

M I C H A E L
S P I T Z E R

OMUL MUZICAL

O ISTORIE
A VIETII PE
PĂMÂNT

Traducere din limba engleză de
CARMEN STRUNGARU
și
ANDREI POGĂCIAȘ

ORION

Colecție coordonată de Laura CÂLȚEA

Copertă: Alin-Adnan VASILE

Redactor: Oana IONAȘCU

Lector: Marilena VASILE

Tehnoredactor: Antonela IVAN

Prepress: Alexandru CSUKOR

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SPITZER, MICHAEL

Omul muzical : o istorie a vieții pe Pământ / Michael Spitzer ; trad. din lb. engleză:

Carmen Strungaru, Andrei Pogăciaș. - București : Editura Nemira, 2022

ISBN 978-606-43-1402-4

I. Strungaru, Carmen (trad.)

II. Pogăciaș, Andrei (trad.)

821.111

Michael Spitzer

THE MUSICAL HUMAN. A History of Life on Earth

Copyright © Michael Spitzer, 2021

This translation of THE MUSICAL HUMAN: A History of Life on Earth is published by NEMIRA Publishing House by arrangement with Bloomsbury Publishing Plc.

All rights reserved.

Copyright © Nemira 2022, pentru prezenta ediție în limba română

ORION este un imprint al Grupului editorial **NEMIRA**

Tiparul este executat la tipografia ART GROUP PUBLISHING

Orice reproducere, totală sau parțială,
a acestei lucrări și închirierea acestei cărți
fără acordul scris al editorului sunt strict interzise
și se pedepsesc conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-43-1402-4

PARTEA ÎNTÂI

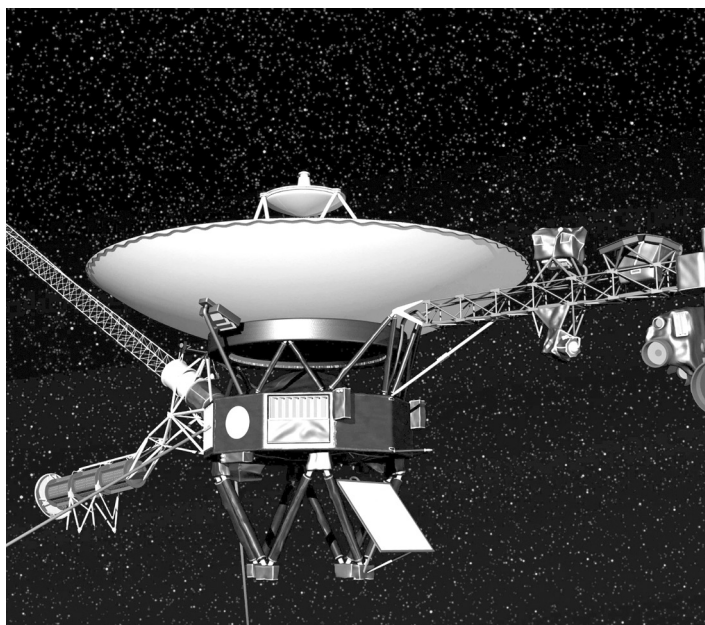
VIAȚA

CAPITOLUL 1

VOYAGER

Imaginați-vă că peste câteva miliarde de ani, probabil la multă vreme după ce Pământul va fi fost mistuit de Soare, extraterestrii deschid sonda spațială *Voyager 1*, lansată acum patru decenii de NASA, și ascultă Discul de Aur, înregistrat cu douăzeci și șapte de mostre de muzică de pe Pământ, precum și saluturi în cincizeci și una de limbi (vezi **Ilustrația 1.1**).¹ Presupunând că extraterestrii noștri ar putea să descifreze instrucțiunile de operare hieroglifice încastate pe discul de metal, ar putea să aleagă dintr-o serie uluitoare de sunete: „Concertul Brandenburgic nr. 2” de Bach, game-lan* de curte din Java, percuție din Senegal, „Johnny B. Goode” a lui Chuck Berry, „Simfonia nr. 5” de Beethoven, naiuri din Insulele Solomon și multe altele. Ce ar putea spune acești extraterestri? Comedianul Steve Martin zicea în glumă că ar fi fost recepționat și decodificat un mesaj extraterestru: „Trimiteți mai mult Chuck Berry!”² E mai probabil că nu vom ști niciodată, dar lecția grăitoare a acestui experiment de gândire este că reunește geniile muzicale și pune în lumină micile dispute teritoriale ale muzicii.

* Ansamblu muzical tradițional javanez, alcătuit îndeosebi din instrumente de percuție (n. red.).



Ilustrația 1.1. Voyager 1

Văzut de la o distanță interstelară, Pământul s-ar putea să nu aibă un singur limbaj muzical – așa cum este improbabil să fie un singur limbaj extraterestru, dar putem lua în calcul posibilitatea de a fi ceva ireductibil uman în legătură cu toată muzica de pe Pământ. Un demers util ar fi să ne imaginăm cultura umană din perspectiva unei specii non-umane. Filozoful Thomas Nagel a făcut asta în cadrul teoriei conștiinței într-un faimos eseu intitulat „Cum este să fii liliac?”³. Deci ce pot extraterestrii să ne spună despre cum e să fii un om muzical?

Puneți-i pe Beethoven, pe Duke Ellington și pe Nusrat Fateh Ali Khan, regele muzicii *qawwali* (vezi **Ilustrația 1.2**), într-un bar, oferiți-le o băutură și întrebați-i de unde a venit muzica. Răspunsurile lor s-ar putea să nu fie atât de diferite cum ați crede. „Dacă nu se simte balansul, nu înseamnă nimic“, spune Ellington. „Să fie din inimă, să meargă la inimă“, răspunde Beethoven. Potrivit lui Khan: „Trebuie să îți dorești să-ți eliberezi mintea și sufletul din trup pentru a atinge extazul prin muzică.”⁴



Discul de Aur

Ei spun că muzica este despre viață, emoție și spirit, iar ceea ce se revarsă din muzică nu poate fi redus la note; că muzica este esențialmente umană și ne face umani.

Muzica e legată de originile noastre ca specie. Astfel, a scrie o expunere amplă și curajoasă, o „mare istorie“, devine un țel irezistibil. O astfel de istorie ar merge mai adânc decât povestea obișnuită despre cine, ce și când a scris (Bach, 1685–1750; a compus „Patimile după Matei“ în 1730). Ar fi o petrecere la care ar fi invitați toți: regele David cu lira lui și compozitorii psalmilor; Pitagora; Lucy australopitecina; maimuțe cântătoare și papagali dansatori. Ar începe cu muzica sferelor cosmice și cu felul în care organismele simple tresar la sunete. Ar include limbajele protomuzicale ale lui *Homo sapiens* timpuriu și ar întreba ce le diferențiază de cântecul păsărilor sau de chemările gibbonilor. Ar urmări diseminarea și dezvoltarea paralelă a muzicilor pe planetă și s-ar axa pe modul și motivul pentru care muzica occidentală s-a separat, ca o lege în sine, nu ca un triumf inevitabil, dar cu consecințe și bune,

și rele. O consecință, de exemplu, este aceea că muzica occidentală s-a dezvoltat în contextul supremației albilor.

O evoluție a muzicii pare o perspectivă incitantă, dar se lovește de o serie de piedici. Nu există muzică înregistrată anterior anului 1877, când Edison a inventat fonograful. Lucrări muzicale există fără întrerupere, dar nu mai devreme de anul 800 e.n. Cea mai veche notație muzicală grecească e din anul 500 î.e.n. Înainte de asta, nimic și liniște. Istoricii muzicii pot doar să privească cu invidie la arheologii care lucrează cu relicve și fosile. Muzica nu are fosile, în afară de banalul fluier de os găsit în peșteri antice. O descriere a evoluției muzicii din obiecte fizice ar fi ca *Hamlet* fără prinț, înmulțit cu zece. Restul este, într-adevăr, tăcere.

CÂTEVA CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Din fericire, perspectiva e, de fapt, mult mai promițătoare decât pare, dar ar mai întâi hai să luăm în considerare câteva limitări preliminare. Pare de la sine înțeles că muzica există de când există oameni, așa că a relata despre evoluția ei ar putea părea un demers simplu. Problema cea mare este că, în aproape întreaga sa existență, habar nu avem cum a sunat muzica. Prima înregistrare din istorie a unei piese muzicale a fost un solo de cornet hârșăit și neidentificat, de douăzeci și trei de secunde, realizată pe un fonograf în 1878 în St Louis în Statele Unite.⁵ Înainte de asta, trebuie să ne mulțumim cu semnele de pe foile numite partituri. Ne place să pretindem că am căzut de acord cum să reproducem aceste semne ca sunete, dar realitatea e că practica interpretării e construită pe un edificiu de convenții cam șubred. Programe precum *Record Review* sau *Building a Library* ale Radio 3 sunt create pe presupunerea că nu există două versiuni ale unei lucrări muzicale care să sune la fel. Practica interpretării este în permanentă schimbare. Libertățile pe care cântăreții de operă și le luau la începutul secolului XX, cum ar fi un *glissando*, ne fac să râdem astăzi (*glissando* e atunci când vocea cântărețului alunecă de la notă la notă ca un trombon)⁶. Dacă punem una lângă alta înregistrări ale Simfoniei „Patetica” a lui Ceaikovski de la Serghei Kusevitsky în anii 1930 la

Sir Simon Rattle de azi, atunci vedem că tempoul crește.⁷ Ceaikovski devine mai rapid. Corurile de la St John și King's College din Cambridge se mândresc că au sunetul unic, modelat în parte de acustica distinctă a celor două capele. Dacă te plimbi prin Cambridge de la o vecernie la alta, vei trăi o experiență diferită, chiar dacă cele două coruri cântă aceleași piese.

Situația devine și mai disperată când te gândești cât de mult sau de puțin îți spune partitura muzicală. Să ne începem cronologia din 1786, când Mozart a compus minunatul „Concert de pian în La major“, K. 488. Și, de dragul argumentației, hai să pretindem că partitura care a ajuns până la noi este o reprezentare mai mult sau mai puțin exactă a sunetelor pe care auditoriul le-a auzit la Viena în timpul unuia dintre concertele pe care Mozart însuși le-a ținut în primăvara aceluia an (neglijând faptul că Mozart și-ar fi „îmbunătățit“, fără îndoială, știma^{*} lui de pian, asemenea unui improvizator modern de jazz).⁸ Acum, hai să inversăm sensul istoriei muzicii, mergând cât de mult putem înapoi în timp. Vom face asta privind semnele partiturilor muzicale estompându-se unul după altul până când nu mai rămâne nimic.

Acum 300 de ani

Robinson Crusoe e publicat în 1719. Jean-Antoine Watteau pictează „Plăcerile dragostei“ în același an. Bach termină primul caiet al „Clavecinului bine temperat“ în 1722. Partitura ne arată melodia, armonia și măsura, dar nu știm cât de tare și cât de repede era cântată muzica. „Preludiul în Do major“ care începe colecția de piese este interpretat azi ori lent, *piano*, ori mai încrezător, *forte*, în toate tempourile. Semnele de tempo și dinamică au căzut de pe hartă.

Acum 500 de ani

Michelangelo începe să picteze tavanul Capelei Sixtine în 1508. Scrie o serie de sonete către iubitul său, Tommaso dei Cavalieri, în 1509. În timpul sejurului său în Ferrara, în 1505, marele compozitor flamand Josquin des Prez scrie o mesă în onoarea conducătorului său, ducele Ercole d'Este I, „Missa

^{*} Secțiune dintr-o partitură a unei compoziții muzicale care revine unei voci sau fiecărui instrument în parte, extrasă din partitura generală (n. red.).



Ilustrația 1.2. Nusrat Fateh Ali Khan

Hercules dux Ferrariae“. Nu numai că nu există indicații de intensitate sau de tempo, Josquin nu notează nici vreun *legato* sau *staccato* – cât de suav sau de dur trebuie cântate notele. Modul de executare a căzut de pe hartă.

Acum 800 de ani

Primele catedrale gotice. Crucifixul lui Cimabue, 1287. În 1250, Hildegard de Bingen, stareța unei mănăstiri de la Rupertsberg, teologă, compozitoare, poetă și inventatoarea botanicii germane, scrie și cuvintele, și muzica dramei sale liturgice, „Ordo Virtutum“. Aceste cântări nu au armonie, nu au ritm, nu au tempo, nu au dinamică, nu au mod de executare, ci doar tonuri. Nici măcar nu știm dacă surorile cântau aceste piese solo sau în ansamblu. Aproape totul a căzut de pe hartă.

Acum 1.700 de ani

Sfântul Augustin își termină *Confesiunile* în anul 400 e.n. Pionier al muzicii, Augustin scrie: „Nu căutați cuvinte, de parcă ați putea explica cu ce se desfată Dumnezeu. Cântați cu bucurie.“⁹ Habar nu avem ce muzică asculta Augustin și trebuie să așteptăm până în secolul IX e.n. pentru prima notație

muzicală. Scrisă ca linii ondulate deasupra textului, această notație „neumatică” arată conturul unei note, nu chiar tonul exact. Este o urmașă a accentelor masoretice (*ta’amim*) a incantațiilor biblice ebraice pentru a recita Tora. Este, într-adevăr, o tehnică mnemonică, jucându-se cu memoria cititorilor care ar fi știut deja melodia. Tonul, ultimul parametru rămas pe harta muzicii, a dispărut. Moartă e și ideea autorului individual. Suntem obișnuiți să credităm muzica unor oameni care poartă un nume. Dar această muzică e orfană. Ideea de compozitor se scufundă odată cu corabia muzicii.

Acum 2.000 de ani

Nu am terminat încă, întrucât muzica are o protoviață fantomatică. Grecii antici au conceput o teorie elaborată a muzicii și au inventat tipuri de game muzicale pe care le mai folosim astăzi, precum modul dorian, eolian și lidian. Putem fi siguri că lumea lor era plină de muzică. Totuși foarte puțin din această muzică supraviețuiește într-o notație care să poată fi descifrată. Contrastul cu templele, statuile și teatrul tragic al lumii antice este puternic. Unde este echivalentul muzical al Partenonului? Al Trilogiei Tebane a lui Sofocle? Un contraexemplu pătrunzător este marele mozaic al lui Alexandru, păstrat în Muzeul Arheologic Național din Napoli. Copie a unei picturi elenistice de la începutul secolului III î.e.n., această reprezentare a bătăliei dintre Alexandru cel Mare și Darius scoate în evidență minciuna din mitul că realismul în artă a trebuit să aștepte până la Renașterea italiană. Pictorii și poeții puteau să-l reprezinte pe om cu mult înainte de asta. Așa că de ce nu și în muzică? Sau, dacă omul muzical exista în vremuri antice, de ce a dispărut dovada? O lume antică inundată de sculpturi, temple, poezii și piese de teatru ar fi răsunat și de muzică, dar din locul în care ne aflăm azi se aude doar o liniște asurzitoare.

Mergând și mai în urmă, limita artei umane înregistrate datează de acum 4.000 de ani, în vremea *Epopiei lui Ghilgameș*, cel mai vechi poem epic cunoscut, iar apoi facem un salt de zece ori mai mare înapoi cu 40.000 de ani sau chiar mai mult, la primele picturi rupestre, precum cele din peștera Lubang Jeriji Saléh din Borneo (care conține, la momentul scrierii acestei

cărți, cea mai veche pictură figurativă pe care o cunoaștem, cea a unui taur). Avem literatură, avem pictură, dar nu avem muzică. Este relativ ușor pentru un cititor modern să se identifice cu aventurile semizeului sumerian de acum patru milenii descris în *Epopoea lui Ghilgameș*. Dar știm că acest poem era cântat pe atunci și, deși există o reconstrucție a muzicii, bazată pe imaginație, făcută de cantautorul canadian Peter Pringle, care se acompaniază cântând în vechea sumeriană la o lăută „gișgudi“ cu trei coarde, nu avem cum să îi evaluăm acuratețea.¹⁰ Similar, putem presupune că peșterile antice erau locuri în care se făcea muzică datorită proprietăților lor acustice. Un arheolog francez, Igor Reznikoff, a propus ideea că picturile erau adunate în punctele de rezonanță maximă din peșteri. Lângă picturi au fost descoperite așchii de fluier de os.¹¹

Lipsa unei înregistrări fizice nu ar trebui înțeleasă drept lipsa muzicii; pesimismul e neîntemeiat. Putem fi aproape siguri că lumea antică avea muzică. Bolta arcuită a peșterilor amplifică sunetul pe principii acustice similare celor ale tavanelor boltite ale bisericilor și catedralelor, care sunt în esență peșteri moderne pentru a preamări un zeu prin muzică. Și, chiar dacă muzica nu are fosile, ea s-a dezvoltat în jurul scheletului tehnologiilor și ritualurilor antice. Cel mai promițător este faptul că jumătate din omul muzical zace în noi, în structura noastră cognitivă și în practicile muzicale pe care le sprijină aceasta. Nu ne-am schimbat atât de mult de când *Homo sapiens* a devenit complet evoluat, acum 40.000 de ani, în același timp cu arta înregistrată. Ideea că modernitatea evolutivă a avut loc acum 40 de milenii este tonică; reduce istoria modernă la note de subsol. Dacă putem auzi prin diferențele de suprafață, putem extrapola mult din punctul în care suntem azi.

IDEEA PRINCIPALĂ

Cartea de față parcurge treptat drumul înapoi în timp, realizând o reconstituire inversă a muzicii, de la omul muzical al începutului de secol XXI, trecând prin câteva mii de ani de istorie umană documentată, întinzându-se mai speculativ spre preistorie și muzica preumană a animalelor.

Este divizată în trei părți, contrapunctând trei axe cronologice, aproape la fel ca filmul lui Christopher Nolan, *Dunkirk*, care spune povestea unei săptămâni, a unei zile și a unei ore, simultan. Prima axă cronologică reprezintă durata vieții unui om. Aici explorez multele căi prin care muzica e întrețesută cu viața, de la sunetele din uterul mamei până la bătrânețe. A doua axă cronologică o reprezintă muzica în istoria mondială. A treia și cea mai întinsă axă cronologică o constituie evoluția.

Ne așteptăm ca istoriile să se miște de la stânga la dreapta, dinspre trecut spre viitor, așa că de ce am ales eu să fac invers? Nu avem de ales, ținând cont că, practic vorbind, tot ce putem ști despre istoria îndepărtată a muzicii e o extrapolare din prezent. Acesta e primul fir al argumentației mele. Al doilea fir e că orice lucru se întâmplă de trei ori, într-un act recurent de respingere a naturii muzicii. Păcatul originar al omului muzical e că întoarce spatele muzicii animalelor. Acesta este repus în scenă, eoni mai târziu, în soarta ciudată a muzicii europene, în cotirea sa spre abstractizare. Iar respingerea naturii e realizată în microcosmosul unei vieți occidentale, prin trădarea dreptului nostru muzical nativ în favoarea ascultatului pasiv. Toți ne naștem cu capacitatea de a fi muzicieni activi. Foarte puțini dintre noi ajung să participe activ la actul muzical. De ce?

Ideea răsuflată că viața repetă istoria sau că „ontogeneza repetă filogeneza“, conform biologului de secol XIX Ernst Haeckel, a fost aruncată la coșul de gunoi al istoriei.¹² Psihologi ai emoțiilor muzicale au cules cu atenție această idee din acel coș de gunoi. De exemplu, acum se crede că embrionul uman dobândește sensibilitate emoțională în aceeași ordine ca evoluția animală. Mai întâi dezvoltă reflexele trunchiului cerebral, o reacție brută la semnalele acustice care se modifică brusc sau foarte repede. Asta fac organismele simple. Embrionul învață apoi să asocieze sunetele cu rezultatele pozitive sau negative. O astfel de „condiționare evaluativă“ e atinsă de reptile. Înțelegerea emoțiilor de bază (precum teama, furia și bucuria) de către mamifere e dobândită de un sugar în primul său an de viață. Copiii depășesc alte mamifere atunci când deprind emoții mai sofisticate, precum gelozia sau mândria, în anii lor preșcolari.¹³ Aceste grade de sensibilitate emoțională sunt asociate cu diferite regiuni ale creierului: de la trunchiul cerebral (cea mai adâncă parte a

creierului, care se extinde de la măduva spinării), prin amigdală (localizată în ganglionii bazali și parte a sistemului de recompense al creierului) până la neocortex (parte a scoarței cerebrale și responsabil pentru funcții cerebrale de ordin mai înalt precum gândirea). Este greu să rezisti să nu asociezi alcătuirea creierului uman cu arheologia. Freud nu a putut:

Să presupunem că Roma nu este o așezare umană, ci e o entitate fizică cu un trecut asemănător de lung și de copios – o entitate, adică, în care nimic din ce a apărut vreodată nu a dispărut, iar toate fazele incipiente ale dezvoltării continuă să existe alături de ultima.¹⁴

Există o secvență bine-cunoscută din „Simfonia nr. 94” numită „Surpriza”, a lui Haydn care îi face până și pe ascultătorii cunosători să tresară de fiecare dată. Un bang orchestral puternic, după o serie de acorduri de coarde murmurânde, ne declanșează reflexul de trunchi cerebral. Familiaritatea nu amortizează șocul, fiindcă trunchiul cerebral e prost (nu învață niciodată din experiență: va reacționa la surpriza lui Haydn indiferent de câte ori o aude). La un nivel superior, Haydn creează o suprafață muzicală de o complexitate extraordinară, care îi vorbește neocortexului ascultătorului, fiindcă aceasta este partea din creier care procesează modelele, așteptările și amintirile sintaxei muzicale. Muzica, la fel ca însuși creierul uman, întrupează propria evoluție.

PRIMA AXĂ CRONOLOGICĂ: VIAȚA

Lumea muzicală e un buchet zumzăitor de sunete. Muzica de pe iPhone-ul tău poate avea diferite armonii, game și ritmuri de la orchestrele din Bali la cântecele pădurii tropicale braziliene. După cum ne-a învățat lingvistul Noam Chomsky, universalitatea nu o găsim la suprafața exprimărilor rostite, ci în structurile mentale profunde care le generează pe acestea – în regulile jocului. E la fel și în cazul muzicii. Oamenii de pe planetă pot vorbi diferite limbaje muzicale. Totuși, mintea muzicală etalează o consistență surprinzătoare. Aproape toată lumea de pe planetă poate să urmeze un model ritmic, să

aplaude și să danseze în același timp, să cânte un cântec (corect sau mai puțin corect), să țină minte o melodie și să identifice un sentiment asociat cu vreo muzică preferată. Acest talent special este înrudit cu capacitatea de a surprinde o conversație dintr-un noian de voci, la o petrecere. Psihologul Albert Bregman a numit acest lucru „analiza scenei acustice“, iar noi facem un lucru similar când deosebim un zgomot amenințător în junglă sau când urmărim un fir din conversația muzicală a unei fugi de Bach sau a unui ansamblu de jazz.¹⁵ Deși astfel de abilități sunt a doua natură pentru majoritatea oamenilor, arhitectura creierului care o face posibilă este extrem de complexă și mult dincolo de capacitatea animalelor. De exemplu, niciun animal nu se poate mișca, în mod conștient, într-un ritm regulat, cu excepția interesantă a papagalilor.¹⁶ Muzicalitatea noastră e legată de dimensiunea mare a creierului nostru, dar și de poziția bipedă. Mare parte din simțul ritmului trupului se datorează mersului pe două picioare, într-un ritm regulat. Este ciudat că oamenii asociază muzica cu mișcarea, având în vedere că tonurile sunt invizibile și, strict vorbind, nu se „mișcă“ cu adevărat în niciun spațiu.¹⁷

Cogniția reprezintă o latură a universalității muzicale. Altă latură e lumea comportamentelor muzicale. Fiecare aspect al vieții noastre este întrețesut cu muzica, iar un element-cheie îl reprezintă emoția. Luați în considerare aceste trei exemple. Acum câțiva ani, când fiica mea avea doi ani, am dus-o la un concert pentru copii al London Symphony Orchestra, la Barbican. La un moment dat, orchestra a început să cânte Uvertura de la „Wilhelm Tell“ a lui Rossini, pe care cititorii de o anumită vârstă ar putea să o asocieze cu coloana sonoră a filmului *Călărețul singuratic*. În câteva secunde, câteva mii de copilași au început încântați să salte instinctiv, în sus și în jos, pe genunchii părinților lor, pe ritmul orchestrei. Probabil că nu mai auziseră niciodată înainte acea muzică, iar, dacă da, mă îndoiesc că ar fi asociat-o cu amintiri despre cowboy călărind. Psihologii muzicali numesc astfel de răspunsuri intuitive și imediate în fața muzicii „contagiozitate emoțională“, ca și cum cineva ar fi „luat“ o emoție, ca în cazul unei epidemii.¹⁸ Concluziile acestui episod sunt multiple. În ciuda mediilor lor culturale și educaționale diferite, copiii au răspuns la muzică în același fel și instantaneu. Reacția lor a arătat clar legăturile dintre muzică și emoție – o bucurie copleșitoare –,

precum și între emoție și mișcare – în acest caz, un galop. Nu îl văzuseră niciodată pe Clayton Moore călărindu-l pe Silver în serialul TV din anii 1950, dar copiii au „simțit” instinctiv aceste mișcări în muzică.

Legăturile dintre mișcare, emoții și universalitate sunt evidente în al doilea exemplu. Când fiica mea era un pic mai mare, deja în școala primară, ea și prietenii ei au fost prinși în nebunia dansului „Gangnam style” care s-a răspândit în întreaga lume. Toți știm cântecul și mișcările; toți l-am dansat. Cât de ciudat totuși că un cântec pop coreean a trecut peste toate barierele lingvistice, până la nivelul la care școlarii britanici au învățat chiar cuvintele (fiica mea cea mică știe acum versurile în coreeană ale trupei BTS). Cercetătorii fenomenului K-Pop ne spun două lucruri interesante.¹⁹ Întâi, că „Gangnam style” s-a răspândit pornind din curtea școlii: cu mult înainte să pătrundă în conștiința națională, era incubat în locurile de joacă ale școlilor primare. În al doilea rând, că vehiculul aces-tei contagiuni a fost dansul în sine, pe care copiii adoră să-l reproducă. Acțiunea fizică a fost „mema”, pentru a împrumuta termenul lui Richard Dawkins referitor la răspândirea unei gene culturale prin imitație în masă.²⁰

Al treilea exemplu este propria mea reacție adultă privind deznodământul tragic al filmului *Ran* din 1985 al lui Akira Kurosawa, adaptare japoneză după *Regele Lear*. În timp ce filmul se încheie cu nebunul orb Tsurumaru bătându-și drumul pe marginea unei stânci, pe sunetul din fundal se aude lamentația tulburătoare a unui flaut japonez. Toru Takemitsu, compozitorul contemporan care a scris muzica, a construit-o pe game antice japoneze. Și totuși patosul din lamentația flautului comunică fără niciun efort cu auditoriul occidental. Când am văzut prima oară filmul, deși nu cunoșteam prea multe despre muzica japoneză, am considerat emoțiile transmise de muzica lui Takemitsu instantaneu inteligibile și devastatoare. Psihologul Paul Ekman, specialist în studiul emoțiilor, a demonstrat că suntem în stare să recunoaștem însemnătatea expresiilor faciale în fotografiile oamenilor din alte culturi.²¹ Lamentația lui Takemitsu m-a învățat că și în privința muzicii poate fi la fel. Ca și în cazul liniilor coborâte ale unei fețe triste, contururile descendente și tensiunea unei muzici triste călătoresc peste vaste distanțe culturale.

Emoția, un aspect fundamental al experienței muzicale, e o temă importantă tratată în această carte. Charles Darwin ne-a învățat că emoția este

ceva ce împărțim cu animalele.²² E un cordon ombilical interspecii care duce înapoi la Mama Natură. Asta va reieși la sfârșitul cărții, când mă voi referi la muzica animalelor, dar rolul emoției muzicale va plana peste primele capitole, unde mă refer la felul în care prin muzică sunt reunite cunoașterea, sentimentul și comportamentul în fiecare etapă a vieții umane.

Înainte să se nască, un copil va fi auzit sunete în uter bolborosind prin lichidul amniotic.²³ La naștere, talentele muzicale ale copilului vor fi uimitor de dezvoltate. El va fi capabil să recunoască neregularitățile ritmurilor, să diferențieze conturul intonațiilor vocale și să participe la gângurit, limbajul direcționat dintre copil și îngrijitorul său, de obicei mama, primul lor joc muzical. Nou-născuții sunt predispuși să învețe o mare varietate de elemente muzicale, iar preocuparea Occidentului pentru consonanță și simetrie (evidențiate în cântece de grădiniță precum „Twinkle, twinkle little star“, melodie franțuzească la origine, „Ah! Vous dirais-je maman“, din care s-au născut variațiunile omonime pentru pian, K. 265, ale lui Mozart) reprezintă o restrângere a posibilităților. În cazul în care copilul ar fi apărut pe lume, să zicem, în Java sau Ghana, ar fi fost expus la – și ar fi interiorizat ca a doua natură – sistemele de acordaj și modelele metrice complexe care sună neregulat sau chiar „nenatural“ pentru urechile occidentale. Această îngustare a orizontului reprezintă unul dintre markerii-cheie ai omului muzical din Vest. O altă caracteristică, probabil chiar trăsătura distinctivă a muzicii occidentale comparativ cu restul lumii, e o traiectorie de la participarea muzicală activă la ascultarea pasivă. Chiar și în Vest, copilăria e saturată cu muzică, de la jocuri și cântece cu mama, la distracția cu xilofonul de la grădiniță și desfătarea pe care copilul o trăiește în fața muzicii din programele de televiziune pentru copii. Majoritatea copiilor vor avea un anumit nivel de experiență a interpretării la școală, de la cântatul într-un cor la cântatul la un instrument într-o orchestră sau trupă. Când ajung la maturitate, experiența vesticilor legată de muzică devine, de obicei, în întregime pasivă. Înclinația de a interpreta muzică le-a fost îndepărtată și s-a lăsat o cortină de fier. De o parte a acestei bariere sunt compozitorii și muzicienii creativi. De cealaltă parte e auditoriul. Un semn al acestei diviziuni este ideea creativității ca geniu dat de Dumnezeu, mai degrabă decât ca un drept din naștere, universal, așa cum