hologramme dans lequel on peut apercevoir toutes les forces et les intérêts historiques. Dans la structure monadologique, dirait Benjamin, le projet de composition électronique contient sa propre pré-post-histoire.

Prenons un cas d'étude tiré du Laboratoire MIRAGE : l'œuvre électronique de Bruno Maderna *Syntaxis* (1957). Elle est attestée par différentes sources audio. Parmi les plus éminentes figurent les bandes magnétiques conservées dans les archives du Studio de phonologie de la RAI de Milan (organisme de production) et dans les archives Suvini Zerboni (maison d'édition).

L'objet de notre étude est un seul fragment du tissu sonore du témoignage RAI.

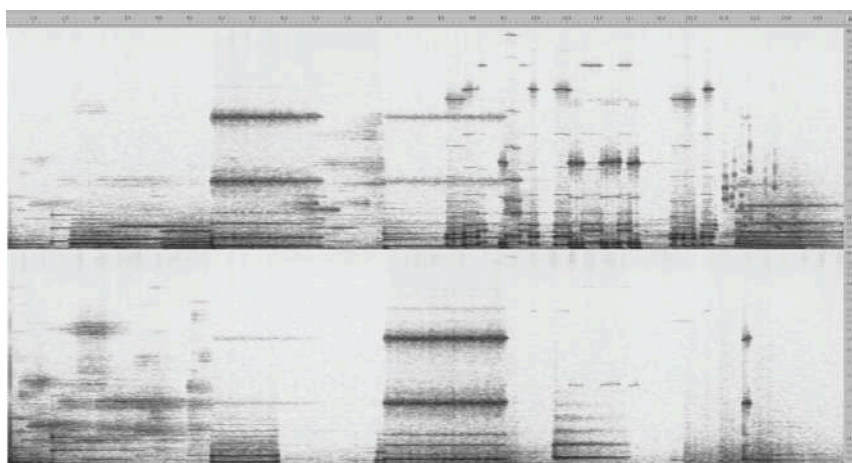


Fig. 4. Bruno Maderna, *Syntaxis* (1957). Représentation temps/fréquence (TFCT, fenêtre temporelle d'analyse Blackmann-Harris). Source : bande magnétique E 003 des Archives du Studio di Fonologia musicale - RAI – Milan. Signal numérisé (48 kHz - 24bit) par le Laboratoire Audio - RAI - Milan (2000).

Le sonagramme (Fig. 4) met en évidence qu'un même matériel est coupé et passe d'un canal à l'autre de l'enregistrement stéréophonique. Une sorte de permutation qui pourrait être comprise comme un héritage d'une procédure en série, certainement non étrangère à l'écriture de Maderna et qui semble être présente également dans d'autres œuvres, telles que *Notturmo*. Ceci est encore plus manifeste à l'écoute du fragment : le son représenté dans la région centrale du sonagramme n'est pas seulement coupé et déplacé du canal gauche au canal droit, mais il est également reproduit par mouvement rétrograde. Le témoignage Suvini-Zerboni ne va toutefois pas dans le même sens.

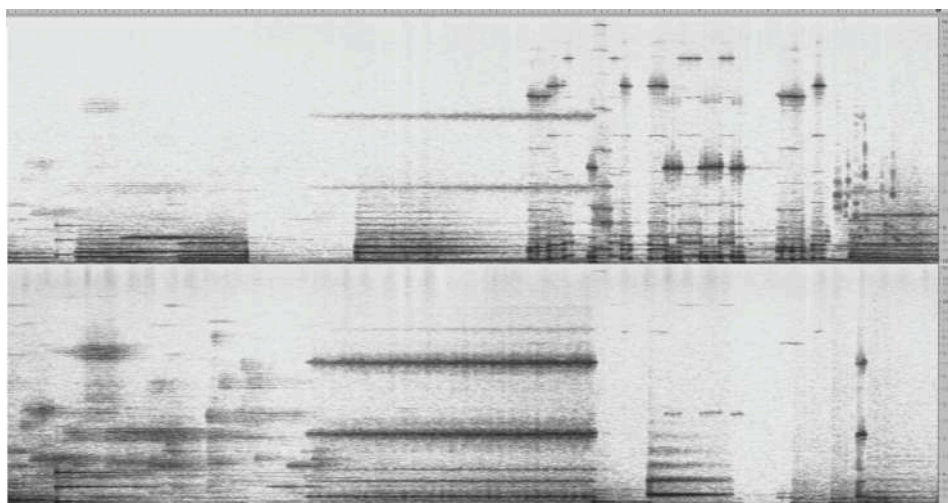


Fig. 5. Bruno Maderna, *Syntaxis* (1957). Représentation temps/fréquence (TFCT, fenêtre temporelle d'analyse Blackmann-Harris). Source : bande magnétique n. 1 des Archives Suvini-Zerboni - Milan.

Comme l'indique le sonagramme (Fig. 5) de la copie de *Syntaxis* déposée chez l'éditeur, il n'y a aucune rétrogradation des matériels. Le son qui, dans le témoignage RAI, était coupé et articulé entre les deux canaux est ici entièrement dans le canal droit. À l'écoute, on ne constate aucune césure, on perçoit en revanche un enchevêtrement cohérent dans les matériels des deux pistes. Il n'y a pas de (dé)composition, d'association, mais une continuité. L'étude du système qui a produit les bandes analysées permet de comprendre ce qui s'est passé au niveau technique : une bande qui contenait à l'origine un son continu analogue à celui du témoignage Suvini-Zerboni a été physiquement

coupée et le segment de la bande magnétique obtenu a été remonté à l'envers ou, plus exactement, a subi une rotation de 180°. Par conséquent, les canaux se sont inversés et le son a subi une rétrogradation (Fig. 6). Le doute suivant demeure : cette intervention est-elle intentionnelle, compositionnelle, ou s'agit-il simplement d'une bévue, d'une erreur technique ?

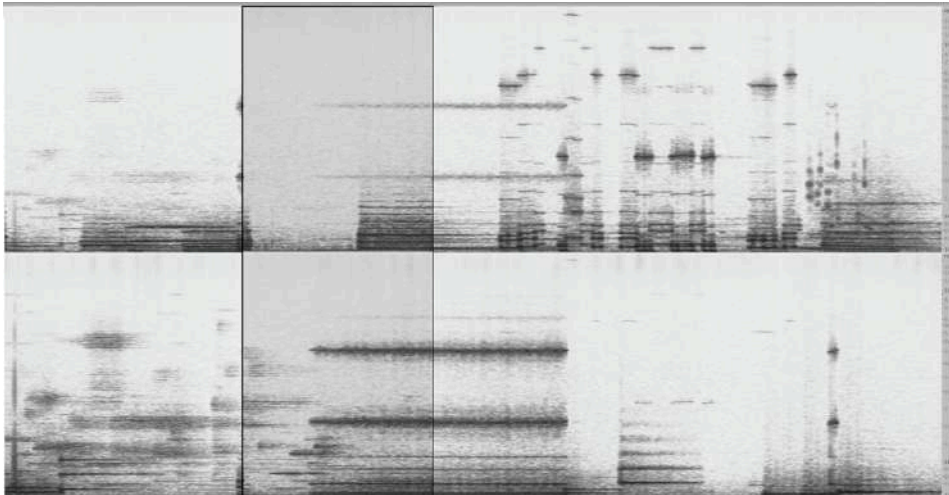


Fig. 6. Traitement graphique de la représentation temps/fréquence de la bande magnétique E 003 (Bruno Maderna, *Syntaxis*) des Archives du Studio di Fonologia musicale - RAI – Milan. Ici, on peut voir une reconstruction graphique de la bande RAI dont le signal a été « tourné » (inversion des canaux et signal rétrogradé). De cette façon, on obtient visuellement la bande Suvini-Zerboni, avec une différence d'environ 0,5 seconde.

Si l'éthique est liée à la découverte de la valeur de nos actes, alors il est nécessaire de distinguer ce qui peut être laissé à l'automatisation et ce qui, par sa singularité, est un défi à la compréhension de la nouveauté.

10. La restitution de l'œuvre mixte *Jour, Contre-jour* de Gérard Grisey : de l'éthique de la préservation au moment théorique de la compréhension de l'œuvre

Les questions théoriques traitées jusqu'ici doivent se traduire par modèles et actions éditoriales définis. A titre d'exemple, étudions le projet éditorial de restitution à la vie du concert de l'œuvre mixte *Jour, Contre-jour* de Gérard

Grisey. Ce projet a été réalisé par l'équipe pluridisciplinaire du Laboratoire MIRAGE de L'Université de Udine.

Pour la composition de cette œuvre, Grisey a élaboré un modèle mathématique et en a transféré la structure tout aussi bien à l'écriture en notation musicale qu'à la génération électronique des traces audio. L'œuvre représente un double processus composé de deux macro-sections (« matin » et « après-midi »), chacune divisée en 10 sections ; la première section de « l'après-midi » représente « midi ». Chaque section est à son tour divisée en deux parties, A et B (Fig. 7). Dans *Jour, Contre-jour*, la partie A est jouée exclusivement par les instruments acoustiques, alors que la partie B est confiée tant aux instruments qui exécutent des effets de bruit, qu'à la partie électronique sur bande magnétique à quatre pistes (pour l'analyse de l'œuvre, (Cossettini, Orcalli 2018).

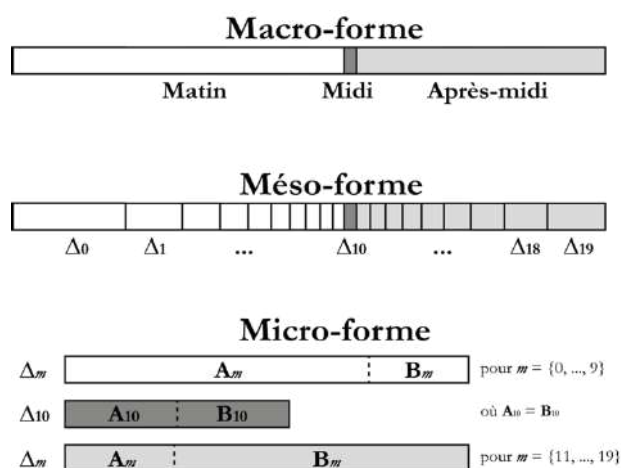


Fig. 7 - Structure de *Jour, Contre-jour* de Gérard Grisey

La distribution des entrées, des sorties et des sommets d'intensité des sons est réglée par une série d'« instants », dont les valeurs temporelles en secondes sont déterminées par un tableau de coefficients ($k_{m,n}$ $m=\{1, \dots, 19\}$, $n=\{1, \dots, 10\}$) (Fig. 8) préétabli par le compositeur. Les instants sont indiqués ici par $x_{m,n}$ pour les parties A_m^J et $y_{m,n}$ pour les parties B_m^J

Δ_m	A_m	B_m	$k_{m,1}$	$k_{m,2}$	$k_{m,3}$	$k_{m,4}$	$k_{m,5}$	$k_{m,6}$	$k_{m,7}$	$k_{m,8}$	$k_{m,9}$	$k_{m,10}$
120	108	12	6,5	5	3,5	2	1,1	0,65	0,5	0,35	0,212	0,186
80	68	12	6	4,66	3,33	2	1,2	0,8	0,666	0,533	0,425	0,375
60	48	12	5,5	4,33	3,166	2	1,3	0,95	0,833	0,717	0,634	0,562
48	36	12	5	4	3	2	1,4	1,1	1	0,9	0,85	0,75
40	28	12	4,5	3,666	2,834	2	1,5	1,25	1,167	1,083	1,062	0,938
34	22	12	4	3,333	2,666	2	1,6	1,4	1,333	1,266	1,252	1,142
30	18	12	3,5	3	2,5	2	1,7	1,55	1,5	1,45	1,442	1,355
27	15	12	3	2,666	2,333	2	1,8	1,7	1,666	1,63	1,626	1,568
24	12	12	2,5	2,333	2,166	2	1,9	1,85	1,831	1,815	1,813	1,784
26,66	13,33	13,33	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
29	13	16	1,784	1,813	1,815	1,831	1,85	1,9	2	2,166	2,333	2,5
32	13	19	1,568	1,626	1,63	1,666	1,7	1,8	2	2,333	2,666	3
36	13	23	1,355	1,442	1,45	1,5	1,55	1,7	2	2,5	3	3,5
41	13	28	1,142	1,252	1,266	1,333	1,4	1,6	2	2,666	3,333	4
48	13	35	0,938	1,062	1,083	1,167	1,25	1,5	2	2,834	3,666	4,5
57	13	44	0,75	0,85	0,9	1	1,1	1,4	2	3	4	5
71	13	58	0,562	0,634	0,717	0,833	0,95	1,3	2	3,166	4,33	5,5
92	13	79	0,375	0,425	0,533	0,666	0,8	1,2	2	3,33	4,66	6
133	13	120	0,186	0,212	0,35	0,5	0,65	1,1	2	3,5	5	6,5

Fig. 8 - Coefficients pour le calcul des « instants » (la première section - 240 s - n'est pas concernée par le tableau). Réélaboration des esquisses conservées auprès de la Fondation Paul Sacher

Prenons par exemple la partie A de la section $m=16$. La distribution théorique des instants où se situent les pics d'intensité des sons est définie par :

$$x_{16,n} = \frac{A_{16}}{20} \cdot \sum_{i=1}^n k_{16,i}$$

$$A_{16} = 13$$

$$x_{16,n} = [0.49, 1.04, 1.63, 2.28, 2.99, 3.9, 5.2, 7.15, 9.75, 13]$$

Dans la partition, les valeurs temporelles sont ensuite représentées – et approximées – en notation musicale traditionnelle (Fig. 9).

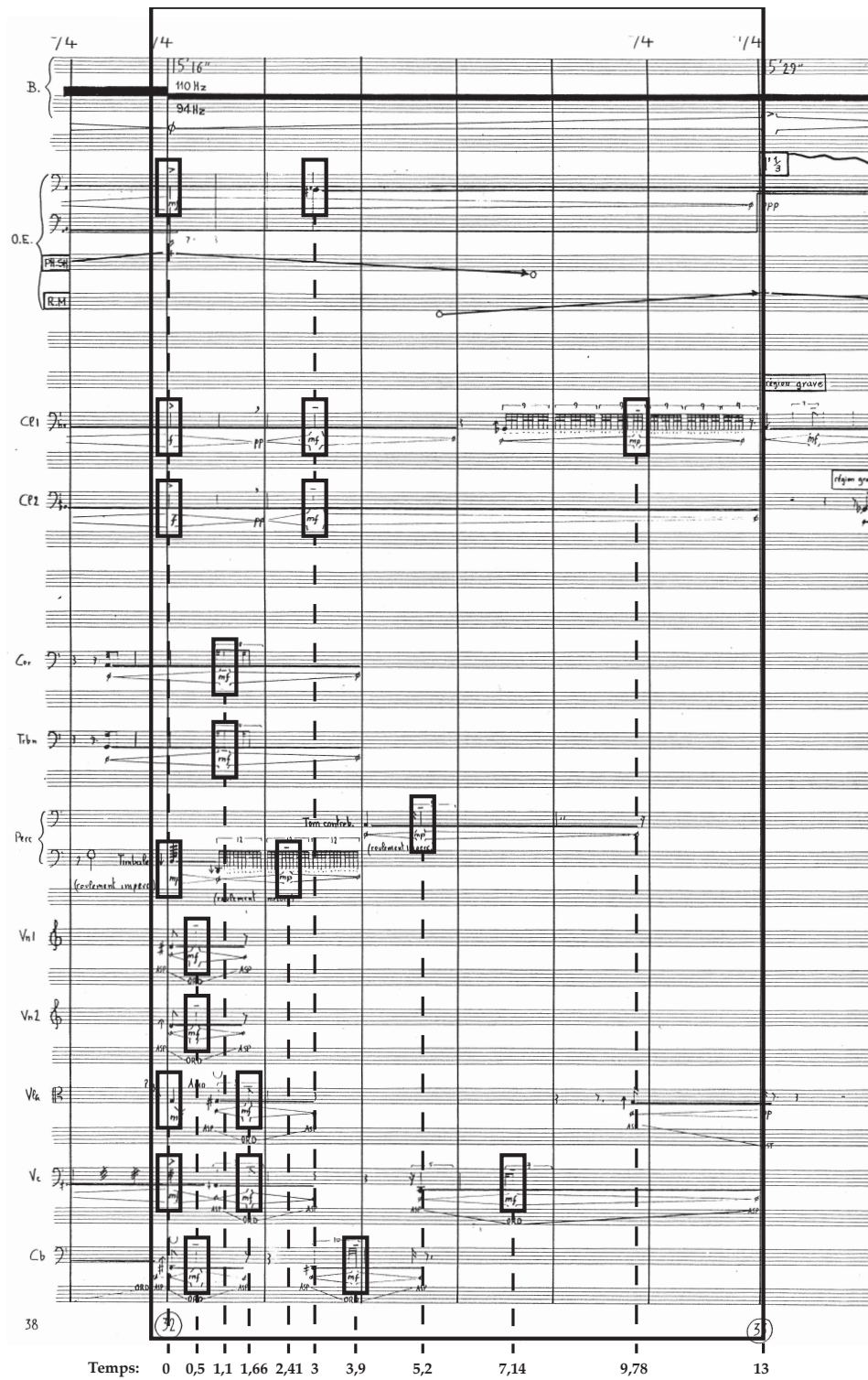


Fig. 9 - Distribution temporelle des sommets d'intensité exprimées en secondes sur la partition (section 16, chiffre 32, durée 13 sec., $\text{♩} = 60$) de *Jour, Contre-jour* de Gérard Grisey.

D'une manière analogue, pour la partie B de la section m=9, la distribution théorique des instants où se situent les pics d'intensité est définie par :

$$y_{9,n} = A_9 + \frac{B_9}{20} \cdot \sum_{i=n}^1 k_{9,i}$$

$$A_9 = 12$$

$$B_9 = 12$$

$$y_{9,n} = [13.07, 14, 158, 15.247, 16.346, 17.456, 18.596, 19.796, 21.095, 22.495, 24]$$

Les sons sont confiés dans une large mesure à la bande. Cependant l'analyse du master 4 traces, produits à la Technische Universität de Berlin (TU), montre des différences par rapport aux valeurs temporelles théoriques (Fig. 10).

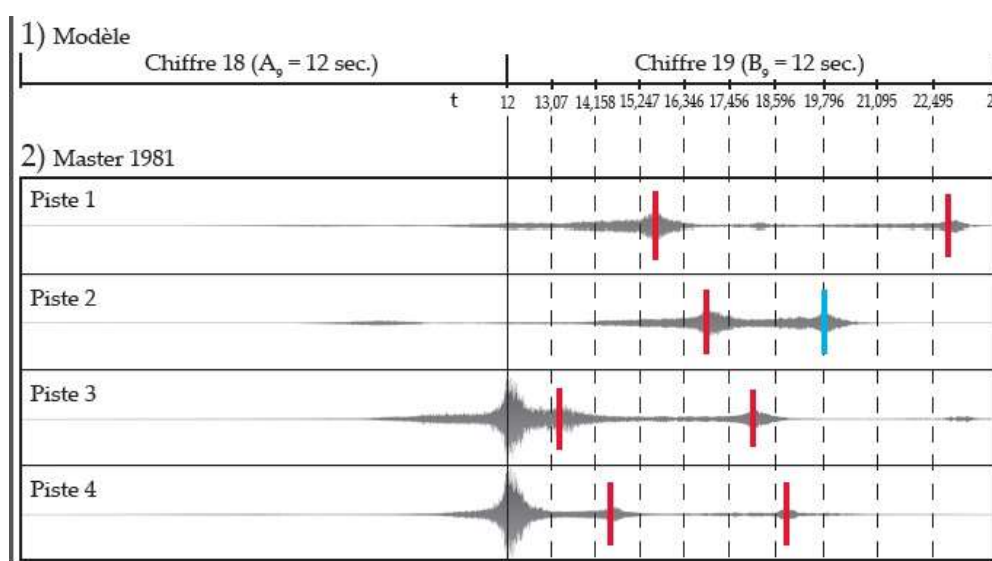


Fig. 10 - Partie électronique : synchronisation des événements par rapport au modèle (section 9, chiffres 18-19, durée 24 sec.). 1) Distribution théorique des instants exprimée en secondes ; 2) master réalisé par Gérard Gri-sey et Folkmar Hein (Berlin, 1981).

Lorsque l'on travaille avec des documents audio analogiques, il ne faut pas oublier que les appareils utilisés pour leur production ne sont pas « parfaits » mais qu'ils sont caractérisés par des seuils de tolérance et par les limites des systèmes. Dans *Jour, Contre-jour*, cet aspect devient tout à fait évident : les déviations de durée et d'intonation que l'on constate entre bande et partition

ne sont pas attribuables uniquement à des erreurs de copiage des sources mais sont inhérentes au matériel audio de base de la partie électronique. L'absence de linéarité des appareils, le bruit, les imprécisions d'exécution qui se sont insinués dans la bande pendant l'acte créatif en font désormais pleinement partie.

Une « partition d'exécution », rédigée à la main par Folkmar Hein (le technicien du studio de l'époque) sur des indications précises de Grisey, qui signale les opérations nécessaires pour « jouer » la bande préliminaire, constitue un témoignage précieux. La lecture de cette « partition » suppose la connaissance complète non seulement de la structure de l'œuvre mais aussi des caractéristiques des appareils présents dans le studio. Par exemple, les chiffres cerclés se réfèrent aux parties de chaque section de l'œuvre. La même numérotation figure par écrit au dos de la bande magnétique, en correspondance avec une étiquette adhésive et une ligne verticale. Cette dernière doit être alignée avec un signe situé sur le bloc des têtes du Telefunken M15A du studio berlinois utilisé pour le mixage. De cette façon, le début du signal audio correspondant à la section indiquée se trouve exactement au niveau de la tête de lecture (Fig. 11).

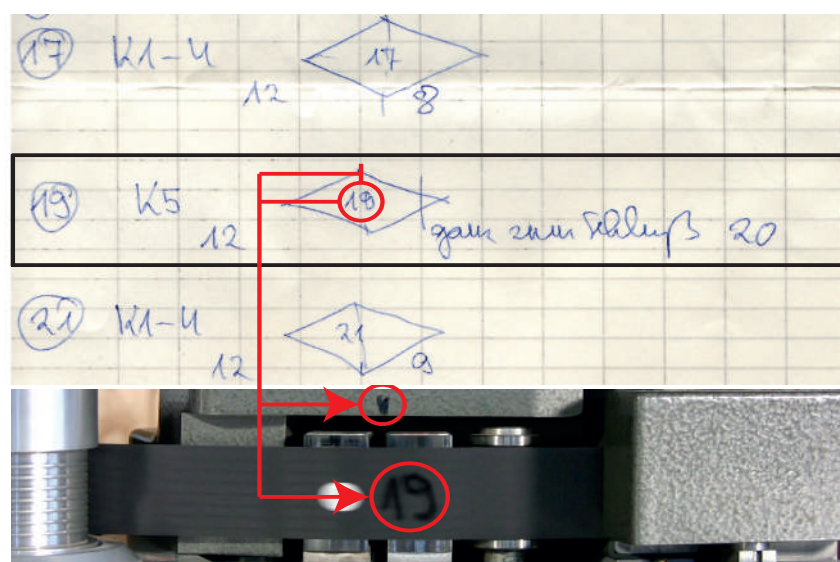


Fig. 11 - Sons électroniques. Partition d'exécution et bande magnétique (section 9, chiffres 18-19, durée 12 + 12 sec.)

Dans *Jour, Contre-jour*, l'analyse du modèle compositionnel et la reconstruction historique et technologique du système de production et de reproduction de la partie électronique ont permis de reconnaître les erreurs de transmission dans le canal. Plus exactement, nous avons dans ce cas deux canaux en série : le premier est l'enregistrement sur 8 traces, le deuxième le mixage sur 4 traces. Le « bruit » dans les canaux a des origines diverses ; dans ce cas spécifique, il s'agit d'altérations mécaniques et de défauts de réalisation qui ont dégradé l'organisation du message.

Le caractère irréversible des opérations de mixage et la basse qualité audio des témoins 4 traces ont rendu impossible l'approche reconstructive sur 4 traces. On a donc dû adopter une nouvelle stratégie que nous définissons *régénérative*. Cette stratégie est possible grâce à : a) la reconstruction du modèle théorique à partir des esquisses de Grisey ; b) la connaissance des schèmes de mixage qui nous ont été fournis par Folkmar Hein ; c) l'existence de la bande 8 traces conservée aux archives de l' Elektronisches Studio de la Technische Universität de Berlin. À partir de cette dernière, nous avons pu régénérer les quatre traces sur la base du modèle théorique d'organisation de l'œuvre. Il ne s'agit donc pas d'une nouvelle synthèse, obtenue directement du modèle, mais d'une régénération des 4 traces à partir des 8 traces d'origine. Le message (modèle) codifié correctement dans la réalisation abstraite (algébrique) avait subi une série d'altérations dans la phase de transmission via les canaux (partitions/enregistrements). Ainsi les « instanciations » sur bande de *Jour, Contre-jour* ne préservaient pas les contraintes générales prévues par le compositeur. Le laboratoire MIRAGE a fonctionné donc comme agent correcteur d'erreurs sur la base du modèle représenté par le décodage algébrique de la théorie musicale de Grisey (Fig. 9). Les rôles de l'observation, de l'identification et de la restauration ont été assumés et unifiés dans l'approche *régénérative*. La régénération se présente donc comme une possibilité de restitution là où, grâce à la présence d'un modèle compositionnel formalisable, la restauration a pu être effectuée sur des bases analytiques.

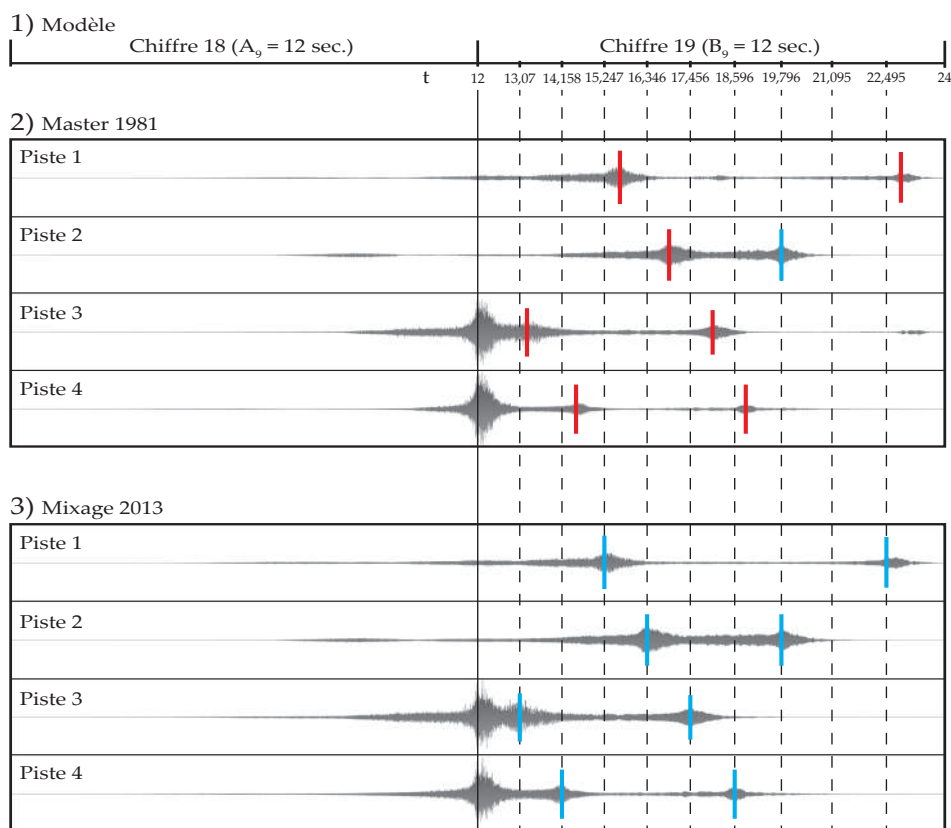


Fig. 12 - Partie électronique : synchronisation des événements par rapport au modèle (section 9, chiffres 18-19, durée 24 sec.). 1) Distribution théorique des instants exprimées en secondes ; 2) master réalisé par Gérard Grisey et Folkmar Hein (Berlin, 1981); 3) mixage réalisé par le Laboratoire MIRAGE – Université de Udine (Udine, 2013).

Comme élément ultérieur de contrôle, le nouveau mixage a été comparé avec ce qui a été réalisé à Berlin en 1981, où sont présents des interventions non prescrites par les instructions manuscrites, mais qui tendent à emphatiser les pics d'intensité des sons enregistrés (Fig. 13).

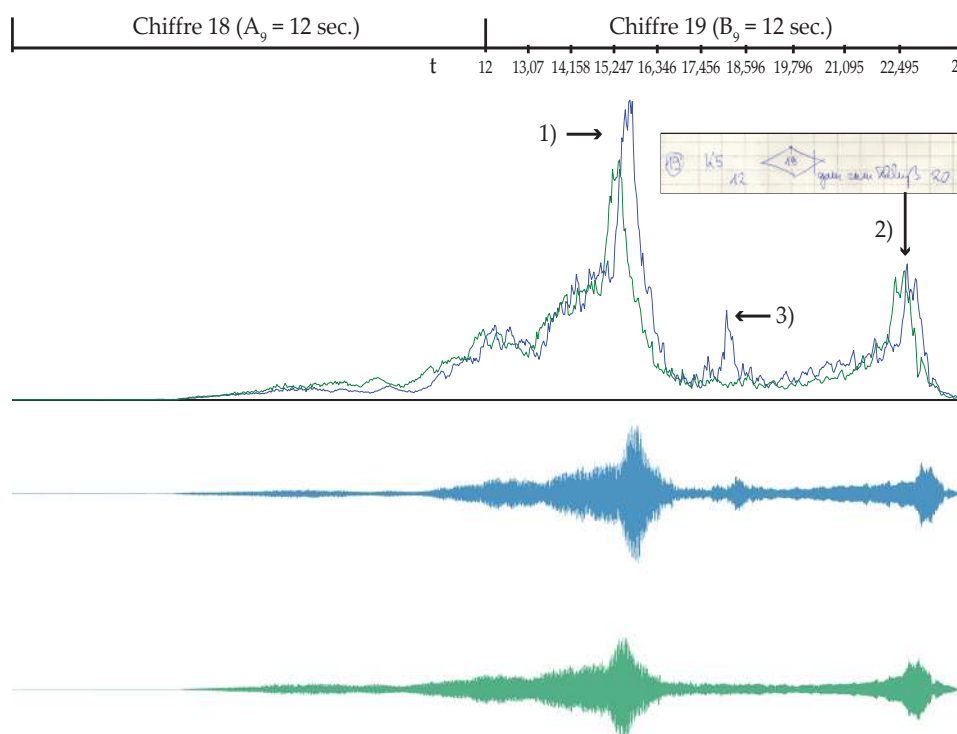


Fig. 13 - Gestes. 1) Trace sonore difficile à décrire : un geste musicale improvisé ? 2) geste codifié ; 3) crosstalk.
Ligne bleue : master Berlin ; ligne verte : mixage MIRAGE (section 9, chiffres 18-19, durée 24 sec.).

Dans le respect d'une intervention que l'on peut attribuer à l'auteur, ces « gestes » ont été analysés en environnement Matlab et donc reconstruits dans le nouveau mixage, non sans assumer une marge de discrétion suggérée par des facteurs perceptifs. En présence d'un geste non reductible au modèle, et pour respecter une source licenciée par l'auteur, nous avons voulu procéder par collation et choisi la voie reconstructive.

11. Archives

La sélection eugénique de la production audiovisuelle a été fonctionnelle à une science des données qui s'applique à des *corpus* déjà existants. Les systèmes de bases de données fonctionnent selon l'hypothèse des noms uniques, l'hypothèse de monde clos, la fermeture du domaine. Nous rappelons ici les liens profonds entre les *sciences des données* et la logique mathématique ou,

plus précisément, la *logique du premier ordre*. Cette logique suppose l'existence d'objets et de relations, ce qui permet de gagner en puissance expressive. En logique du premier ordre, un monde possible, ou modèle, comprend un ensemble d'objets et une interprétation qui fait correspondre des symboles de constantes aux objets, des symboles de prédicats aux relations entre objets et symboles de fonctions aux fonctions sur les objets. Dans le cadre d'une approche de l'IA traditionnel, subordonnée aux « lois de la pensée », l'accent est mis sur la validité des inférences. Un agent logique dispose de bases de connaissances qui sont constituées d'énoncés et ces énoncés sont exprimés conformément à la syntaxe du langage de représentation, qui spécifie tous les énoncés bien formés. Une logique doit également définir la sémantique, ou signification, des énoncés. Elle définit la *vérité* de chacun d'eux dans le contexte de chaque monde possible, c'est-à-dire de chaque modèle. Les modèles sont des abstractions et chacun d'eux se contente de déterminer la vérité ou la fausseté de chaque énoncé pertinent. (Russel, Norvig 2010). De manière analogue, la musicologie a historiquement cherché dans le texte musical la « cohérence » de la représentation symbolique. Mais l'ère des *Big data* et du *deep learning* dans laquelle nous sommes, impose des nouvelles formes de connaissance, de nouveaux modes de penser et de diviser le travail intellectuel (Miller 2012). Les nouvelles formes d'archives ne sont pas seulement des archives du mouvement mais, comme l'a dit Eivind Røssaak, peuvent être qualifiées d'archives en mouvement (Røssaak 2010). Les média web ne sont pas stables, ils se caractérisent par des processus de logicialisation, de diffusion en continu, de codage, et de décodage des données, et par d'autres façons de traiter le flux de données comme un processus temporel. Les entreprises web concentre leurs efforts sur l'expérience de l'utilisateur en offrant des services avant tout simples et performants au profit de l'attractivité. L'authenticité se détache de l'œuvre pour s'attacher à l'instant perceptif du récepteur. « L'authenticité ne se situerait donc plus tant du côté de l'œuvre que de celui de son écoute ce qui justifierait le fait de considérer que la question de la valorisation

marchande ne se poserait plus tant au niveau des contenus produits par l'industrie qu'à celui de la diversité des moments où ils sont consommés » (Petricoz 2016).

Comprendre le sens des données, répondre plus précisément aux requêtes, sont des avantages apportés par les bases de connaissances. Mais le plus fascinant d'un point de vue technique est la possibilité de s'appuyer sur la logique pour inférer automatiquement de nouvelles connaissances. Pour expliquer cela, affirme Serge Abiteboul, « il faut réexaminer la notion de *fait*. Nous avons rencontré jusqu'à présent des *faits extensionnels*, comme *Séance* (*Star Wars*, *Sel*, 22:15), qui correspondent à des n -uplets stockés dans la base de données. La base de données est donc dépositaire de tous les faits extensionnels du monde. Introduisons maintenant des connaissances sous forme de lois (de règles) comme : $\text{SouhaiteVoir}(\text{Alice}, t) \leftarrow \text{Film}(t, \text{Hitchcock}, a), \text{not Vu}(\text{Alice}, t)$ que l'on peut lire « si t est le titre d'un film d'Hitchcock, a un acteur de ce film, et si Alice n'a pas vu ce film, alors elle souhaiterait le voir ». À partir de telles règles et de faits comme « *Psychose* est un film d'Hitchcock » et Alice ne l'a pas vu, nous allons pouvoir inférer un fait comme « Alice souhaiterait voir le film *Psychose* », un fait qui n'est stocké dans aucune base de données. Nous parlerons de *faits intentionnels*. C'est ce genre de règles toutes simples qui permet à des logiciels de raisonner. L'inférence est essentielle dans le cadre d'une Toile (web) des connaissances en devenir, notamment pour mieux répondre aux requêtes ou pour intégrer de l'information provenant de sources hétérogènes. Nous pouvons imaginer demain des millions, des milliards de systèmes qui échangent des connaissances, infèrent des connaissances. Il faut pourtant raison garder. Il ne s'agit pas ici de raisonnements très compliqués, comme par exemple ceux d'une démonstration mathématique, mais juste d'échanges d'informations. Se posent pourtant d'énormes défis techniques : comment raisonner avec de pareils volumes de connaissances ? Comment ne pas être simplement submergés par les faits inférés ? Comment garantir la qualité des informations ? Leur confidentialité ? Comment expliquer les faits obtenus ?

Et puis notre environnement va changer. Il va nous falloir apprendre à vivre dans un monde où nous serons entourés de systèmes qui raisonnent, s'échangent des connaissances, interagissent avec nous. Comment cela va-t-il modifier notre manière même de savoir, de penser ? » (Abiteboul 2012).

A propos de l'expérience à la fois intellectuelle et éditoriale que la réalisation de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert a représentée, Gilbert Simondon écrivait : « La grandeur de l'*Encyclopédie*, sa nouveauté, résident dans le caractère foncièrement majeur de ces planches de schémas et de modèles de machines qui sont un hommage aux métiers et à la connaissance rationnelle des opérations techniques. Or, ces planches n'ont pas un rôle de pure documentation désintéressée, pour un public désireux de satisfaire sa curiosité, l'information y est assez complète pour constituer une documentation utilisable, de telle manière que tout homme qui possède l'ouvrage soit capable de construire la machine décrite ou de faire avancer par l'invention l'état atteint par la technique en ce domaine et de faire commencer sa recherche au point où s'achève celle des hommes qui l'ont précédé » (Simondon 2012, p. 93). La notion d'opération occupe une place centrale dans l'*Encyclopédie* ; Ed Finn a défini l'*Encyclopédie* l'algorithme du siècle des lumières (Finn 2017). Geste, opérations techniques, processus de composition, ces trois termes sont les termes principaux du langage de travail de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert. Comme le souligne l'historien du design Antoine Picon, « Le point commun entre les différents articles consacrés aux arts et métiers pourrait bien résider dans une commune attention aux gestes élémentaires de la production, à la façon dont ceux-ci s'agrègent pour donner naissance à des opérations techniques, à la logique qui prescrit enfin l'enchaînement des opérations pour former des processus où règne la division du travail, division dont l'*Encyclopédie* souligne à plusieurs reprises les bienfaits » (Picon 1992, pp. 143-144).

Geste, opérations techniques, processus de composition : cette triade s'applique aussi à la restitution et à l'édition des œuvres musicales. Mais comment passer du logicisme qui cherche dans le texte musical la « cohérence » de la

représentation symbolique de l'écriture graphique au pragmatisme du monde de l'audio où nous devons apprendre à rechercher le « degré de corrélation » qui lie les éléments constitutifs ? Start Russell et Peter Norvig posent une question fondamentale : nous intéressons-nous plutôt à la pensée ou au comportement ? Voulons-nous prendre modèle sur les humains ou travailler à partir d'une norme idéale ? Tous les programmes informatiques calculent quelque chose, mais les agents informatiques sont supposés faire plus : fonctionner de manière autonome, percevoir leur environnement, persister pendant une période prolongée, s'adapter au changement et créer et poursuivre des objectifs : un agent rationnel est celui qui agit de manière à atteindre la meilleure solution prévisible dans un environnement incertain. La capacité à élaborer des inférences correctes fait parfois *partie* de la nature d'un agent rationnel, car l'un des comportements rationnels possibles consiste à conclure logiquement qu'une action donnée permettra d'atteindre des objectifs déterminés, puis à agir conformément à cette conclusion. A l'inverse, la capacité à inférer correctement n'englobe pas *toute* la rationalité car, dans certaines situations, il n'y a aucune décision à prendre que l'on puisse déterminer avec certitude, pourtant il faut en prendre une. (Russel, Norvig 2010, p. 5).

Cette vision faustienne de l'agent informatique n'est pas sans faire problème : si les techniques de quantification de l'incertitude et les forme d'apprentissage sont le lieu d'une amélioration technologique continue, au contraire, dans le domaine informatique, la notion d'*intentionnalité* de l'action est difficile à interpréter. L'intentionnalité est un aspect important de la signification et d'une grande partie de notre vie, elle met en corrélation le monde intérieur avec l'extérieur. Elle donne le sens aux stratégies d'apprentissage fondées sur différents types de feedback.

La musique et les moyens de production du son se sont développés grâce à d'importants mécanismes de feedback et feedforward qui mettent en relation les acteurs sociaux avec leur milieu culturel et technologique. Selon le musicologue Gary Tomlinson, l'évolution de la musique, à une échelle millénaire, se présente avant tout comme un phénomène technologique, né de

l'influence réciproque entre les *affordances* matérielles et l'organisme physique. L'influence réciproque entre technologie instrumentale et geste musical ne serait pas convenablement représentée par une logique hiérarchique, mais on la comprend mieux selon une perspective évolutive épicyclique, où le terme épicycle désigne un potentiel de sédimentation culturelle susceptible de produire des éléments de cycles plus vastes de la co-évolution bioculturelle : les différentes boucles de rétroaction permettent à la culture de produire une sorte de rétro-effet sur la niche écologique dans laquelle se trouvent les individus et les groupes, ce qui entraîne une modification de l'environnement, qui à son tour récompense des modes génétiques plus adaptés à la survie dans ce créneau. De cette relation peuvent naître des systèmes culturels semi-indépendants : archives culturelles capables d'opérer en partie en dehors du cycle évolutif et d'orienter ce dernier dans de nouvelles directions. Dans cette perspective on peut partager l'idée que signification = l'information relative + évolution. (Rovelli 2018).

Les médiations, les niveaux d'abstraction et les nouvelles archives culturelles codifiées dans le web agissent sur le décalage entre élaboration et culture, entre les procédures informatiques invisibles et les réalités culturelles perceptibles, en créant des formes inédites d'émergence et de sélection. Mais la quantité énorme d'informations à traiter limite l'observation détaillée de ses manifestations sensibles. Si la gestion algorithmique des données ne peut pas représenter de manière exhaustive les chemins tortueux de l'évolution culturelle, alors la critique historique doit faire partie de notre capacité cognitive de conduire l'action en absence de déduction. La perte inévitable de précision et de compréhension analytique n'accorde qu'une approche essentiellement narrative. Dans l'impossibilité d'établir de manière ponctuelle tout l'espace des manifestations/expressions, nous ne pouvons atteindre qu'un mélange particulier d'analyse historique des ramifications de l'information contenue dans les documents.

La restauration et la restitution d'une œuvre musicale mixte en tant qu'action à éditer dans un contexte médiatique déterminé, a besoin de relier l'étude

de la documentation à une exégèse reposant sur des méthodes nouvelles qualitatives et quantitatives. Pour attendre une reconfiguration technoculturelle de l'action de l'éditeur, il faut envisager une herméneutique matérielle profondément renouvelée par la computation. Il s'agit donc de trouver une forme d'accès aux données sensibles réfléchissant cette nouvelle condition du savoir.

12. Conclusion

Des problématiques anciennes reviennent se présenter à l'éthique de la préservation et de la restitution des œuvres musicales sous des formes nouvelles et complexes : a) l'authenticité, l'identité et l'intégrité des documents, b) le concept de bruit par rapport au système technologique de production du son, c) les formes d'accès aux œuvres. Ces questions portent, sous des modalités diverses, tant sur les documents d'origine numérique que sur les dérivés de documents analogiques. Actuellement, trois niveaux opérationnels et conceptuels ressortent :

1) le transfert fidèle du signal enregistré (valable pour tous les documents). En règle générale, dans ce processus, deux systèmes sont inévitablement mis en contact : le système historique et le système de re-médiation. Le principe fondateur de ce premier niveau peut être nommé *diasystémique* ;

2) le deuxième niveau exige la conscience du caractère relatif de notre savoir. L'amélioration de la technologie et l'avancement de nos connaissances des documents peuvent être porteurs de sens opérationnels importants sur les données dont nous ne pensions pas, auparavant, qu'elles étaient essentielles. Le bruit peut devenir signal, et ce que nous considérons signal utile peut être lu dans un autre contexte culturel comme du bruit. Ce niveau rejoint, à travers le passage à l'échelle internationale des informations entre archives et laboratoires, actives entre autres dans le domaine de l'audio : des expériences et des pratiques apparues dans d'autres domaines de la préservation et de la restauration peuvent déboucher sur des confrontations utiles. Le principe de base

est le *retour* ou principe de *contribution* où le mode opératoire d'une intelligence collective s'établit toujours dans un dialogue transversal entre une ou plusieurs disciplines. « La dynamique ouverte par les digital studies renvoie au rôle central du corpus dans la recherche qui va fédérer dès sa clôture un ensemble d'acteurs se trouvant engagés dans un collectif par la diversité de leurs compétences. » (Cormerais 2018). Il faut donc intégrer au principe de retour le principe de *composition* où le corpus devient l'attracteur d'un collectif d'études.).

3) pour la musique d'auteur enregistrée, il est essentiel d'introduire un troisième niveau. Les documents sonores sont dans ce cas la projection des choix techniques et théoriques mis en œuvre par le compositeur. Les composants d'une œuvre musicale fixée sur support audiovisuel sont une sorte d'image holographique des diffractions multiples de la pensée du compositeur. L'éthique du respect de l'auteur et des œuvres ayant un mérite artistique est ici soutenue par un principe que nous pouvons ainsi définir, dans le sillage de Edgard Morin, comme *holographique*.

Aujourd'hui l'élargissement de l'organologie pose à l'édition de la musique mixte la nécessité de pouvoir gérer des sources de différents types et d'utiliser plusieurs types de logiciels pour analyser les mêmes données ou des données différentes. La multiplicité des pratiques créatives dans les domaines de la musiques électronique et mixte, la complexité des matériaux et des formes, les problématiques liées à la compréhension des sources et des dispositifs mettent en jeu des sphères médiatiques différentes (Bonardi, Bossis, Couprie, Tiffon 2017). L'écriture d'une partition électronique fixée ou conçue comme une partition algorithmique, la captation des processus de création et d'interprétation des espaces de créations multiples, l'espace du studio dans lequel la partie électronique est conçue, l'espace de répétition, l'espace du concert, constituent autant de dimensions réelles de la musique qui ne sont pas réductibles à une seule sphère médiatique. Cette complexité contextuelle nous induit à concevoir l'analyse, la reconstitution et la recréation d'une

œuvre mixte come un seul processus. Bref, la restitution à la vie de l'œuvre en concert.

Remerciements

Je tiens à remercier Alessandro Arbo et Alessandro Bertinotto, avec lesquels j'ai partagé des rencontres publiques et des projets qui ont été autant d'occasions d'échanges d'idées et de débats intéressants sur les thèmes et les pratiques abordés dans cet article. Je remercie également Pierre-Emmanuel Le-phay d'avoir bien voulu relire et réviser le texte français.

Bibliographie

- ABITEBOUL S. (2012), *Sciences des données : de la logique du premier ordre à la Toile*, Paris : Collège de France, Leçon inaugurale prononcée le jeudi 8 mars 2012.
- BACHIMONT B. (2017), *Patrimoine et numérique. Technique et politique de la mémoire*, INA, Paris.
- BATTAIL G. (1997), *Théorie de l'information. Application aux techniques de communication*, Masson, Paris.
- BONARDI A., BOSSIS B., COUPRIE P., TIFFON V. (éds.) (2017), *Analyser la musique mixte*, Delatour, Sampzon.
- BOSTON G. (1991), *Guide to the basic technical equipment required by audio, film and television archives*, Coordinating Committee for the Technical Commissions of the International Organizations for Audio, Film and Television Archives., & International Federation of Film Archives, Londres.
- CANOSA M. (2001), *Per una storia del restauro cinematografico*, in G. P. Brunetta (ed.), *Storia del Cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Vol. V. Einaudi, Turin. pp. 1069-1118.

- CORMERAIS F. (2018), *Introduction à une épistémologie des digital studies et mutation de la vérité à l'université* », in B. Stiegler (éd.), *La vérité du numérique*, FPY Edition, pp. 153-169.
- COSSETTINI L., ORCALLI A. (2015), *L'invenzione della fonologia musicale*, *Saggi sulla musica elettronica sperimentale di Luciano Berio e Bruno Maderna*, Lim, Lucca.
- ID. (2015), *Sounds, Voices and Codes from the Twentieth Century. The critical editing of music at Mirage*, Edition MIRAGE, <http://mirage.uniud.it>, Udine.
- ID. (2018), *Diffractions. Analyse de l'œuvre musicale mixte* Jour, Contre-jour de Gérard Grisey, L'Harmattan, Paris, Turin.
- DANE J. A. (2009), *Abstraction of Evidence in the Study of Manuscripts and Early Printed Books*, Ashgate, Farnham.
- ESCARPIT R. (1976), *Théorie générale de l'information et de la communication*, Hachette, Paris.
- FAHY C. (1988), *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova
- FINN E. (2017), *What algorithms want: imagination in the age of computing*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge MA.
- FOERSTER H. (1962), *On self-organizing systems and their environments*, in M. C. Yovitz S. Cameron (eds.), *Self-organizing systems*, Pergamon Press, New York, pp. 31-50.
- GASKELL Ph. (1972), *A new introduction to bibliography*, Oxford University Press, Oxford.
- GRISEY G. (2008), *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*, Éditions Musica Falsa, Paris.
- HAMMING R. W. (1986), *Coding and Information theory* (2^e ed.), Prentice-Hall., Englewood Cliffs NJ.
- IASA-TC 03, *Sauvegarde du Patrimoine sonore : Ethique, Principes et Stratégies de Conservation*, (internet : http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_French.pdf).

- KITTLER F. (2002), *Optische Medien, Berliner Vorlesung 1999*, Merve Verlag, Berlin.
- ID. (2015), *Mode protégé* (trad. fr. Vargoz F.), Les Presses du réel, Dijon.
- LE GUERN Ph. (2016), *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Press des Mines, Paris.
- LE CUN Y. (2019), *Quand la machine apprend. La révolution des neurones artificiels et de l'apprentissage profond*, Odile Jacob, Paris.
- MILLER B. (2012), *Documentation et sciences sociales: des musées laboratoires aux humanités digitales*, Les E-dossiers de l'audiovisuel, juin 2012 sur ina-expert.com.
- MORIN E. (1977), *La méthode. La Nature de la Nature*, Éditions du Seuil, Paris.
- OLSON H. F. (1943), *Dynamical Analogies*, Van Nostrand, New-York.
- ORCALLI A. (2013), *La pensée spectrale*, in N. Donin et L. Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*, Vol. II, Symétrie, Lyon, pp. 1511-1573.
- ID. (2013), *Traces sonores du XXe siècle. Pour une critique des sources audiovisuelles*, in *Musique et technologie. Préserver, Archiver, Re-produire*, Institut National de l'Audiovisuel, Paris, pp. 33-74.
- ORCALLI A., VERNOOIJ E. (2018), *L'impatto dei nuovi media sulla monografia: Prospettive per la musicologia*, «Acta Musicologica. International Musicological Society», 90, 2, pp. 220-238.
- PARIKKA J. (2017), *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge (trad. fr. *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, 2012, UGA Edition, Grenoble).
- PERTICOZ L. (2016), *Opulence musicale et recommandation. Quelques réserves face à une 'révolution' en cours*, in Ph. Le Guern *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute*, Press des Mines, Paris, pp. 127-140.
- PHILIPPOT M. (2010), *Écrits*, Vol. 2, Delatour, Sampzon, pp. 455-492.

- PICON A. (1992), *French Architects and Engineers in the Ages of Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RASTIER F. (2018), *Faire sens : de la cognition à la culture*, Garnier, Paris.
- RØSSAAK E. (2012), *The Archive in Motion: An Introduction* », in E. Røssaak (dir). *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Novus Press, Oslo, p. 11-26.
- ROVELLI C. (2018), *Meaning and Intentionality = Information + Evolution*, in A. Aguirre, B. Foster et. Z. Merali (éd.), *Wandering Towards a Goal*, Springer, Cham, pp. 17-27.
- RUSSELL S., NORVIG P. (2010), *Intelligence artificielle*. (3^e ed.), Pearson Education France, Paris.
- SCHAEFFER P. (1970), *Machine à communiquer. I Genèse des simulacres*, Edition du Seuil, Paris.
- SEGAL J. (2003), *Le Zéro et le Un. Histoire de la notion scientifique d'information au 20^e siècle*, Syllepse, Paris.
- SIMONDON G. (2012), *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris.
- ID. (2013), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Millon, Grenoble.
- SLEPIAN D. (1974) (ed.), *Key Papers in the development of Information Theory*, IEEE Press, New York.
- STERNE J. (2015), *Une histoire de la modernité sonore*, La Découvert, Paris.
- TANSELLE G. Th. (1998), *Literature and artifacts*, Bibliographical Society of the University of Virginia, Charlottesville.
- THEVENOT J. (1961), *Témoignages sonores enregistrés*, in Ch. Samaran (éd.), *L'histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris, pp. 1411-1417.
- TIFFON V. (2013), *Musique mixte*, in N. Donin et L. Feneyrou (éds.), *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*, Vol. II, Symétrie, Lyon, pp. 1297-1314.

- TOMLINSON G. (2015), *A Million Years of Music: The Emergence of Human Modernity*, Zone Books, New York.
- VIDOLIN A. (2013), *Les studios d'électro-acoustique, outils collectifs et traditions nationales*, in N. Donin, L. Feneyrou (éds), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Vol. 1., Symétrie, Lyon, pp. 671-688.
- WIENER N. (1954), *The Human use of Human Beings: Cybernetics and Society*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, Boston (trad. fr. *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*, 2014, Edition du Seuil, Paris).
- ID. (1949), *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Wiley, New York.
- WOLPERT D. H. (1992). *The Second Law, Computation, and the Temporal (A)symmetry of Memory*, in Workshop on Physics and Computation, IEEE Press, pp. 58-62.

The Challenge of Authenticity. Music, Plagiarism and the Digital Age

Lisa Giombini

Abstract

When she died of cancer in June 2006, English pianist Joyce Hatto was hailed as a musical genius by the press. In the previous thirty years, despite illness, she had proven capable of mastering an incredible repertoire, encompassing nearly the entire literature ever composed for piano. Prodigy of old age, she was thought to deserve a place of honour in the annals of classical music. Which, indeed, she obtained – as a *plagiarist*, though. Hatto's fake recordings, all stolen from other interpreters, have given rise to one of the greatest scandals in music history.

But why do we oppose plagiarism in the first place? More than being just a matter of cultural or sentimental values, in this paper I argue that our rejection of plagiarism has to do with the idea of art itself as a special form of human accomplishment. Unrevealed forgery and plagiarism trigger our admiration through a form of deception: they disguise the accomplishment. Given the advances in the field of audio-visual material digital alteration, there might, however, be increasing confusion in the future over what counts as a fake. Is technology reshaping our view of musical authenticity?

Keywords: Aesthetic Appreciation, Authenticity, Plagiarism, Digital technologies.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

Quando morì di cancro, nel giugno 2006, la pianista inglese Joyce Hatto fu salutata dalla stampa come un genio della musica. Nei trent'anni precedenti, nonostante la malattia, si era dimostrata capace di padroneggiare un repertorio incredibile, tale da includere quasi tutta la letteratura esistente per pianoforte. Prodigio della terza età, Hatto sembrava meritare un posto d'onore negli annali della musica classica. E lo ottenne, in effetti – ma come *plagiatrice*. Le registrazioni di Hatto, tutte false e rubate ad altri interpreti, hanno dato origine a uno dei più grandi scandali della storia della musica.

Ma perché rifiutiamo il plagio? In questo articolo sostengo che il nostro rifiuto del plagio, lungi dall'essere solo una questione di valori culturali o sentimentali, ha a che fare con la nozione stessa di arte come una speciale forma di realizzazione umana. Falsificazione e plagio, quando non vengono rivelati, suscitano infatti la nostra ammirazione attraverso una forma di inganno: essi mascherano il risultato finale. Dati i progressi nel campo dell'alterazione digitale del materiale audiovisivo, tuttavia, in futuro potrebbe verificarsi una crescente confusione riguardo a ciò che consideriamo falso. Può la tecnologia indurci a rivedere la nostra visione dell'autenticità musicale?

Parole chiave: apprezzamento estetico, autenticità, plagio, tecnologie digitali.

1. Introduction

This paper raises a number of issues that lie at the core of aesthetics as it is commonly understood and practiced in current analytic philosophy. As we shall see momentarily, these issues are as fundamental to the discipline as they are broad-ranging from a theoretical viewpoint. My aim here won't be to offer a solution to any of them, however, for this – provided it is possible at all – would require a much more thorough investigation than a single paper

allows. Rather, I intend to open up some space for rethinking how we understand and articulate these problems, particularly in view of the challenges that come to us by the increasingly massive use of digital technology in the contemporary production of art and music.

The first of these problems calls into question a crucial issue for aestheticians, i.e., how aesthetic appreciation works and what it means to aesthetically appreciate a work of art. In the context of art and music reception, what is this ‘appreciation’ about, and in what sense is it ‘aesthetic’?¹ The second problem articulates the previous one: when it comes to appreciating an artistic product, how important is knowing about the object’s origins and its production process? For example, to what extent awareness that a certain musical piece was composed by a child rather than an adult influences our evaluation of it? The third problem is more specific and revolves directly around the impact that digital technologies and the web may exert on our ability to formulate aesthetic judgments. Given its current spread and accessibility, how is technology going to change the way we enjoy, appreciate and evaluate the arts and music?

Complex as they are, these three related problems will constitute the red thread of this paper. They will take us down a path running from the meaning of plagiarism and the value of authenticity in the aesthetic frame up to the notion of ‘performance’ and how it affects our perception of the arts and music especially. Instead of tackling our investigation directly, though, I suggest that we go about it in a roundabout way, so to say. Let us start with a story – and as it is most appropriate in this context, this will have to be a ‘true’ story.

¹ To make this question even more complicated, consider also that it is far less than obvious that aesthetic appreciation works in the same manner for all works in different art forms. There may in fact be substantial differences how we relate to different types of art – painting, music, literature – so that each of them may require separate consideration (for this approach, see especially: Kivy, 1997).

2. The Greatest Pianist No One Has Ever Heard Of

This story starts when a life story ends. It was the 26th of June, 2006. In her cottage near Cambridge, England, the 77-year-old English pianist Joyce Hatto² was about to breathe the last of her breaths under the caring gaze of her husband, William Barrington-Coupe, a former classical-music agent and a recording engineer. In the previous twenty years, despite being seriously ill with cancer, Hatto had experienced moments of great popularity as a musician. With her husband acting as producer, and despite having retired from concertizing decades earlier, she had been able to record an amazing number of CDs – in fact, more than 110³ – for a record label called *Concert Artist*, created by her spouse to provide «a board for British talent sadly neglected by the major record companies»⁴. The list of Hatto's recordings comprised an amazing musical repertoire, which covered virtually the entire standard literature for keyboard: Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Schubert, Liszt, a lot of Rachmaninoff and Scarlatti, Mendelssohn, Mozart, Mussorgsky, Saint-Saëns, Schumann, Tchaikovsky, Godowsky and so forth.

Interestingly, Hatto's fame in the early 2000s grew directly proportional to the development of the first discussion groups online – virtual platforms like the Yahoo group 'ThePiano' and other Usenet/Google newsgroups, where participants, mostly aficionados and music connoisseurs, engaged in

² Online literature on the Hatto case is immense. In this paper, I rely in particular on two articles written by the journalist Mark Singer (2007a; 2007b) for the *New Yorker*. A very accurate documentary on Hatto's biography is also available at the following link: <<https://www.youtube.com/watch?v=cG5MxQT0Thk>>. The story is also commented in Dutton (2009).

³ By way of comparison, just consider that Arthur Rubinstein, one of the most productive pianists of the twentieth century, recorded only 90 discs throughout his whole career as a performer.

⁴ Quoted in Singer (2007a).

erudite and often heated discussions over the value of particular performances or recordings.

In fact, Hatto had already become a ‘viral phenomenon’ in online forums even before she finally experienced her *exploit* in the world of serious music critique. This happened shortly before her death, when the chief music critic of *The Boston Globe*, Richard Dyer, interviewed her and wrote that, to his mind, she was: «the greatest living pianist that no one has ever heard of», «a hidden jewel» (Dyer, 2005) with amazing capabilities as a performer. Dyer had listened to about a third of Hatto CDs and found that all of them were excellent. Indeed, the woman seemed able to do Schubert in one style, and then Prokofiev almost as she were a new person playing a different piano.

Hatto also combined her incredible musical talent with a peculiar form of wisdom. «Nothing belongs to us; all we do is pass it along» she claimed during one interview «As interpreters, we are not important; we are just *vehicles*. Our job is to communicate»⁵. Well, this *was* an appropriate motto! It soon became clear that “being a vehicle” and “pass it along” was exactly what Hatto was up to.

Let us jump ahead a few months. It was winter 2007, circa six months after Hatto’s death, when someone called Brian Ventura, a financial analyst from Mount Vernon (NY), received a package he had been waiting for for a long time. An avocational pianist and a music lover, Ventura had ordered online one of Hatto CDs, a performance of Liszt’s “Transcendental Études” he had read about in the Yahoo’s music group he was a member of. He unwrapped the disc and put it into his computer’s disk drive and then, through the Apple’s iTunes software, he connected it to *Gracenote*, one of the first Internet database of recordings able to identify songs by analyzing the duration of the trace, an ancestor of modern applications like *Sound Hound* or *Shazam*. Suddenly the *Gracenote* database revealed the unexpected: the disc was correctly

⁵ Available at the following link: <http://www.denisdutton.com/hatto_rnz_interview.mp3>.

recognized as a performance of Liszt's *Études*, but one by the Hungarian pianist László Simon! *László Simon*? How could this be possible? – Ventura wondered – perhaps the database was mistaken?

It could be, of course, but in the very same days, a similar disconcerting result was obtained by a group of scholars working at the *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* of the University of London. The team, guided by the famous musicologist Nicholas Cook, had been immersed for some time in a comparative study of recordings of Chopin mazurkas through a software capable of tracing patterns of similarity between different performances. When the group of researchers entered two tracks from Hatto Mazurkas in the database, the system revealed that this time her version was identical to a previous one by Eugen Indjic, a Serbian soloist!

It's easy to guess how this story ends. Within a few weeks after the initial discovery, digital analysis identified most of the original sources of Hatto CDs – she hadn't played one single note of all this impressive number of recordings: most of them had been stolen from little known performers, and then slightly altered in time and speed by Hatto's husband via the use of advanced sound processing programs. Ironically, thus, if digital technology allowed Hatto's early success, it also caused her final misfortune.

3. Plagiarism, Forgery and Other Artistic (Mis)adventures

Falsification, treachery, deception: there is enough in Hatto's story to feed the greedy imagination of the media across the globe and fuel one of the greatest scandals in music history. The pianist was guilty of a particular form of «artistic crime» (Dutton, 1979): she was a plagiarist. Along with the cheated musicians, her audience was her innocent victim. Of course, the Hatto affair is hardly one of a kind in the history of the arts. As most domains in human enterprise, the art world is pervaded by greed and ambition, and attempts at frauds have always flourished. For example, there is evidence that already in ancient Rome, sculptures made by craftsmen of the day were passed off as

classical Greek antiques and sold at high prices to naïve aristocrats. Cicero, Livy and Pliny all show concern about this phenomenon of false signatures appearing on old statues⁶. There is, however, a substantial difference between these types of frauds and that perpetrated by Hatto. In the first case (that of old Roman statues) we usually talk about *forgery* or *counterfeiting*. In Hatto's case, on the other hand, we talk about *plagiarism*. Both forgery and plagiarism can be defined in terms of an artwork presented to an audience with the explicit intention to deceive. Fraudulent intentions are indeed necessary to distinguish forgeries and plagiarism from honest copies, quotations, explicit homages, or *pastiches* (i.e., works created “in the style of”). Forgery and plagiarism, however, must also be distinguished from one another. For example, were Hatto to produce a pianistic forgery, she would have had to record Liszt's “*Transcendental Études*” herself and sell this performance to the market as a retrieved recording by, for instance, Ferruccio Busoni. But Hatto was instead a plagiarist: she stole other pianists' work and presented it as her own with only a few alterations. We can sketch this distinction in the following way.

Forgery involves the misattribution of a name to a work. One steals someone else's *name* to add value to one own's *work*. What is in question in forgery is thus the attribution of *authorship*⁷.

Plagiarism, on the other hand, involves taking another person's work or ideas and making them pass as one's own, to add value to one own's *name* (in order to make some profit out of it). A common case of plagiarism is an instance where someone publishes a text which was originally written by someone else. In plagiarism, thus, *content* is in question. This is why, compared to forgery, determining the boundaries of plagiarism is much more

⁶ See especially Pliny's comments on this in the book XXXL of his *Naturalis Historia* (Pliny, 2018). For a discussion on forgery in ancient Rome, see: Casement (2016).

⁷ For a comprehensive account on forgery, see: Wreen (2002).

problematic. For example, to which point is the borrowing to count as a robbery? What can count as an independent invention and what cannot? How different should two works be from each other to be considered independent artistic products?

Luckily for philosophers, it is usually the courts that have to deal with these thorny issues, deciding whether or not, in every single case, there has been an infringement of copyright laws. Clearly, however, Hatto's case is not particularly ambiguous from a legal point of view. The Barrington-Coupe deliberately committed a form of fraud that deserved as such to be condemned in courts: this point is rather uncontroversial⁸. What is interesting about this story are not its legal aspects, nor the scandal it provoked on international tabloids⁹, but the fact that it has important conceptual implications for many open questions in the field of aesthetics – especially in the light of the three issues we mentioned at the beginning of this paper.

One major problem arises when one considers the reactions of critics and experts to Hatto's recording production. How come, one can wonder, the same music critics who had given negative reviews of some original recordings wrote enthusiastic reviews of the very same recordings plagiarized and released by Hatto? Singer (2007a) reports a striking example of this. In 1992, a critic from the illustrious magazine *The Gramophone* wrote that pianist Yefim Bronfman's interpretation of Rachmaninoff *Third Concerto* lacked the

⁸ Curiously, though, no legal actions were taken against Mr. Barrington-Coupe after the discovery of the fraud. As a matter of fact, the British authorities stated that no legal action would have been taken if the copyright owners of the original recordings had not previously filed a complaint; which, however, did not happen (Beckford, 2007). See: <<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1543977/Yes-I-did-pass-off-piano-CDs-as-wifes-work-says-widower.html>>.

⁹ In 2012, the popularity achieved by the case led the BBC to produce a television movie based on Joyce Hatto's story "Loving Miss Hatto", with a screenplay by Victoria Wood and Katie Meluai. The movie is available at: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b01pm5m5>>.

required «angst or urgency» and that «he sounds oddly unmoved by Rachmaninov’s intensely Slavonic idiom». Fifteen years later, commenting on the *very same* recording released by Hatto, he claimed that it was: «stunning, truly great, among the finest on record, with a special sense of its Slavic melancholy».

Arguably, part of the enthusiasm among music critics and listeners was due to a sort of wonder or astonishment that Hatto could be so tirelessly productive during what should have been her retirement years. People, both experts and amateurs, were thrilled by the idea of this old lady playing the piano like a young virtuoso, an undertaking made even more impressive by the fact that she was fighting a battle with cancer. This kind of considerations, with the bunch of sentimental imagery they invoked, probably played a major role when it came to judging the aesthetic value of “Hatto” performances. In this sense, it is not surprising that collective enthusiasm turned to blame and reproach as soon as the fraud was discovered.

This brings us to an important issue from a philosophical viewpoint. Indeed, if the reaction of critics and the general audience was surely understandable, one can question whether it was also *justified*. In other words, is it right that we allow moral, psychological, sentimental, contextual or generally extra-aesthetic considerations to influence our aesthetic judgments so much? Why do we let plagiarism and forgery compromise our aesthetic appreciation? And finally, is this attitude really so *natural*, *essential*, and *necessary*, or should we rather do our best to prevent it, if possible?

4. Authorship, Authenticity, and Aesthetic Appreciation

Interestingly, this kind of (normative) questions have been at the core of interest for philosophers of art ever since the emergence of modern aesthetic theory. A case somewhat comparable to Hatto’s is mentioned in the famous paragraph 42 of the second book of Kant’s *Critique of Judgement*, where a naughty boy deceives the participants in a country party by perfectly imitating

«the bewitchingly beautiful note» of a nightingale «with a reed or a pipe in his mouth». Just like Hatto's audience, as soon as the party guests discover that the sounds they liked so much actually came from the boy and not the bird, all their interest suddenly disappears: «the instant one realises that it is all a fraud no one will long endure listening to this song that before was regarded as so attractive» (Kant, 2000: 182)¹⁰.

In more recent times, these questions have given rise to one of the most long-standing discussions in the field of aesthetics, that revolving around the notion of authentic artwork and its 'perfect copy' or fake (Goodman, 1976; Sagoff, 1978; 2014; Danto, 1981; Dutton, 1983; Elgin, 1991; Bowden, 1999; Wreen, 2002; Kulka, 2005, among the others). The central question in the debate is just: what difference does authenticity make from an aesthetic point of view? If a fake is perfectly identical to the original, or if it satisfies us aesthetically, why worry about who created it and how? As expected, the debate is split between those who insist on the role of authenticity in the context of aesthetic appreciation and those who deny it.

A classic argument in defence of the aesthetic value of authenticity can be found in Nelson Goodman (1968). In the famous Chapter III of his *Languages of Art*, Goodman contends that authenticity plays a central role in aesthetic appreciation¹¹. For Goodman, a difference in authorship between two artworks, an original and a copy, which may be currently imperceptible, can later become an *aesthetic difference* (Goodman, 1976: 99-102). As a matter of fact, just because today we may not be able to distinguish between the two works, it does not follow that we will always be unable to perceive a difference between them (Goodman, 1976: 105).

¹⁰ It is important to stress that Kant does not use this example to discuss the issue of authenticity, but rather to add to his discussion of natural beauty.

¹¹ See: Goodman, 1976: 99-122. Goodman is commonly regarded as the initiator of the debate about authenticity in the analytic scene.

To clarify Goodman's argument, we can consider one of the most famous forgeries in art history, van Meegeren's work *Christ and the Disciples at Emmaus*, from 1937. The painting was considered for more than one decade an authentic work by Vermeer, until van Meegeren himself finally admitted he had forged the painting to save himself from the charge of connivance with the Nazis, to whom he had sold the work during the war¹². Here is for instance what the famous Vermeer scholar Abraham Bredius wrote about it: «Neither the beautiful signature 'I.V.Meer' [...] nor the *pointillé* on the bread which Christ is blessing, is necessary to convince us that we have here a – I am inclined to say – *the* masterpiece of Johannes Vermeer of Delft [...] In no other picture by the great master of Delft do we find such sentiment, such a powerful understanding of the Bible story – a sentiment so nobly human expressed through the medium of the highest art» (Bredius, 1937: 210-211).

Looking at this painting today, with the awareness that it is a fake, it seems almost incredible that people could have considered it an authentic baroque picture. It clearly displays elements of the style of his own time. As Dutton (2003: 330) notices, for example, the characters' faces seem influenced by the photographic images of the Thirties (like Greta Garbo's). The man in profile, in particular, shows facial features that today, in retrospect, appear modern. These stylistic aspects were much less obvious to the viewer of the 1930s, probably because they appeared simply 'normal' at the time. This, however, confirms Goodman's intuition: perceivable differences between an original and a fake may emerge and, later on, appear obvious. Knowing that an artwork is forged, we change the way we look at it: we try to detect subtle qualities that distinguish it from the original, and in this way, we *learn* to see such differences (Goodman, 1976: 111-112). In this sense, for Goodman as well as for the many writers who have followed his lead, forgeries and originals are *perceptually* different.

¹² For details about the story of this painting and its discovery as a forgery, see: Frank (2006).

Another famous justification for authenticity in the context of art appreciation comes from Arthur Danto (1964; 1981). Danto agrees with Goodman that there is an important aesthetic difference between an authentic artwork and its perfect fake or copy, but unlike Goodman, he does not think that this depends on the fact that we might be able in the future to *perceive* such difference which is unnoticeable at present. According to Danto, what distinguishes an original from a forgery is what he calls an «atmosphere that is theory» (Danto, 1964: 580-581); art theory – in other words, all the ideas and meanings that an artwork expresses – are what makes an artwork what it is. Of course, it is something imperceptible (precisely because it is an *atmosphere*), nor can artworks wear it «on their surfaces» (Danto, 1981: 44), but it still plays an essential role. Since a completely different theory surrounds an original work and its forgery, it is impossible for them to have the same value, even if they are to remain forever perceptually indistinguishable.

Danto's examples to support his claim are well-known¹³. In one of them, drawing on the classic metaphysical problem of indiscernible Danto asks us to imagine a gallery in which a number of monochromatic red paintings, all identical in size and colour, are hung. The first is a painting called “The Israelites crossing the Red Sea”; the second is entitled “Kierkegaard's Mood”, while another one represents the “Red Square”. All these paintings are materially identical to each other so that they are impossible to distinguish at a mere glance (Danto, 1981: 44). There are, however, important aesthetic differences between these works, which start to emerge once one comes to know their title, their subject, the intent of their authors, that is, once one becomes

¹³ Another relevant scenario proposed by Danto (1981) includes the case of three identical red ties painted by Picasso, a forger and a child. According to Danto, the ties painted by the child and the forger cannot have the same inherent meaning as that produced by Picasso himself. Each of these three objects is invested with a different atmosphere that cannot be physically determined.

part of the theoretical atmosphere that surrounds them. This example, according to Danto, shows that perceptible properties alone cannot define something as an artwork. The context, ideology, and atmosphere in which an artwork is created determine indeed its meaning and value (Danto, 1981: 101). It follows that authenticity is for Danto less what one *sees* and more what one *knows*.

5. Aesthetic Empiricism and the Cultural Value of Authenticity

Although most scholars have taken either Goodman or Danto's side in the attempt to defend the aesthetic value of authenticity, these are not the only available positions on the table. According to authors like Clive Bell (1949), Alfred Lessing (1965), Eddie Zemach (1986) and, more recently, Peter Jaworski (2013) we should answer negatively to the question as to whether our aesthetic appreciation should be affected by non-aesthetic, moral, historical considerations. When it comes to aesthetic judgments, what is valuable should be detected merely by looking at the object, or by hearing it: we must not allow ourselves to be influenced by anything else. The argument goes as follows:

P1) what we admire as aesthetically valuable in a work of art are its aesthetic properties;

P2) aesthetic properties, whatever else is true of them, are perceptible – they can be seen or listened to by grasping the surface features of the object;

P3) knowledge that a work is plagiarized, that it was created by an old woman, a child, and even perhaps a machine, does not alter the perceptible qualities of a work;

C) hence, such knowledge shouldn't make any aesthetic difference to us: this is only a piece of extrinsic information¹⁴.

¹⁴ For a version of this argument see: Lamarque (2010: 133-134).

Here is what Bell writes in this regard: «To appreciate a work of art we need to bring with us nothing but a sense of form and colour and a knowledge of three-dimensional space [...] We need to bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions [...] To those who have and hold a sense of the significance of form what does it matter whether the forms that move them were created in Paris the day before yesterday or in Babylon fifty centuries ago?» (Bell, 1949: 37).

This position has been famously termed «aesthetic empiricism» by Gregory Currie (1980: Ch.2). Aesthetic empiricists like Bell claim that features that cannot be perceptually detected, such as contextual factors related to the work's origins are not *aesthetic*, thus, they should ideally not bear upon aesthetic appreciation. If they do, it is just because we are fetishists (Zemach, 1989: 66) sentimentalists (Jaworski, 2013: 403), or snobs (Lessing, 1965: 461). But if we could learn how to separate aesthetic criteria from the other extrinsic norms that guide our judgments, we might even come to enjoy Hatto's recordings just like those of 'anyone else' (which in a sense, *they are*).

Perhaps unsurprisingly, aesthetic empiricism, as a philosophical position, has found much more critics than supporters among contemporary aestheticians (Lamarque, 2010: 122), for it seems to be clearly at odds with our standard way of experiencing the visual arts and music. We tend to attribute great importance to authenticity in the artistic frame – namely, to the fact of experiencing originals as opposed to reproductions. People are willing to travel distances to view authentic art pieces, even if they wouldn't be able to distinguish them from reproductions and even if reproductions could offer a more rewarding experience. This also explains the monetary worth of originals. A poster of Leonardo's *Mona Lisa*, in the Louvre bookshop, may cost around 15 euros, yet the actual painting is priceless.

Contrary to what both Danto and Goodman seem to think, however, such considerations should not deceive us about the status of authenticity: the value we attach to it may be much less obvious than it seems. Our aesthetic responses are indeed greatly affected by our cultural values, and authenticity

itself is but a legacy of the Western culture (Lowenthal, 1994; 1998). In the Occident, we tend to care deeply, perhaps sometimes excessively, about who created a work of art and when. However, we know for certain that our demand for authenticity in art, as well as our devotion to the cult of genius, are not universally shared¹⁵. For example, most countries in the Far-East interpret what is to be valued in a work of art in terms that are not reconcilable with ours (see Weiler and Gutschow, 2017). As Korean philosopher Byung-Chul Han explains, the Far-East «does not know the cult of the original [...] One could also say that originals are preserved through copies» (Han, 2017: 67). As an evidence, Han refers to a number of misunderstandings that happened between China and Western museums. Often, the Chinese send copies abroad instead of originals, in the belief that they are not essentially different from the authentic artworks. The obvious rejection that then comes from the Western museums is perceived by the Chinese as an insult (see Han, 2017: 64).

An inter-cultural approach is therefore necessary to shed light on the complex nature of aesthetic appreciation: philosophers who imagine that we can completely separate aesthetic criteria from other cultural norms fool themselves, for this is actually impossible. To use Leonard Meyer's convincing phrasing, we can no more rid ourselves of these presuppositions of perception than we can breathe vacuum (Meyer, 1967: 57). But we can go even further on this: the point is not simply that external elements such as social expectations, cultural beliefs, sentimental values, or tastes *impinge on* our aesthetic appreciation. The point is, rather, that this may be exactly how aesthetic appreciation works in the first place (Meyer, 1967: 58).

¹⁵ To be honest, different traditions exist also in our culture. Consider for example the case of sacred Byzantine icons. These deeply symbolic images are only appreciable if we lay aside expectations of artistic originality. As Titus Burkhardt (2005) claims, the authenticity of the art of the icon, its intrinsic value, owes nothing to the subjective "originality" of its realization. The success of the enterprise «is dependent above all on intuitive wisdom; as for originality, charm, freshness, they will come of their own accord» (Burckhardt, 2005: 160).

6. The Artwork as Product and as Performance

To assess the different positions that have so far been presented, something more needs to be said about the concept of authenticity. Authenticity is a familiar notion in art theory, but it is also a sort of ‘umbrella term’ that it is quite difficult to pin down. Among the many possible meanings that the term takes on in aesthetics, however, a distinction tends to emerge around two main categories. Either the predicate ‘authentic’ is used in the sense of being ‘of undisputed origins’ or in the sense of being ‘innovative, original’. The first meaning refers to what is called “historical” or “nominal” authenticity (Kivy, 1995; Dutton, 2003: 259) in the philosophical literature. A work is authentic in this sense if it is what it claims to be in terms of origins, author, provenance – as opposed to a forgery, an instance of plagiarism, or a fake. This seems to be the sort of authenticity with which Goodman, Danto as well as aesthetic empiricists are concerned.

The second meaning of authenticity is more subtle and less related to ‘cut-and-dried’ provenance facts. It is what Peter Kivy (1995: 108), in his discussion of musical performance, refers to as «personal authenticity», while Denis Dutton (2003: 259) labels it «expressive authenticity». Regardless of the name used to describe it, authenticity in this second sense has mostly to do with creativity, meant as the property of an object being the product of an artist’s individual genius. This sort of authenticity comes into play when art objects are evaluated as vehicles for the artist’s self-exploration. Authenticity is meant therefore as «faithfulness to the performer’s own self, original, not derivative or aping of someone else’s way of playing» (Kivy, 1995). An artwork or performance achieves expressive authenticity «by challenging prevailing taste» (Gracyk, 2009: 156), by being innovative, or «by being true to one’s artistic self, rather than true to an historical tradition» (Dutton, 2003: 267). While, as we have seen, the aesthetic import of nominal authenticity is a contentious matter involving a number of cultural, moral, and social biases,

the understanding of expressive authenticity as an aesthetic property seems relatively uncontroversial¹⁶. All things being equal, a work of art that is an original expression of an artist's creative genius is more valuable to us than a derivative one: it opens up new perspectives, excites our imagination in new ways, or stimulates discussion among the audience¹⁷.

Focusing on personal authenticity is useful because it allows us to better understand where our rejection of plagiarism and forgery comes from. Indeed, the point is not so much who created a work of art and when, but rather what these pieces of information tell us about the innovativeness of the work, understood as a creative endeavour carried out against a certain background of historical and cultural conventions.

One intuition that seems fundamental in this regard is that our evaluation of art is not confined to considering artworks as 'finished products', but as resulting from particular productive processes (Sagoff, 1978: 463). In other words, the way art and music are produced and the type of procedures involved *determine* our appreciation. To this extent, if an original is different from a forgery, it is because it is the result of a unique creative act, whereas the forgery is not. Dutton (1979; 1983; 2003; 2009), for example, has contended that people assess all types of artworks – paintings, sculptures, sonatas, ballets, as well as renditions of pieces of music, literature, or theatre – as «the end-product of a human activity» (Dutton, 1979: 305). All art, and not

¹⁶ Although there is room for some cultural relativism in this case too. For example, innovation is not particularly valued in many South-Saharan African cultures. Young (2006: 470) reports the case of some religious sculptures produced by the Kalabari Tribe of southern Nigeria. Beyond their sacral purpose, these artefacts are all the more appreciated as they closely resemble previously existing sculptures.

¹⁷ That works can be *fully* authentic in this second sense is questionable, for each work of art is at least partially derivative to the extent that it is indebted to an existing artistic tradition. This, however, does not remove the possibility that it be innovative, for tradition provides a background for the artist's creative innovation.

only the so-called performing arts, incorporates at some level the notion of performance, whereby ‘performance’ refers to a human activity that involves a relevant accomplishment or achievement (Dutton, 1979: 304; see also Levinson, 2004: 15).

Of course, different artworks stand in differing relations to the performances of artists, depending on the artform in question and how their objects are to be appreciated. On the one hand, we have arts such as (live) music, where the human activity required to create the object of our aesthetic appreciation and the object itself are one and the same thing. To this extent, when we see a pianist at work, we are always conscious of his agency, since the performance involved (the act of playing) and the object of aesthetic contemplation (the music played) coincide. In such a case, to perceive the object *is* to perceive the performance. Less obvious is the element of performance in an art like painting, where we normally perceive the artwork without perceiving the actions that have brought it into being. So for instance we won’t immediately think of the artist’s performance when contemplating a painting that has hung for centuries in a museum. Yet also in this case, according to Dutton, the object of our appreciation is perceived as the result of human activity, a sort of ‘representative’ of human performance. The fact that arts differ with respect to whether we perceive the act of creation when it is actually performed, however, makes no difference to the relevance of the concept of performance. The concept of performance is indeed «internal to our whole notion of art» (Dutton, 1979: 305).

Interestingly, recent studies in empirical psychology (Newman and Bloom, 2012; Newman, Bartels and Smith, 2014) have confirmed Dutton’s intuition, based on a number of experiments that changed the circumstances under which an artwork has come into being. Participants in the experiments assessed an artwork differently if it was done by someone in the 18th century versus someone in the 21st century, by a renowned artist versus an outsider, or by an adult versus a child, even though the two works were perceptually identical (Newman and Bloom, 2012: 559) This evidence corroborates the

idea that we appreciate works of art mostly as human achievements coming out of human skills and techniques. From this perspective, art is like any other performance activity, including sport (Newman and Bloom, 2012: 559): we care *how* the obtained results have been achieved; if they have come out from natural vs artificial skill for instance (see: Riis, Simmons and Goodwin, 2008)¹⁸. Just like a successful sport performance, a successful artistic product represents a way of overcoming a number of technical and aesthetic obstacles, making do with available materials with the aim to produce an original artistic result. Although the final product may be designed for our appreciation as an object of contemplation in its own right, i.e., independently of the activity of the artist itself, this should not lead us to underestimate a fact that we take for granted: that the work is the result of human agency, and must be evaluated as such.

Further support to this position has come from recent work in neuro-aesthetics, investigating the role of the motor system in the observation of visual art. According to these researches, appreciation of visual artworks goes well beyond the ability of the brain to capture the observable features of the objects themselves. Since vision is a multimodal enterprise (Gallese and Di Dio, 2012), visible traces of the artist's creative gestures (like brush strokes on a canvas) are interpreted by the brain as goal-directed movements, capable as such of activating the relevant motor areas in the observers' brain (Freedberg and Gallese, 2007). Our appreciative involvement with art can thus be described as a form of 'embodied simulation': «a functional mechanism characterized by the reuse of motor representations when observing the [...] (visual) results of such actions» (Umiltà *et al.*, 2012). This testifies to the idea

¹⁸ This helps explain why doping typically provokes moral outrage. Why do we assume that doping is wrong? One main reason is that we believe that the aim of sport is to test the natural limits of human action. By artificially extending those limits, doping is at odds with the very essence of sport. Similar considerations apply in some sense to art as well.

that when in front of a work of art, we do not just behold the finished product, but also ‘see’ in our mind (or brain) the performative actions carried out by the artist in realizing it.

Consider a piano performance, for example Rachmaninoff “Piano Concerto No. 3”, one of the most technically challenging piano concertos in the entire classical piano repertoire. In listening to a good rendition of “Rach 3”, we are listening not simply to an appealing ‘sonic surface’, but to how a human being has overcome various obstacles and technical limitations in developing the possibilities encoded in the score by the composer. In this sense, when it comes to evaluating this rendition, we may consider dynamics, phrasing, tempo, note, and rhythmic accuracy, among many other features. But behind all these considerations lays the central presupposition that it is human’s bare hands that produce the sounds. To the same extent, our delight when hearing a virtuoso derives from an admiration for what the performance represents in terms of human accomplishment¹⁹. The way this accomplishment is obtained makes *all the difference* – which helps explain our sense of betrayal for Hatto’s story²⁰.

Interestingly, it seems that we also treat the composition of music as a performance, an activity involving human agency. What is indeed Rachmaninoff “Piano Concerto No. 3”? It is of course an object of our aesthetic appreciation

¹⁹ Not by chance, ‘to admire’ means ‘to enjoy’ but also brings with it implications of esteem (in this sense, one can admire a work of art also even without particularly enjoying it).

²⁰ This is partly explained by the fact that our aesthetic evaluation of music seems to be also influenced by cues coming from sensory channels other than the ears (Vuoskoski *et al.*, 2014). We tend to judge music differently if we listen to it and simultaneously see the musician playing. Recent experiments have confirmed that the role of visual information in the perception and experience of musical performances is just as important as auditory information for the subjective aesthetic reactions of recipients. In particular, it seems that sight has considerable effects on the perception of auditory expressivity (see: Vuoskoski *et al.*, 2016).

as a beautiful piece of music, but it is surely more than this. As a product of human artistry, we admire how the composer has modulated its fascinating melodies; we notice how expressively and dramatically he has devised his piano writing, how convincingly he has handled the constant and almost uninterrupted piano weave, marking its presence with respect to the orchestral texture; finally, we appreciate the transcendental virtuosity of the musical structure with regard to the prevailing late-romantic conventions at Rachmaninoff's time.

“Rach 3” constitutes thus an appealing sonic experience, whose aural beauties are unquestionable, but it is also a profound human achievement. Neither of these elements can be favoured to the detriment of the other: both are part of our assessment of it as a great work of art. Of course, we could still distinguish between the piece as an object of aesthetic appreciation from the circumstances of its production. Such distinction is possible in theory, but the point is that we never completely split up these elements in the actual process of appreciation. In this sense, our experience of music can never be understood as an experience of *pure sounds*, so that the faster and more brilliant the sounds are, the better. Our experience implies the experience of a human achievement, of something done in a certain way by a certain human being against the background of the technical and conventional obstacles and limitations within which he/she had to work. This constitutes the main expectation we have when it comes to appreciate a piece of music.

7. Future Challenges

What has been observed so far should provide the reader with a rather faithful image of the way art appreciation, broadly understood, works for us. To be sure, however, things do not *necessarily* have to be in this way. We can well imagine different manners of evaluating musical performances, and even the assessment of what counts as valuable or meaningful in music performance can change from the way it is right now. This brings us to the third and last question mentioned at the beginning, concerning the role of technology in the

definition of criteria for aesthetic appreciation. New technological conditions may alter what counts as inventiveness, audacity, eloquence, banality, wit, in a work of art and music, changing what we are willing to consider artistically successful.

Consider again the Hatto scandal. On the one hand, the fraud committed by the pianist would have never been possible in a different age, one lacking the technological tools needed to allow the digital manipulation of stolen musical recordings, the alteration of sound speed, etc. On the other hand, in the absence of these, it would not even have been discovered.

In the next decades, techniques allowing the alteration of audio-material might experience a boom. Synthetically produced musical renditions, improving a singer's pitch or increasing a pianist's speed, may come to be considered perfectly normal in the musical practice, just as we accept today that musical pieces are recorded on separate sessions on various days²¹.

Take for instance the contemporary spread of an audio-processor like *Auto-Tune*, a digital pitch-editing plugin developed in the late 1990s to alter pitch in vocal and instrumental music both in recording and in live performances, and used especially within the pop, hip-hop, and R&B musical genres. The processor is intended to disguise or correct off-key inaccuracies by slightly shifting pitches to the nearest true, correct semitone. Although the electronic modification of music has existed for years in many forms (effects pedals, modular synthesis, etc.), very few technologies in the past have had such cultural impact as auto-tune on the production and reception of music (Diaz, 2009). After its first use in 1998 in the song 'Believe' by the pop-singer

²¹ Interestingly, the 2020 Covid-19 outbreak has rendered remote recording the usual working procedure for musicians. While currently due to the impossibility for musicians to get together because of the preventive anti-epidemic measures, this modus operandi may take hold in tomorrow's musical practice, so that in the next future we may increasingly see virtual choirs, remote orchestras and distance concerts even in so-called 'live' music. I thank the reviewers of this paper for suggesting this idea.

Cher, where the software was employed to produce a ‘robot-like voice’, Auto-Tune has indeed become standard equipment in professional recording studios, while also being frequently used in live concerts, as a kind of ‘safety net’ to guarantee a successful performance. Today, many in the musical world – singers especially – contest the overuse of the processor by reproaching its negative effects on society’s perception and consumption of music (Provenzano, 2018; 2019). Some listeners also disdain Auto-Tune from a belief that this technology «erodes authenticity» by making skilful singing irrelevant (Provenzano, 2018: 162; 2019: 77). Notwithstanding the criticisms, Auto-tune’s popularity is constantly being renewed on the internet through the creativity of millions of users. Along with its technology being easy to access, Auto-tune is an appealing tool in its simplification of complex music theory and performance, giving the user the instant gratification of a professional sound without the time and effort that comes with voice training and practice. Part of Auto-Tune’s success is based on the common-sense assumption that perfect pitch tuning increases the value of a musical piece, contributing to its overall aesthetic appreciation. As questionable as this idea may be²², thanks to its spread on the web, usage of Auto-tune within the contemporary music scene seems hard to disappear anytime soon. In fact, along with other similar tools, Auto-tune may become an integral part of tomorrow’s musical practice (and appreciation).

Another way in which the spread of digital technologies may affect our understanding of how we appreciate and evaluate music has to do with the massive recourse to appropriation in contemporary music production. In aesthetics, appropriation describes the process by which an individual repurposes and ‘makes his/her own’ some pre-existing artistic material in the process of

²² As a matter of fact, it can be argued that some deliberate (or even spontaneous) vocal de-tuning adds to the aesthetic outcome of a performance, giving character, personality and a more original temperament to the piece, especially in musical genres such as jazz or blues.

art creation, either by taking it from another individual or a different culture (Young, 2006; 2008). Appropriated artistic material can include both complete works and artistic «elements» – musical themes, ideas, motifs, insights – that constitute «the building blocks of works of art» (Young, 2008: 4). Far from being a contemporary phenomenon, appropriation has flourished throughout the entire history of music. Just like contemporary hip-hop composers, who sample and resample other people’s music to produce new tracks, musicians have always been borrowing and reusing existing passages or excerpts from other musicians to create their own original pieces. Händel, for instance, is famous for having extensively stolen from other composers whatever material suited his purpose (Hatch, 1985; Buelow, 1987).

What is interesting about new digital media (smartphone application, the internet) however, is that they are increasingly providing an interface through which even the ‘person-on-the-street’ is allowed to create their own music by appropriating, sampling, mashing up and then sharing it across a wide network (Dillon, 2006: 292). Material sampling and appropriation permeate today nearly every aspect of music production and creation. Consider for example the great number of musical networks that allow players to independently share and shape each other’s’ music in real-time, facilitating not only synchronous, virtual communication but also in some cases face-to-face interaction (Weinberg, 2005; Dillon, 2006). Among other things, these platforms enable wider forms of collaboration and partnership between different musicians than ever before.

As a result, while potentially leading to a radical transformation of the music profession, the spread of appropriation practices within new digital media may also affect our view of musical creativity. Traditional approaches (Dewey, 1910; Rossman, 1931; Guilford, 1959) interpret creativity according to what can be called the “genius in the tower” model, which overemphasises the role of the individual person at the expense of understanding how the context, place and social interaction influence artistic production. In this model, the possibility of appropriating someone else’s ideas and ‘making them one’s

own' is considered only as a peripheral if not an entirely detrimental aspect of the central phenomenon of individual artistic creativity. New forms of musical expression promoted by digital technologies, however, may lead us to a different consideration of appropriation, one in which borrowing someone else's music is no longer seen as an 'artistic crime', but rather as a strategy for further creative achievements. In this perspective, rather than being equated to a thief, the appropriator becomes someone who «takes from one pot to feed another and in doing so creates new opportunities» (Dillon, 2006: 302). This can cause increasing confusion in the future over what counts as plagiarism, fake, forgery in music production and performance and eventually require our entire view of both historical and personal authenticity to be recasted, to a point where reference to innovation, originality, human achievements, etc. may become superfluous.

On the one hand, these processes can have considerable consequences upon current copyright laws, which might have to be diluted or even amended under the pressure exerted by the new cultural and artistic values permeating the global music industry. On the other hand, and from a philosophical point of view, they could bring a reloaded version of aesthetic empiricism to the fore again – that is, an account in which works of art are no more made relevant by their histories of production but just aesthetically appealing objects, to be enjoyed without regard to any notion of their origins. Somewhat paradoxically, then, the digital revolution might eventually restore the seventeenth-century conception of art as *cabinet de curiosités* or *Wunderkammer*, a model in which a succession of beautiful objects and *mirabilia* of all kinds might lay side by side to be appreciated independently of their identity, history and cultural meaning.

There is no principled reason to oppose this, any more than we currently oppose sound editing or post-processing, but – and this will be my final question here – even if our social values are rapidly changing and the ideals we received from the modern age (the cult of authenticity, originality, and ge-

nus) are being today continually called into question by the advance of technology, can we to the same extent believe that there will ever be a time in which the fact that a work is forged or plagiarized will actually be irrelevant? When this happens – *if it happens* – then, and only then, a story like Hatto's will no longer be worth telling.

References

- ANDERSON H.H. (1959), *Creativity and its Cultivation*, Harper, New York.
- BELL C. (1949), *Art*, New York: Chatto & Windus.
- BECKFORD M. (2007), *Yes, I did pass off piano CDs as wife's work, says widower*, «The Telegraph», 27 February 2007 [<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1543977/Yes-I-did-pass-off-piano-CDs-as-wifes-work-says-widower.html>, accessed 20 May 2020].
- BREDIUS A. (1937), *A New Vermeer*, Burlington Magazine», 71, pp. 210-211.
- BOWDEN R. (1999), *What is Wrong with an Art Forgery? An Anthropological Perspective*. «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 57, 3, pp. 333-343.
- BUELOW G.J. (1987), *The Case for Handel's Borrowings: The Judgment of Three Centuries*, in S. Sadie, A. Hicks (eds.), *Handel*, Palgrave Macmillan, London, pp. 61-82.
- BURCKHARDT T. (2005), *The Decadence and The Renewal of Christian Art*, in B. Keeble (ed.) *Every Man an Artist. Readings in the Traditional Philosophy of Art*, World Wisdom, Bloomington (IN), pp. 122-140.
- CASEMENT W. (2016), *Were the ancient Romans art forgers?*, «Journal of Art Historiography», 15, pp. 1-27.
- DANTO A.C. (1964), *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», 61, 19, pp. 571-584.

- ID. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- DIAZ J. (2009), *The Fate of Auto-Tune*, «Music and Technology (Contemporary History and Aesthetics) MIT OpenCourseWare», Fall 2009. [https://ocw.mit.edu/courses/music-and-theater-arts/21m-380-music-and-technology-contemporary-history-and-aesthetics-fall-2009/projects/MIT21M_380F09_proj_mtech_3.pdf, accessed 20 May 2020].
- DILLON T. (2006), *Hail to the Thief: The Appropriation of Music*, in K. O Hara, B. Brown (eds.), *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, Springer, Berlin, pp. 289-306.
- DUTTON D. (1979), *Artistic Crimes*, «The British Journal of Aesthetics», 19, 4, pp. 302-341.
- ID. (1983), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley (CA).
- ID. (2003), *Authenticity in Art*, in J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York (NY), pp. 324-343.
- ID. (2009), *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, New York, Bloomsbury Press.
- ELGIN C.Z. (1991), *What Goodman Leaves Out*, «The Journal of Aesthetic Education», 25, 4, pp. 137-139.
- FARRELLY-JACKSON S. (1997), *Fetishism and the identity of art*, «The British Journal of Aesthetics», 37, 2, pp. 138-54.
- FREEDBERG D., GALLESE V. (2007), *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, «Trends in Cognitive Sciences», 11, pp. 197-203.
- GALLESE V., DI DIO C. (2012), *Neuroesthetics: the body in esthetic experience*, in S. Ramachandran (ed.), *The Encyclopedia of Human Behavior Vol. 2*, Elsevier Academic Press, Amsterdam, pp. 687-693
- GOODMAN N. (1976), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols (2nd Edition)*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.

- ID. (1986), *A Note on Copies*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 44, 3, pp. 291-292.
- GRACYK T. (2009), *Authenticity and art*, in S. Davies, M.K. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D.E. Cooper (eds.), *A Companion to Aesthetics (2nd Edition)*, Wiley-Blackwell, Malden (MA).
- HAN B.C. (2017), *Shanzai. Deconstruction in Chinese*, MIT Press, Cambridge (MA).
- HATCH C. (1985), *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers A Presentation of Evidence*, «The Opera Quarterly», 3, 3, pp. 154-155.
- KANT I. (2000), *Critique of the Power of Judgement*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- ID. (1997), *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KULKA T. (2005), *Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics*, «The Journal of Aesthetic Education», 39, 3, pp. 58-70.
- JAWORSKI P.M. (2013), *In Defense of Fakes and Artistic Treason: Why Visually-Indistinguishable Duplicates of Paintings Are Just as Good as the Originals*, «The Journal of Value Inquiry», 47, 4, pp. 391-405.
- LAMARQUE P. (2010), *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press, New York (NY).
- LESSING A. (1965), *What Is Wrong with a Forgery*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 23, 4, pp. 461-47.
- LEVINSON J. (2004). *Some remarks on the 'fetishism' issue*, in G. Origgi (ed.), *Archives of the Interdisciplines Art and Cognition Workshops*, pp. 15-16 [<http://www.interdisciplines.org>, accessed 20 May 2020].
- LOWENTHAL D. (1994), *Criteria of Authenticity*, in K.E. Larsen, N. Marstein (eds.), *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Tapir Publishers, Bergen, pp. 35-64.

- MEILAND J.W. (1983), *Originals, Copies, and Aesthetic Value*, in D. Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkley, pp. 115-130.
- MEYER L. (1983), *Forgery and the Anthropology of Art*, in L. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, University of Chicago Press, Chicago.
- NEWMAN G., BLOOM P. (2012), *Art and authenticity: the importance of originals in judgments of value*, «The Journal of Experimental Psychology», 141, 3, pp. 558-569.
- NEWMAN G., BARTELS D., SMITH R. (2014), *Are Artworks More Like People Than Artifacts? Individual Concepts and Their Extensions*, «Topics in Cognitive Science», 6, pp. 647-662.
- PROVENZANO C. (2018), *Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice*, in R. Fink, M. Latour, and Z. Wallmark (eds.), *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2019), *Making Voices. The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music*, «The Journal of Popular Music Studies», 31, 2, pp. 63-84.
- RIIS J., SIMMONS J., GOODWIN G.P. (2008), *Preferences for psychological enhancements: The reluctance to enhance fundamental traits*, «The Journal of Consumer Research», 35, pp. 495-508.
- ROSSMAN J. (1931), *The Psychology of the Inventor*, Inventors Publishing, Washington, D.C.
- SAGOFF M. (1978), *On Restoring and Reproducing Art*, «The Journal of Philosophy», 75, 9, pp. 453-470.
- ID. (2014), *Art and Authenticity: A Reply to Jaworski*, «The Journal of Philosophy», 48, pp. 503-515.
- SINGER M. (2007a), *Fantasia for Piano*, «The New Yorker», 17 September 2007. [https://www.telegraph.co.uk/culture/3669195/Joyce-Hatto-Notes-on-a-scandal.html, accessed 20 May 2020].

- ID. (2007b), *Joyce Hatto: Notes on a scandal*, «The Telegraph», 10 November 2017. [<https://www.newyorker.com/magazine/2007/09/17/fantasia-for-piano>, accessed 20 May 2020].
- UMILTÀ M.A., BERCHIO C., SESTITO M., FREEDBERG D., GALLESE V. (2012), *Abstract art and cortical motor activation: an EEG study*, «Frontiers in human neuroscience», 6, p. 311.
- VUOSKOSKI J.K., THOMPSON M.R., CLARKE E.F., SPENCE C. (2014), *Crossmodal interactions in the perception of expressivity in musical performance*, «Attention, Perception, and Psychophysics», 76, pp. 591-604.
- ID. (2016), *Interaction of Sight and Sound in the Perception and Experience of Musical Performance*, «Music Perception», 33, 4, pp. 457-471.
- WEINBERG G. (2005), *Interconnected Musical Networks: Toward a Theoretical Framework*, «Computer Music Journal», 29, 2, pp. 23-39.
- WREEN M. (1983), *Is Madam? It Seems!*, in D. Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, University of California Press, Berkeley, pp. 188-224.
- ID. (2002), *Forgery*, «The Canadian Journal of Philosophy», 32, 2, pp. 143-166.
- YOUNG J.O. (2006), *Art, Authenticity and Appropriation*, «Frontiers in Philosophy in China», 3, pp. 455-476.
- ZEMACH E.M. (1986), *No Identification without Evaluation*, «The British Journal of Aesthetics», 26, 3, pp. 239-251.
- ID. (1989), *How paintings are*, «The British Journal of Aesthetics», 29, 1, pp. 65-71.

Senza fissa dimora.

Le arti nell'età altermoderna

Giacomo Fronzi

Abstract

If the philosophy of music, as Giovanni Piana has pointed out, can only begin by taking a step backward, not turning immediately to music itself, but starting from the experience of sound, our society, being profoundly conditioned by computer technologies, requires a further step backward. Even before the sound, it is necessary to reflect on the condition of today's human being and on the way in which the arts are able to describe and interpret its features. In this contribution, I will try to reconstruct the main elements of a possible reading of our times in an *altermodern* key, by finding in the Internet environment the instrument that best synthesizes, both strictly and metaphorically speaking, the current condition of the contemporary subject.

Keywords: contemporaneity, altermodernity, radican, new technologies, contemporary arts.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

Se la filosofia della musica, come ha scritto Giovanni Piana, può cominciare soltanto facendo un passo indietro, non partendo dalla musica ma dal piano dell'esperienza del suono, la contemporaneità, condizionata profondamente dalla tecnologia e dagli sviluppi informatici, richiede di compiere un ulteriore passo indietro. Ancora prima del suono, è necessario fare il punto sulla condizione dell'uomo d'oggi e su come le arti riescono a descriverne e interpretarne i tratti. In questo contributo, cercherò allora di ricostruire i caratteri salienti di una possibile lettura in chiave *altermoderna* (Bourriaud) del tempo presente, individuando poi nell'ambiente di Internet lo strumento che meglio sintetizza, in senso stretto e in senso metaforico, l'attuale condizione del soggetto contemporaneo.

Parole chiave: contemporaneità, altermodernità, radicante, neotecnologie, arti contemporanee.

1. Ripartendo da McLuhan

Secondo Wendy Lehnert, una delle possibili definizioni di "Internet" è quella di un insieme globale costituito da milioni di computer che si trovano in rapida e reciproca interconnessione (Lehnert 1998, p. 21).

Se dovessimo astrarre questa definizione dal suo contesto specifico e applicarla alla condizione generale dell'uomo contemporaneo, nulla ci suonerebbe fuori luogo né eccessivo. In virtù di un processo che le nuove tecnologie hanno accelerato e, in qualche modo, plasmato, quelle che potremmo genericamente chiamare modalità d'esistenza, nel tempo presente, si inscrivono in un quadro globale, in una rete/ragnatela che tutto avvolge e quasi nulla lascia sfuggire. Quel che caratterizza la contemporaneità è, per un verso, l'incalzante processo che dall'estensione si muove verso la contrazione, dando

forma al “villaggio globale”, e, per altro verso, la radicalizzazione, in verticale, dell’estensione tecnologica dell’uomo. Come ha notoriamente rilevato Marshall McLuhan, dallo studio dello sviluppo evolutivo dei *media* emerge come ogni *medium*, nella sua dirompente affermazione, abbia provocato modificazioni sociali e antropologiche profonde e, forse, irreversibili. A proposito di McLuhan, richiamare alcune sue considerazioni può tornare utile all’interno del nostro discorso, dedicato alle arti e alla musica, in stretta, profonda e inevitabile interconnessione con le dinamiche relazionali, economiche, politiche, storiche e culturali del nostro tempo.

Secondo McLuhan, i nuovi *media* e le nuove tecnologie agiscono come un’estensione dei nostri sensi, ma sono anche parte di un intervento di chirurgia collettiva. Il corpo sociale, che è sottoposto a tale intervento, è però a rischio infezione, giacché si tratta di un’operazione chirurgica che non prevede precauzione antisettica. Questa dinamica caratterizza tutte le società, dal momento che in ogni epoca storica emergono nuove tecnologie o nuovi dispositivi tecnici che fungono da estensione dei sensi, da protesi. Ciò che cambia nel corso del Novecento è l’estrema capillarità con la quale i nuovi *media* penetrano nella vita quotidiana, nella prassi politica, nei processi storici, nelle modalità relazionali. Su questo ritorneremo più avanti. Quel che ora appare interessante richiamare in via preliminare, rispetto alle argomentazioni di McLuhan, è che a fronte di una sostanziale incoscienza delle società rispetto alle conseguenze effettive dell’emersione delle nuove tecnologie che esse stesse producono, in età contemporanea qualcosa cambia, perché c’è un ambito dell’attività umana nel quale si intravedono i segni di una nuova consapevolezza: l’arte.

Secondo McLuhan, «nella storia della cultura umana non esistono esempi di un consapevole adattamento dei diversi fattori della vita individuale e sociale alle nuove estensioni se non negli sforzi deboli e periferici degli artisti» (McLuhan 1967, trad. it. p. 75). La capacità propria dell’artista di anticipare i tempi, di vedere ciò che gli altri ancora non riescono vedere, di essere in qualche modo sempre “più moderno” rispetto alle persone ordinarie, nell’età

ipertecnologica viene depotenziata e annullata dalla tecnologia, anch'essa sempre in anticipo sui tempi. Dal ruolo di avanguardia, di anticipatore, di profeta, l'artista passa a ricoprire quello di analista, di colui che analizza e comprende le forme e le strutture create dalla tecnologia, perché egli è il solo in grado di individuare e afferrare le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. L'artista «è l'uomo della consapevolezza integrale» (ivi, p. 76). Nell'analisi di McLuhan, l'artista ha la capacità di arginare la dissennata espansione della tecnologia, riuscendo a «correggere i rapporti tra i sensi prima che i colpi di una tecnologia abbiano intorpidito i procedimenti coscienti» (*ibid.*). Nonostante il mondo dell'arte sia tutt'altro che scisso e separato dalle dinamiche sociali degenerative, burocratizzanti e commerciali, «nell'arte sperimentale gli uomini trovano informazioni precise sulla violenza che sta per abbattersi sulla loro psiche partendo dai propri revulsivi o dalla tecnologia» (ivi, p. 77).

Ma cosa accade quando sono gli stessi artisti ad avvalersi delle tecnologie più avanzate? Si tratta semplicemente di utilizzare i nuovi strumenti a disposizione o di cedere definitivamente alla fagocitante e irrefrenabile tendenza appropriatrice della tecnologia? Il rapporto tra la prassi artistica e i nuovi *media* non è certo lineare e di facile inquadramento. L'arte del XXI secolo, nell'estrema varietà delle sue forme, ha conosciuto processi di de-differenziazione e s-definizione dei suoi oggetti, perdendo specificità, aprendo le proprie porte a qualsiasi modalità espressiva che il “sistema dell'arte” ha accettato come espressione artistica. L'*artworld*, particolarmente contraddittorio, si è modellato sulle trasformazioni e sulle accelerazioni del mondo contemporaneo, globalizzandosi e, al tempo stesso, dichiarandosi contro la globalizzazione, ristrutturando finanziariamente il proprio statuto e, al tempo stesso, continuando ad agitare il vessillo dell'anticapitalismo e dell'eguaglianza sociale, accorgendosi dell'esistenza di artisti latinoamericani, indiani, aborigeni australiani, ecc., e, al tempo stesso, enfatizzando oltre misura l'arte occidentale e accentuando la differenza tra “noi” e “loro”.

Grazie alle grandi esposizioni, all'estensione del mercato dell'arte e, non dimentichiamolo, all'impiego di aerei commerciali a reazione, alla fine degli anni Sessanta si era costituita una sorta di *jet-set* di artisti e conservatori, la crema del mondo dell'arte, quegli *happy few* che fanno puntualmente la loro comparsa, come partecipanti o organizzatori, alle Biennali, alle Triennali, ai Documenta, e alle altre fiere di arte contemporanea. Certamente, alle cene mondane e ai cocktail di vernissage i newyorkesi si sentivano più a loro agio a discutere di affari con i colleghi di Colonia, piuttosto che con i *latinos* del Bronx, con i contadini di Westfalia o con una famiglia del quarto mondo di Liverpool (Michaud 2008, trad. it. p. 65).

Le contraddizioni dell'arte contemporanea sono plurime e coincidono con quelle dell'età contemporanea, in virtù dell'ovvia corrispondenza tra lo stato attuale dell'esistenza e quello delle arti, entrambe definibili a partire dalla loro mobilità, dalla loro metamorfosi, dalla loro instabilità. Tuttavia, questo stare al mondo dell'arte nel tempo presente potrebbe già aver cambiato connotati, potrebbe aver già superato quello stadio che per lungo tempo abbiamo definito "postmoderno" e che nelle succitate contraddizioni ne esprimeva lo spirito. Potremmo trovarci allora in uno stadio diverso, nel quale il rapporto con il presente (instabile), con il passato (ora luminoso ora da cancellare) e con il futuro (imprevedibile) acquisisce nuove forme. Cosa accade quando l'esistenza, le arti, la musica prendono coscienza di essere inevitabilmente nomadi, radicanti, senza fissa dimora? Quale nome possiamo assegnare a questo momento attuale della storia?

2. Modernità e Modernismo

«Ormai possiamo dire di trovarci in essa proprio a casa nostra e, come il navigatore dopo lungo errare sul pelago infuriato, possiamo gridar "terra"!». Con queste parole Hegel, nelle sue *Lezioni di Storia della filosofia*, sottolinea

entusiasticamente l'irrompere nella storia del pensiero occidentale di Cartesio, cioè di colui che ha dato avvio a un nuovo cominciamento, colui che ha spalancato le porte alla modernità. Quest'ultima si è in effetti caratterizzata, tra i vari suoi aspetti, proprio per la necessità, perseguita con strumenti e modalità delle più diverse, di esplorare nuovi territori, liberi e liberati dal peso insostenibile della tradizione.

Liberazione e avanzamento. Queste potrebbero essere due delle parole-chiave della modernità, termine al quale «si associa con *nonchalance* l'idea che essa porti con sé, o che almeno rappresenti, un che di positivo, di più apprezzabile di quanto, con un gesto di sufficienza, abbiamo appena relegato su uno scaffale polveroso o in un armadio e lì dimenticato. La modernità è qualcosa di più di ciò che è appena trascorso, a cui essa guarda con infastidita disattenzione» (Protti 2014, p. 58).

L'essere moderni implica però, oltre che una notevole dose di slancio, anche un certo grado di solitudine e di sofferenza, legata allo sradicamento e alla formazione di nuove radici, all'interno di un terreno che inizia a manifestare una certa instabilità. Charles Baudelaire, perfetto diagnosta della modernità, già nel *Salon del 1845* assegna al vero pittore della vita odierna il compito di strappare quest'ultima alla sua dimensione epica, facendo vedere e comprendere, attraverso il sapiente uso del disegno e del colore, quanto sia poetico l'uomo moderno, con le sue cravatte e con le sue scarpe di vernice. Per Baudelaire, l'avvento del pittore della vita moderna, oggetto del celebre saggio del 1863 (*Le Peintre de la vie moderne*), deve coincidere con la celebrazione dell'avvento del nuovo (Baudelaire 1992, trad. it. p. 47). Essere moderni non significa né guardare al passato con nostalgia, pur in una postura progressista, né una non meglio precisata fuga in avanti verso il futuro. La modernità coincide con la totale adesione e accettazione del tempo presente, ma anche con un'autocritica radicale.

L'accettazione della contemporaneità, sebbene non nella dimensione della semplice esperienza ma a un più profondo livello di penetrazione, implica l'euforia derivante dall'affannoso inseguimento del “nuovo” ma nasconde,

come proprio *alter ego*, la tragicità della condizione di chi, con occhio vigile, vede e sente ciò che sugli altri si abatterà nella fase successiva di sviluppo della storia della società e della cultura occidentali. «Quanto a me, che a volte sento in me la ridicolaggine di un profeta, so – scrive Baudelaire in *Razzi. Suggestioni* – che non ci troverò mai la carità di un medico. Perduto in questo mondo orribile, preso a gomitate dalle folle, io sono come un uomo fiaccato il cui occhio non vede dietro di sé, negli anni profondi, altro che disillusione e amarezza, e dinanzi a lui nient'altro che una tempesta in cui non c'è niente di nuovo, né insegnamento, né dolore» (Baudelaire 1996, trad. it. p. 1406).

Tra le varie esperienze del “negativo” offerte dal mondo moderno compare la lettura mattutina del giornale. Il quotidiano, che registra giornalmente i fatti e gli eventi del mondo, è un po' lo specchio dello stato delle cose. «È impossibile scorrere un giornale qualsiasi, non importa di che giorno o mese o anno, senza trovarci a ogni riga – scrive Baudelaire in *Il mio cuore messo a nudo* – i segni della più spaventosa perversità umana, contemporaneamente alle *vanterie* più sorprendenti di probità, di bontà, di carità, e alle affermazioni più sfrontate relative al progresso della civiltà. Ogni giornale, dalla prima all'ultima riga, non è altro che un tessuto d'orrori» (ivi, p. 1446). Un tessuto d'orrori. Questo è il mondo moderno, questo è il palcoscenico triste nella sua eccitazione e desolante nel suo dinamismo che si affaccia sul XX secolo.

Il tessuto d'orrori, di lì a poco, avrebbe avvolto le vicende storico-politiche, sociali e culturali del mondo occidentale, ripiegato gradualmente su una generale condizione di privazione e di solitudine. Il mondo che avrebbe prodotto Auschwitz si riscopre, all'inizio del Novecento, fuori asse o, per dirla con Shakespeare, «out of joint». Le arti si fanno carico di registrare e dare forma alle lacerazioni e alla precarietà dell'uomo del XX secolo, superando i paradigmi ereditati dalla tradizione, assorbendo l'ideale della dissoluzione, del disfacimento formale, della materia e dell'immagine.

Se, però, finora abbiamo usato il sostantivo “modernità” e l'aggettivo “moderno”, ora occorre fare un ulteriore passo in avanti, chiamando in causa anche il termine “modernismo”. In effetti, rispetto alla tradizionale partizione

delle diverse età della storia, l'età moderna si apre con la scoperta dell'America nel 1492, preceduta dalla caduta di Costantinopoli, e termina con il Congresso di Vienna del 1814-15, a cui seguono moti rivoluzionari in mezza Europa. Se questa è la canonica scansione dal punto di vista strettamente storico, in ambito artistico potremmo considerare moderni Michelangelo, Bernini, Leonardo, Gabrieli, Caccini o Pierluigi da Palestrina? Se utilizzassimo l'aggettivo "moderno" come (ed esclusivamente) sinonimo di "nuovo" o di "innovatore", certo, anche l'arte rinascimentale rientrerebbe sotto la categoria del "moderno". Ma, allo stesso tempo, rientrerebbero tutti i momenti della storia delle arti nei quali il "genio" si è fatto carne e ossa e, per dirla con Kant, ha dato la regola all'arte (Kant 2005, trad. it. p. 291).

Tuttavia, quando si parla di arte moderna o di musica moderna ci si riferisce inevitabilmente a quelle esperienze artistiche che, con non meno ambiguità, potremmo definire "moderniste". Tanto più che parlare di modernismo non significa chiudere il discorso all'interno dei confini dell'arte o della letteratura, giacché esso include, come sostiene Clement Greenberg, la quasi totalità di ciò che è effettivamente e realmente vivo nella nostra cultura. Modernista è colui che revoca in dubbio la propria storia, il percorso del quale egli stesso è il risultato, intensificando, quasi esasperando, il gesto dell'autocritica, senza per ciò stesso giungere a una rottura. Da questo punto di vista, prosegue Greenberg, il primo vero modernista, colui che per primo ha criticato i mezzi della critica, è stato Kant.

Se modernismo significa autocritica, occorre però precisare che si tratta di un'autocritica dall'interno e non dall'esterno, come ancora accade in pieno Illuminismo. È questo ciò che caratterizza il modernismo nelle arti: l'autocritica immanente dei propri mezzi, dei propri strumenti, della natura stessa del *medium* attraverso cui si esprimono. Ad esempio

le limitazioni che costituiscono il *medium* della pittura – la superficie piatta, la forma del supporto, le proprietà del pigmento – erano trattate dagli antichi maestri come fattori negativi [...]. Con il modernismo,

queste stesse limitazioni arrivarono a essere considerate fattori positivi [...]. Quelli di Manet divennero i primi quadri modernisti in virtù della franchezza con cui dichiaravano le superfici piatte sulle quali erano dipinti. Gli impressionisti [...] rinunciarono all'imprimitura e alla verniciatura, per non lasciare all'occhio alcun dubbio sul fatto che i colori impiegati erano fatti di colore che veniva da tubetti e barattoli. Cézanne sacrificò la verosimiglianza, o la correttezza, per adattare più esplicitamente il disegno e la composizione alla forma rettangolare della tela (Greenberg 2011, trad. it. p. 118).

Questa stessa evoluzione (Greenberg insiste molto sul fatto che gli sviluppi dell'arte non possono essere letti in termini di rotture successive, ma di continuità) ha contraddistinto la musica moderna. Anche in questo caso, ciò che dal punto di vista armonico, melodico, ritmico e formale era stato considerato fuori dalle regole, viene acquisito come possibile. Tanto la rarefazione impressionista quanto la successiva svolta atonale, dodecafonica e seriale si muovono lungo questo solco che dal moderno/modernista transitano verso un altrove che potremmo definire già postmoderno.

3. Dal Modernismo all'Altermodernità

Ma restiamo ancora sul tema. Il Modernismo implica anche lo «smantellamento delle narrazioni trascorse e di ricostruzione di una personale relazione con il passato» (Danto 2010, trad. it. p. 132). Secondo Arthur C. Danto, infatti, si parla di modernismo quando gli artisti mettono in discussione la tradizione della quale fanno parte, dichiarandosene estranei. Questo atteggiamento non è disgiunto da un nuovo modo di porsi in relazione con le altre culture, ora reso disponibile e più aperto proprio in conseguenza della messa in discussione di una tradizione che ha perso l'antica solidità. Non si tratta soltanto dell'apertura dell'Occidente verso l'Oriente, ma anche del movimento contrario. Prendendo ad esempio la cultura cinese, non si può non ri-

levare come essa sostenesse la propria superiorità rispetto a quella occidentale. Di conseguenza, fino a un certo momento della storia, il dialogo con ciò che era diverso da sé ha mantenuto i tratti della curiosità intellettuale e nulla di più.

Il passaggio al Modernismo, allora, secondo Danto avviene proprio nel momento in cui ciò che proviene da luoghi lontani non viene più considerato come mero oggetto d'interesse culturale, ma come un vero e proprio motivo di influenza. La svolta si consuma proprio qui: «Monet collezionava stampe giapponesi, Matisse e Derain maschere e figure africane. Ma van Gogh e Gauguin decisero di *eleggere* i maestri della stampa *ukiyo-e* quali *loro* predecessori, come Picasso stabilì che tutta una sezione del Museo Etnografico del Palais du Trocadéro fosse il passato pertinente a *Les demoiselles d'Avignon*» (ivi, p. 134).

A incrementare il valore artistico (e non solo culturale) delle opere che giungono da Oriente interviene anche un'altra considerazione: si tratta di lavori rivelatori del «*modo corretto* della rappresentazione artistica». Ma se «la giusta maniera rappresentativa era quella orientale, non poteva che seguirne che un'intera tradizione, quella europea, era sbagliata e che tutta una prospettiva di progresso nell'arte appariva infondata» (ivi, p. 135). Analogamente e a parti invertite, anche gli artisti cinesi, una volta assimilati alcuni canoni occidentali, hanno nei fatti avviato «un'azione di critica culturale, mettendo in discussione un assioma di supremazia culturale» (*ibid.*).

Ora, al di là dei casi specifici, tali considerazioni hanno a che fare con la natura dell'arte e rinviano ancora una volta alla questione centrale del rapporto con la tradizione. Quando il filo col passato si spezza, secondo Danto si rischia di scivolare in una sorta di «estetica negativa (*né questo, né quello*)» (ivi, p. 138). Una delle risposte a questo stato di cose è stato il Modernismo, con il suo essenziale carattere a-storico. Il Post-Modernismo, poi, ha tentato di ricreare un certo legame con il passato attraverso strategie che il filosofo americano giudica “referenziali”, che hanno dato luogo a un tentativo tutto sommato “patetico”.

Il postmoderno, con tutti i limiti e le ambiguità di questa e di etichette simili, si presenta allora come un'epoca debole, di abbassamento degli standard (direbbe Greenberg), di ridimensionamento delle aspettative, di rimodulazione della funzione propulsiva e progressiva dell'arte e del suo radicalismo (anche politico). Il nocciolo del discorso postmoderno, allora, si manifesta nella volontà di superare la radicalità e ogni «ancoraggio estetico partigiano: dalla moda dell'arte *simulazionista* negli anni Ottanta (il simulacro è un significante senza significato, un segno fluttuante) fino all'esaltazione attuale di 'identità' composte da segni, ridotte a puro valore di scambio sul mercato degli esotismi, nell'arte ogni *radicalità* pare scomparsa» (Bourriaud 2014, trad. it. p. 47).

Alla radicalità modernista segue quella che Nicolas Bourriaud ha definito "cortesia estetica postmoderna" che si esprime nell'assenza della formulazione di qualsivoglia giudizio critico, nel presunto timore di urtare la suscettibilità dell'*Altro*. Come abbiamo visto con Danto, anche il modernismo si caratterizza per aver impostato in un certo modo il rapporto noi-altri. Questo stesso tema ritorna nel postmodernismo, in un'ottica multiculturalista che rischia però di diventare multiculturalista.

Il punto è che il paradigma postmoderno, ammesso che di paradigma si possa parlare, non regge più (per qualcuno, non ha mai retto). Il postmoderno (alla lettera: ciò che cronologicamente viene dopo il moderno) pare che si sia limitato a coprire un momento della storia al quale non si è saputo dare altro nome, con dei caratteri riconducibili, nella definizione di Jean-François Lyotard, al tramonto dei "grandi racconti", vale a dire delle grandi ideologie che avevano garantito valori certi, ma anche una visione progressiva e unitaria della storia e del mondo (Lyotard 1979). C'è chi ha elaborato la categoria di *seconda modernità* (Lehmann 2006; Mahnkopf 1998a, 1998b, 2005, 2008, 2011; Fahle 2005; Ruzicka 2004; Klotz 1999) e chi, nel mondo delle arti, ma a partire da uno sguardo più ampio, ha parlato di *altermodernità*.

Ciò che Bourriaud chiama altermodernità indica innanzitutto una nuova modalità di intendere i concetti di identità, radice, appartenenza. Usciti ormai

da un momento della storia orientato da una “politica dell’assegnazione”, da un’ideologia dell’*appartenenza* (al luogo, al momento), siamo entrati in una fase nella quale prevale il decentramento, il cammino, lo scollamento, la disincrostazione, tutti elementi che fondano la cultura attualmente emergente e che il critico francese definisce, appunto, altermoderna (Bourriaud 2014, trad. it. p. 36).

Più che il tempo è allora lo spazio (per quanto frammentario, dove il virtuale e il reale si confondono e per il quale il tempo finisce con il diventare una dimensione supplementare dello spazio [Bourriaud 2013, trad. it. p. 136]) che ri-orienta l’esistenza, le attività, la cultura e le relazioni, a partire da una lettura nuova della “modernità”. L’altermodernità è allora una nuova modernità, è la modernità del Terzo millennio, «nata da negoziazioni planetarie e decentrate, da multiple discussioni fra attori provenienti da culture diverse, dal confronto di discorsi eterogenei» e «non potrà che essere *poliglotta*» (Bourriaud 2014, trad. it. p. 43).

L’altermodernità parla molte lingue, ha molte radici, implica un nuovo atteggiamento nei confronti del “fatto moderno”, non intendendolo più come un evento rispetto al quale occorre individuare un “post”, ma come un fatto come gli altri, «un fatto tra gli altri, da approfondire e considerare in uno spazio infine de-gerarchizzato, quello di una cultura mondializzata e preoccupata da nuove sintesi» (ivi, p. 198). È all’interno di questa cornice – che a ben vedere definisce in modo interessante la nostra condizione di “diversamente moderni” o altermoderni – che trovano spazio e senso nuovi scambi interculturali, nonché la possibilità di creazione di negoziazioni capaci di superare il multiculturalismo postmoderno di segno negativo, quello per il quale verso i non-occidentali occorre esercitare una sorta di cortesia, simile a quella che si riserva agli ospiti. A differenza del multiculturalismo postmoderno che indulgia sull’origine dei discorsi e delle forme, il multiculturalismo altermoderno si sofferma sulla loro dinamica. E allora, «alla domanda sulla provenienza si tratta di sostituire quella sulla destinazione. ‘Dove andare?’: questa è la domanda moderna per eccellenza» (ivi, p. 41).

Se così stanno le cose, la categoria interpretativa più adatta per la contemporaneità, che riassume e sintetizza la nostra condizione instabile, mutevole e, per ciò stesso, perennemente feconda, non è quella postmoderna di Babele, ma quella dell'*esodo*. La storia del popolo ebraico che fugge dall'Egitto, per com'è narrata nella Bibbia, si presenta come un sorprendente compendio della «questione cruciale che la cultura pone oggi a sé stessa. È al momento dell'esodo, in effetti, che gli ebrei si mettono in viaggio, lasciando dietro di sé la macchina di stato egiziana, i suoi dei pesanti e strettamente codificati, le sue piramidi e la sua ossessione per l'immortalità. L'esodo, scrive Peter Sloterdijk, rappresenta il momento in cui “tutte le cose devono essere rivalutate dal punto di vista della loro trasportabilità, e si deve essere pronti a correre il rischio di lasciare dietro di sé tutto ciò che è troppo pesante da portare per gli uomini”» (ivi, p. 199).

La condizione del viaggiatore, di colui che si muove come protagonista di un esodo, implica necessariamente anche una questione a cui abbiamo già accennato e che rinvia alla relazione intersoggettiva. Il tema della relazione tra “noi” e gli “altri” esplose in maniera eclatante nel corso della seconda metà del Novecento, assumendo agli inizi del XXI secolo tratti ancora più peculiari. L'apertura all'altro, nel tentativo di superare un plurisecolare atteggiamento di conquista, coloniale ed eurocentrico a favore di un approccio (post-coloniale) disponibile ad auspicabili forme di interscambio e mescolanza culturali e sociali, ha a che fare con il tema della “radice”, che tanto ha ossessionato il Novecento modernista. La radice

allo stesso tempo *origine* e principio a partire dal quale cresce un organismo, fattore identitario e formattazione, appartenenza e destinazione, paradossalmente [...] diviene il cuore dell'immaginario della globalizzazione proprio mentre si attenua la sua realtà vivente, a profitto del suo valore simbolico e del suo carattere artificiale. Da un lato si rivendica come principio di assegnazione e discriminazione, in reazione a questa stessa globalizzazione. In suo nome si sviluppano il razzismo e le ideologie tradizionaliste, l'esclusione dell'altro. D'altro canto, in

nome di un necessario sradicamento, si moltiplicano le misure che puntano all'uniformazione, alla cancellazione delle vecchie identità e delle singolarità storiche (ivi, pp. 50-1).

Accade allora che se per il modernismo il ritorno alle radici rappresentava l'unica concreta, sensata e pregnante possibilità di dare avvio a un nuovo inizio, l'unica base su cui edificare un'umanità nuova a partire da un ricominciamento radicale, in età postmoderna finisce col rappresentare «l'assegnazione a un'identità rifiutata o mitizzata» (ivi, p. 51). Tanto il radicamento identitario (che distingue tra “noi” e “loro”) quanto la radicalità modernista (che punta al ricominciamento in un progetto che coinvolge l'intera umanità) implicano la presenza di un soggetto individuale o collettivo ancorato, dotato di ormeggi solidi.

Ma la contemporaneità (esistenziale, politica, artistica e tecnologica) ci offre modelli di soggettività e di collettività molto lontani dalle idee di ancoraggio, staticità e solidità. Le figure dominanti della cultura contemporanea sono, infatti, l'immigrato, il turista, l'esiliato, l'errante urbano, tutte figure riconducibili a un individuo, quello dell'inizio del XXI secolo, che «ricorda quelle piante che per crescere non si affidano a un'unica radice, ma avanzano in tutti i sensi sulle superfici che si offrono loro, aggrappandovisi come l'edera. Quest'ultima appartiene alla famiglia botanica dei *radicanti*, i quali fanno crescere le radici a seconda della loro avanzata, contrariamente ai *radicali*, la cui evoluzione è determinata dall'ancoraggio al suolo» (*ibid.*).

Il nuovo soggetto della contemporaneità, frutto di un'evoluzione che è anche tecnologica e della quale il web è la forma espressiva più evidente, è allora quello che Bourriaud ha definito il *radicante*.

4. Essere radicante

La condizione dell'uomo contemporaneo, sostiene Bourriaud, è quella di essere “senza aura”, senza lontananza, senza origine. È un momento di sviluppo

della storia umana che risulta dalla combinazione di *relativismo* e *globalizzazione*. Il radicante è il prodotto del relativismo e della mancata adesione, senza tuttavia porsi in posizione conflittuale e negazionista: «non sono né la tradizione né le culture locali a costituire i suoi veri avversari, ma il rinchiudersi in schemi culturali readymade – quando le attitudini diventano forme – e il radicamento appena diviene retorica identitaria. Non si tratta di rifiutare la propria eredità, ma di imparare a dilapidarla, di tracciare la linea lungo la quale si porterà questo bagaglio, per disseminarne e investire il contenuto» (ivi, p. 55).

Il radicante è colui che abita un immaginario fatto di precarietà spaziale, scollamento, crisi dell'origine e, soprattutto, dell'appartenenza. È la risposta alle condizioni d'esistenza prodotte, in modo diretto o indiretto, dalla globalizzazione (ivi, p. 56). L'altermodernità, che è il tempo storico abitato dal radicante, si caratterizza proprio per il fatto di nascere nel «caos culturale prodotto dalla globalizzazione e dalla mercificazione del mondo: deve così conquistare la propria autonomia nei confronti dei diversi modi di assegnazione identitaria, resistere alla standardizzazione dell'immaginario fabbricando circuiti e modi di scambio fra i segni, le forme e i modi di vita» (ivi, p. 60). Tanto gli artisti quanto i non-artisti condividono inevitabilmente questo stato di cose, ecco perché il percorso finora tracciato, che apparentemente sembra slegato da un discorso sulle arti, è esplicativo di come la prassi artistica (quindi, anche quella musicale) abbia vissuto e stia vivendo la propria "condizione altermoderna", il cui soggetto di riferimento è, come detto, il radicante.

Il termine, desunto dal lessico della botanica, fa riferimento al fusto delle piante che cresce sdraiato sul suolo (o sulla superficie sulla quale si trova) ed emette radici caulogene con le quali si fissa a esso. L'uomo-radicante (o l'artista-radicante) è allora colui che ha radici mobili e tante direzioni verso le quali potenzialmente muoversi e dove creare nuove radici, in costante e produttivo rapporto con lo spazio che di volta in volta abita. «Il radicante si sviluppa in funzione del suolo che lo accoglie, ne segue le circonvoluzioni, si

adatta alla superficie e alle sue componenti geologiche: si *traduce* nei termini dello spazio in cui si muove. Per il suo significato allo stesso tempo dinamico e dialogico, l'aggettivo 'radicante' qualifica questo soggetto contemporaneo attanagliato fra la necessità di un legame col proprio ambiente e le forze di sradicamento, fra la globalizzazione e la singolarità, fra l'identità e l'apprendimento dell'Altro. Definisce il soggetto come un oggetto di negoziazioni» (ivi, pp. 51-2).

Il rapporto che il radicante ha con le proprie radici è molto dinamico: può tagliarle senza provocare danni, può ri-ambientarsi, può creare radicamenti successivi, simultanei o alternati. Nell'arte accade esattamente questo. A differenza dell'artista radicale (moderno o d'avanguardia) che aveva l'obiettivo di tornare a un punto originario per cancellare il passato e rifondarlo su basi nuove e dare avvio a un nuovo cominciamento, l'artista radicante delinea una nuova modalità di rappresentazione del mondo, muovendosi, mettendosi in viaggio senza disporre di un punto di partenza al quale tornare: «nel suo universo non esiste origine né fine, salvo quelle che decide di fissare lui stesso. Con sé si possono portare frammenti di identità, a condizione di trapiantarli su altri suoli e di accettare la loro permanente metamorfosi: una sorta di metempsicosi volontaria [...]» (ivi, p. 52).

Anche il concetto di viaggio, nell'altermodernità, assume nuove connotazioni, sfuggendo dalla moda della sua trattazione. Ha, insieme all'esodo, una funzione euristica ma anche descrittiva, ermeneutica ma anche esplicativa. Il viaggio diventa oggi non già una metafora, bensì «il segno di un'evoluzione più profonda che colpisce le rappresentazioni del mondo nel quale viviamo e la nostra maniera di abitarlo, concretamente o simbolicamente» (ivi, p. 124).

Stando così le cose, essendo questa la condizione d'esistenza dell'uomo contemporaneo, le arti d'oggi – secondo Bourriaud – forniscono nuovi modelli a questo soggetto in costante e ininterrotto re-radimento, giacché costituiscono autentici "laboratori di identità", sulla base di continui atti di *traduzione*, tra culture, tra zone del mondo, tra persone, tra *media*. L'artista è il prototipo dell'*homo viator* contemporaneo che attraversa spazi e luoghi, reali

e virtuali, muovendosi tra i segni e tra essi creando percorsi. È quello che Bourriaud definisce “semionauta”, che mette le forme in movimento, inventando e re-inventando, attraverso traduzioni continue e multiple, tragitti per mezzo dei quali si elabora in quanto soggetto, nello stesso tempo in cui si costituisce il suo corpus di opere (ivi, p. 53).

La vecchia solidità del singolo e specifico *medium*, nelle arti, entra in crisi perché inadeguata alla fluidità del contemporaneo, per il quale occorrono categorie anfibe, strumenti mobili e dislocanti, adatti a traversate in ambienti dalle caratteristiche sempre diverse. La globalizzazione ha, per un verso, accelerato taluni processi di omologazione e s-differenziazione ma, per altro verso, ha rilanciato il tema delle identità e delle radici, rispetto al quale però l’artista contemporaneo si pone con un approccio che non è né archeologico né etnoantropologico. Il movimento spontaneo della *radicantità* altermoderna esistenziale ed artistica consiste «nel trapiantare l’arte su terreni eterogenei, nel confrontarla con tutti i format disponibili. Nulla le è più estraneo di un pensiero disciplinare, di un pensiero della *specificità del medium*, idea sedentaria al massimo livello che si riassume nel coltivare il proprio orticello» (*ibid.*).

5. Musica, neotecnologie e globalizzazione

Credo ci sia almeno un altro elemento da tenere in considerazione nell’analisi proposta da McLuhan. Abbiamo più volte sottolineato la complessità di un inquadramento chiaro e definitivo del rapporto tra arte e tecnologia nel XX e XXI secolo. Tale complessità deriva anche dal fatto che questo rapporto si colloca sul duplice piano della *relazione creativa* tra artista e oggetto, mediata tecnologicamente, e della *relazione estensiva* tra artista (uomo tra gli uomini) e la tecnologia. Questo duplice piano è, evidentemente, inscindibile. Si tratta di una sorta di medaglia a due facce, la cui unità non è contestabile. Ciò non sottrae, però, l’artista alle dinamiche così brillantemente esposte da McLuhan e, anzi, ne rende ancora più interessante la rilettura. Ci si potrà allora chiedere:

come si combinano, nell'artista, la tendenza all'autoamputazione che caratterizza la relazione di ogni uomo con le estensioni tecnologiche con la sua capacità di avere una consapevolezza integrale? in che misura la seconda riesce a coabitare lo stesso spazio della prima?

Nel quarto capitolo de *Gli strumenti del comunicare*, intitolato “L'amore degli aggeggi. Narciso come narcosi”, McLuhan contesta la tradizionale lettura del mito di Narciso: egli non si innamora di sé stesso perché convinto che quell'immagine riflessa nell'acqua sia la sua. Narciso scambia la propria immagine per un'*altra persona* e tale estensione speculare attutisce le sue percezioni, intorpidisce i suoi sensi, fino a renderlo un servomeccanismo della propria immagine estesa. Interpretato in questo modo, il senso del mito «è che gli esseri umani sono soggetti all'immediato fascino di ogni estensione di sé, riprodotta in un materiale diverso da quello stesso di cui sono fatti» (McLuhan 1967, trad. it. p. 51). La fascinazione porta con sé un inevitabile cedimento delle nostre percezioni e dei nostri sensi. Fisiologicamente, è il sistema nervoso centrale a subire immediate ripercussioni: ciò che minaccia le sue funzioni deve essere isolato o asportato, pertanto ogni invenzione o tecnologia, nella misura in cui si presenta come estensione dei sensi e fonte del loro intorpidimento, produce necessariamente un'«auto-amputazione» degli stessi. In mancanza di questa risposta, non si riuscirebbe a mantenere una condizione generale di equilibrio (tra gli organi e tra il corpo e gli oggetti tecnologici).

Secondo McLuhan, l'uomo, nel suo uso costante delle tecnologie, viene costantemente modificato da esse, a partire dallo strategico intorpidimento e dalla necessaria autoamputazione del sistema nervoso centrale, dei sensi coinvolti, dei sensi estesi. Se così stanno le cose, l'artista, uomo tra gli uomini, nel suo rapporto con la tecnologia, ne esce intorpidito e autoamputato: un videoartista autoamputa il senso della vista, un performer autoamputa il senso del tatto, e così via. Eppure, lo stesso McLuhan sostiene che i migliori esempi di un consapevole adattamento alle nuove estensioni li troviamo negli «sforzi deboli e periferici» degli artisti. È questo il punto. L'artista è anch'egli vittima di un processo di intorpidimento e autoamputazione, ma, a differenza degli

altri uomini, è perfettamente consapevole del suo essere servomeccanismo di una tecnologia che è estensione del suo corpo. L'artista, quindi, è un Narciso consapevole o un Narciso che cerca la redenzione nella riconversione della tecnologia, cercando di chiudere il cerchio tornando a sé e ai suoi simili.

A questa condizione, si aggiunge un elemento ulteriore, legato alla straordinaria accelerazione che ha fatto transitare il mondo dal livello “tecnologico” a quello “neotecnologico”. Dopo quanto detto, infatti, sarebbe interessante tornare a chiedersi se le capacità che McLuhan attribuisce all'artista siano rimaste inalterate anche dopo la rivoluzione informatica e digitale. La risposta, si sarà già intuito, credo sia affermativa. Nonostante il processo trasformativo sia stato imponente come in poche altre epoche della storia (e, forse, rapido come mai) il carattere “anticipatore” e “anticipatorio” dell'arte appare inalterato. L'arte, nelle parole di McLuhan, è «una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia» (ivi, p. 77). La radicanità altermoderna non fa che rafforzare i caratteri dell'attività artistica e le funzioni dell'arte delineate da McLuhan. L'artista radicante, in grado di fornire nuove opzioni identitarie sulla base di percorsi di *traduzione*, orienta il proprio rapporto con i nuovi mezzi mediali e intermediali ricorrendo a modalità dinamiche, costantemente rimodulantesi e che, per ciò stesso, gli consentono di non restare indietro rispetto a uno sviluppo apparentemente incontrollato, inevitabile e dai tratti impositivi. L'essere radicante dell'artista oggi gli offre la possibilità di non venire meno alla funzione “pedagogica” che gli attribuisce McLuhan: «l'artista può insegnarci come “reagire ai pugni”, anziché “prenderli sul mento”» (*ibid.*). Ciò non toglie che la condizione degli artisti e delle arti, negli ultimissimi decenni, sia diventata sempre più complicata. Essi si sono trovati a fronteggiare una situazione generale inedita, confrontandosi con un vero e proprio dilemma: può l'arte definire e abitare una cultura globalizzata capace di opporsi alla standardizzazione che la globalizzazione al contempo presuppone e produce?

In qualche modo, si inserisce qui anche il ruolo politico delle arti, il quale risiede nel «fronteggiamento con un reale che si defila per apparire sotto

forma di loghi ed entità non-figurabili: flussi, movimenti di capitali, ripetizione e distribuzione dell'informazione, altrettante immagini generiche che intendono sfuggire a ogni visualizzazione non controllata dalla comunicazione. Il ruolo dell'arte è diventare lo schermo radar sul quale queste forme furtive, individuate e incarnate, possono infine apparire ed esser nominate o raffigurate» (Bourriaud 2014, trad. it. p. 58).

E la musica? Quello finora tracciato è il quadro generale (e allo stesso tempo preliminare) nel quale andrebbe collocata ogni attività ed esperienza, comprese quelle legate alla musica nella sua triplice articolazione di produzione, diffusione e ascolto (Fronzi 2013; 2016; 2018). Michel Chion utilizza la formula di “*continuum* spazio-temporale” per definire la condizione per cui, nell'era tecnologica, la musica è resa perennemente disponibile e ripetibile: «la musica tende a presentarsi sempre meno sotto forma di un discorso articolato e finito nel tempo (come una storia con tanto di epilogo) e a svolgersi sempre più come un *continuum*, assimilabile a un *continuum* naturale, dal flusso ininterrotto» (Chion 1996, trad. it. p. 46), proprio dell'altermodernità.

Tutto quanto detto nei paragrafi precedenti, trova nella musica e nel suo rapporto con gli sviluppi informatici globali un significativo campo di verifica e di esplicazione. Il dialogo interculturale, la diffusione di musiche “locali”, la traduzione locale di tradizioni occidentali, la “mondializzazione” disidentitaria di espressioni musicali specifiche sono tutti processi strettamente legati allo sviluppo pervasivo di Internet.

Silvia L'Écuyer rileva come l'ambiente Internet abbia effettivamente innescato un processo trasformativo del nostro rapporto con la musica: «l'abolizione di ogni barriera geografica e persino di ogni considerazione del luogo fisico in cui la musica si produce e si ascolta; le implicazioni sociopolitiche di questa globalizzazione; la profonda modificazione del rapporto fra compositore, interprete e ascoltatore; le implicazioni commerciali, legali, ma anche filosofiche ed estetiche, di queste modificazioni sono difficili a valutarsi» (L'Écuyer 2005, trad. it. p. 235).

Intanto, la figura dell'artista creatore si presenta con connotazioni del tutto nuove. Accanto al compositore, per così dire, tradizionale che si avvale degli strumenti informatici e di software utili alla scrittura della musica, sono emerse nuove figure. L'attività che un tempo era limitata a una ristretta area di addetti ai lavori diviene un campo d'azione molto più accessibile e aperto. Di fatto, si può produrre musica digitale anche "in casa". È quella che Eduard Artemiev ha definito «informatizzazione della creatività, in virtù della quale persone sprovviste di una formazione musicale, ma dotate di creatività, fantasia e immaginazione, nonché in possesso di software avanzati, possono avere accesso al mondo elitario dei musicisti professionisti» (Artemiev 2002, trad. it. p. 60).

Si tratta spesso di figure ibride che si collocano nel punto di intersezione tra formazione musicale tradizionale, innovazione tecnologica, esplorazioni ambientali, immaginari virtuali. L'Écuyer fa l'esempio di Yashuhiro Otani e Hitomi Shiraishi, artisti che, effettivamente, danno l'idea di come si sia trasformata la fisionomia di coloro che hanno a che fare oggi con la composizione (*stricto sensu*) musicale. Il primo, durante le sue performance, utilizza suoni campionati, ma li elabora direttamente sul palco attraverso particolari software che crea egli stesso. La caratteristica del secondo, invece, è il fatto di non esibirsi dal vivo, ma comporre direttamente per il cd.

In effetti, il Giappone si è rivelato un autentico laboratorio per figure di questo tipo, in particolare a partire dall'*International Computer Music Conference* che si è svolta a Tokyo nel 1993. Si è trattato di una sorta di spartiacque per la storia della musica giapponese, dal momento che da quell'evento una nuova generazione di musicisti, nati tra il Sessanta e il Settanta, ha indirizzato la propria ricerca verso la fusione tra techno, elettronica, pop, musica commerciale, suoni tradizionali e immaginario giapponese, tutto all'ombra delle nuove tecnologie digitali e informatiche. Emmanuelle Loubet ha fatto ordine nella nebulosa rappresentata dalla scena musicale giapponese, individuando quattro tendenze parallele che, a suo parere, sintetizzano il panorama musicale digitale di quel Paese e che può ben essere considerato esplicativo

della situazione contemporanea della musica neotecnologica: i *Live Performers laptop*, i *cd designers*, gli artisti inclassificabili e gli artisti techno. Ciascuno di loro, tuttavia, si muove da uno stesso punto iniziale: «suoni di labels ‘indie’ underground, *computer music* e musica elettronica sperimentale sono penetrate in Giappone in contemporanea nel periodo in cui la nazione era febbrilmente avvolta dalla skyline della ‘bubble economy’ (1985-1991), quando il valore dello yen era tale da rendere favorevole il tasso di cambio nell’acquisto di dischi importati» (Loubet & Couroux 2000, p. 19). Si è trattato per lo più di un’invasione dall’esterno, di un passaggio verso l’interno che naturalmente non poteva implicare un’immediata e profonda assimilazione.

Nella prima categoria troviamo un personaggio come Yuko Nexus 6 che, dopo essersi dotata di Power Macintosh, inizia a realizzare performance dal vivo nelle quali, non senza un pizzico di ironia, fa convivere in collage e combinazioni delle più varie registrazioni in tempo reale di rumori e di voci. A metà degli anni Novanta, Yuko Nexus ha anche pubblicato un libro dal significativo titolo *Cyber Cucina Music*, nel quale l’artista suggerisce una serie di ricette sonore per Macintosh, mescolate a vere ricette di cucina da seguire tra una combinazione di suoni e l’altra. Nella seconda categoria troviamo artisti come Hifumi Nakajima, designer, grafico di professione e musicista per passione e il già citato Shiraishi, forse il più autentico tra i *cd designers*. Nella terza categoria, quella degli “artisti inclassificabili”, compaiono figure come Yann Tomita, artista le cui radici si dividono equamente tra cultura popolare giapponese e ardite sperimentazioni elettroniche, mentre nella quarta e ultima categoria (che riflette al meglio la svolta digitale della scena musicale made in Japan) troviamo musicisti come Satoru Ono e Nobukazu Takemura – le cui esperienze sono riconducibili alla lezione di Stockhausen, per il primo, e della *musique concrète*, per il secondo – o Ken Ishii e Dj Krush, esponenti del mondo techno in senso stretto.

Questa brevissima panoramica sulla scena musicale giapponese può essere assunta come esemplificativa dell’intreccio profondo tra sviluppi musicali e

metamorfosi tecnologico-informatiche. Gli uni e le altre appaiono ormai indissolubilmente legati, tanto da produrre inediti risultati, oltre che rispetto alla produzione, anche a livello di diffusione e distribuzione della musica.

Con la diffusione di Internet, si sviluppano software di esecuzione di file digitali e software per la riproduzione di un file audio in *streaming*, quindi prima che sia stato scaricato del tutto. Questi ultimi, costituiscono il tentativo di diffondere il suono e di abbattere i limiti che avevano segnato i primi anni di vita di Internet, legati alla difficoltà di far circolare file che necessitavano tempi di download troppo lunghi. Allo stesso tempo, però, essi esprimono il desiderio sociale di trasformare la rete in un “medium totale”, in un “meta-medium” che, dotandosi di linguaggi sonori e audiovisivi, giunge a un livello massimo di capacità di rappresentazione, di comunicazione e di scambio.

La sempre più profonda relazione interna tra dimensione informatico-elettronica e dimensione musicale sembra promettere risultati via via più complessi e interessanti, lasciando ipotizzare la possibilità di costruire architetture musicali mai realizzate. Indubbiamente quella di sviluppare le potenzialità offerte oggi dal computer resta una sfida di primaria importanza che poggia sull’idea dell’elaboratore inteso non solo come un elaboratore universale, ma, come suggerisce Jean-Claude Risset, come una connessione, un’interfaccia sia tra persone sia tra procedimenti e discipline. L’importanza di acquisire questo punto di vista è legata al fatto che i progetti musicali implicano spesso esigenze musicali pluridisciplinari, piuttosto che specificamente tecniche.

Non si tratta, peraltro, di avere a disposizione esclusivamente nuovi strumenti utili alla composizione e contenuti musicali ma, come rileva L’Écuyer, anche «le fonti d’informazione specialistiche per studiarla e comprenderla». Questo potrebbe significare che, al pari della radio, del disco e della riproducibilità tecnica, la rivoluzione di Internet ha

democratizzato le attività un tempo ospitate dai salotti e poi nelle sale da concerto, fuori dalla portata delle grandi masse. Con Internet si

è superata forse un'altra tappa: la grande frattura fra produttori e consumatori di musica, che a metà del XX secolo si era incomparabilmente allargata nel campo della musica classica, sta per essere riassorbita. Questa influenza – unita a quella della fusione tra musiche popolari, musiche di tradizione orale e, sempre più, musiche d'improvvisazione, jazz e musiche attuali – potrebbe trasformare in modo radicale, su scala mondiale, il rapporto del vasto pubblico con il gesto musicale (L'Écuyer 2005, trad. it. pp. 240-1).

Dunque, le modalità con le quali si articola l'esperienza della musica, inevitabilmente condizionate dalla mediazione dell'elemento elettronico, digitale o informatico, sembrano esemplificare in modo cristallino quanto accade, nel presente momento storico, a un livello più generale. A mio modo di vedere, oggi più che mai è necessario riconoscere alle arti, che sicuramente sono sempre state un *fait social*, una specificità che le pone come autentico e privilegiato terreno di verifica dei limiti e delle possibilità delle attuali condizioni d'esistenza. Il rapporto tra arte e vita acquisisce allora tratti peculiari, nella misura in cui la prima assorbe interamente i caratteri della seconda, la quale, a sua volta, si lascia descrivere e penetrare in tutti i suoi caratteri, forse come mai prima d'ora.

Bibliografia

ARTEMIEV E. (2002), *Dalla tecnologia della musica concreta alla musica computeristica*, traduzione di I. Kumusch, in R. Favaro (a cura di), *Musica e tecnologia domani. Convegno internazionale sulla musica elettroacustica. Teatro alla Scala 20-21 novembre 1999*, «Musica/Realtà», 51, LIM, Lucca, pp. 53-61.

- BAUDELAIRE Ch. (1992), *Salone del 1845*, in Id., *Scritti sull'arte*, prefazione di E. Raimondi, traduzione di E. Raimondi e G. Guglielmi, Einaudi, Torino.
- BAUDELAIRE Ch. (1996), *Il mio cuore messo a nudo* (XLIV), in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, "I Meridiani", Mondadori, Milano.
- BOURRIAUD N. (2014), *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, traduzione di M.E. Giacomelli, Postmedia Books, Milano (ed. or. *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, Paris 2009).
- CHION M. (1996), *Musica, media e tecnologia: un manuale per capire, un saggio per riflettere*, traduzione di A. Polignano, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *Musiques, médias et technologies. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, Paris 1994).
- DANTO A.C. (2010), *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, traduzione e cura di M. Rotili, Christian Marinotti, Milano (ed. or. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspectives*, Farrar, Straus&Giroux, New York 1992).
- FAHLE O. (2005), *Bilder der Zweiten Moderne*, VDG, Weimar.
- FRONZI G. (2013), *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica*, EDT, Torino.
- FRONZI G. (2016), *Listening to Music in the Digital Era*, «Aisthesis», 9 (1), *Aesthetics of Streaming* (eds. A. Arbo, F. Desideri), pp. 51-69 <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/887>
- FRONZI G. (2018), *Digital music. Storia e implicazioni teoriche*, «Studi di estetica», XLVI, IV s., 12 (3): Towards a Digital Aesthetics (a cura di G. Marfia e G. Matteucci), pp. 99-118.
- GREENBERG C. (2011), *Pittura modernista*, in G. Di Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan&Levi, Milano, pp. 117-24.
- KANT I. (2005), *Critica del Giudizio* (1790), Laterza, Roma-Bari.

- KLOTZ H. (1999), *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne*, C.H. Beck Verlag, München.
- L'ÉCUYER S. (2005), *Musica classica, musica leggera e world music su Internet*, in *Enciclopedia della musica*, vol. VII. *La globalizzazione musicale*, traduzione di G. Solinas, dir. J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino, pp. 225-41.
- LEHMANN H. (2006), *Avant-Garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity*, in C.-S. Mahnkopf (ed.), *Critical Composition Today*, Wolke, Hofheim, pp. 9-42.
- LEHNERT W. (1998), *Internet 101: A Beginner's Guide to the Internet and the World Wide Web*, Addison-Wesley, Reading (Mass.).
- LOUBET E., CUROUX M. (2000), *Laptop Performers, Compact Disc Designers, and No-Beat Techno Artists in Japan*, «Computer Music Journal», 24 (4), pp. 19-32.
- LYOTARD J.F. (1985), *La condizione postmoderna*, traduzione di C. Formenti, Feltrinelli, Milano (ed. or. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Mèruit, Paris 1979).
- MAHNKOPF C.-S. (1998a), *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel.
- MAHNKOPF C.-S. (1998b), *Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne*, «Merkur», 594/595, pp. 864-75.
- MAHNKOPF C.-S. (2005), *Thesen zur Zweiten Moderne*, «Musik & Ästhetik», 36, pp. 38-40.
- MAHNKOPF C.-S. (2008), *Theorie der musikalischen Postmoderne*, «Musik & Ästhetik», 46, pp. 10-32.
- MAHNKOPF C.-S. (2011), *Musical Modernity From Classical Modernity up to the Second Modernity. Provisional Considerations*, online <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf>.

- MCLUHAN M. (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *Understanding Media: The Extension of Man*, McGraw-Hill, New York 1964).
- MICHAUD Y. (2008), *L'artista e i commissari. Quattro saggi non sull'arte contemporanea, ma su chi si occupa di arte contemporanea*, traduzione di V. Mucci e L. Schettino, Edizioni Idea, Roma (ed. or. *L'artiste et les commissaires: Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Jacqueline Chamon, Nîmes 1989; réed. mai 1998, revue et augmentée Hachette, Paris 2007).
- PROTTI M. (2014), *Weber, Sombart, Mann e i dintorni della modernità*, in M. Protti, N. Salamone (a cura di), *Prima modernità. Tra teoria e storia*, Mimesis, Milano.
- RUZICKA P. (2004), *Zweite Moderne und Musiktheater*, «Musik & Ästhetik» (30), pp. 81-92.

Recensioni

Recensione a Alberto Nones:

Francesco Antonio Bonporti o la fede sonora.

Conversazioni impossibili con un compositore barocco, Notami Ed.,

Civitanova Marche (MC), 2020

Filippo Focosi

Francesco Antonio Bonporti: chi era costui? Il lettore meno esperto, ancorché appassionato di musica, potrebbe, da novello Don Abbondio, porsi legittimamente questa domanda, dato che il nome di Bonporti non è tra quelli che più frequentemente si leggono nei programmi concertistici o nelle playlist delle incisioni discografiche. Che si tratti di un compositore barocco, ciò è chiaro dal sottotitolo: ma di che tipo di compositore si tratta? Che posizione ha avuto rispetto ai suoi contemporanei? E cosa sottintende quel riferimento alla dimensione religiosa presente nel titolo? Per rispondere a queste e ad altre domande l'Autore, il pianista e musicologo Alberto Nones, trentino come il protagonista del suo libro, ha adottato l'espedito retorico, tanto originale – sebbene non inedito: si pensi a trasmissioni radiofoniche come le *Interviste impossibili* di Umberto Eco o la più recente *Tutta l'umanità ne parla* – quanto intrigante, del dialogo immaginario con un personaggio del passato; conversazione che, nel nostro caso, ha luogo proprio a Trento e si sviluppa in sette giornate, cui corrispondono altrettanti capitoli del libro.

Il punto di partenza di una siffatta indagine sta nel chiedersi come si rapporterebbe una persona vissuta a cavallo tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo con eventi – storici, sociali, culturali e, nella fattispecie, musicali – a lui distanti in quanto collocati in un futuro prossimo se non remoto. Probabilmente, senza l'intervento di una qualche mediazione, anche un genio come Bach, posto di punto in bianco e senza filtro alcuno di fronte a, poniamo, la *Sagra della Primavera* di Stravinsky o *In C* di Terry Riley assumerebbe la stessa espressione attonita che, in una famosa scena del film *Ritorno al Futuro*

di Robert Zemeckis, compare nei volti del pubblico trovatosi ad assistere a un assolo chitarristico *à la* Jimi Hendrix da parte di Michael J. Fox nel bel mezzo di un concerto in cui (siamo nel 1955) si stavano suonando canzoni di Chuck Berry. Credo tuttavia che, se si offrisse al nostro interlocutore qualche passaggio intermedio, qualche traccia di ciò che è avvenuto nel corso dei secoli successivi alla sua dipartita, allo sconcerto iniziale seguirebbe l'accettazione, e infine la comprensione dei mutamenti occorsi, soprattutto se si ha a che fare con menti di un certo ingegno. Dello stesso mio avviso pare essere anche Nones, il quale nell'intavolare la discussione con Bonporti su vari temi e nell'aiutarlo a superare il «trauma da contatto con tante novità» (p. 74) gli introduce un poco alla volta eventi storici, movimenti culturali, figure artistiche, e compositori verso cui quest'ultimo inizialmente ostenta fiero la propria – inevitabile – ignoranza, mostrandosi tuttavia, mano a mano che la discussione procede, disposto a comprenderne le ragioni e i tratti distintivi, smussando gli angoli di un carattere che intuiamo essere spigoloso, seppur propenso al dialogo.

Chi era, dunque, Francesco Antonio Bonporti? Egli fu innanzitutto «l'unico compositore trentino degno di nota nel barocco» (p. 56), come si legge nel quinto capitolo, dedicato a tratteggiarne una biografia che lo dipinge come una figura complessa: persona moralmente integerrima, ma disposto altresì a scendere a patti con compromessi sociali, al fine di agevolare la propria ascesa professionale. D'altronde, parliamo di un periodo in cui le conquiste dell'Illuminismo – parola che Bonporti (che nasce a Trento nel 1672 e scompare a Padova nel 1749) non ama udire dalla bocca del suo interlocutore – erano ancora lontane dall'essere guadagnate, e la scelta della strada da seguire era nella maggior parte dei casi strettamente legata a fattori come il rango familiare. Provenendo da famiglia agiata, con padre notaio e madre nobile, e avendo suo fratello seguito la strada dei notabili, a lui fu concesso di dedicarsi «alle scienze dello spirito e ai piaceri della arti» (p. 61), sebbene la sua prima professione non fu quella di musicista, ma di sacerdote, grado che

ottenne dopo aver compiuto una soddisfacente carriera ecclesiastica. Ma Bonporti di questo non si lamenta: egli accetta ciò che il destino ha deciso per lui, e sa che la felicità consiste non nel «conseguire ciò che vorremmo», ma nell'uniformarsi «alle ragioni del Cielo», senza perdere tempo a porsi irrisolvibili «dubbi esistenziali» (pp. 44-45).

Ciò che risulta ancor più interessante è che l'essere stato un prete musicista (e non un musicista prete), ovvero un «dilettante di musica», come egli stesso soleva appellarsi, informa la stessa concezione della musica di Bonporti, vista come – per l'appunto – diletto, «ingentilimento dello spirito», volto al «risollevarsi dalle angosce del presente» (p. 45). Un fine, questo, che Nones giustamente ravvisa anche in Mozart, e che – aggiungiamo – in realtà accompagna le intenzioni di molti artisti, finanche insospettabili (tra questi, vale la pena citare Picasso: «in questo tempo pieno di lamenti, non c'è niente di tanto importante quanto suscitare entusiasmo»). Proprio questa è una delle cifre stilistiche salienti e peculiari del Bonporti: la capacità di fondere l'aspetto religioso, inevitabilmente presente, con il piacere dei sensi, ma anche con sentimenti umani quali la compassione e la malinconia. La sua, allora – sottolinea Nones – è una musica sacra «con un'apertura all'umano», «devota, ma aggraziatissima»; pensiamo alle «sacre modulazioni così lievi e leggiadre» che caratterizzano i suoi Mottetti, per citare una delle opere più apprezzate dall'autore del libro (pp. 52-3).

Altrettanto lodato da quest'ultimo è il geniale Concerto n.1 in La maggiore, che sorprende per le sue «linee melodiche e armoniche inaspettate», per i «tornanti clamorosi» che imbocca (pp. 80-4). Uno sperimentalismo reso possibile, di nuovo, dall'essere il Bonporti un dilettante, ovvero dal non dover sottostare ai vincoli imposti da «commissioni e aspettative», che oggi come allora rischiano di ingabbiare la creatività degli artisti trasformandoli in nulla più che onesti professionisti. Non bisogna tuttavia incorrere nell'errore di confondere piacevolezza e libertà con superficialità o mancanza di rigore costruttivo. Altra caratteristica fondante delle composizioni bonportiane è infatti la «necessarietà», ovvero il «peso specifico» che ogni singola nota riveste al

loro interno (p. 28). Un tratto, questo, che sarà portato ai massimi livelli da Bach, al quale non a caso furono erroneamente attribuite quattro Invenzioni che invece erano trascrizioni di altrettante opere bonportiane realizzate dal grande compositore tedesco. Ma quando Nones svela a Bonporti questo episodio, il suo interlocutore “reagisce” con una inaspettata difesa del diritto alla libera circolazione delle idee e dei materiali musicali – essendo, essi, non già creati dal nulla, bensì opera del Creatore, e dunque da sempre presenti in una sorta di spartito divino senza tempo –, a patto che siano riorganizzati con «ingegno» e «sensibilità» (pp. 34-5). Una considerazione, questa, che se da un lato è indubbiamente figlia dei suoi tempi, dall’altro rivela, a mio avviso, interessanti risonanze tanto con il platonismo musicale professato da un filosofo contemporaneo della musica come Peter Kivy – secondo il quale le opere musicali sono entità non creabili, in quanto universali astratti ed eterni, che restano in attesa di venire scoperte da un dato compositore in una data epoca – quanto con la legittimazione postmoderna del “furto” artistico, ancorché creativo (ben sintetizzata dalle parole del compositore olandese Louis Andriessen: «Il furto è un argomento molto piacevole. Io lo vedo molto positivamente. Rubare e ricreare è una cosa che hanno fatto tutti i compositori che amo. E va benissimo, perché la buona musica nasce sempre dalla musica degli altri»).

Come si sarà potuto intuire da questa recensione, oltre che a riportare alla luce un protagonista del barocco musicale, Francesco Antonio Bonporti, di assoluto interesse e profondità di pensiero, e a invogliare all’ascolto della sua raffinata opera, il libro di Nones, pur nella sua brevità, ha anche il pregio di stimolare riflessioni e parallelismi a volte sorprendenti, resi possibili dalla forma del “dialogo impossibile” e dall’acutezza del suo autore, capace di toccare con leggerezza “bonportiana” questioni di capitale importanza e attualità, ad alcune delle quali non mi è possibile qui dedicare ulteriore spazio (mi riferisco ad es. al dibattito tra interpretazione filologica e moderna). Lascio al lettore il piacere di scoprirle, ed eventualmente di immaginare altre, possibili triangolazioni.