

Massimiliano Viel

Musica umana, ascolto postumano

Il postumano dell'extramusicale

Se il pensiero postumano si caratterizza in primo luogo come fuga dall'antropocentrismo, allora si potrebbe facilmente pensare che la musica, con il suo rapporto ambiguo eppure mai disatteso con l'extramusicale, possa a buon diritto essere considerata arte postumana per eccellenza.

Quando distinguiamo tra musicale ed extramusicale facciamo in genere riferimento al modo in cui descriviamo un evento musicale, sottolineando che alcuni suoi aspetti non apparirebbero a buon diritto al "puramente musicale" poiché richiamano esplicitamente elementi che sono presenti anche e in primo luogo all'esterno del contesto musicale. Si pensi ad esempio alla componente testuale di una melodia cantata o all'imitazione strumentale di un rumore d'ambiente come quello prodotto da un tuono, oppure alla presenza nell'orchestra di un oggetto come la macchina da scrivere, utilizzata come strumento musicale.

Nel contesto dell'analisi di uno specifico brano di musica, potremmo allora identificare la componente più propriamente musicale con quei suoi aspetti che, aderendo a un ordine che disciplina le pratiche musicali (di ascolto, di scrittura, di esecuzione) nell'ambito di un preciso contesto storico/culturale, fanno sì che quel brano musicale venga riconosciuto in quanto tale, cioè in quanto istanza particolare della classe più generale dei brani musicali. L'extramusicale sarà invece costituito da quegli elementi che nella costruzione (estesica, poetica, performativa) di quel brano musicale, pur entrando comunque e a tutto diritto nel flusso musicale, si mostreranno capaci di rinviare a oggetti del mondo, evocandoli attraverso l'imitazione musicale di un sonoro non musicale ad essi connesso. Con il concetto di "imitazione" si intende quindi escludere dall'extramusicale la catena di cause efficienti che connette, ad esempio, un suono con lo strumento e l'interprete che l'ha prodotto e che entra piuttosto nell'idea di *significato estrinseco*. In Semiologia si usa infatti distinguere tra *significato intrinseco* ed *estrinseco* di un evento musicale, l'uno come il

piano di comunicazione della sua specificità musicale, l'altro come quello dei rinvii, per mezzo di legami associativi di qualche tipo, quello causale compreso, a oggetti del mondo, nel senso più generale¹. Dunque il suono di un flauto rinvia senza dubbio, nel suo piano *estrinseco*, allo strumento e allo strumentista che l'hanno prodotto, incluse le loro proprietà come l'identità di chi ha prodotto lo strumento, il materiale di cui questo è composto, età e abilità esecutiva dell'interprete, ma solo se questo suono sarà riconoscibile come l'imitazione, mettiamo, di un antifurto, avremo anche un piano extramusicale.

Si prenda ad esempio l'utilizzo dello *style oiseau* nelle opere di Olivier Messiaen². Si tratta dell'utilizzo da parte del compositore di canti di uccelli che lui stesso ha trascritto ed elaborato con un'intenzione più musicale che scientifica, in modo da poter introdurre nei propri brani parti strumentali che sono scritte nello stile di questo o di quell'uccello. Non ha però importanza se l'ascoltatore sarà in grado o meno di individuare l'origine precisa del canto richiamato all'interno di un brano, e nemmeno se sarà in grado anche solo di riconoscere la semplice presenza di questo stile. Beninteso: che per il compositore sia comunque importante saper distinguere le varie specie di uccelli evocate nei suoi lavori è testimoniato dal fatto che il loro nome è quasi sempre indicato nella partitura in corrispondenza del relativo frammento musicale. In ogni caso: anche solo il semplice ma esplicito riferimento a elementi esterni alla sfera strettamente musicale, sia anche come "accidente" del processo compositivo, è sufficiente per indicare la presenza in un brano di musica di una componente extramusicale.

Possiamo però spingerci oltre e sottolineare, nella distinzione tra musicale ed extramusicale, la contrapposizione tra un ordine, quello musicale, e il disordine, quello del non-musicale, che è tale magari perché implicato dall'aderenza a un ordine diverso. Si tratta però di un disordine che per poter diventare musica dovrà comunque essere assimilato all'ordine musicale, in modo da evitare la sua degradante riduzione a semplice e innocuo "effetto sonoro"³. È allora necessario sottoporre quel sonoro non musicale che si pone all'altra estremità del rinvio extramusicale (che nel caso di Messiaen è l'effettivo canto originale dell'uccello) a un proces-

¹ Cfr. J.-J. Nattiez, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, tr. it. di G. Solinas, in J.J. Nattiez (a cura di) *Enciclopedia della musica. Volume secondo. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, p. 208.

² Si veda ad esempio R. Sherlaw Johnson, *Il canto degli uccelli*, in P. Hill (a cura di), *Olivier Messiaen. Dai canyon alle stelle*, Il Saggiatore, Milano 2008.

³ Come esempio di una integrazione sonora di tipo effettistico perché non adeguata ai principi della scrittura musicale, si pensi all'utilizzo, assolutamente nuovo per l'epoca, del grammofofono nel terzo movimento dei *Pini di Roma* di Ottorino Respighi, con cui l'autore ha sovrapposto la registrazione di un usignolo al suono dell'orchestra.

so di trasformazione, che è a un tempo stilizzazione e dislocazione. In tal modo, le ineffabili continuità del non-musicale finiranno con l'essere ridotte alla struttura discreta della notazione e della teoria musicale da un lato e al flusso ritmico e formale del brano musicale in cui vengono inserite dall'altro. Si tratta dunque sì di un processo trasformativo di tipo mimetico e quindi in principio legato alla riconoscibilità del rinvio, ma che in alcuni casi riesce a spingersi al punto di rendere irriconoscibili i connotati della sorgente non musicale, senza l'aiuto di un qualche indizio più o meno esplicito, come il contesto di una narrazione o l'identità della sorgente riportata in partitura.

Non è insomma una relazione pacifica, quella tra musicale ed extramusicale, e ciò è dovuto allo scontro che esso implica, tra due ordini di processi costitutivi. Dal lato musicale abbiamo un processo esplicitamente poetico, che dipende fortemente dal contesto sociale e di conseguenza è implicato nei processi di formazione dell'identità. Dal lato dell'extramusicale abbiamo un universo di possibili riferimenti, che possiamo in generale ricondurre all'insieme delle naturalizzazioni e si pongono dunque come elementi dell'ontologia quotidiana. Ecco allora che lo scontro tra il disordine extramusicale e l'ordine musicale sembra riproporre quello tra *objectum* e *subjectum*, in cui l'oscillazione storica della sussunzione teorica di uno da parte dell'altro si rispecchia nelle mutevoli relazioni tra musicale ed extramusicale nelle riflessioni e nelle pratiche musicali lungo i secoli.

A questo punto, sembra possibile tentare di associare il musicale all'idea di umano in quanto espressione di una idea di musica, che, pur nella sua specifica contingenza storico/culturale, entra nella definizione di una identità, quella di essere umano, e quindi del soggetto. Di conseguenza sarà possibile ricondurre l'idea di postumano all'extramusicale, in quanto irruzione della diversità, nella forma di oggetti del mondo introdotti attraverso un processo mimetico sonoro nella pratica musicale.

Se pur è azzardato sostenere che gran parte della musica europea sia "in realtà figurativa"⁴ cioè di natura mimetica, a partire dalla prima testimonianza scritta dell'extramusicale⁵, che possiamo collocare nella seconda metà del XIII secolo, i processi di mimesi musicale del sonoro non musicale si moltiplicano sia nella forma di frammenti ritmico-melodici, sia come testure e persino come strutture formali, che essendo più artico-

⁴ Cfr. F.B. Mâche, *Musique, Mithe, Nature*, tr. it. di D. Ballarini, *Musica, mito, natura. I delfini di Arione*, Cappelli editore, Bologna 1992, p. 50.

⁵ Si tratta della antichissima *rota* inglese *Sumer is icumen in*, la cui documentazione scritta è databile intorno al 1261. In questo brano viene associato alle parole "sing cuccu" un salto di terza prima discendente e poi ascendente con una certa somiglianza con quello che ancora oggi viene ritenuto l'icona sonora del canto del Cuculo.

late sono tipicamente afferenti a caratteri più generali degli eventi sonori non musicali di riferimento.

Per il primo caso, seguendo Francois-Bernard Mâche⁶ basti richiamare la famiglia di cellule ritmiche utilizzate per evocare i cavalli al galoppo, che troviamo almeno a partire dal XVI secolo in brani come la *Bataille de Marignan* di Josquin, nei madrigali di Monteverdi, ad esempio nel *S'andasse Amor a caccia* del secondo libro, nel primo movimento della Sesta sinfonia di Beethoven, nel *Cavaliere selvaggio* dell'*Album für die Jugend* di Schumann, nella celebre "cavalcata" della *Walküre* di Wagner e in tantissimi altri brani ancora.

Il secondo caso, cioè quello di forme musicali ispirate nei contenuti e nella struttura a un evento extramusicale, comprende ad esempio la *Chace* francese e la *Caccia* italiana⁷ trecentesche, un tipo di madrigale in cui l'inseguirsi delle voci a canone voleva richiamare esplicitamente l'inseguimento tra cacciatore e preda, anche attraverso un testo che sembra pensato proprio per suggerire la concitazione e le sorprese di una corsa in aperta campagna. Va anche ricordato che l'idea formale della *Fuga*, pur non costituendo un diretto sviluppo della *Caccia*, non è estranea alle associazioni extra-musicali di questa, anche se in modo estremamente stilizzato.

È però nel Novecento che la relazione del musicale con l'extramusicale si apre a una visione analitica del sonoro non musicale grazie alla quale il musicale volge a imitarne i caratteri in senso via via più ampio. All'inizio abbiamo un'idea di musica che, pur sempre strutturata secondo i dettami teorici tradizionali, è concepita per restare sullo sfondo dell'attenzione, come per la *musique d'ameublement* di Eric Satie prima e la *lounge music* degli anni Cinquanta poi, per giungere all'abbandono dei principi di direzionalità musicale (l'*ambient music* di Brian Eno) e di produzione musicale vera e propria (il *paesaggio sonoro* di Murray Schafer). Il repertorio concertistico si è quindi avvicinato gradualmente a nuovi modi di fare musica, ma anche di rapportarsi alla psicogeografia della sala da concerto, come risultato di una maggiore attenzione *intrinseca* al non-musicale.

Dal punto di vista dello sviluppo organologico, l'irruzione del non-musicale aveva inizialmente portato a un intenso utilizzo degli strumenti più tradizionalmente legati al rumore, le percussioni, per spingersi fino alla occasionale introduzione di fonti sonore extra-musicali negli organici strumentali. Un esempio su tutti: il *Ballet Mécanique* di Georges Antheil, del 1924, comprendeva l'utilizzo, accanto a strumenti più tradizionali

⁶ Cfr. F.B. Mâche, *op. cit.*, p. 52.

⁷ Un tipico esempio di *Caccia italiana* è "*Tosto che l'alba*" di Gherardello da Firenze.

come xilofoni, grancasse, pianoforti e pianole meccaniche, di campanelli elettrici, sirene e motori ad elica.

È però l'introduzione delle tecnologie elettriche-elettroniche che permetterà innanzitutto di perfezionare la pratica mimetica dell'extramusicale, attraverso la registrazione fonografica o elettromagnetica, in modo da fornire l'illusione di una presenza del non-musicale. Ma è soprattutto con l'avvento del digitale che si potranno introdurre astrazioni rivolte non solo all'analisi del sonoro non musicale con l'intento di orientare specifiche tecniche di scrittura musicale, si pensi alla scuola *spettralista* francese e al suo legame con l'informatica, ma anche al non-musicale in generale, che attraverso il paradigma del dato digitale può ora essere tradotto in suono. Si parla allora di *sonificazione*, con tutto l'universo di "musica delle piante", "musica del DNA", "musica del Big Bang" e così via, che ne consegue.

Siamo giunti all'apoteosi dell'extramusicale e di una musica in cui sembra di non poter più riconoscere i vincoli teorico-notazionali, al punto di poter assistere a eventi musicali in cui l'extramusicale diventa prevalente rispetto a ciò che abbiamo inteso come musicale in senso stretto.

Ciononostante, anche nei casi più eclatanti, siamo comunque sempre alla conduzione del non-musicale al musicale, attraverso i processi di assimilazione, più sopra descritti, di tipo mimetico alla notazione/teoria che caratterizza il musicale. E ciò vale anche per i casi in cui il sonoro non musicale viene registrato e riproposto il più fedelmente possibile all'interno del contesto concertistico, come avviene spesso ad esempio per i concerti di *soundscape music*. Infatti, la registrazione sonora è sempre realizzata sottoponendo il sonoro non musicale a un filtro analitico, attraverso i limiti della fissazione su supporto, e quindi a una selezione di suoi aspetti, seguendo i quali creare ciò che è a tutti gli effetti un simulacro, parzialmente somigliante all'originale e replicabile a volontà. Ma è soprattutto la decisione di inserire la registrazione del sonoro non musicale nel contesto del concerto, che ne suggella lo status di extramusicale e ne stravolge il senso originario assimilandolo a ciò che attiene al musicale, fosse anche soltanto per la sua modalità di presentazione pubblica.

Il postumano del musicale

Se quindi anche ciò che appare come l'apertura più estrema al sonoro non musicale è comunque il risultato di una assimilazione necessariamente forzata ai principi musicali di trascrizione mimetica, allora bisogna ammettere che questa fuga postumana dall'antropocentrico lascia piuttosto insoddisfatti.

Ma qual è l'alternativa? La definizione, esplicitata o meno, di un'idea di musica non può che separare, nell'insieme delle esperienze del soggetto e in quello dei fenomeni socioculturali, ciò che entra buon diritto nella sfera musicale da ciò che invece ne rimane escluso.

Insomma, sembra banale dire che ciò che non è musica, per poter diventare musica dovrà per forza essere sottoposto a una qualche forma di trascrizione secondo i requisiti teorici e notazionali, e in secondo piano anche estetici, richiesti dall'idea di musica a cui si aderisce.

A questo punto occorre però chiedersi se la presenza di un'idea di musica sia necessaria all'esistenza di una qualsiasi cultura in quanto costitutiva dell'*anthropos* e sia quindi implicata dalla matrice (neuro-)biologica stessa del corpo umano. Una risposta affermativa sancirebbe per la musica il carattere di universalità, allontanando dalla pratica musicale la possibilità di una fuga efficace dall'antropocentrismo senza dover rinunciare all'*anthropos* stesso. D'altro canto, se l'idea di musica è contingente perché legata a uno specifico percorso storico-culturale, allora sarà forse possibile inquadrarla in un continuum delle esperienze e dei fenomeni socio-culturali, in modo da poterla aprire alle esigenze di una visione dell'uomo, in cui l'allontanamento dall'antropocentrismo possa configurarsi come l'allontanamento dalla cultura che ha portato all'idea di musica che conosciamo.

In definitiva, si tratta di discutere se la musica sia universale o meno, la qual cosa è, in mancanza di una definizione di musica che sia definitiva ed esauriente, una questione estremamente delicata.

Come ha fatto notare Bruno Nettl⁸, a fronte della mancanza di un accordo sull'esistenza di elementi musicali universalmente presenti nelle culture del mondo, l'etnomusicologo parte dal presupposto che la musica sia in qualche modo presente in ogni cultura.

Ma certamente, come ci rassicura Marcello Sorce Keller:

sappiamo bene nell'ambito dell'etnomusicologia quanto sia problematico il termine "musica" e il fatto che molte culture adottino [piuttosto] terminologie specifiche per indicare le forme differenti dell'organizzazione sonora. E si può comprendere in modo ancora più efficace quanto ciò sia d'ostacolo quando lo utilizziamo come strumento per acquisire conoscenze, nel momento in cui abbandoniamo una visione antropocentrica delle cose.⁹

⁸ Cfr. B. Nettl, "Music." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 17:425-37, Macmillan, Londra 2001.

⁹ Cfr. M. Sorce Keller, *Zoomusicology and Ethnomusicology: a Marriage to Celebrate in Heaven*, in "Yearbook for Traditional Music", vol. 44, 2012, pp. 166-83, p. 167: "in ethnomusicology we know quite well how problematic the term "music" really is, and how many cultures employ specialized terminology to indicate different forms of organized sound, avoiding any catch-all concept. What a hindrance it can be, when we use it as a tool for gaining knowledge, is even more effectively realized if we abandon an anthropocentric view of things."

In ogni caso, la volontà di sussumere manifestazioni tanto diverse sotto la sola parola “musica” implica la necessità di fornire una definizione che sia talmente ampia da poterle includere senza problemi. La storica definizione di musica proposta da John Blacking¹⁰ come “suono umanamente organizzato” è, ad esempio, così vaga da riuscire a includere, pur all’interno della nostra stessa cultura, fenomeni come il linguaggio parlato, la segnaletica sui mezzi di trasporto e la comunicazione via modem. Ma anche la celebre caratterizzazione di Alan Merriam¹¹ della musica come suono, comportamento, concettualizzazione e valutazione, pur essendo più articolata, non risolve completamente il problema. Infatti secondo il modello proposto anche la pratica del *foley* e il *sound design* rientrerebbero nell’ambito della musica, nonostante entrambe siano esplicitamente definite in opposizione ad essa. In ogni caso, la difficoltà di dare una definizione di musica che tenga conto delle diversità del mondo ci spinge a pensare la musica occidentale come musica tra le musiche ovvero come la “musica etnica” della nostra cultura¹² e non come l’origine esclusiva di una prospettiva entro la quale inquadrare la vasta fenomenologia musicale del mondo. Non si può allora parlare di musica, magari con la “emme” maiuscola, bensì di musiche, come insiste Carl Dahlhaus¹³.

Tuttavia non c’è da stupirsi se nell’interpretazione di fenomeni sonori culturali extra-europei, l’etnomusicologo finisce col trovarsi spesso di fronte a casi per lui contraddittori, in cui l’adesione a una definizione aperta di musica, come quella di Blacking, contrasta con la classificazione indigena dei fenomeni studiati. Questo avviene in primo luogo perché molte culture di tradizione orale non sembrano avere nella loro lingua una parola equivalente alla nostra “musica”, mentre è più facile trovare gli equivalenti dei nostri “canto”, “danza” o “gioco”¹⁴. Nattiez cita ad esempio il caso dei Mapuche argentini che distinguono tra “forme strumentali improvvisate (*kantun*), la musica europea e quella delle tribù diverse dai Mapuche (*kantun winka*), i canti cerimoniali (*öl*) e un genere a parte, il *tayil*”¹⁵. Ed è proprio quest’ultimo genere che pur potendo essere facilmente classificabile come un canto di tipo musicale, viene invece considerato dai Mapuche un qualcosa di molto diverso, cioè uno

¹⁰ Cfr. J. Blacking, *How musical is man*, tr. it. di D. Cacciapaglia, *Come è musicale l’uomo*, Ricordi LIM, Milano 1986.

¹¹ Cfr. A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston Ill. 1964.

¹² J. Blacking, *op. cit.*, p. 27.

¹³ Cfr. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Was ist Musik?* tr. it. di A. Bozzo, *Che cos’è la musica?*, Il Mulino, Bologna 1988.

¹⁴ J.-J. Nattiez, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, cit., p. XXVI.

¹⁵ J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, tr. it. di F. Magnani, *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1989, p.44.

strumento per mezzo del quale è possibile attirare l'anima del clan, che è composto da membri viventi e defunti, incluso l'esecutore stesso.

Si tratta di una ambiguità, quella del concetto di musica, che non risparmia nemmeno le culture relativamente più vicine a noi e con etimologie comuni. Ad esempio il termine persiano *muzik*, a differenza di *musiqi* che invece designa la scienza o l'arte della musica, si riferisce all'aspetto più sonoro e performativo della musica solo "quando intervengano strumenti musicali e musicisti professionisti e quando il *contesto* specifico di esecuzione non è religioso"¹⁶. E così gli appelli alla preghiera del *muezzin* o la cantillazione del Corano, che alle orecchie del musicologo europeo sono assimilabili, anche per l'origine comune, alle forme del canto gregoriano, per la cultura persiana non sono da considerare musica.

Nettl riporta un breve percorso etimologico che dal greco *mousiké*, passa al latino *musica*, al francese antico *musique* per approdare solo nel XIII secolo all'inglese *musike* poi trasformato in *music*. Poiché non è possibile individuare una traccia di questo termine già nell'antico indoeuropeo, occorre far risalire i termini simili che oggi si trovano nelle varie lingue del mondo a una assimilazione linguistica, in alcuni casi molto tarda, che segue dall'originale greco per inserirsi alla fine di un percorso etimologico in vocabolari preesistenti. In alcuni casi però, il termine di origine greca non sostituisce un termine preesistente, ma si affianca ad esso proponendo una nuova specificazione semantica. Ad esempio nel Ceco è rimasto il termine originale *hudba* a designare un significato equivalente al nostro *musica*, mentre il termine di derivazione greco-latina *muzika*, viene utilizzato per indicare specificamente la musica d'intrattenimento. In altri casi invece, come per l'indonesiano, il neologismo ha occupato uno spazio semantico originariamente vuoto, il che significa che quelle pratiche musicali che erano eventualmente preesistenti all'introduzione del nuovo termine dovevano essere per forza essere connesse a un altro ambito semantico, mentre quelle posteriori all'introduzione del nuovo termine devono necessariamente risultare come neologismo dal contatto con la cultura da cui questo proviene.

Ma anche lo stesso termine greco *mousiké* non può che essere il risultato di una deriva storico-culturale. È infatti opportuno ricordare che pur se non è semplice ricostruire l'idea di musica durante il periodo arcaico della cultura greca, che arriva fino al V secolo a.C., è certo, anche per filiazione etimologica, che il termine *mousiké* è inizialmente riferito alle arti delle Muse (*Moûsai*), nessuna delle quali si occupa specificamente di musica, nel senso che diamo oggi alla parola.

Dunque nell'originale concetto di *mousiké* "era compreso un insie-

¹⁶ J.-J. Nattiez, *Pluralità e diversità del sapere musicale*, cit., p. XXVI.

me di attività diverse ma integrantesi in un'unica manifestazione: il termine musica includeva innanzitutto la poesia, ma anche la danza e la ginnastica¹⁷.

Da questa idea iniziale di musica a quella che abbiamo oggi il percorso è molto lungo. Forse il concetto che meglio caratterizza la tradizione europea della musica, come la intendiamo oggi anche attraverso la *vulgata* della cultura di massa, è quello di *opera d'arte musicale*.

L'idea di concepire le composizioni musicali come "entità in sé chiuse, dotate di un proprio soggetto e di una peculiare logica, comprensibili senza il supporto di alcun sussidio esterno"¹⁸, pur come risultato di un percorso avviatosi dal XIII secolo, può essere fatta risalire, nella sua prima esplicita formulazione, ad Adam Smith e al suo trattato sulle Arti Imitative del 1795. Ma di lì a pochi anni nasceranno concetti nuovi o rielaborati fino alla forma che noi oggi ancora utilizziamo, sui quali si fonderà un'idea di musica che sembra nascondere la sua storicità per diventare categoria perenne o, in alcuni casi, mero strumento di marketing. Si tratta del concetto di *musica classica* (il primo uso documentato in inglese, secondo l'Oxford English Dictionary, è del 1829) e di *tonalità* (introdotta per la prima volta da Choron nel 1810), dell'esigenza di avviare uno studio sistematico della musica del passato attraverso l'istituzione disciplinare della *musicologia* (nel 1827 la prima apparizione del termine *Musikwissenschaft*, nel titolo di un testo di Johann Bernhard Logier), ma anche della possibilità di rendere economicamente sostenibile il sistema musicale, ed ecco quindi la nascita dello star-system, della istituzione di società per la tutela del diritto d'autore musicale (la SACEM, la società francese che si occupa dei diritti legati alla musica, viene fondata nel 1850), delle Società dei Concerti e in definitiva del pubblico come lo intendiamo ancora oggi.

Siamo insomma giunti a inserire il concetto di musica in una contingenza geografica e storica. E così, la musica di tradizione europea risulta essere, come vuole Blacking, la musica "etnica" della cultura occidentale, ma allo stesso tempo ha fornito il modello di un'idea di musica che pretende di essere universale.

È allora evidente che l'idea di musica, anche e ancora di più nella sua accezione più ampia, non può che essere antropocentrica o quanto meno, come abbiamo sostenuto all'inizio del paragrafo, post-antropocentrica in modo non soddisfacente. Non può nemmeno evitare di essere eurocentrica, in quanto emersa da un percorso europeo che si scontra necessariamente con le pratiche delle culture lontane, ed è infine decisamente

¹⁷ E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Einaudi, Torino 1976, p. 3.

¹⁸ A. Carone, *L'opera d'arte musicale tra Settecento e Ottocento*, in G. Borio e C. Gentili (a cura di) *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007, p. 264.

maschilista, come dimostrano le infinite iniziative volte a correggere le discriminazioni di genere. Siamo dunque perfettamente inseriti nei tre cardini del pensiero umanista, per come viene descritto da Rosi Braidotti¹⁹.

Siamo giusti così a contestualizzare la strategia con cui abbiamo più sopra associato il musicale all'umano, in contrapposizione con il postumano extramusicale. Dobbiamo inoltre caratterizzare quella che abbiamo descritto come una debole fuga dall'antropocentrismo come neo-umanesimo, cioè come il tentativo di uscire dal pensiero umanista senza voler rinnovarne l'idea di soggetto. Infatti la necessità di assimilare nella produzione musicale il non-musicale alle regole del musicale si presenta come l'assimilazione del non-umano all'umano, che invece di affrontare le diversità del non-musicale, le appiattisce attraverso le norme teoriche-notazionali della musica e le sussume entro una categoria, quella dell'extramusicale, che pur integrando il non-musicale nella musica, lo emargina come diversità. Allo stesso modo, anche le descrizioni in termini musicali di fenomeni socio-culturali che non sono originariamente associati a termini riconducibili alla nostra musica devono essere ricondotte a un pensiero che, in quanto espressione di un'idea di musica antropocentrica, eurocentrica e maschilista, eredita una visione umanista del soggetto, che al contatto con le diversità culturali non può, pur nella migliore ipotesi, che prendere atto di una sua certa inadeguatezza.

Ciò vale ancora di più se consideriamo la proposta di una zoomusicologia, a partire dalla tesi secondo cui "la musica è una costruzione culturale basata sull'istinto"²⁰ che è prima di tutto non umana e solo in virtù dell'animalità dell'uomo diventa la musica che conosciamo. Dunque, lo studio dei fenomeni sonori di balene, uccelli, insetti, lupi e altri animali non umani potrebbe a ogni buon diritto essere incluso post-antropocentricamente nella sfera dell'etnomusicologia, nel segno di una musica intesa, allargando ulteriormente la definizione di Blacking, semplicemente come "suono organizzato"²¹.

Certo è che almeno la prima presentazione di un'idea di zoomusicologia da parte di Mâche, secondo cui "la musica non è solo un fenomeno umano" e dunque "la definizione stessa di musica dovrebbe essere rivista"²² sembra basarsi una circolarità logica a indicare come non sia facile eludere l'adesione a un concetto pur così esclusivo di musica.

¹⁹ R. Braidotti, *The Posthuman*, tr. it. di A. Balzano, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2004, pp. 44 e seguenti.

²⁰ F.B. Mâche, *op. cit.*, p. 103.

²¹ Cfr. Sorce Keller, *op. cit.*

²² F.B. Mâche, *op. cit.*, p. 103.

D'altra parte il filosofo Giovanni Piana²³ ci mette in guardia, in un passaggio che conviene riprendere per intero, dall'intraprendere una caccia, quella all'eurocentricità del concetto di musica, che assomiglia molto a una lotta contro i mulini a vento:

credo (...) che sia sufficiente prendere atto del fatto che gli eventi sonori emessi dagli uccelli possano essere considerati *come se* appartenessero ad un soggetto produttore di musica. È poi di per sé ovvio che rientra nella mia libertà di musicista produttivo il considerare questi suoni come eventi musicali a tutti gli effetti da cui io posso trarre spunti e materiali per i miei progetti espressivi. La domanda se si possa parlare di musica nel caso del canto degli uccelli è probabilmente una questione meno importante di quanto possa sembrare. In realtà possiamo assumere l'atteggiamento di chi si trova di fronte a "canzoni" la cui grammatica ci è sconosciuta, e di cui si sa ben poco o quasi nulla sui cantori, sulla tribù a cui appartengono e sulle loro usanze. Ma sono poi *veramente* delle canzoni? Questo "veramente" chiede che ci si pronunci sulla *cosa in sé*. E questo non ci compete.²⁴

E ancora:

io non so se alcune delle espressioni che io ho usato, anzi forse quasi tutte, abbiano per così dire un corrispondente ontologico, nell'essere stesso dell'animale (...). *Nessuna* di queste espressioni può pretendere di cogliere una qualche obbiettività, può essere per così dire sicura di afferrare qualcosa di appartenente alla natura stessa dell'animale. E ciononostante *tutte* possono rivendicare di essere aderenti alla situazione vissuta, e quindi di essere, dal punto di vista relazionale, del tutto adeguate. Si tratta insomma di espressioni soggettivamente pertinenti e nello stesso tempo non garantite dal punto di vista dell'essere obbiettivo. Questa garanzia non ci può essere in via di principio e non ci sarà mai.²⁵

Insomma, secondo Piana, l'adozione del concetto di musica, anche se evidentemente di natura storico-culturale e, anzi, proprio per questo, può essere fatta con un certo "cuor leggero", perché avendo la conoscenza una natura relazionale, non c'è modo di arrivare a una reale obbiettività.

Ciò equivale a dire che la musica è alla fine soltanto un dispositivo narrativo, cioè un termine che è capace di orientare i discorsi in cui viene incluso o che alludono ad esso attraverso i legami semantico-linguistici

²³ Si fa riferimento a un testo di Giovanni Piana, *Il canto del merlo* (1999-2007), che non è stato pubblicato, ma che è possibile scaricare dall'Archivio di Giovanni Piana ospitato dall'Università degli studi di Milano all'indirizzo http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/151-il-canto-del-merlo.

²⁴ Ivi, pp. 12-13.

²⁵ *Ibidem*.

che esso implica. Il suo uso è legittimo innanzitutto perché lo statuto dei discorsi implicati è lontano dall'idea di una verità oggettiva ed è piuttosto simile a quello di una narrazione, che è sempre autorale, incompleta e negoziabile. Ma proprio per questo motivo, un dispositivo non è mai neutro ed è sempre strumentale al mantenimento di uno status quo, sia esso visto come una struttura di potere o come un paradigma conoscitivo.

È banale dire che l'introduzione della radice "music-" all'interno della definizione di una disciplina, la inserisce in un campo del sapere che è caratterizzato da concetti e metodi, ma anche da una struttura burocratico-accademica, connessa a un profilo economico-istituzionale specifico.

Ciò che ci interessa invece sottolineare è l'aspetto paradigmatico dell'idea di musica, che è necessariamente portatrice di un sapere situato e sempre potenzialmente discriminatorio nel confronto con le diversità, un sapere che si pone dunque a vantaggio del sistema economico-culturale che la esibisce, attraverso un colonialismo che è tanto più inesorabile, quanto più le diversità sono disponibili a farsi assimilare e inserire nel contesto paradigmatico.

Si pensi ad esempio al concetto di World Music e alla sua introduzione al pubblico di massa, negli anni Ottanta, attraverso i canali della musica pop, come risultato di un marketing dell'esotico, che non solo appiattiva le differenze culturali attraverso la sussunzione sotto un brand comune, ma in alcuni casi le costringeva a tutti gli effetti a inserire un contesto stilistico pop, lontanissimo dalle pratiche originarie. Si pensi poi alla successiva introduzione del termine "World music" come ambito disciplinare nelle accademie di musica di tutto il mondo.

Alla fine, come ci ricorda Sorce Keller: "buttare tutto nello stesso secchio e chiamarlo 'musica' probabilmente non ci aiuterà a sviluppare più di tanto la conoscenza. In altre parole, il termine "musica" ha un potenziale euristico debole ed è piuttosto un termine generico che tende a cancellare ogni differenza"²⁶. Dovremmo dunque deciderci ad abbandonare l'idea di musica nel parlare delle pratiche sonore delle culture del mondo? E con quale altro concetto potremmo sostituirlo? Inoltre: cosa succede se eliminiamo il concetto di musica anche nello studio dei fenomeni sonori della nostra stessa cultura?

Non possiamo certo nemmeno tentare qui una risposta esauriente a queste domande: la nostra intenzione è infatti semplicemente quella di inserire una critica del concetto di musica nel contesto del pensiero postumano.

²⁶ M. Sorce Keller, *op. cit.*, p. 167: "here one realizes that putting everything into the same basket and calling it 'music' is not likely to help us gain much knowledge. In other words, the term 'music' has little heuristic potential and is rather a blanket term which blurs all differences."

Culture senza musica?

È però doveroso almeno accennare allo studio dell'etnomusicologo Anthony Seeger dedicato alla cultura Suyá, una comunità della foresta amazzonica brasiliana. Si tratta di uno dei molti casi in cui l'idea europea di musica viene decisamente messa a dura prova e sicuramente di uno dei più documentati.

In primo luogo, l'analisi tratta di fenomeni sonori culturali essenzialmente di natura vocale, poiché, a parte l'uso occasionale di oggetti, come sonagli, per tenere un semplice incedere regolare, non sembrano esserci pratiche che assomigliano all'utilizzo di strumenti musicali, nella nostra accezione. L'autore nella sua analisi, individua quattro aree performative che sono associate a sostantivi/verbi della lingua indigena: *sarén*, *kapérni*, *sangére* e *ngére*. Solo l'ultima area può essere identificata con il nostro "musica", poiché, come riporta l'autore, sono stati gli stessi Suyà ad accettare la corrispondenza tra "ngére" e "musica".

Seeger descrive con un certo dettaglio tutti questi generi cercando una interpretazione che ci permetta di inserirli nelle nostre strutture concettuali, pur concedendo una vasta gamma di varietà nel direzionare i generi verso attività specifiche. Abbiamo quindi pratiche di istruzione (*sarén*) come i racconti dei miti o i recitativi cerimoniali; abbiamo il parlato (*kapérni*), presente in tante forme codificate, come quello informale quotidiano, quello "malvagio", "arrabbiato" o pubblico e persino un parlato lento e legato all'espressione di una pulsazione regolare utilizzato in occasioni specifiche. Abbiamo poi le invocazioni (*sangére*), che sono di natura privata e legate a pratiche di tipo sciamanico e curativo; e abbiamo infine le pratiche vocali di tipo musicale (*ngére*), come i "canti gridati" (shout songs), che a volte consistono nel cantare a gran voce un gran numero di melodie diverse allo stesso tempo, e come le vocalizzazioni cantate all'unisono tra i membri del villaggio. Insomma vi è nella cultura Suyá una enorme fenomenologia di pratiche sonore vocali che sono definite socialmente in gran dettaglio da una serie di caratteri e requisiti come l'identità di chi canta e le sue relazioni di parentela, il sesso, l'età, il ruolo all'interno di rituali specifici, ma anche le condizioni meteorologiche o il periodo dell'anno in cui si svolgono e tanti altri.

Seeger sembra segnalare una certa difficoltà nel rendere conto di come ciò che viene interpretato come musica si differenzi dal resto delle pratiche vocali. L'aspetto melodico, ad esempio, non può essere usato come discriminante per distinguere tra i vari generi²⁷ e di conseguenza gran

²⁷ A. Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Chicago Press, Urbana-Chicago 2004, p. 49.

parte delle pratiche vocali possono sembrare “musicali”²⁸ in rapporto al parlare quotidiano, anche quando non sono espressamente identificate con la musica. Anche il rapporto tra testo e melodia sembra ambiguo poiché i canti sono sempre identificati dal testo e non dalle melodie²⁹, nonostante che la frase musicale abbia comunque la precedenza sul testo³⁰. In definitiva, l’autore ammette che l’analisi di queste forme vocali in relazione a una scala che ha ai suoi estremi il parlato da un lato e la musica dall’altro non è adeguata a capire la distinzione tra i generi³¹.

Non possiamo qui andare a più a fondo di un testo che, proprio per il confronto paradossale tra l’idea umanista di musica e pratiche sonore che sono ad essa estranee, meriterebbe una analisi ben più dettagliata. Certo è che l’autore non si lascia comunque intimidire dalle difficoltà incontrate e non esita a usare ampiamente, come è consuetudine nelle analisi etnomusicologiche, il concetto di musica, anche a costo di inserire generalizzazioni discutibili o metafore affascinanti, ma difficilmente sostenibili.

Ci limitiamo a due esempi:

(1) “Dovrebbe essere chiaro che il cantare dei Suyá significava molto di più di ciò che oggi chiamiamo musica. Era molto più che semplice intrattenimento”³².

(2) “Il villaggio Suyá può essere paragonato a una sala da concerti, il suo ciclo annuale [di riti] corrisponde a una stagione concertistica e la sua popolazione all’orchestra”³³.

Nel primo esempio abbiamo un azzardato adeguamento dell’idea generale di musica al diktat della cultura di massa: se è vero che musica e intrattenimento sono spesso concetti associati tra loro nelle politiche di formazione e nel mercato del mondo “occidentale”, ciò non significa che sia legittimo ridurre l’una all’altra, come le politiche culturali d’opposizione a volte cercano di spiegare.

Nel secondo esempio abbiamo invece una esplicita espressione del paradigma eurocentrico della separazione tra musicisti e pubblico, che è oggi al servizio della mercificazione musicale e sembra qui ridurre il ruolo di costruzione sociale delle pratiche vocali indigene entro un modello mutilato. Infatti: dove si trova il pubblico in questa metafora? Il pubblico

²⁸ Ivi, p. 44.

²⁹ Ivi, p. 42.

³⁰ Ivi, p. 45.

³¹ Ivi, p. 51.

³² Ivi, p. 61: “it should be clear that Suyá song meant much more than what we call music today. It was far from being simply entertainment.”

³³ Ivi, p. 65: “the Suyá village can be likened to a concert hall, its annual round equated with a concert series, and its population equated with the orchestra.”

non c'è e non può esserci, perché non si tratta di avere o meno un “pubblico”, ma di essere coinvolti come *presenza* all'interno del mondo Suyá, con le modalità e le complicazioni di cui è costituito, in quanto membri della comunità stessa. E questa presenza verrà innescata attraverso ciò che noi, esterni, possiamo interpretare a nostro modo come ascolti o fonazioni, o ancora altro. In questo senso, il modo di essere presenti nell'atteggiamento, nello sguardo e in molti modi ancora fa parte di quella presunta performance orchestrale che la parola “musica” esclude.

Insomma, costringere le pratiche sonore dei Suyá all'interno del paradigma musicale eurocentrico, pur espanso in modo da incontrare la diversità delle culture, può essere d'ostacolo nel promuovere appropriate distinzioni che siano rispettose delle culture studiate e siano quindi foriere di conoscenza nuova. Non c'è dunque parlato, né musica, poiché queste sono distinzioni discorsive del soggetto di matrice europea e danno forma alle narrazioni che esso lancia come reti da pesca nel mondo. Ci sono invece altre distinzioni: quelle che appaiono dalle descrizioni indigene, che formano la narrazione Suyá su ciò che significa essere una presenza, sonora, ma non solo, nel mondo e che necessariamente costituiscono la comunità Suyá all'interno del contesto in cui vive. Oppure vi sono distinzioni che non corrispondono a formazioni discorsive indigene perché non è possibile trovarne traccia e allora siamo costretti a fidarci di un'analisi che cerchi di minimizzare il carico teorico portato da assunzioni implicite.

Quanto detto vale dunque tanto per le culture extra-occidentali, quanto per quelle extra-antropiche. Il titolo del libro di Seeger, del 2004, *Why Suyá sing* viene richiamato da quello di David Rothenberg *Why birds sing*³⁴ del 2005 e in entrambi i casi siamo di fronte a uno stupore nell'essere di fronte a fenomeni collettivi ed estremamente articolati che sono a un tempo tanto simili e tanto diversi dalla nostra idea di musica. La domanda è la stessa proprio perché siamo portatori di una nostra narrazione sul perché facciamo musica, ma incontriamo resistenze quando vogliamo proiettarla sul nostro campo di indagine insieme all'idea di musica.

Forse però possiamo tentare una de-dispositivizzazione della musica, vale a dire un processo che ne invalida il carattere di dispositivo, che ne impedisce la proiezione sul nostro campo di indagine, come strumento di de-eurocentrismo e quindi di de-maschilismo e di de-antropocentrismo.

³⁴ D. Rothenberg, F.B., *Why birds sing. A journey into the mystery of bird song*, (2005) tr. it. di A. Gronchi, *Perché gli uccelli cantano*, Ponte delle Grazie, Milano 2006.

È pressoché impossibile entrare in discontinuità con il soggetto umanista, come sembra evidente anche dalle osservazioni di Piana riportate più sopra, ma si può forse orientarlo verso un atteggiamento postumano attraverso i processi empatici dell'immaginazione, della sperimentazione e della analisi. Bisognerà quindi muoversi dai dati dell'osservazione e dell'analisi per proiettare questi all'interno delle pratiche della nostra cultura, così da innescare da un lato la frizione con il nostro repertorio di distinzioni e dall'altro l'implementazione di nuove pratiche.

Non si tratterà allora di capire, ad esempio, se il mondo sonoro Suyá sia paragonabile o meno al nostro paradigma di sala-stagione-orchestra, ma di capire se e in quale misura sia possibile individuare oggi nelle nostre pratiche musicali, ma anche e soprattutto in quelle che sono semplicemente sonore, un sistema di pratiche che sia vicino alle relazioni che i Suyá intessono con l'ambiente in cui vivono, nelle sue complesse articolazioni culturali. Non solo: un pensiero postumano che sia aperto empaticamente alle diversità cercherà anche di immaginare come quel sistema di pratiche Suyá, ma lo stesso vale anche per i sistemi di pratiche desunti da comunità non-antropiche, possa essere ispiratore di pratiche sonore nuove nella nostra cultura, di quali implicazioni sociali e culturali possono portare queste pratiche e al prezzo di quali rinunce, di quali cambiamenti. E, se si incontrerà una risonanza estetica, allora sarà forse possibile tentare una implementazione di queste nuove pratiche, come strumento, di maggiore o minore successo, con cui trasformare la società.

Conclusioni

Siamo partiti dalla introduzione del non-musicale in brani di musica, attraverso pratiche compositive di assimilazione al musicale con la conseguente formazione dell'extramusicale. Ci siamo poi spostati su una critica dell'idea di musica, con implicazioni più dirette sia per chi costruisce discorsi sulla musica, sia per chi la fa. Occorre quindi ritornare sui nostri passi e chiederci se sia possibile pensare una pratica musicale, dunque una pratica compositivo-performativa, che sia in grado di aprirsi al postumano.

Se la stessa adesione a un'idea di musica fornisce i criteri per distinguere ciò che è musica da non è musica e se è quest'ultima categoria a rappresentare quella diversità innescata dal soggetto umanista con cui dobbiamo fare i conti, sembrerebbe che non sia possibile affrontare pienamente la diversità del non-musicale senza rinunciare all'idea di musica che abbiamo ereditato. Ma se non è la composizione o l'esecuzione strumentale, è forse l'ascolto a poterci fornire la via a un orientamento postumano del soggetto sonoro.

Dobbiamo però rimandare a un altro testo l'analisi approfondita di questa prospettiva. Qui ci limiteremo a menzionare un esempio di pratica d'ascolto che ci può forse suggerire una via di uscita dal pensiero umanista. Si tratta del *soundwalk* (passeggiata sonora), un tipo di esperienza d'ascolto che è stata sviluppata in seno al World Soundscape Project negli anni Settanta, con l'intenzione primaria di stimolare nei praticanti lo sviluppo di una sensibilità critica all'ascolto dei suoni che ci circondano. Secondo la definizione di Hildegard Westerkamp, il *soundwalk*

è una qualsiasi escursione il cui scopo principale è quello di ascoltare i suoni dell'ambiente. Si tratta dell'esplorazione della relazione orecchio/ambiente che non è mediata dal microfono, dalla cuffia e dalle apparecchiature di registrazione. È l'esplorazione di ciò che sente il "nudo orecchio" e di come noi ci rapportiamo e reagiamo ad esso.³⁵

Nel *soundwalk* non c'è la cornice del concerto musicale: l'unico contesto è quello spazio-temporale della disposizione d'ascolto. Qui non-musicale, extramusicale e musicale coincidono, a patto che l'ascolto si orienti *intrinsecamente* sulle qualità sonore di ciò che è presente nell'ambiente. Infine, musica umana, nel caso della presenza nell'ambiente, ad esempio, di una radio che sta ricevendo musica, pratiche sonore umane e non umane, nel caso della presenza di animali non umani, svolgono un ruolo paritario all'interno del flusso sonoro e allo stesso tempo contrappuntisticamente articolato.

E allora forse ancora una volta John Cage, che per certi aspetti può essere considerato un anticipatore dell'idea di *paesaggio sonoro*, aveva indicato la via per abbandonare le convenzioni umaniste del musicale con il suo fondamentale brano per pianoforte, *4'33"*, in cui il pianista, ridotto a semplice timer, si ritirava dal musicale per lasciare il posto a un non-musicale non contaminato da regole e notazioni. Si racconta che durante la leggendaria prima esecuzione del brano, in una sala all'interno di un parco, si potesse sentire il canto degli uccelli all'esterno. E allora è come se le pareti della sala fossero scomparse e gli ascoltatori, o almeno alcuni di essi, potessero finalmente ascoltare i suoni e rumori dell'ambiente, che fino ad allora erano stati per solo semplicemente non-musica, con un orecchio nuovo.

³⁵ H. Westerkamp, *Soundwalking as Ecological Practice*, in *The West Meets the East in Acoustic Ecology*. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology, Hirosaki University, Hirosaki, Giappone, novembre 2-4 2006: "[...] a soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is an exploration of our ear/environment relationship, unmediated by microphones, headphones and recording equipment. It is an exploration of what the 'naked ear' hears and how we relate and react to it."

Bibliografia

- Blacking J., *How musical is man*, tr. it. di D. Cacciapaglia, *Come è musicale l'uomo*, Ricordi LIM, Milano 1986.
- Braidotti R., *The Posthuman*, tr. it. di A. Balzano, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2004.
- Carone A., *L'opera d'arte musicale tra Settecento e Ottocento*, in Borio G. e Gentili C. (a cura di) *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007.
- Dahlhaus C., Eggebrecht H.H., *Was ist Musik?* tr. it. di A. Bozzo, *Che cos'è la musica?*, Il Mulino, Bologna 1988.
- Fubini E., *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Einaudi, Torino 1976.
- Mâche, F.B., *Musique, Mithe, Nature*, tr. it. di D. Ballarini, *Musica, mito, natura. I delfini di Arione*, Cappelli editore, Bologna 1992.
- Merriam A.P., *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston Ill. 1964.
- Nattiez J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, tr. it. di F. Magnani, *Musicologia generale e semiologia*, EDT, Torino 1989.
- Nattiez J.-J., *Pluralità e diversità del sapere musicale*, tr. it. di G. Solinas, in J.J. Nattiez (a cura di) *Enciclopedia della musica. Volume secondo. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002.
- Nettl B., "Music." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 17:425-37, Macmillan, Londra 2001.
- Piana G., *Il canto del merlo (1999-2007)*, http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/151-il-canto-del-merlo
- Rothenberg, D., *Why birds sing. A journey into the mystery of bird song*, (2005) tr. it. di A. Gronchi, *Perché gli uccelli cantano*, Ponte delle Grazie, Milano 2006.
- Seeger A., *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Chicago Press, Urbana-Chicago 2004.
- Sherlaw Johnson R., *Il canto degli uccelli*, in P. Hill (a cura di), *Olivier Messiaen. Dai canyon alle stelle*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Sorce Keller M., *Zoomusicology and Ethnomusicology: a Marriage to Celebrate in Heaven*, in "Yearbook for Traditional Music", vol. 44, 2012, pp. 166-83.
- Westerkamp H., *Soundwalking as Ecological Practice*, in *The West Meets the East in Acoustic Ecology*. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology, Hirosaki University, Hirosaki, Giappone, novembre 2-4 2006.

Musica umana, ascolto postumano

La costante presenza dell'extramusicale nella storia della musica occidentale sembra supportare l'idea del postumano in musica. L'assimilazione dell'extramusicale al musicale, necessaria alla composizione di musica, non è però in grado di fondare un pensiero postumano. Ci si interroga allora sullo statuto di necessità della musica nella diversità delle culture umane, concludendo che è proprio l'idea stessa di musica, un'idea di matrice europea, a essere portatrice di un pensiero umanista. Si conclude con una prospettiva sull'ascolto come possibile strumento di apertura al postumano, esemplificato dalla pratica del *soundwalk*.

PAROLE CHIAVE: musica, extramusicale, etnomusicologia, ascolto, postumano

Human Music, Posthuman Listening

The constant presence of the extramusical in the history of Western music seems to support the idea of posthuman in music. The assimilation of the extramusical to the musical, necessary to the composition of music, is not however able to found a posthuman thought. We then ask ourselves about the state of necessity of music in the diversity of human cultures, concluding that it is precisely the idea of music itself, an idea of European origin, that is the bearer of humanist thought. It concludes with a perspective on listening as a possible tool for opening up to the posthuman, as exemplified by the practice of *soundwalk*.

KEYWORDS: music, extramusical, etnomusicology, listening, posthuman