

“Il silenzio come coscienza del suono nel linguaggio musicale elettroacustico”

E. Giordani

Testo relativo all'intervento presentato al VI Convegno Annuale Nazionale di The Andromeda Society – sul tema del suono e il silenzio (SUONOUS – Il suono e il Silenzio) – Sala Rossini del Caffè Pedrocchi – Novembre 2002 Padova

Il ruolo del silenzio nel paesaggio acustico. Rapporti tra il mutamento delle condizioni ambientali acustiche nel mondo contemporaneo e i relativi riflessi nelle scelte del linguaggio musicale elettroacustico. Il respiro umano e iper-umano dei vecchi e nuovi strumenti condividono lo stesso sfondo concettuale, ma con intenzioni e risultati diversi

Da sempre, la vita dell'uomo è scandita dall'incessante presenza dei suoni e dalla loro alternanza con ciò che genericamente chiamiamo silenzio. Ma, mentre il suono è una precisa manifestazione sensoriale associata ad uno stimolo fisico misurabile, viceversa il silenzio è piuttosto la condizione di quiete del mezzo che lo trasferisce. Il mondo dei suoni e quello della musica in particolare, pongono ineluttabilmente il silenzio come sfondo necessario alla loro diretta manifestazione; e la distinzione tra suono e musica è fondamentale per tentare di mettere a fuoco una così complessa relazione.

Non v'è dubbio che l'umanità si sia sviluppata nel corso dei secoli in uno scenario sempre più sovraccaricato di suoni. Luigi Russolo¹ già nel 1913 scriveva nell'”Arte dei Rumori”: “*La vita nell'antichità era tutto silenzio. Nel diciannovesimo secolo, con l'invenzione della macchina, nacque il rumore. Oggi esso trionfa e regna supremo sulle sensazioni dell'uomo*”.

Questa condizione di crescente produzione del suono e della conseguente esposizione ad esso, se da un lato appare come necessaria conseguenza del crescente uso delle macchine e della tecnologia in genere, essa rivela anche un rifiuto ancestrale del silenzio in quanto tale. Questo atteggiamento deriva principalmente dall'associazione del silenzio totale con la morte. E il tema della morte nella società moderna e industrializzata è continuamente esorcizzato mentre il mondo viene inondato indiscriminatamente di energia acustica. Per Murray Schafer² “*..la contemplazione del silenzio totale si è trasformata in un'esperienza negativa e terrificante*”.

Ora, lo si è detto in apertura e qui lo si ribadisce, il rapporto tra suono e silenzio può essere visto nell'ambito di due contesti diversi: il primo è legato a considerazioni che tengono conto del mutamento nelle abitudini percettive in relazione al cambiamento del paesaggio sonoro mentre il secondo, si riferisce più specificamente alla trasformazione della funzione di componente linguistica appartenente alla pratica musicale.

Così come il panorama sonoro nelle varie epoche deve aver influenzato in modo più o meno cosciente la prassi musicale compositiva ed esecutiva soprattutto negli aspetti del ritmo e della dinamica, così la progressiva e inesorabile scomparsa della dimensione del silenzio come sfondo deve aver lasciato qualche segno tangibile, come per esempio aver progressivamente abbandonato la pratica della musica all'aperto a favore della sala da concerto. Evidentemente questo passaggio ha creato un livello di surrogazione generalizzato

¹ L. Russolo., L'arte dei rumori

² R.M. Schafer., *Il paesaggio sonoro*, ed. RICORDI

della condizione d'ascolto che si è protratta, praticamente immutata, fino ai nostri giorni. Questa scelta ha quindi posto il silenzio in una condizione di subalternità rispetto al suono al punto tale da uniformare qualsiasi qualità del silenzio, soprattutto in relazione ai diversi generi musicali. Sì perché nel mondo reale la transizione suono-non suono rivela il contesto spaziale entro cui ciò avviene. All'interno di un ambiente di grandi dimensioni e molto risonante la dialettica suono-non suono si articola in modo fortemente inerziale: la condizione di silenzio non può essere raggiunta se non dopo un determinato tempo e tutto ciò deve in qualche modo condizionare sia il modo di eseguire che il modo di ascoltare una certa musica. L'indifferenziazione del luogo rispetto alla musica in esso prodotta contribuisce ulteriormente a porre il silenzio in un ruolo di sfondo passivo.

Al di fuori del contesto strettamente musicale possono trovarsi esempi significativi di come il silenzio instauri una relazione molto meno subordinata rispetto al suono. Una mirabile testimonianza di questa condizione viene descritta dal compositore canadese Barry Truax durante la "Processione del silenzio"³ in occasione della commemorazione dei caduti in guerra che si celebra il 4 maggio ogni anno nella città di Utrecht, in Olanda. In due passaggi consecutivi si legge: "... *E' un rituale acustico unico nella comunità. Nell'esperienza di un americano nulla può venire paragonato alla profondità di questa emozione. Mentre ti avvicini alla piazza, la massa fragorosa delle enormi campane della Cattedrale ruota sopra di te, inducendo un silenzio ipnotico e terrificante in tutte le persone presenti.....Lentamente, una per una, le campane tacciono e la trama s'assottiglia.....Sulla città rumorosa incombe ora un silenzio di morte. Il silenzio sembra opprimente quanto, fino a pochi istanti prima, lo erano le campane.*

Uno degli obiettivi di chi si occupa di ecologia acustica, oltre alla riduzione dei rumori ambientali, riguarda il tentativo di recuperare una concezione non negativa del silenzio, da un lato come pulizia dello sfondo acustico e dall'altro come pura dimensione spirituale e filosofica.

Da un punto di vista esclusivamente psicoacustico, il silenzio ci pone in una condizione di maggiore attenzione e sensibilità al suono.

La perdita della dimensione del silenzio e l'acquisizione di una sua concezione drammatica sono l'una conseguenza dell'altra ed entrambe prodotte dagli effetti della modernizzazione. Resta da capire quanto ciò abbia realmente influito in ambito musicale ed in quale misura.

Le tesi più comuni concordano sostanzialmente nell'attribuire alla progressiva estinzione del silenzio scelte musicali di alcuni compositori del novecento, tra i quali non possono essere taciute le figure di Webern e di Cage.

Ma il silenzio a cui si fa riferimento in Webern è conseguenza di un'intensa scarnificazione del linguaggio musicale, sia in ordine alle dimensioni della forma che per una manifesta ricerca dell'essenziale in tutti i piani di articolazione, frequenziale, timbrico e dinamico. Il silenzio si fa quindi largo tra le note producendo un'inversione percettiva: la figura e lo sfondo tendono a scambiarsi il proprio ruolo consueto. Quasi sicuramente il silenzio a cui si allude, parlando di Webern, appare come effetto collaterale della significativa riduzione del grado di ridondanza linguistica, non certo come obiettivo primario. Questa affermazione trova conferma nelle parole di Franco Evangelisti⁴ che individua nella *brevità di esposizione* una delle principali caratteristiche del compositore, spesso dimenticata nell'analisi della sua musica, con conseguenze importanti: "...*Come e perché la valida schiera di dei*

³ R.M. Schafer., *Il paesaggio sonoro*, ed. RICORDI (p. 351)

⁴ F.Evangelisti., *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, ed. SEMAR (p. 41)

postweberniani è stata capace di ignorare ciò che Webern aveva lasciato?...All'inizio del movimento di Darmstad forse non ci si era resi conto di ciò che Webern aveva preannunciato". Si era da forse davanti ad un fenomeno musicale senza ritorno, che avrebbe portato alla fine della musica stessa? Egli continua dicendo: "La ragione, quindi, era motivata dal timore che procedendo per la via impostata sulla dimensione emozionale weberniana, che valorizzava sempre di più la brevità là dove la pausa allargava con sempre maggior preoccupazione il vuoto, si sarebbe giunti in maniera inesorabile al silenzio".

A tale occorrenza specifica in campo musicale, fa riscontro in quegli anni un'attenzione più generale al silenzio nell'ambito delle conoscenze umane, come testimoniano le nuove teorie psicoanalitiche di Freud.

Anche nella pittura dei primi del novecento si trovano riferimenti importanti alla tematica del silenzio. Il più esplicito sembra essere Kandinsky⁵ affermando che:

..Il punto geometrico è un'entità invisibile. Deve quindi essere definito come un'entità immateriale. Pensato materialmente il punto equivale a uno zero. Ma in questo zero si nascondono diverse proprietà, che sono «umane». Noi ci rappresentiamo questo zero - il punto geometrico- come associato con la massima concisione, cioè con estremo riserbo, che però parla. In questo modo, nella nostra rappresentazione, il punto geometrico è il più alto e assolutamente l'unico legame fra silenzio e parola. E' perciò il punto geometrico ha trovato la sua forma materiale, in primo luogo, nella scrittura-esso appartiene al linguaggio e significa silenzio.

L'elemento comune tra i vari campi del sapere e dell'arte sembra essere la forza potenziale indotta dal silenzio stesso, una sollecitazione e una spinta tutte interiori, un andare oltre la forza limitata della parola, della prassi comunicativa.

Fritzi of Capra⁶, ha dimostrato come in effetti quando la comunicazione e la comprensione di un concetto scientifico supera un certo grado di complessità (così come per esempio avviene nel campo dell'infinitamente piccolo o dell'infinitamente grande), le parole non sono più sufficienti e i meccanismi di comprensione si avvicinano alle pratiche induite della meditazione e quindi del silenzio.

Tornando agli aspetti più specificatamente musicali, è interessante riprendere alcune conclusioni di Franco Evangelisti sulle sorti della musica alle soglie di una possibile dissoluzione, se non proprio all'ipotesi del suo annichilimento. "...Quindi, con coscienza o incoscientemente, e per istinto di conservazione, si compiva l'estremo tentativo, l'estremo atto di fede alla ricerca di una salvezza. Allora fu ripreso il vecchio discorso musicale, rinnovato soltanto nell'abito..... Il suono con le proprie durate riprendeva la vecchia funzione; la pausa ritornava al suo antico posto; il tematismo e il suo sviluppo venivano sostituiti con lo sviluppo in serie dei vari parametri. La brevità e la sintesi erano abbandonate completamente e si cercavano opere che nell'evolversi si dilungavano con continuità del tutto pianificata."

⁵ **W. Kandinsky.**, *Punto Linea Superficie*, ed. ADELPHI (p. 17)

⁶ **F Capra.**, *Il Tao della fisica*, ed. ADELPHI

Questo atteggiamento oscillante nei confronti di un linguaggio musicale alla ricerca di se stesso, si rivelerà poi fondamentale per comprendere che una possibile via d'uscita poteva trovarsi nell'abbandonare definitivamente il raggiungimento di una condizione di equilibrio stabile tra suono e silenzio; attraverso i nuovi suoni della musica prodotta con i mezzi elettronici, e non tanto per questioni legati semplicemente al timbro, sarebbe stato possibile abbandonare il concetto basilare e tradizionale di nota in favore di quello di "oggetto sonoro".

Ma prima di entrare più nel merito di tale questione, non possiamo esimerci dal prendere in considerazione uno degli eventi più singolari e dirompenti nel panorama della musica contemporanea del novecento che coincide con la composizione 4' 33" di John Cage che come è noto, consiste nel sedersi al pianoforte senza emettere alcun suono per la durata appunto di 4 minuti e 33 secondi. Come ricorda Joseph Machlis⁷, "*...il pianista David Tudor, suo amico, sedeva al pianoforte in silenzio per quell'esatto periodo di tempo, alzando ed abbassando le braccia per indicare che il non pezzo era in tre movimenti.* Nonostante Cage fosse perfettamente consapevole del grado di provocazione che tutto questo comportava, egli era pienamente convinto che era ciò che andava fatto in quel preciso momento. La sua inclinazione verso le filosofie Zen e indù, lo portavano direttamente ad una concezione assolutamente non antropocentrica, anelando quindi ad una indistinzione tra il creatore e il fruitore di un'opera d'arte. Questa tendenza alla spersonalizzazione e all'interscambio dei ruoli, lo portò conseguentemente anche alla cancellazione della tradizionale differenza tra suono e silenzio. Egli affermava che ogni stato percettivo della nostra vita reale che assimiliamo al silenzio non esiste in senso assoluto. Il silenzio per Cage non esiste e la consapevolezza di questo lo porta ad estremizzare la sua posizione, sottintendendo che la coscienza del silenzio appartiene ad una dimensione della vita contemplativa.

La "musica" di 4' 33", in fondo, è il confine esterno di se stesso, e più generalmente l'esterno della musica stessa.

Alla luce di queste considerazioni, appare allora chiaro quanto diversa sia la posizione di Cage sul tema del silenzio rispetto a quella weberniana.

Tuttavia, nonostante la palese diversità di queste concezioni e nelle conseguenti contraddizioni che ad esse sono succedute, sono riemerse anche quando i problemi linguistici ed espressivi- in cui si dibatte tutta la musica fino ai giorni nostri- sembravano risolvibili soprattutto grazie ai nuovi mezzi e ai nuovi suoni della tecnologia elettronica.

Semplificando al massimo, sembrava allora che, nel campo della musica strumentale, si presentassero tre diverse possibilità: la via dell'essenzialità e della massima contrazione e sinteticità, ancorché controllata al massimo grado, la via della spersonalizzazione e del "caso"⁸ (entrambe capaci di rinunce importanti), ed infine la via della massima razionalizzazione del linguaggio musicale verso la ridefinizione di una complessità autoreferente, sempre più lontana dal recuperare un rapporto con l'esterno.

Proprio nel tentativo di recupero di questa relazione con "l'esterno" possono individuarsi ulteriori interpretazioni della dimensione del silenzio. Walter Branchi⁹, introducendo il concetto di *eco-sistema* e del suo ruolo attivo nel processo di percezione musicale, scrive che: "*... Un eco-sistema è sempre integratore e la sua portata integrativa dipende dal*

⁷ J. Machlis., *Introduzione alla musica contemporanea*, ed. SANSONI (pp. 203-204)

⁸ *La parola non deve generare il malinteso che identifica Cage come il compositore del caso. Meglio ricorrere all'indeterminismo, come Cage stesso amava dire della sua musica. Ma il suo rigore assoluto nella progettazione dell'indeterminatezza era pari o, forse, più intensa di quella profusa dai compositori seriali della Scuola di Darmstadt.*

⁹ W. Branchi., *Musica/Complessità – Dossier SUONOSUD*

livello di complessità dei sistemi che lo formano. Caratteristica fondamentale dell'integrazione fra sistemi è che comunque ognuno sia riflesso del tutto e il tutto si rifletta in ognuno. In pratica, il processo di percezione musicale eco-sistemica, oltre a rapportarsi con l'uomo, favorisce il rapportarsi con l'ambiente, con la natura, con l'universo, superando quella barriera di isolamento e di separazione tra le cose che nel corso di questi ultimi secoli di storia della nostra civiltà è stata eretta da una concezione meccanicistica e riduzionista del mondo."

Ritroviamo in questo caso un riferimento forte ad un aspetto della poetica cageana: il rifiuto di una concezione "antropocentrica" o "ego-centrica" della musica in favore di una impostazione "eco-centrica"¹⁰, basata quindi sulla natura.

Ma questa concezione del fare musica, si colloca in una posizione estremamente cosciente e dinamicamente propositiva, rinunciando a risolvere i problemi in modo esclusivamente autoreferenziale, e in relazione alla tematica in oggetto, senza l'ansia di appropriarsi per forza di un sacrario inviolabile ove il suono regna incontrastato e indisturbato sul silenzio artificioso, da esso reso schiavo.

In generale, la gran parte della produzione musicale elettroacustica universalmente conosciuta si è posta nei confronti del binomio suono-silenzio in modo non dissimile rispetto alla controparte strumentale, almeno in quelle composizioni in cui è in qualche modo sopravvissuto il concetto di nota come entità linguistica elementare. La nota definisce in sé una astrazione di singolo evento, così come suggerito da Curtis Roads¹¹, e con una serie di attributi che la rendono complessivamente omogenea. L'omogeneità consiste nel possedere sempre lo stesso numero di proprietà come l'altezza, l'intensità, il timbro e la durata. In questo modo ogni nota può essere direttamente confrontata con qualsiasi altra, in totale coerenza metrica e dimensionale. In contrapposizione a tale concetto, nella musica prodotta con l'ausilio di tecnologie elettroniche, è stato introdotto il concetto di "oggetto sonoro"¹². Nella formulazione originaria di Schaeffer, l'oggetto sonoro è visto come un accadimento di tipo sonoro che produce una sensazione di percezione coerente e unitaria in un contesto di ascolto acusmatico¹³.

Nell'accezione più recente il termine individua un'unità compositiva in cui possono evidenziarsi un certo grado di complessità timbrica e un elevato grado di dinamicità interna la cui natura complessiva risulta essere solitamente eterogenea.

Gli oggetti sonori condividono con il concetto di nota la proprietà della durata, però in senso propriamente e qualitativo e non quantitativo. Nella musica strumentale, la nota è sempre articolata nel tempo secondo un respiro che è direttamente legato al funzionamento degli strumenti stessi, ma soprattutto alle reali possibilità tecniche degli esecutori. In questo senso, la dialettica del suono-silenzio intesa semplicemente come alternanza di note e pause è sottomessa a questa inderogabile condizione.

Per quanti sforzi si possano fare, la capacità di articolazione umana dei suoni pone dei limiti sia superiormente che inferiormente, anche se si può dimostrare facilmente che la capacità di percezione umana va ben oltre al di là di queste limitazioni. Per esempio, sebbene parte

¹⁰ **W. Branchi.**, da "Pensieri verticali" – "La struttura che connette" - *I poteri del suono- Orvieto- Scritto inedito del 1997*

¹¹ **C. Roads.**, *Composers and the computer- Digital Audio Series (p. 143)*

¹² Il termine originario di "oggetto sonoro" è stato introdotto per la prima volta da Pierre Schaeffer.

¹³ La parola trae origine da una tipologia di comunicazione acustica in cui la sorgente è occultata alla vista., come avveniva per i discepoli di Pitagora che ascoltavano le sue lezioni da dietro una cortina.

degli strumenti appartenenti alla cultura della musica occidentale ha potenzialmente la possibilità di generare suoni con una risoluzione frequenziale molto elevata, essi sono impiegati per lo più per esprimere rapporti intervallari con una risoluzione circa del 6 per cento, che rappresenta il rapporto intervallare di un semitono nel sistema temperato a gradi equalizzati. Nonostante la nostra sensibilità percettiva raggiunga valori migliori di circa un ordine di grandezza¹⁴ rispetto al semitono temperato, la stragrande maggioranza della musica scritta utilizza solamente tale risoluzione. Un tale ragionamento può estendersi facilmente anche al timbro, alla distribuzione frequenziale e per ciò che qui più ci interessa, alle durate del suono e in generale alla sua articolazione temporale.

L'introduzione della tecnologia elettronica e più recentemente quella digitale dei computer nella pratica musicale ha posto i compositori di fronte alla necessità di operare una scelta importante: la possibilità di adottare un respiro, per così dire, "iper-umano" nella modalità interna di organizzazione e di articolazione del suono.

Occorre chiarire che il termine iper-umano si riferisce quindi al superamento dei limiti fisici degli strumenti tradizionali e delle diverse prassi esecutive che inevitabilmente – ancorché mediati da motivazioni culturali e non solo tecniche – da essi dipendono.

Naturalmente questa concezione trova maggiore applicazione nella musica prodotta con i mezzi elettronici e digitali, cioè di quella produzione che non necessita di un esecutore umano. Questo fatto di per sé non esclude invero la possibilità che i due livelli di articolazioni possano bene o male convivere pacificamente. Anzi, si osserva in generale una maggiore produzione di opere elettroacustiche in cui sono presenti contemporaneamente gli strumenti della tradizione e i suoni sintetici o digitalmente elaborati.

Esistono in ogni caso esempi di composizioni che pur facendo esclusivamente ed integralmente uso della tecnologia, riproducono una struttura organizzativa e articolatoria del suono che rimanda direttamente alla dimensione degli strumenti meccanici e ad una prassi compositiva storicamente affermata.

Barry Truax ha evidenziato recentemente una distinzione netta nello sviluppo della musica (sia nell'ambito della composizione che nell'esecuzione) che si riferisce, da una parte, ad una forma di "attività letterata" e dall'altro con quella di "attività aurale"¹⁵. Questo pensiero esprime il passaggio da una pratica compositiva basata sulla progettazione e organizzazione di strutture astratte attraverso la partitura, ad una in cui la notazione non è il solo e unico metodo di rappresentazione del fatto musicale. Egli afferma che "...il compositore post-letterato può eludere interamente la notazione trattando direttamente con il suono o eventualmente considerare la notazione come una rappresentazione conveniente del risultato di un processo algoritmico....". Naturalmente il mezzo tecnologico è in grado di mettere a disposizione dei compositori strumenti molto sofisticati in grado di manipolare entrambe le forme di rappresentazione. Ciò significa che questo pensiero, sebbene sia connesso allo sviluppo della tecnologia, non necessariamente ne rappresenti una conseguenza. Vi sono molti compositori che utilizzano la tecnologia dei computer per elaborare strutture astratte che possono essere poi riversate nel contesto della notazione.

Con tali prospettive sembra delinearsi un interesse verso la ridefinizione di una complessità più legata alla fenomenologia del suono piuttosto che alla rielaborazione di un'esperienza

¹⁴ Circa dieci volte migliore. Per esempio, l'orecchio umano è in grado di apprezzare variazioni di altezza nel suono dell'ordine dello 0.5%. Ciò avviene in una zona frequenziale centrata a 2000 Hz, ma altrove la nostra sensibilità è sempre migliore della griglia temperata che è appunto dell'ordine del 6%.

¹⁵ B. Truax., "Musical Creativity and Complexity at the Threshold of the 21st Century"- *Interface*, Vol.21(1992),(pp.29-42)- Swets & Zeitlinger

che si autoalimenta e che si riflette continuamente su una concezione prettamente strumentale.

Ci si chiede allora in quale modo tutto questo possa riflettersi nel rapporto suono-silenzio e se ha senso continuare a considerare tale condizione in modo antitetico. In generale si osserva che è forse maggiore la tendenza nelle composizioni elettroacustiche e soprattutto in quelle acusmatiche a riempire completamente il silenzio. Lo dimostra il fatto che nell'analisi di queste composizioni, la descrizione cronologica degli eventi (che di fatto rappresenta la prima fase dell'analisi) descrive prevalentemente suoni e che solo le pause formalmente significative vengono evidenziate. Non si deve concludere che allora il suono abbia definitivamente schiacciato il silenzio. Vi sono intere composizioni dove il silenzio è sempre e solo evocato come desiderio di un suo raggiungimento, o semplicemente come ricordo di un contesto acustico associabile fisicamente o culturalmente al silenzio.

Nel campo delle tecniche moderne di generazione ed elaborazione del suono, ve n'è una che racchiude in se stessa il limite tra suono e silenzio. Questo procedimento, denominato Sintesi Granulare, è basato sul principio che la nostra percezione (come ha dimostrato per la prima volta Dennis Gabor nel 1947) è più vicina ad un comportamento di tipo quantistico. In essa, l'unità elementare, denominata appunto "*quanto acustico*" o "*grano*" ha tutte le caratteristiche del non-suono, cioè della indefinizione delle proprietà basilari di frequenza, durata e in senso più ampio, di timbro. I quanti sono quindi musicalmente insignificanti di per sé poiché la loro durata è al di sotto di una soglia temporale valutabile nell'ambito da qualche millisecondo a circa 20 millisecondi. Sono "pacchetti" di pura energia acustica di durata finita, esprimibili attraverso una relazione che è la base del principio di indeterminazione della materia: il prodotto della frequenza per il tempo è una costante. Concettualmente lontani dal principio lineare descritto nella teoria di Fourier, dove il suono viene descritto da un insieme di funzioni continue e ortogonali, di durata infinita.

La combinazione statistica di quantità rilevanti di questi non-suoni è in grado di produrre sonorità molto complesse la cui articolazione e organizzazione generale può spaziare da eventi temporalmente isolati e sparsi a dense ed evolventi tessiture sonore. Insomma, il non-suono genera suono, il silenzio non appare in forma esplicita ma è latente.

Ho utilizzato diverse volte questa tecnica di sintesi applicata ai suoni reali. Non sono in grado di dire se nel primo lavoro realizzato con questa tecnica nel 1988 dal titolo *Solaria* per soli suoni elettronici avessi coscienza di questa cosa. L'intenzione più diretta era quella di magnificare un mondo sonoro sommerso (la vibrazione di una corda grave di pianoforte) attraverso questa "*lente silenziosa*", e di creare soprattutto una dimensione spaziale, volumetrica. Ma riascoltando questa musica che contiene sì e no due o tre pause formalmente rilevanti, mi sono fatto l'idea che in una composizione come questa, come in tutte quelle in cui non viene esplicitato, il silenzio è latente e rappresenta una condizione di continuazione del suono piuttosto che una sua interruzione o assenza. Molte persone, ascoltando questa composizione hanno riferito di ascoltarla molto tempo dopo che il suono si era estinto e che la memoria di un ascolto pregresso attivava una sensazione d'attesa molto forte, prima che il suono fosse realmente irradiato.

Come può tutto questo non essere definito come la consapevolezza del suono attraverso la dimensione del silenzio?