



Athena Musica presenta

## L'arco del sentire musicale: tra natura e mondi storici

Giornata di studi

Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna

4 dicembre 2025, ore 9-19

## Programma

9:00-9:30	Accoglienza		Sessione II – Coordina Silvia Vizzardelli
9:30-10:30	Saluti Prolusione di Marie Louise Herzfeld-Schild <i>The feeling of musicking. Towards a cultural history of music and emotions</i>	15:00-15:30	Angela Besana <i>Musica e terapia per una economia di emozioni</i>
	Sessione I – Coordina Graziella Seminara	15:30-16:00	Federico Leoni <i>Voce contro voce</i>
10:30-11:00	Paolo Gozza <i>Breve storia musicale delle emozioni</i>	16:00-16:30	Pier Luigi Postacchini <i>Musica ed emozioni</i>
11:00-11:30	Brenno Boccadoro <i>Pathos e deviazione armonica: itinerario di un'idea nel pensiero musicale cinquecentesco</i>	16:30-17:00	Coffee break
11:30-12:00	Coffee break	17:00-17:30	Pier Francesco Micciché <i>La musica è prima del suono. Ripensare le emozioni musicali tra percezione e predisposizione</i>
12:00-12:30	Chiara Bertoglio <i>«L'anima mia è triste fino alla morte». Le “emozioni sacre” del Cristo al Getsemani</i>	17:30-18:00	Lorenzo De Donato <i>La natura multiforme delle emozioni nel tango</i>
12:30-13:00	Aurèlia Pessarrodona, Elena Serrano <i>Mimesi ed emozioni nella sinfonia settecentesca: Il maniatico di Gaetano Brunetti come caso di studio</i>	18:00-18:30	Fabrizio Festa <i>Emozioni: un approccio integrato tra informazione, corpo e significazione potenziale</i>
13:00-13:30	Emanuele Franceschetti <i>Destini del pezzo lirico dopo la “morte dell'opera”: leggere, ascoltare, vedere le emozioni sulle scene teatrali del secondo Dopoguerra</i>	18:30-19:00	Conclusioni – Coordina Anna Ficarella
13:30-15:00	Pausa pranzo		Comitato scientifico Anna Ficarella, Massimo Privitera, Graziella Seminara, Stefano Lombardi Vallauri, Silvia Vizzardelli

## Abstracts

Marie Louise Herzfeld-Schild, *The feeling of musicking. Towards a cultural history of music and emotions*

Musicologists have long struggled with the historical study of emotions in music. Despite music's widespread connection to emotions, scholars in the field have often avoided historical investigations of music's emotional dimensions, treating them as either too subjective or methodologically intractable. When emotional aspects have been addressed at all, they have frequently lacked rigorous theoretical frameworks or thorough historization. This scholarly reluctance becomes particularly striking when viewed against the backdrop of the thriving interdisciplinary field of the history of emotions and experience. Established over two decades ago, this field has successfully demonstrated that emotions can be studied from a historical perspective, that they make history – and that they have a history. Numerous studies across diverse historical topics have developed robust theoretical and methodological frameworks for investigating emotional dimensions of the past. Yet despite these advances, music has remained surprisingly marginalized within this academic field, and musicologists have equally rarely incorporated its insights into their work. This represents a significant missed opportunity for both disciplines, since music history offers a rich corpus of sources also for the history of emotions. This talk identifies the most promising recent concepts, theories, and methods from the history of emotions and experience for musicological inquiry. It explores how these approaches can be adapted and transformed to realize their full potential for historical musicology and beyond, demonstrating their development through selected examples.

Paolo Gozza, *Breve storia musicale delle emozioni*

Per denotare le alterazioni della psiche il termine 'emozione' si afferma nel lessico europeo a metà Ottocento (cfr. Th. Dixon, *From Passions to Emotions*, Cambridge, 2003). Nei secoli precedenti i moti dell'anima hanno nomi diversi: si chiamano *pathe pathemata* affezioni affetti passioni, e sono codificati nelle poliedriche figure della tradizione filosofica e retorico-musicale. A proposito di musica e emozioni Juslin e Sloboda scrivono: «One important problem that has plagued theory and research on music and emotion is conceptual confusion»

(*Music and Emotion*, Oxford University Press, 2001, p. 7). In questa sede il mio discorso ha natura storico-culturale, e l'aspirazione del discorso storico è di fare chiarezza nella confusione concettuale. Vorrei discutere tre possibili forme di confusione concettuale nella ricerca su musica e emozioni: la prima è di natura lessicale, la seconda è di natura metodologica, la terza è di natura epistemologica.

«One important problem that has plagued theory and research on music and emotion is conceptual confusion» (Juslin and Sloboda, *Music and Emotion*, Oxford University Press, 2001, p. 7). My speech is historically conceived, and the aim of history is to escape conceptual confusion. I discuss three examples of conceptual confusion on music and emotion: lexical, methodological, and cognitive.

Brenno Boccadoro, *Pathos e deviazione armonica: itinerario di un'idea nel pensiero musicale cinquecentesco*

Un metodo istruttivo per entrare nei dettagli di quella che Jean Starobinski amava definire la "grammatica musicale" degli affetti è quello di interrogare i testi sul fenomeno della deviazione armonica, un principio che da sempre è stato considerato uno dei meccanismi più efficaci del *pathos*. Gli autori cinquecenteschi conoscevano perfettamente le sue fonti antiche; fra cui: Aristosseno e seguaci, l'Aristotele dell'ottavo libro della *Politica* a proposito delle melodie trasgressive, iper-patetiche, date in pasto dai virtuosi alle menti "devianti" degli schiavi nei teatri, nonché la sesta sezione del *Problema* aristotelico XIX citata dal Tasso. A convincere i moderni che simili dottrine avrebbero potuto essere ben altro che sterili speculazioni filosofiche aveva contribuito anche Claudio Tolomeo, che nei capitoli 6 e 7 del secondo libro degli *Armonici* aveva descritto con estrema chiarezza la maniera in cui l'impatto emozionale (*ethos*) di una transizione armonica implicasse un'alterazione della fantasia dell'ascoltatore, deformata dal conflitto stabilito fra una forma armonica impressa nella memoria e un'inattesa deviazione in direzione di una forma rivale. Una domanda alla quale si può tentare di rispondere riguarda, da un lato, l'acclimatazione di questi principi nella teoria e la pratica dei modi pseudo classici del Cinquecento, e dall'altro, la loro fortuna nell'ambito dell'incipiente tendenza dell'espressionismo musicale del primo Seicento all'opposizione conflittuale di strutture armoniche complesse.

Chiara Bertoglio, «*L'anima mia è triste fino alla morte*». Le “emozioni sacre” del Cristo al Getsemani

La teologia e la spiritualità cristiane affermano l'unione di due nature, divina e umana, nella persona di Cristo. Tale unione implica anche una partecipazione autentica alle emozioni umane, nonostante la peculiarità ontologica del soggetto divino. Un momento teologicamente rilevante in cui emergono in modo particolare le emozioni di Cristo è la preghiera nell'Orto degli Ulivi, nel cuore della notte tra l'Ultima Cena e la Passione: qui, turbamento, tristezza e angoscia sembrano dominare l'interiorità di Gesù, che esprime il bisogno della vicinanza dei discepoli e il desiderio del conforto del Padre. Questo contributo intende indagare le modalità con cui la musica ha cercato di rappresentare tali stati affettivi in una figura eccezionale quale Cristo. A tal fine, si prenderà in esame un corpus selezionato di composizioni che musicalizzano l'episodio del Getsemani, interrogandosi sulla possibilità di individuare, in queste opere, tracce di una “divina angoscia”: un'emozione che, pur umanissima, risente della singolare natura del soggetto che la prova. L'analisi musicale sarà quindi condotta alla luce della dialettica tra natura e cultura nella configurazione emotiva, e tenterà di comprendere come – e se – anche nella figura di Cristo si possa riconoscere una forma di emozionalità in cui i tratti culturali, cognitivi e affettivi si articolino in maniera specifica.

Christian theology and spirituality affirm the union of two natures, divine and human, in the person of Christ. Such a union also entails a genuine participation in human emotions, despite the ontological peculiarity of the divine subject. A theologically significant moment in which Christ's emotions emerge with particular force is the prayer in the Garden of Gethsemane, in the night between the Last Supper and the Passion: here, turmoil, sorrow, and anguish seem to dominate Jesus's inner life, as he expresses the need for the disciples' closeness and the desire for the Father's comfort. This contribution aims to investigate the ways in which music has sought to represent such affective states in a figure as exceptional as Christ. To this end, a selected corpus of compositions that set to music the episode of Gethsemane will be examined, with a view to determining whether, in these works, it is possible to discern traces of a “divine anguish”: an emotion that, though fully human, is marked by the singular nature of the subject who experiences it. The musical analysis will therefore be conducted in light of the dialectic between nature and culture in the shaping of emotion, and will attempt to understand how –

and whether – even in the figure of Christ one may recognize a form of emotionality in which cultural, cognitive, and affective features are articulated in a distinctive manner.

Aurèlia Pessarrodona, Elena Serrano, *Mimesi ed emozioni nella sinfonia settecentesca: Il maniaco di Gaetano Brunetti come caso di studio*

All'interno dell'ampio campo di studi dedicato al rapporto tra musica ed emozioni, questa proposta intende mettere in evidenza il ruolo cruciale della sinfonia programmatica nel Settecento come momento di transizione da un'estetica musicale fondata sulla mimesi della natura a un'estetica di carattere espressivo, in cui le emozioni assumono un ruolo centrale. Come caso di studio si propone l'analisi della sinfonia programmatica *Il maniaco* (1780) di Gaetano Brunetti, compositore di origine italiana attivo alla corte spagnola. In quest'opera, la musica si rivolge alla rappresentazione della psiche umana, esplorando la “mania” come manifestazione della follia. La sinfonia si colloca in un contesto culturale caratterizzato da un crescente interesse scientifico e artistico per il tema della follia, come testimoniano in ambito ispanico le opere di José Cadalso e Francisco de Goya. Sebbene studi precedenti (Howe, Georgallas, Pesic) abbiano già evidenziato il carattere “ossessivo” dei motivi musicali adottati da Brunetti, questa proposta intende offrire una lettura interdisciplinare dell'opera, collocandola all'interno del più ampio quadro estetico e scientifico della fine del XVIII secolo. Particolare attenzione verrà data al ruolo della follia nella cultura spagnola del tempo, basandosi su fonti mediche, artistiche e letterarie, evitando riduzioni a stereotipi ricorrenti come il *Don Chisciotte* o i disturbi mentali dei Borboni.

Within the broad field of studies devoted to the relationship between music and emotions, this proposal aims to highlight the crucial role of the programmatic symphony in the eighteenth century as a moment of transition from a musical aesthetics based on the mimesis of nature to an expressive aesthetics, in which emotions take on a central role. As a case study, it proposes an analysis of the programmatic symphony *Il maniaco* (1780) by Gaetano Brunetti, an Italian-born composer active at the Spanish court. In this work, music turns toward the representation of the human psyche, exploring “mania” as a manifestation of madness. The symphony is situated within a cultural context marked by a growing scientific and artistic interest in the theme of madness, as evidenced in the Spanish sphere by the works of José



Cadalso and Francisco de Goya. Although previous studies (Howe, Georgallas, Pesic) have already pointed out the “obsessive” character of the musical motifs employed by Brunetti, this proposal seeks to offer an interdisciplinary reading of the work, situating it within the broader aesthetic and scientific framework of the late eighteenth century. Particular attention will be given to the role of madness in Spanish culture of the time, drawing on medical, artistic, and literary sources, while avoiding reductions to recurring stereotypes such as Don Quixote or the mental disorders of the Bourbons.

Emanuele Franceschetti, *Destini del pezzo lirico dopo la “morte dell’opera”: leggere, ascoltare, vedere le emozioni sulle scene teatrali del secondo Dopoguerra*

Storicamente incaricata di sospendere la continuità drammatica per consentire ai personaggi di esprimere le proprie emozioni e i propri conflitti interiori, l’aria (si consenta, perlomeno in questa formulazione sintetica, un utilizzo estensivo ed inclusivo del termine) rappresenta il nucleo autenticamente lirico di ogni lavoro di teatro musicale: la sinergia tra il medium verbale e quello musicale consente, con particolare intensità ed efficacia proprio nei pezzi lirici, di interpretare il significato del testo e di “mettere in scena” gli affetti dei personaggi, garantendo oltretutto quell’individuazione musicale necessaria a perseguire una possibile, per quanto complessa, dimensione di “realismo psicologico”. A questo si aggiunga, integrando doverosamente la prospettiva drammaturgica con quella della ricezione e dell’ascolto, che il pezzo lirico è *anche* il momento in cui più intensa è l’esperienza emotiva dello spettatore: quello in cui, al di là dello specifico paradigma teorico cui si voglia far riferimento, è più possibile ricercare una connessione tra il contenuto affettivo espresso e l’emozione suscitata. Nel Novecento, l’evoluzione delle tecniche compositive e il progressivo ampliamento del vocabolario musicale provocano un lento ma inesorabile mutamento degli assetti espressivi e drammaturgici del teatro musicale: il quale, in particolare nell’Italia del secondo dopoguerra, affronta un momento di irrimediabile crisi culturale, estetica e produttiva. In tale contesto, l’avvertita inattualità del genere operistico non può che suggerire nuove strategie compositive, drammatiche ed espressive. A partire da un campione di esempi tratti dal repertorio del teatro musicale italiano del secondo dopoguerra, con un approccio “ibrido” e a vocazione interdisciplinare, capace quindi di coniugare un’opportuna attività analitica su più livelli (analisi

“poetico-musicale”, analisi stilistica, oltre all’utilizzo di alcuni dei più efficaci modelli analitici applicati allo studio delle emozioni in musica) ad una doverosa attenzione ai fenomeni di ricezione (gli interventi critici dell’epoca e i “discorsi” prodotti), si tenterà di rispondere ad alcuni di questi quesiti: cosa resta del “pezzo lirico” tradizionale? Come vengono costruiti e articolati, verbalmente e musicalmente, i momenti di espansione lirico-affettiva? Che spazio hanno, nelle drammaturgie del pieno Novecento, le emozioni dei personaggi? È possibile, in un’epoca in cui il linguaggio musicale non è più basato su norme condivise, immaginare e proporre un discorso analitico sulle emozioni “esprese” musicalmente?

Traditionally, the aria – using the term here in a broad and inclusive sense – has served to interrupt the flow of the drama so that characters can voice their emotions and inner conflicts. It forms the truly lyrical heart of any work of musical theatre. In lyrical moments, the interplay between words and music most powerfully reveals the meaning of the text and “stages” the characters’ emotional states, while also giving each moment its distinctive musical identity. This, in turn, allows for the pursuit – however complicated – of a kind of “psychological realism”. From the perspective of reception and listening, the lyrical piece is also the point where the audience’s emotional experience is at its most intense: the moment when it becomes easiest, regardless of one’s theoretical framework, to feel a direct connection between what the character expresses and what the listener feels. Over the course of the twentieth century, the evolution of compositional techniques and the ever-expanding musical vocabulary gradually reshaped the expressive and dramaturgical language of musical theatre. In Italy after World War II, this shift coincided with a profound cultural, aesthetic, and production crisis in the operatic world. Faced with the sense that opera had become outdated, composers and dramatists naturally turned toward new strategies, new forms of expression, and new ways of structuring musical drama. Drawing on a selection of works from the Italian postwar musical-theatre repertoire, and using a hybrid, interdisciplinary approach – combining different layers of analysis (from musical-poetic and stylistic analysis to analytical models developed for studying emotions in music) together with attention to reception (contemporary criticism and the discourses it produced) – this study asks several questions: What, if anything, remains of the traditional lyrical number? How are moments of lyrical and emotional expansion built and shaped, both verbally and musically? What role

do characters' emotions play in the dramaturgy of mid-twentieth-century works? And finally, in an era when musical language is no longer governed by shared rules, is it still possible to develop an analytical discourse about the emotions music conveys?

Angela Besana, *Musica e terapia per una economia di emozioni*

L'economia si occupa di emozioni in molti suoi temi e approcci. La tradizionale teoria del consumatore con la deterministica e ordinale misurazione dell'utilità ne è una delle più consolidate letterature e la misurazione delle emozioni ha beneficiato di una costante evoluzione nel pensiero economico, dall'utilità al valore dell'economia comportamentale. Se il consumatore e l'offerente di musica esperiscono e generano emozioni, queste possono essere associate a benessere, utilità, valore e beneficio terapeutico. Se la musica genera emozioni, essa risulta una importante leva per l'economia di tanti settori, non esclusivamente culturali. La musica ha una leadership mediatica in tutti i mercati nei quali la comunicazione fa leva sul suono. Studiata tanto nel marketing turistico quanto nel marketing tout court. In tal senso, la musica include suoni strumentali, canto, suoni naturali, suoni artefatti, atmosfera. La musica determina una 'confusione di sensi' e, congiunta con l'innovazione tecnologica, integra nuovi pubblici. Per tutte queste ed altre manifestazioni, la musica è correlata a comportamenti economicamente rilevanti, tra i quali la volontà di pagare o donare. Dopo una analisi della letteratura sul rapporto tra economia, musica, emozioni, si intende esplorare come le emozioni, generate dalla musica, migliorino lo stato di salute. Non si sviluppa l'analisi con riferimento ad uno specifico repertorio, ma alla musica in sé, anche al momento composta ed esperita, per strumento e/o voce, singolarmente e/o per complesso e/o coralmente e nell'intento di beneficiare pazienti di età e patologie diverse e le loro famiglie, spesso in un contesto comunitario che beneficia di esternalità positive. Con questo obiettivo di analisi, il paper si connette a quanto emerso dalla recentissima conferenza della League of American Orchestras e dalla Catalyst Guide edita dalla stessa League nel maggio 2025. Lo scopo della ricerca è misurare come il binomio musica-emozioni generi economia sanitaria, al servizio di pazienti, caregivers, operatori sanitari, manager di strutture sanitarie e prendendo a riferimento un campione di fondazioni ospedaliere americane che praticano la musicoterapia, con un approccio comparativo a casi europei. Con riferimento

all'ampio rapporto tra comunicazione e musica, il *focus* sarà sull'adozione della musica nel *fundraising*, la comunicazione a scopo di raccolta fondi per il già citato campione di cento fondazioni americane, che impiegano la musica come cura in programmi olistici di arte e terapie tradizionali e, per le quali, la musica costituisce un medium della maggior parte delle tecniche del *fundraising*, quella per eventi in particolare. Non solo verranno citati esempi di buone pratiche e chi ne ha beneficiato, ma verrà anche compiuta un'analisi econometrica del rapporto tra musicoterapia, economia dei costi e diversificazione dei ricavi per il campione americano.

Music has been growing as a topic in economics, marketing and management literature and its importance stems from original papers and books (Simonnot-Lanciaux, 2025). This literature counts the utility theory and the most updated approach of consumer behavior and neuroscience, and music is here connected with emotions. Music is studied as concerns festival marketing, branding and advertising of destinations, all of them with case studies both on the demand side of tourists and citizens and on the supply side of event managers and public administrations, too (Gale et al., 2021; Hsu et al., 2021; Volo, 2021; Werner et al., 2020; Albouy et al., 2019; Biswas et al., 2019). Music as a therapy is principally investigated in medical sciences and as a healthcare service with a focus on holistic and emotional impacts on the demand side and the cost-effectiveness on the supply side (Riedl et al., 2025; Malliaris and Pappas, 2011). No paper has been found about revenue diversification for music therapy on the supply side. Who supports music therapy? The aim of this research is to theoretically discuss the connection between music and patients, caregivers, communities and performers and to show how much 100 biggest US hospital foundations diversified their revenues for the supply of music therapy in 2023 according to CauseIQ ranking. Networking with hospital foundations, US symphony orchestras have found a role as concerns music therapy for a decade. This research is connected to what emerged from the very recent conference of the League of American Orchestras and the Catalyst Guide edited by the League in May 2025. This research includes a k-means cluster analysis of ratios of managerial and personnel expenses, program service revenues, contributions and investment income, while music therapy is indexed as an increasing sum of services. For five significant clusters, the most crowded cluster is a fundraiser with a high music therapy index.

Federico Leoni, *Voce contro voce*

Proverò ad andare alle radici dell'emozione vocale partendo da una breve vignetta clinica tratta dal lavoro di uno psicoanalista britannico, Darian Leader. Una vignetta, cioè non un caso clinico, non un ampio racconto di un trattamento psicoanalitico, ma un estratto, un frammento che contiene però qualcosa di esemplare. Un bambino, inseguito dalla voce della madre, che lo sgrida per una malefatta, si nasconde dietro al divano. E accortosi che il divano lo protegge dallo sguardo ma non dalla voce della madre, si mette a gridare più forte di lei, fino a sovrastarla. Così, quel bambino scopre, e noi con lui, che le strategie che lo sguardo mette in campo sono molto differenti da quelle che la voce e l'ascolto consentono oppure impediscono. La voce si rivela come una potenza che insegue, avvolge, raggiunge, perseguita. La voce diventa uno schermo rispetto all'invadenza della voce stessa, una potenza che può essere contrapposta a una potenza analoga, e che magari può scendere a patti con l'altra voce, sedurla anziché combatterla, intrecciare la propria linea con l'altra. Per parte sua l'ascolto si rivela contrassegnato da una radicale passività e passionalità, che non smettono però di comporsi con il rilancio attivo della vocalizzazione. Insomma, la bocca e l'orecchio non appaiono come due luoghi distinti ma come due facce di una stessa emozione insituabile, due direzioni di attraversamento di una stessa soglia vocale. Così, se di emozione si tratta in questo continuo scambio di parti, in questo continuo corpo a corpo della voce con la voce, emozione significa tuttavia gioco di mosse e contromosse, arte di maneggiare potenze, strategia e insieme di effetti di strategia. Musica, cioè.

Pier Luigi Postacchini, *Musica ed emozioni*

Secondo il ricercatore Steven Mithen l'esordio della comunicazione intenzionale è legato alla acquisizione della stazione eretta, favorendo lo sviluppo del Vocal Tract. È un concetto condiviso che la comunicazione segua poi due diversi percorsi: quello di suoni inarticolati, in cui la musica acquisisce un valore significativo di per sé, indipendentemente dal contenuto; e quello di una articolazione in parole e pensieri, attraverso processi discreti di segmentazione, ripetizione, articolazione che confluiranno in una traduzione dei linguaggi del corpo in linguaggio articolato. Le emozioni, non tutte, la vergogna è ad es. sentimento molto tardivo, compaiono assai precocemente e di questo si occupò anche Darwin, elaborando una teoria generale che radica la percezione delle diverse emozioni alla espressione della mimica del volto, e quindi

caratterizzandola come un evento tipicamente umano, essendo i muscoli pellicciai molto più rappresentati nell'Homo Sapiens che non in tutte le altre specie animali. Anche per Darwin le emozioni si distinguono in categoriali (paura, felicità tristezza, ecc) e non categoriali, riconducibili agli "affetti vitali" di cui parlerà negli anni 80-90 del novecento Daniel Stern. Le moderne neuroscienze, a partire dal pensiero di Stern, contemplano i parametri di questi processi comunicativi distinguendo intensità, durata e forme quale fondamento dei linguaggi non verbali, e della componente non verbale del linguaggio: mimo, balletto, processi grafico-pittorici, linguaggio musicale comunque espressione di una forma di linguaggio non verbale. Al di là dei tradizionali parametri timbro, ritmo, melodia, armonia, il pensiero di Gino Stefani riconosce una competenza musicale comune, alla base di tutti i percorsi di senso. Il suo allievo Luca Marconi ha particolarmente arricchito, insieme ad altri studiosi, questi concetti nello studio del canto e nel parallelismo con le ricerche della scuola di Uppsala. Anche altri studiosi, quali Philip Ball, hanno proposto la loro visione cercando di cogliere, al di là delle tangibili differenze, la partenza comune delle scale dei ritmi della armonia e del timbro, e lo sviluppo dei processi comunicativi.

According to researcher Steven Mithen, the onset of intentional communication is linked to the acquisition of the upright position, favoring the development of the Vocal Tract. It is a shared concept that communication follows then two different paths: that of inarticulate sounds, in which music acquires a significant value in itself, regardless of the content; and that of an articulation in words and thoughts, through discrete processes of segmentation, repetition, articulation that will converge in a translation of body languages into articulated language. Emotions, not all of them, shame is for example a very late feeling, appear very early and Darwin also dealt with this, elaborating a general theory that roots the perception of different emotions to the expression of facial expressions, and therefore characterizing it as a typically human event, being furrier muscles much more represented in Homo Sapiens than in all other animal species. For Darwin, too, emotions are divided into categorical (fear, happiness, sadness, etc.) and non-categorical, attributable to the "vital affections" of which Daniel Stern will speak in the 80s and 90s of the twentieth century. Modern neuroscience, starting from Stern's thought, contemplates the parameters of these communicative processes by distinguishing: intensity, duration and forms as the foundation of non-verbal



languages, and of the non-verbal component of language: mime, ballet, graphic-pictorial processes, musical language in any case expression of a form of non-verbal language. Beyond the traditional parameters of timbre, rhythm, melody, harmony, Gino Stefani's thought recognizes a common musical competence, at the basis of all paths of meaning. His pupil Luca Marconi has particularly enriched, together with other scholars, these concepts in the study of singing and in parallelism with the research of the Uppsala school. Other scholars, such as Philip Ball, have also proposed their vision by trying to grasp, beyond the tangible differences, the common departure of the scales of rhythms of harmony and timbre, and the development of communicative processes.

Pier Francesco Micciché, *La musica è prima del suono. Ripensare le emozioni musicali tra percezione e predisposizione*

Dagli anni Settanta ad oggi, il dibattito in filosofia analitica sul rapporto tra musica ed emozioni ha concepito proposte teoriche, intuizioni e modelli più o meno supportati (e verificabili) dal riscontro neuroscientifico. Approcci diversi, macro e micro, si sono concentrati ora sul piacere dato dal puro suono, ora su modi, armonie e tonalità, ora sul senso complessivo delle frasi musicali o dell'opera tutta. Come già per altre scienze, al di là dell'efficacia delle singole proposte, il coordinamento dei vari livelli sembra però costituire l'ostacolo maggiore. Che si tratti di emozioni riconosciute o suscitate, esse sono talora descritte come fuggevoli o sbiadite, talaltra come profonde, distinte e di lungo impatto sul carattere. Tra aspettative e piacere, associazioni mentali individuali e convenzioni culturali condivise, isomorfismi e inattesi, il dibattito recente tra musica e sentimenti si presenta ricco di intuizioni e povero di organicità. Tra i difetti più evidenti spicca la limitatezza degli esempi musicali presi a riferimento, ristretti perlopiù a esempi della produzione strumentale eurocolta, con importanti conseguenze (e carenze) sul piano teorico. La *trance*, la *techno*, le varie forme di jazz, il minimalismo, il folk ottengono effetti diversi sul comportamento, oltre a essere riconosciuti e fruiti diversamente dal pubblico. Ulteriore elemento di critica è la mancata considerazione dello stato emotivo che *precede* l'ascolto, riducendo l'ascoltatore a una *tabula rasa* neutra, priva di una tonalità emotiva, e offrendo così il destro a una riduzione della musica a sostanza immateriale psicoattiva. Un brano allegro può suscitare irritazione in un momento drammatico, ritmi troppo rapidi sono fastidiosi per chi ha bisogno di riflettere. Lo studio dell'interazione tra il tono emotivo della musica e quello dell'ascoltatore ci appare dunque imprescindibile per chiarire alcuni dei nodi teorici più

importanti. La relazione si propone di illustrare limiti, convergenze e affinità tra le principali ipotesi esplicative offerte dal dibattito angloamericano (anche nella ripresa delle proposte classiche) e suggerire vie d'uscita dal superamento di steccati e dicotomie inefficaci.

Since the 1970s, the debate within analytic philosophy on the relationship between music and emotions has produced a wide range of theoretical proposals, intuitions, and models, more or less supported (and verifiable) through neuroscientific evidence. Different approaches – both macro- and micro-level – have alternately focused on the pleasure derived from pure sound, on modes, harmonies, and tonalities, or on the overarching sense of musical phrases or entire works. As in other scientific fields, beyond the strengths or weaknesses of individual theories, coordinating these various levels appears to be the central and most persistent obstacle. Whether emotions are understood as recognized or aroused, they are sometimes described as fleeting or faint, and at other times as deep, distinct, and capable of shaping one's disposition over time. Between expectation and pleasure, individual mental associations and shared cultural conventions, structural isomorphisms and unpredictability, the recent debate on music and emotion appears rich in insight yet lacking in systematic coherence. Among the most evident shortcomings is the narrow selection of musical examples typically invoked, limited for the most part to European art-music instrumental repertoire – an approach that carries significant theoretical consequences (and omissions). Genres such as trance, techno, various forms of jazz, minimalism, and folk music elicit different behavioral effects and are recognized and experienced by audiences in distinct ways. Another critical issue is the insufficient consideration of the listener's pre-existing emotional state, which is too often treated as a blank, neutral slate devoid of affective tone. This, in turn, encourages reductive accounts in which music functions as a kind of immaterial psychoactive substance. A cheerful piece may provoke irritation in a dramatic moment; excessively rapid rhythms may disturb a listener who needs to reflect. The study of the interaction between the emotional tone of the music and that of the listener therefore seems essential for clarifying several central theoretical problems. This paper aims to outline the limits, convergences, and affinities among the main explanatory hypotheses proposed in the Anglo-American debate (including contemporary reappraisals of classical theories) and to suggest potential ways forward by overcoming rigid and unproductive dichotomies.



Lorenzo De Donato, *La natura multiforme delle emozioni nel tango*

Il tango è un fenomeno artistico e culturale multiforme e plurivoco; è materia musicale, coreutica, culturale, geografica, storica, teorica; è una manifestazione, si potrebbe dire, del *genius loci*, dello spirito di un luogo, e nello stesso tempo non è soltanto un luogo geografico. Lo stesso termine-concetto, come accade a pochi in qualsiasi lingua, è al cuore di una polisemia vasta ed emozionale: richiama atmosfere, sentimenti, movimenti, melodie, epoche lontane e luoghi sconosciuti. Più specificamente, il tango è un fenomeno artistico-culturale di tipo musicale, canoro e coreutico: unisce cioè musica strumentale, canto e danza. Borges (1965, 2016), posizione poi avvalorata dalla ricerca storico-musicologica, descrive una transizione dal *tango-milonga*, cioè il ballo delle origini, emozionalmente aggressivo, audace, 'spavaldo' (spesso pura musica strumentale) al *tango-canción* successivo, malinconico, nostalgico, 'lamentoso', con musica e testi (dove alla melodia si affiancano i testi poetici cantati, che aggiungono quindi anche l'elemento canoro). Nella storia delle trasformazioni del tango questo cambiamento sembrerebbe essere motivato anche dal fatto che, dagli anni Venti del '900 in poi, i compositori e i musicisti iniziano a compiere una transizione dal ritmo ternario e dal tempo in 2/4 della milonga di Buenos Aires delle origini (nata a partire dal 1880) al ritmo binario e al tempo in 4/4 del tango successivo (Ham 2009): siamo di fronte all'ennesima conferma empirico/storica che il passaggio da un tempo veloce ad un tempo lento (es. in musica 'classica' da un allegro a un adagio) comunicherebbe una metamorfosi emotivo-affettiva dal positivo al negativo, da una generica felicità ad una altrettanto generica tristezza? E, ancora, come questo discorso si incrocia con il tango che da pura musica coreutica (nel senso di accompagnamento melodico alla danza) diventa una vera e propria tipologia compositiva e 'auditiva' (Kuri 1997), come negli esempi storici del *tango nuevo* e di Astor Piazzolla? E, inoltre, per quali ragioni e attraverso quali vie il tango si collega alle emozioni?

Tango is a hybrid phenomenon: musical, choreographic, cultural, geographical, historical, and theoretical. It is a manifestation, one might say, of the *Genius Loci*, the spirit of a place, and at the same time it is not merely a geographical location. The word itself is also a concept that, like few others in any language, is at the heart of a vast and emotional polysemy: it evokes atmospheres, feelings, movements, melodies, distant eras, and unknown places. More specifically, tango is a phenomenon of a musical, vocal, and choreographic nature: that is, it combines instrumental music, song, and dance. Borges (1965, 2016), a position later supported by historical and musicological research, describes a transition from the *tango-milonga*, the original dance – emotionally aggressive, bold, and defiant (often

purely instrumental) – to the later *tango-canción*, melancholic, nostalgic, and plaintive, with both music and lyrics (where the melody is accompanied by sung poetic texts, thus also adding the element of song). In the history of tango's transformations, this change would also seem to be motivated by the fact that, from the 1920s onwards, composers and musicians began to make a transition from the ternary rhythm and '2/4 time' of the original Buenos Aires milonga (born in 1880) to the binary rhythm and '4/4 time' of the later tango (Ham 2009): are we faced with yet another empirical/historical confirmation that the passage from a fast tempo to a slow tempo (e.g. from an *Allegro* to an *Adagio*) would communicate an emotional-affective metamorphosis from positive to negative, from a generic happiness to an equally generic sadness? And, again, how does this idea intersect with tango, which from pure dance music (in the sense of melodic accompaniment to dance) becomes a true compositional and auditory typology (Kuri 1997), as in the historical examples of *tango nuevo* and Astor Piazzolla? And, furthermore, why and through which paths does tango connect to emotions?

Fabrizio Festa, *Emozioni: un approccio integrato tra informazione, corpo e significazione potenziale*

Il presente contributo propone un modello integrato per comprendere il ruolo delle emozioni nell'esperienza musicale, articolando tre dimensioni fondamentali: la dinamica energetica del segnale, la sua organizzazione informazionale e l'elaborazione percettivo-cognitiva. Attraverso i concetti di regione liminale, zona di coalescenza, significazione potenziale e topologia sonora, si mostra come l'emozione musicale emerga da una serie di transizioni strutturali all'interno di reti relazionali complesse. La discussione viene condotta alla luce di un confronto teorico tra l'Analysis Situs leibniziana e la moderna Topologia Sonora, mostrando la continuità concettuale tra una geometria delle relazioni e una pratica analitica fondata sull'ascolto del mondo.

This paper proposes an integrated model for understanding the role of emotions in musical experience by articulating three fundamental dimensions: the energetic dynamics of the signal, its informational organisation, and perceptual-cognitive processing. Through the concepts of the liminal region, the zone of coalescence, potential signification, and sound topology, the study shows how musical emotion emerges from a series of structural transitions within complex relational networks. The discussion is developed in light of a theoretical comparison between Leibniz's *Analysis Situs* and contemporary Sound Topology and Computational Sonology, highlighting the conceptual continuity between a geometry of relations and an analytical practice grounded in listening to the world.

## L'arco del sentire musicale: tra natura e mondi storici

Il tema dei rapporti fra musica ed emozioni – trasversale all'intera storia del pensiero occidentale – va affrontato sullo sfondo della dialettica fra natura e cultura, fra sostrato corporeo e costruzione della civiltà, inscindibilmente uniti in ogni cosa umana. Tuttavia, al fine di raggiungere il dovuto approfondimento specialistico, l'indagine scientifica è sovente costretta a scindere questa unione e a optare invece per uno studio settoriale, rivolgendosi talora agli aspetti puramente fisiologici delle emozioni, talaltra a quelli puramente storico-culturali, col rischio, sia da un lato sia dall'altro, di una comprensione soltanto parziale del fenomeno. Il convegno non schiva questa dialettica, bensì precisamente la mette a tema, invitando gli studiosi rappresentanti dei diversi campi a confrontarsi, per un reciproco arricchimento. Circa una metà degli interventi prende quindi le mosse da repertori storici, riflettendo sulle maniere in cui in essi la musica entra in rapporto con le emozioni; l'altra metà invece è contraddistinta da un approccio sincronico, volto a indagare i nessi fra emozioni e musica in diversi contesti pragmatici.

In collaborazione con

Tiresia | Centro di ricerca per la filosofia e la psicoanalisi

Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna



Athena Musica

