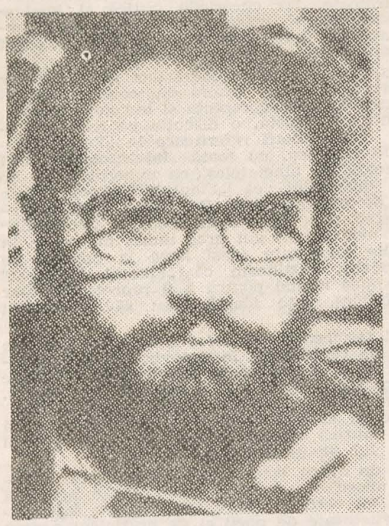
Umberto Eco

1. Muzica reprodusă
2. Receptarea muzicii contemporane



Umberto Eco a devenit încă de la începutul carierei sale publicistice, în anul 1962 — cînd apare „Opera aperta" (Opera deschisă, tradusă și în românește) — un nume de referință pentru semioticieni, critici literari, structuraliști și în general pentru cei care se ocupă cu evaluarea operelor de artă. Capitole din această lucrare fuseseră însă publicate de Eco încă din 1959, în ea fiind încheiată o primă etapă a îndelungatei sale cercetări asupra „imperiului semnelor".

Acuitatea observației critice, capacitatea de a sintetiza în formule memorabile, destinate să facă o „carieră" internațională, cercetarea sa asupra discursului literar contemporan, adeseori suficient sieși au reprezentat argumentele unui prim pariu cîștigat al autorului în descifrarea lumii de semne din jurul său. Pentru că efortul său se va îndreapta în continuare spre descifrarea altor sisteme de semne sau simboluri desprinse din lumea formelor create de civilizații mai vechi sau mai noi. Este efortul unui hermeneut ars de setea găsirii unor chei noi pentru deghizarea aparențelor și extragerea esenței dintr-o perspectivă axiologică. De fapt Eco este un hermeneut condus de un moralist — în sensul cel mai deplin al cuvîntului — așa cum o dovedește și incursiunea pe care o face pentru a înțelege din această perspectivă recuperatoare și restrictivă în același timp fenomenele culturii de masă, răspîndirii mijloacelor de popularizare a informației, de la radio și televiziune, pînă la benzi desenate și discuri, proliferării Kitschului. Sînt temele, „figurile" care se întîlnesc în „Apocalittici e integrati" (altă formulă conținută în acest titlu care avea să cunoască o răspîndire semnificativă din 1964, anul primei sale ediții). După cum aceeași obsesie a descifrării semnelor vizibile pentru toată lumea ; precum și fascinația acestei „lecturi", l-au condus în elaborarea altor lucrări dintre care amintim „Opera assente", „La definizione dell'arte", „Diario minimo", „Il costume di casa", „Dalla periferia dell'impero", „Le poetiche di Joyce", „Le forme del contenuto", dar chiar și în romanul (gotic, cronică medievală, roman polițist, roman cu cheie, alegorie) care este „Il nome della Rosa" („Numele trandafirului", în curs de publicare la Editura Univers), încununat cu prestigiosul premiu „Strega".

O astfel de „lectură" inedită propune Eco și în capitolul consacrat analizei efectelor răspîndirii mijloacelor de înregistrare a muzicii, asupra muzicii însăși, dar și a receptării sale, asupra calității interpretării și ascultării, etc. Aparent minore, aceste fenomene se dovedesc a avea o dimensiune socială mult mai profundă, fie că subscriem sau nu la unele din punctele de vedere ale cititorului născute din parcurgerea unei anumite experiențe într-un anumit spațiu cultural.

1

Instaurarea muzicii reproduse a schimbat condițiile consumului și ale producției muzicale în aceeași măsură în care tipăritul a modificat condițiile lecturii și ale producției literare ; în ambele cazuri mutația cantitativă a fost de asemenea natură încît a obținut efecte calitative.

Posibilitatea de a „înmagazina" muzica s-a ivit deja din secolul trecut, cînd au apărut flașnete și piane mecanice ; dar aceste fenomene au rămas limitate la anumite cercuri de difuzare și au constituit o simplă curiozitate și posibilitate de divertisment mecanic.

Problema capătă dimensiuni sociologice atunci cînd, prin inventarea discului și a gramofonului, producerea pe cale industrială a acestor instrumente și sporirea accesibilității economice a unor asemenea produse, consumul de muzică reprodusă devine o problemă de masă. La început discul oferă o muzică inferioară din punct de vedere calitativ celei care se poate asculta pe viu, progresiv produsul s-a îmbunătățit sub aspect tehnic și odată cu apariția discurilor **long play** și a aparatelor **high fidelity** discul ajunge în cele din urmă să asigure condiții ideale de ascultare.

În acest punct, aducînd situația la nivelul actual, la locul în care a ajuns putem să constatăm o serie de de consecințe pe care — luate împreună — cu greu le-am putea caracteriza ca fiind numai negative sau numai pozitive. Acestea se referă nu numai la disc, ci și la difuzarea radiofonică de muzică reprodusă.

1. **Răspîndirea discului duce la o descurajare progresivă a diletantismului muzical.** Dispar micile grupări de amatori care se întîlnesc pentru a forma trioruri sau cvartete (încă mai supraviețuiesc și azi în țările nordice și chiar în Anglia, ele întîlnindu-se cu ocazia participării unor festivaluri special organizate, cum ar fi cel de la Dartington). Dispare executantul muzical particular, domnișoara de familie bună care cîntă la pian în casă. Ca urmare dispare educația muzicală impusă, care a produs generații de tineri violoniști inhibați și figura tipică de zdrăngănitor periculos. Lumea „ascultă" muzica reprodusă și nu mai învață să „producă" muzică : și totuși muzica este înțeleasă în profunzime ascultînd-o și nu numai producînd-o. În ansamblu dispariția amatorului reprezintă o pierdere culturală care duce la secătuirea unei pepiniere potențiale de forțe muzicale. Fenomenul familiar al tînărului care practică jazzul în orchestra studențească reprezintă o formă de recuperare, în multe cazuri cu rezultate valabile, dar la dimensiuni restrînse. În timp ce crește nivelul general al alfabetizării și al culturii descrește numărul celor care știu să citească muzica. Și această sărăcire poate fi evitată numai prin educație în cadrul școlii care trebuie să țină seama de noua situație creată de larga difuzare a discului.

2. Ca un efect contrar pozitiv **răspîndirea discului descurajează interpretările muzicale în public, de nivel mediocru,** interzice dreptul la existență al micilor ansambluri simfonice și companii de operă destinate turneelor în provincie, care, pe de o parte au o prețioasă funcție „informativă" și, pe de altă parte, popularizează interpretările de proastă calitate. Acum discul asumă în același timp sarcina informativă într-un mod mai intens și mai amplu, oferind în schimb numai interpretări de înalt nivel calitativ. Aria de consum se restrînge la execuții viguroase făcute de interpreți autentici și la reproduceri și vînzări de asemenea superioare.

3. Cu toate acestea, în opera sa de difuzare **discul răspîndește doar un repertoriu universal din punct de vedere comercial, încurajează o anumită apatie culturală și o neîncredere față de muzica neobișnuită.**

În timp ce concertul ascultat pe viu poate introduce într-un program acceptabil și genuri de muzică „dificilă" pe care s-o impună propriului public, discul trebuie să vîndă și vinde „numai ceea ce place deja". Aceste limitări pot fi înlăturate printr-o bună politică culturală radiofonică : programul radiofonic are același caracter inatacabil ca cel al concertului.

4. Pe de altă parte, dată fiind și larga lui difuzare — chiar și datorită unor forme de snobism — discul **introduce în sfera muzicii uriașe mase umane care trăiau îndepărtate de o civilizație a concertului.**

Ar fi nedrept să subestimăm acest aspect : persoane care nu ar fi putut, într-o vreme, să asculte o simfonie de Beethoven dirijată de un mare maestru, au astăzi la dispoziție un asemenea produs și se pot simți atrași să asculte pe viu aceeași muzică într-o sală de concert.

5. La acest punct se ivește problema dacă disponibilitatea extremă a produsului sonor, fie prin intermediul discului, fie prin al radioului, eliminînd efortul pe care îl presupunea cîndva plăcerea de a „te bucura" de muzică (să o facă el însuși sau să o guste după deplasarea la sala de concert cea mai apropiată, acceptînd un întreg ritual și pregătindu-se din punct de vedere psihologic la un consum calculat și conștient al muzicii). **Nu determină o diminuare a sensibilității și nu reduce muzica la un simplu obiect de ascultare conștientă ci o transformă într-un fond sonor profund „simțit" ca o adăugare la activități zilnice obișnuite,** la lectură, la masă, la conversație, la conversații sentimentale (...).

6. În domeniul muzicii ușoare — fără a fi luată în considerație problema validității estetice a acestui gen de produs — **discul, radioul, difuzarea prin cablu și tonomatele (juke boxes) oferă omului de azi un fel de „continuum" muzical în care se mișcă în fiecare moment al zilei.**

Deșteptarea, masa, munca, efectuarea cumpărăturilor în marile magazine, clipele de divertisment, călătoria cu mașina, dragostea, clipele dinaintea adormirii se desfășoară în acest „acvariu sonor" în care muzica nu mai este consumată ca muzică, ci ca „rumoare". Această rumoare a devenit indispensabilă într-un asemenea grad pentru omul contemporan încît numai după trecerea cîtorva generații va fi posibil să se evalueze efectul unei asemenea practici asupra structurii nervoase a umanității.

7. **Difuzarea muzicii ușoare contribuie la o universalizare a gustului ;** toate popoarele consumă și creează același gen de muzică. S-a pus capăt civilizațiilor muzicale autonome.

8. Prin urmare odată cu punerea la dispoziție a unui nivel optim al execuției **încetează funcția muzicii populare ca producție autohtonă de muzică de consum.**

Orga este înlocuită în biserici cu difuzoare (...), la sărbători tonomatele și gramofoanele înlocuiesc cîntărețul, în cîrciumi îl înlătură pe chitarist sau acordeonist așa cum îi înlătură de la nunți sau botezuri la țară.

9. Fiind supus legilor economice tipice pentru orice produs industrial — în mod diferite din momentul în care intră în competența producției autohtone — **muzica reprodusă trebuie să fie consumată rapid și să se învechească cît mai curînd în așa fel încît să creeze necesitatea realizării unui nou produs.**

De aici — la fel ca în cazul automobilelor sau fustelor la femei — presiunea exercitată de piață, deoarece stilurile se succed rapid și discurile „se demodează". Astăzi **twist**-ul este învechit față de **madison** și acesta față de **surf**. Dacă acest ritm accelerat supune sensibilitatea la un fel de excitare nevrotică, alt cîntec impune și o anumită gimnastică, și îl împiedică să se încadreze în anumite tipare fixe, proprii civilizațiilor muzicale populare, care constituie un factor de conservatorism. Funcția pe care o aveau aceste tradiții — aceea de conservare a unui stil sau a unei anumite tehnici de execuție, de-a lungul secolelor — astăzi această funcție este asumată de discoteci. Totodată grupurile umane nu mai au rădăcini muzicale și în secolele următoare nu vor mai putea să fie recunoscute, așa cum se întîmplă azi cu propriile repertorii tradiționale care nu sînt în stare să-și asume o istorie și un **ethos.**

* * *

Faptul că muzica poate fi reprodusă cu mijloace tehnice a influențat și asupra producției sale propriu-zise. Ca urmare s-a stimulat producția de muzică concepută chiar pentru aparatul care o redă, atît în domeniul muzicii de „consum" cît și al celei „culte".

1. **Stilul muzicii de consum este determinat de condițiile consumului.** Faptul că un anumit gen de muzică ușoară poate fi consumat ca fond pentru alte activități a provocat nașterea așa-zisului „crooner", cîntărețul confidențial, al muzicii susurate și de „atmosferă" care a marcat și marchează o epocă în muzica ușoară ; difuzarea muzicii prin tonomate, instalate în baruri și în alte locuri publice și prin urmare destinate să fie folosite la volum : e binecunoscut că melodia urlată s-a afirmat în circuitul tonomatelor, nu în cel al discului și radioului.

2. **Stilul muzicii reproduse a fost determinat de natura tehnică** a mijloacelor de difuzare. Cîntatul în stilul practicat de Mina sau de Betty Curtis a fost sugerat de posibilitățile camerelor cu ecou ; tipica vocaliză întreruptă și reluată, lansată de grupul Platters în „Only You", a fost posibil să fie obținută ca urmare a realizării ecoului magnetic. E binecunoscut faptul că pentru cea mai mare parte a cîntăreților actuali audiția pe viu dă o redare inferioară celei obținute printr-o înregistrare a lor. Cîntecul de consum are tendința de a fi produs, „gîndit pentru înregistrare" și nu gîndit, cîntat și „apoi" înregistrat.

La festivalul de la San Remo din 1964, succesul cîntărețului Bobby Solo s-a datorat faptului că tînărul, care avea laringită, nu cîntat **cu adevărat,** ci pur și simplu s-a dublat pe sine însuși. Publicul l-a văzut pe Bobby Solo în carne și oase dar a auzit un Bobby Solo înregistrat. Acesta din urmă s-a dovedit infinit mai sugestiv decît cel „real". Numai că distincții de acest gen încep să devină înșelătoare în cadrul unei civilizații în care muzica este produsă industrial. Evident că într-un asemenea mediu, cel puțin pe plan muzical, unicul Bobby Solo „real" este cel înregistrat. Înșelăciunea nu este de natură muzicală, ci este un fapt ce ține de vedetism : anume că mulțimea aduce un omagiu sau mai degrabă tribut, de simpatie sau dragoste, unui personaj fizic ce nu are nici în clin nici în mînecă cu personajul muzical.

2

În articolul său intitulat **Noua sensibilitate muzicală** Henri Pousseur sublinia că întregul dinamism intrinsec al muzicii clasice tinde, la urma urmei, spre o nemișcare finală, încurajînd și celebrînd ceea ce el numea o **inerție psihologică.** Tonalitatea creează o polaritate în jurul căreia se mișcă întreaga compoziție fără a se îndepărta de aceasta decît pentru scurte momente ; și tocmai acestea sînt momentele de criză, însă criza se instaurează pentru a seconda inerția auditivă reconducînd-o la centrul de atracție pentru auditor. Pousseur observa că introducerea unei noi tonalități într-o evoluție muzicală impune un artificiu capabil să biruiască această inerție printr-o mare stăruință : aceasta este **modulația,** numai că modulația înlăturînd întregul sistematizat și ierarhizat, introduce la rîndul său un nou pol de atracție, o nouă tonalitate, un nou sistem de inerție. Și pe planul dezvoltării tematice opoziția și evoluția temelor se supun unor criterii de cauzalitate, de finalitate necondiționată ; în această subordonare și prin urmare în această împăcare finală a elementelor tematice, soluția este din nou de natură statică, conduce la încheierea unui proces într-o stare de repaos.

În schimb poetica noii muzici luptă în favoarea unei deschideri, a unei multipolarități a operei și împotriva unipolarității și a închiderii operei, înțeleasă în mod tradițional. Situația tipică a muzicii contemporane e aceea în care manifestarea care rezultă de la un stimul determinat se înregistrează fără ca vreo motivație de obișnuință (de corectitudine tonală) să o lege de cele precedente ; în acest caz muzica rezolvă criza instaurînd o nouă criză, lăsînd ascultătorul sub stăpînirea unei lumi sonore care a pierdut reperele fixate anterior. Muzica serială presupune o ruptură continuă a regulilor stabilite de obișnuință, prin faptul că seria permite tocmai stabilirea între note a unor rețele de raporturi valabile numai în interiorul aceleiași serii ; dodecafonia este în fond un mod de a stabili un raport, care nu este cel tonal, între 12 note muzicale.

Un concept care ne ajută să înțelegem bine această atitudine formală este cel de „constelație". O constelație, în sensul cel mai puțin metaforic al termenului, nu este un obiect dotat cu o conexiune proprie de ordin fizic : este o relație pe care o instituie inteligența interpretativă între elementele izolate ale unei serii. Carul Mare (Ursa Mare) nu există ca desen efectiv, dar noi vedem un car dacă stabilim un raport între stelele din seria cuprinsă de el.

O constelație este prin urmare o schemă continuă deschisă de forme posibile (...). O constelație este chiar un **cîmp de posibilități** și nu totalitatea nediferențiată a posibilităților. În prezent o definire a noii muzici este aceea de a oferi un univers sonor multi-polar în care ascultătorul să se poată mișca în mod liber instituind relațiile care sînt cele mai legate de spiritualitatea sa : într-un teritoriu de organizare formativă, indicat de produsul muzical care este oferit dar fără să fie constrîns să urmeze discursul muzical într-o singură direcție necesară. Opoziția dintre noua muzică și cea clasică se identifică în opoziția dintre logica posibilității și logica necesității.

Aceste structuri specifice ale discursului deschid o nouă condiție pentru ascultare : „ascultătorul unei muzici seriale (bineînțeles post-dodecafonice) va trebui să manifeste o pasivitate mai redusă în audiție decît un ascultător de muzică clasică. Muzica serială îi oferă prilejul unui exercițiu de percepție și de atenție activă, a unui exercițiu de supraveghere, de control neîntrerupt, de prezență a sinelui în realitate. Îi oferă posibilitatea de a unifica o porțiune de durată care să desăvîrșească un act continuu de receptare și înțelegere. Acest lucru se întîmpla fără îndoială și în muzica clasică, dar visul creatorilor din epoca respectivă era de a face modalitățile de îmbinare perfect necesare, de a le impune într-o manieră imperioasă unui ascultător cu totul pasiv... Muzica nouă tinde, din contră, să promoveze acțiuni de libertate conștientă.

Și întrucît fenomenele nu mai sînt înlănțuite unele de altele, potrivit unui determinism al finalităților, îi revine ascultătorului datoria de a se situa de bunăvoie în mijlocul unei rețele de relații inepuizabile pentru a alege el însuși, ca să spunem astfel, (știindu-se că alegerea este condiționată de obiectul către care ținește), gradele sale de apropiere, punctele sale de regăsire, scara de repere : el este acum cel care tinde să utilizeze simultan cea mai mare cantitate de progresii și dimensiuni posibile care multiplică, extinde la maximum instrumentele sale de asimilare, făcîndu-le dinamice" [1].

Este vorba prin urmare de a înțelege opera ca un organism deschis : **organism** întrucît este dotat cu o capacitate formativă originară, care nu poate să nu condiționeze opțiunile operate de altfel de-a lungul unei game de posibilități ; **deschis** pentru că forma nu implică pe receptor într-o direcție necesară ci i se oferă drept cîmp de posibilități. Cîmp și constelație sînt termeni care indică o anumită ordonare anterioară a posibilităților (...). Deschiderea și posibilitatea indică marja de libertate cu care receptorul se mișcă în interiorul formei oferită lui, făcînd-o să existe după niște perspective mereu noi. Și nu pentru că infinitatea interpretărilor este capabilă de orice formă reușită, ci pentru că în noua muzică mulțimea rezultatelor este legată nu numai de calitatea formei produsului, ci este concepută drept caracteristică specifică și relevantă. Cu atît mai mult cu cît în numeroase compoziții ale noii muzici opera este pur și simplu propusă interpretului într-o asemenea manieră încît el să o recompună material potrivit propriei opțiuni structurale : opera deschisă devine astfel **operă în mișcare.**

Nicolò Castiglioni, în izbutitul său eseu **Limbajul muzical,** schițînd cu eleganță și inteligență un traseu al evoluției muzicale din evul mediu pînă la Schönberg, scoate în relief calitatea specifică a muzicii modale, adică absența punctelor de tensiune care o caracterizează. În muzica gregoriană fiecare notă a melodiei poate pretinde că este tonica (dominanta) pentru că în realitate nici una din ele nu este : discursul nu gravitează în jurul unui pol de atracție spre care tinde evoluția sonoră (și pe care urechea este stimulată s-o dorească), ci fiecare punct are demnitatea sa proprie, se impune auditoriului avînd o mulțime de raporturi cu celelalte și totuși autonome fiecare în parte. Aceasta este muzica unei societăți care cîntă din pasiune și nu își pune problema de a oferi produsul sonor unui auditoriu care ascultă nemijlocit și căruia nu e nevoie să-i pregătești efecte, conducîndu-i atenția într-o direcție anume (...). Castiglioni avea dreptate cînd afirma că muzica contemporană, în atracția sa necondiționată pentru tonalitate, tinde de fapt spre o identitate mult mai apropiată de cea gregoriană, încercînd să introducă ascultătorul într-o nouă condiție de afectivitate, ca și cum ar **pătrunde** în muzica pe care o ascultă ca protagonist și nu ca spectator așezat în fața ei (...).

Pentru a înțelege această nouă condiție a compoziției și ascultării sînt necesare așadar instrumente care să justifice înainte de toate bogăția de „informație" pe care ascultătorul poate s-o tezaurizeze în fața asaltului multipolarității și a asimetriei.

Traducere de
Ștefan NICOLAE

1. Henri Pousseur, **Noua sensibilitate muzicală,** 1958.

ateneu
REVISTĂ
SOCIAL-CULTURALĂ

COLEGIUL DE REDACȚIE
Redactor șef : **George GENOIU**
Sergiu ADAM, Constantin CĂLIN, Stelian NANIANU, dr. Vasile SPORICI
Apare lunar : 16 pagini — 5 lei. Manuscrisele reținute se publică în ordinea necesităților redacționale.
Materialele nepublicate nu se restituie. Redacția și administrația : Bacău, str. Eliberării nr. 63, telefon 1 24 97 ; 37200.
Revista „Ateneu" este tipărită pe hîrtie fabricată la C.C.H. „Letea" Bacău.
Tiparul : Întrepr. Poligrafică Bacău sub comanda nr. 5508-1984
interior 167. Cititorii din străinătate se pot abona prin ILEXIM — Departamentul Export-Import Presă. Calea Griviței 64-66, P.O.B. 136-137, București, România.