

## **Arta de a asculta troleibuzul sau percepția muzicii contemporane**

Oricine a călătorit cu troleibuzul: o experiență cotidiană necesară, uneori plăcută, alteori împovărătoare, de cele mai multe ori însă trecută în reflex și trăită ca punte între “acasă” și “slujbă”, aici și acolo, o experiență ce se mărginește la dimensiunea “între-timpului” de care vorbea odată J.Orieux. Dar nu oricine a sesizat perceptiv bogăția sonoră a ceea ce vom numi pe mai departe complexul sonor al troleibuzului. Toate considerațiile care vor urma, așadar, se vor referi exclusiv la complexitatea sonoră percepută *din interiorul troleibuzului*, ceea ce implică prezența observatorului *în* vehicul și nu la cea din *exteriorul* lui, nu la ceea ce percepem de *lângă* sau *departe* de el.

Dacă ne aflăm în partea din față a vehiculului numit, avem prilejul relevării perceptive optime a unei complexități auditive terifiante, acesta constituind și motivul principal pentru care am ales troleibuzul și nu tramvaiul, autobuzul sau autoturismul (se observă ca m-am mărginit la vehiculele cu roți). De altfel, toate complexele sonore ale vehiculelor amintite sunt conținute – ele putând fi recunoscute și tipologizate – în complexitatea sistemului auditiv al troleibuzului.

Trecând peste aspectul aparent anecdotic al problemei, să încercăm a analiza concis principalele dimensiuni ale acestei percepții care, după cum vom observa mai departe, constituie o experiență cardinală a “urechii” ca organ gânditor. Iar această ultimă afirmație, oricât de ciudată ar părea, nu face decât să particularizeze acel aporetic “Die Sinne denken” – simțurile gândesc al lui Georg Picht (“Kunst und Mythos”, Klett-Cotta, 1986). Departe de a fi o metaforă, conceperea urechii ca organ gânditor este susținută și de autoritatea tradiției mistice a budismului zen, precum și de cele mai noi cercetări în domeniul percepției muzicale (R.Francès, G.Kubik, S.Arom).

## Complexul sonor al troleibuzului

Să ne imaginăm că suntem într-un troleibuz, în prima jumătate a structurii sale materiale binare, mai precis în dreptul celei de-a doua uși duble. (În treacăț fie spus, structura binară este arhetipul numeric ce definește acest vehicul: structura formei de ansamblu, a numărului ușilor, a amplasării scaunelor câte două, a “antnelor” de metal prin care se face alimentarea cu curent electric, toate acestea sunt bazate pe o organizare de tip binar.) De aici vom putea percepe cel mai bine straturile de complezitate sonoră, prin *sonor* înțelegând atât zgomotele, cât și sunetele propriu-zise.

### **Nivelul I**

Aceste straturi ale primului nivel sunt următoarele:

- 1) Un complex de sunete ce se remarcă prin *durată continuă*, *schimbări minime* la nivel microtonal – imprevizibile – cu alte cuvinte, o “țiuială” neîntreruptă, ce devine foarte perceptibilă – căpătând adică atributul de *solist* – în timpul staționării temporare a vehiculului (în stații). Acest complex de sunete este determinat de generatorul electric amplasat în spatele șoferului, în alți termeni: *originea* complexului sonor menționat este *electrică* și nu naturală, un sunet *sintetic* așadar, ce depinde de *tensiunea* curentului electric, în funcție de aceasta ivindu-se și eventualele trasee sonore deviante.
- 2) Complexul sonor al roților, definit printr-un *glissando* (procedeu muzical de “alunecare” de la un sunet la altul, trecând prin sunetele intermediare) *ascendent* atunci când vehiculul accelerează (schimbările de viteze sunt percepute ca “sincope” ale ritmului propriu al “glissando”-ului) și *glissando descendent*, atunci când vehiculul începe să frâneze treptat. Acest *complex sonor glissando* nu este *continuu* în mod absolut, ci *discontinuu*, anume pentru că, pe de o parte, își are (în fiecare caz) un ritm propriu ce, probabil, depinde de gradul de uzură al cauciucurilor de calitatea șoselei pe care rulează vehiculul, de condițiile meteorologice, iar pe de alta este segmentat de *climax* (momentul în care

glissando-ul ascendent se termină și începe cel descendent) și de *tăcere*, de imobilitatea din stații. Cred că nu mai este necesar să insist asupra apariției repetate a arhetipului binar, în ceea ce privește figurile muzicale fundamentale ale *ascensiunii* (ascensio, anabasis) și *coborârii* (descensio, katabasis). O ultimă mențiune: complexul sonor în cauză este de origine *mecanică*.

- 3) Complexul sonor al geamurilor, ușilor și suporturilor metalice ce trepidează în timpul călătoriei și se caracterizează printr-o emanație fonică asemănătoare procedurii de “tremollo”, noțiune ce se apropie de esența trepidației, a “tremurului” acestor componente. Acest *tremollo* e *continuu* și *difuz*. De asemenea, este imprevizibil și are o *origine naturală*, fiind în fapt foarte apropiat de instrumentele de percuție.

Toate complexele sonore descrise mai sus pot fi grupate într-un prim nivel de complexitate, pe care-l vom numi nivelul entropic sau redundant, datorită faptului că urechea se obișnuiește rapid cu emanațiile sonore ale acestora, emanații ce, prin *continuitatea absolută* (complexul de origine *electrică*) sau *relativă* (complexele de origine *mecanică* sau *naturală*) devin redundante. Ele intră în retenție și devin un “Grund” pe care nici nu-l mai percepem ca atare, cu care ne obișnuim și pe care îl considerăm normal. Aici ar fi de amintit vestitul efect Bowery: locuitori ai unui cartier mărginaș din New York, cartier prin care – în fiecare noapte la aceeași oră – trecea în viteză un metrou aerian ce făcea un zgomot asurzitor. Când acest tren a fost suspendat, locuitorii au intrat într-o panică inconștientă, exact la acea oră din noapte în care ar fi trebuit să treacă metrourul. Fenomenul a fost explicat prin faimoasa teorie a “auzirii absenței” trenului în cauză. Nervozitatea subiecților atingea punctul culminant în momentele în care “ar fi trebuit” ca vehiculul să treacă prin fața locuințelor lor. Ei se obișnuiseră cu acel fenomen sonor și acum și percepeau absența ca pe o *nouă informație auditivă*, ceea ce antrena procese inconștiente considerabile.

Tot așa nivelul redundant al troleibuzului poate devini creator de informație în cazul în care o componentă a acestuia deviază de la norma (relativă) ce-i revine. Există însă în cadrul complexului sonor al troleibuzului și un nivel propriu-zis al creării de informație.

## Nivelul 2

Pe baza *environment*-ului de mai sus se “brodează” evenimente sonore inedite ce formează un al doilea nivel de complexitate definit prin discontinuitate, nivel ce aduce în prim plan dimensiunea negentropică. Complexele sonore ce-l compun sunt în număr de patru:

- 1) Complexul sonor ce poate fi asimilat *claxonului*, imprevizibil, având însă *înălțime sonore determinată*, care variază de la caz la caz. Sunetul claxonului aparține domeniului *sunetelor naturale* și se poate apropia ca timbru instrumental de instrumentele de suflat din alamă (trompetă și de familia saxofoanelor și a fligoarnelor).
- 2) Complexul sonor al *soneriei de avertizare*, determinat de deraierea “antelor” vehiculului. Când barele de metal prin care se face alimentarea cu curent electric sar de pe șinele suspendate, se declanșează o sonerie continuă ce avertizează asupra faptului întâmplat. Această sonerie acționează din momentul deraierii până în cel al repunerii “antelor” în poziția lor activă. Complexul sonor numit poate fi caracterizat printr-un procedeu de “tremollo”, de astă dată într-un context timbral ce amintește mai mult de trilarile pianistice, decât de “tremollo”-urile instrumentelor de percuție. De remarcat că și primul și cel de-al doilea complex sonor al nivelului 2 au ca “spațiu de rezonanță” cabina șoferului. Acest lucru indică o *spațializare* a sonorităților și, totodată, o *percepție diferențiată*.
- 3) Complexul sonor al *deschiderii ușilor*, compus din trei elemente (uneori două, variind în funcție de construcția troleibuzului): a) un “fâșâit”, asemănător efectului sonor al lovirii a două cinele (piatti), corespunzând energiei necesare deblocării ușilor și deschiderii (respectiv, închiderii) lor; b) zgomotul trântirii ușilor de suportul metalic ce le mărginește, atât la deschiderea, cât și la închiderea lor, ceea ce produce un efect de percuție; c) în unele cazuri, a) și b) sunt acompaniate și de un “țigal”, un *sunet determinat* ce atenționează asupra

deschiderii sau închiderii ușilor troleibuzului. Toate acestea formează complexul sonor al deschiderii ușilor, complex de asemenea *spațializat*: îl auzim lângă noi, apoi – după o fracțiune de secundă – în spatele troleibuzului, apoi la mijloc etc. De fiecare dată, informația primită de către ureche este alta, ceea ce demonstrează calitatea funciară de creare a informației auditive prin *imprevizibilitate și discontinuitate*.

- 4) Complexul *roților ce frânează brusc*, definit prin înălțime determinată și manieră “staccato” de atac a sunetului. Aici se poate formula chiar și o regulă a nașterii acestui complex sonor: *cu cât viteza este mai mare, cu atât frâna bruscă va genera un sunet (determinat) mai înalt, mai acut*.

### **Nivelul 3**

Ultimul nivel de complexitate îl reprezintă *texturile tangente* sistemului sonor al troleibuzului. Aceste *texturi tangente* sunt nedeterminate, așadar posedă un grad înalt de *aleatoric*: 1) *murmurul difuz al conversației* dintre persoanele ce se află la un moment dat în acel vehicul, perceput ca zgomot de fond din care receptăm ceva doar în măsura în care acesta se transformă, anume își pierde caracterul difuz și câștigă în consistență informațională; 2) *complexe sonore de dinafara vehiculului*, cum ar fi zgomotul călcării într-o baltă pe vreme ploioasă, claxoanele altor vehicule, muzici diverse emanate (la o intersecție) de radio-casetofoanele din automobile, reclame sonore etc.

### **Percepția auditivă**

După această succintă analiză fenomenologică a complexului sonor al troleibuzului, să încercăm a ne imagina toate cele trei nivele descoperite într-un singur sistem sonor. Rezultatul va fi o inimaginabilă complexitate sonoră, complexitate pe care o experiem în fiecare zi și pe care, totuși, nu o percepem ca atare. Avem, înmănunchiate și simultane, sunete electrice, mecanice și naturale,

“moduri de atac” precum “tremollo” și “staccato”, figuri sonore ca *ascensio* și *descensio*, spațializare a sunetului etc. Și toate acestea se întâmplă numai într-un banal mijloc de transport pe care abia dacă-l băgăm în seamă!

Învățămintele ce se pot trage de aici pot folosi, în primul rând, reeducării percepției noastre auditive, în sensul cerut de fenomenul muzical contemporan. Căci unul din motivele principale ale refuzului perceperii muzicii contemporane este și acela că *nu știm cum să o ascultăm*. Cu alte cuvinte, percepția noastră auditivă încetează de a mai fi *percepție pură*, devenind un instrument de *selecție* aproape inconștientă a acelor informații auditive ale realității ce corespund imaginii pe care ne-am făcut-o (preconcepută) despre “cum trebuie să sune o muzică” despre cum trebuie să arate configurația lumii sonore. Din mulțimea infinită a manifestărilor sonore noi *alegem*, chiar dacă le auzim și pe celelalte, o *bandă spectrală îngustă* ce rezonază cu maniera de percepție sonoră cu care suntem obișnuiți în cadrul culturii căreia îi aparținem. Prejudecățile noastre influențează modul de percepție sonoră, îl inhibă și îl estropiază.

Există, în concepția misticii zen-budismului – tradiție care s-a ocupat în profunzime de analiza percepției auditive – trei trepte ale audiției, numite *nen*: prima treaptă este reprezentată de *ideea pură a excitației sonore*, percepția pură a unui eveniment sonor, a doua treaptă constă în *răspunsul spontan* pe care interiorul, sinea noastră îl dă acestei excitații sonore în maniera unei *oglindiri imediate*, reacție afectivă inconștientă a ființei noastre față cu excitația primită; și, în sfârșit, a treia treaptă se caracterizează printr-o imediată și spontană *mișcare de comparație* a excitației sonore primite *hic et nunc* cu toate excitațiile sonore primite deja pe parcursul vieții, așadar un proces de evaluare, descifrare și valorizare a excitației date în raport cu experiența auditivă acumulată. Dacă, spre exemplu, excitația sonoră va fi fiind zgomotul unei împușcături, ea va avea ca efect – la nivelul celui de al doilea *nen* – trezirea sentimentului de frică și – la nivelul ultimului *nen* – interpretarea lui ca element legat de război, revoluție, execuție, de distracție, de vânatoare, de pocnetul sticlelor de șampanie destupate la o petrecere. De asemenea, aceeași tradiție zen interpretează cel de-al treilea *nen* ca fiind mult prea legat de eul individual, de experiența “împrăștiată” a acestuia. Din acest motiv, spun înțelepții,

toată percepția auditivă trebuie *concentrată* pe palierele primilor doi nen, așadar conștiința auditivă va asculta doar  *prezentul*, fără a-și exercita facultatea reflectantă a celui de-al treilea *nen*, considerat ca fiind prea legat de individualitate. Se ajunge astfel la o percepere a evenimentelor sonore ce se petrec aici și acum, la o sesizare a dimensiunii temporale a prezentului, la o “înghețare” a percepției, o privare a ei de acțiunea interpretativă. Acest lucru duce în mod necesar la *curățirea* auzului ca simț spiritual capabil – odată ce a exersat acest tip de percepție – să sesizeze eternitatea clipei în forma ei pură, să simtă *timpul* în mod *calitativ* și nu *cantitativ*, cum ar fi făcut-o cu siguranță dacă nu ar fi renunțat la *reflectarea subiectivă* a evenimentelor sonore percepute.

### **Percepția muzicii contemporane**

Același lucru poate fi remarcat și în legătură cu percepția muzicii contemporane. Și aici suntem nevoiți să observăm că această percepție a suferit o mutație profundă în secolul nostru tocmai datorită mutației ontologice a gândirii componistice. Schimbarea modului de a înțelege și crea muzica a antrenat după sine și schimbarea opticii perceptive. Muzica contemporană nu se mai poate audia ca muzica de pe vremea lui Beethoven. Ea necesită alte deprinderi perceptive, ale orizonturi ale atenției ce trebuie activate și educate. Întreprinderea aceasta este grea. Pe de o parte, pentru că trebuie să învățăm a auzi din nou, pe de alta, pentru că trebuie să conservăm maniera perceptivă pe care am folosit-o până în prezent. Coexistența acestor “tehnic” diferite de percepție sonoră este însă o realitate a societății contemporane, în care se împletesc evenimente sonore pestrice: muzica ușoară, jazz-ul, muzica de reclamă, muzica serioasă (să nu-I spunem “cultă”) a tradiției occidentale – toate acestea implică un tip de percepție auditivă cu care ne-am obișnuit, o *percepție subiectivă*; dimpotrivă, muzica contemporană (de avangardă) cere un cu totul alt tip de percepție, apropiată de ceea ce budiștii zen numesc “cei doi *nen*” sau ceea ce în sufismul musulman este desemnat prin numele de “*samâ*”, anume *percepția pură*, audiția pură.

Acesta este și unul dintre principalele motive ale rejecției muzicii contemporane de către o mare parte a publicului. Schimbarea modului de a percepe nu e un lucru ușor, cum spuneam, dar nu este nici imposibil. Secretul constă în *canalizarea atenției către perceperea prezentului și a calității temporale ce se manifestă prin evenimentele sonore.*

Atenția, concentrarea, “trezvia” de care vorbesc isihăștii, este mijlocul prin care se obține acest tip de *percepție pură.*

Dar de ce este altfel această muzică contemporană? De ce necesită ea un alt tip de percepție? Ce anume o face să se rupă de experiența sonoră de până acum?

La toate aceste întrebări se poate răspunde simplu: *tăcerea.* Dacă se definește arta sonoră ca “un drum spre experiența realității, prin curățirea și redefinirea percepției în orizontul timpului universal ce apare în opera de artă muzicală” (Hans Zender), atunci tăcerea devine element constitutiv al sonorului și, ca atare, ea nu mai este gândită ca “absență”, ci ca o “prezență absentă”, o prezență subînțeleasă ce modelează nedefinit timpul universal.

“Campionul” acestei schimbări de optică este John Cage. Evident, găsim încă din timpul barocului și clasicismului muzical (Schütz, Bach, Mozart) “enclave” de tăcere în cadrul continuumului sonor. Dar o folosire sistematică a acesteia în plan muzical va începe odată cu aparent excentricele lucrări ale lui J.Cage. Acesta realizează următorul experiment: într-o cameră izolată fonic introduce un om și, cu ajutorul unor instrumente foarte sensibile de captare acustică, *înregistrează tăcerea* persoanei din camera respectivă. Concluzia experienței va fi uimitoare: *tăcere absolută nu există*, căci pe banda magnetică înregistrată apar două evenimente sonore extrem de pregnante, anume *un sunet acut continuu și unul mai grav, ritmic*; ele corespund, în ordine, emanației sonore a *sistemului nervos central* și *sistemului circulator* al omului. Drept consecință, Cage imaginează faimoasa piesă pentru pianist <4’33”> , în care interpretul se așează în fața pianului, meditează timp de patru minute și treizeci și trei de secunde, după care se scoală și pleacă.



Dincolo de aspectul extremist al întrebuințării tăcerii și, bineînțeles, de dimensiunea umoristică (gag) a lucrării (dimensiune sesizabilă doar într-un context al spectacularului, pe care este grefată toată tradiția muzicală occidentală, începând cu Renașterea), nu se poate neglija importanța acesteia, ca eveniment ce schimbă total modul gândirii componistice.

De acum înainte, tăcerea va fi incorporată arsenalului tehnic al compozitorului. Acesta va încerca structurarea timpului după noi criterii, obținându-se astfel organizări muzicale ce “sculptează” sonor în tăcere, o articulează și o postulează ca fundament muzical. Concepția formei muzicale suferă *transformări calitative* considerabile care duc – implicit – la transformarea modului de a percepe *forma muzicală* și, de aici, a muzicii în ansamblul său parametric.

### **“Happy New Ears”**

Odată cu post-avangarda și postmodernismul muzical al anilor '80 apare, de astă dată în cadrul strict al muzicii contemporane, o manieră de percepție auditivă ce accentuează dimensiunea celui de-al treilea *nen*, dimensiunea subiectivității, a experiențelor culturale (în special) ale celui ce percepe, plasându-se în orizontul percepției tradiționale a muzicii. Citatele muzicale, aluziile stilistice mai mult sau mai puțin “haioase”, stilul de “cabaret” – pentru a nu indica decât câteva procedee specifice orientărilor sus-numite – readuc în actualitate *percepția subiectivă* a muzicii. Lucrări superorganizate parametric cedează teren elucubrațiilor (con)textualiste, ideilor muzicale fulgurante ce ne trimit direct sau indirect la stilul unui anumit compozitor arhicunoscut, la o anumită lucrare devenită între timp “șlagăr”. “On revient toujours?”, se va întreba, poate, cel ce audiază o asemenea muzică. Dar chiar dacă ar fi așa, important rămâne faptul că *percepția pură* nu dispăre, ea doar se *ocultează*, continuând să existe și să pulseze. De altfel, alternanța percepției pure cu cea subiectivă sau, în termeni filocalici, a percepției “mai presus de fire” cu cea “după fire” rămâne secretul penetrării mesajului muzicii contemporane și al înțelegerii lui. Dar, până la înțelegerea mesajului, proba *ascultării troleibuzului* (sau a orice altceva) se dovedește a fi o treaptă necesară

dobândirii dimensiunii auditive pure.Și, împreună cu John Cage și Hans Zender, ce altceva mai potrivit am putea transmite celor ce se încumetă la această încercare decât acel candid, dar totodată insidios “Happy New Ears”?