

## STUDII

# Modernitate și accesibilitate O paradigmă posibilă pentru compoziția muzicală

(II)

**Dan Dediu**

### 4. Modernitate, accesibilitate și constrângeri cognitive (Fred Lerdahl)

Cercetarea fenomenului accesibilității ne-a condus pe cărări alternative, în care două puncte de vedere s-au completat și au clarificat anumite zone ale domeniului. Pe de o parte privirea asupra subiectului ne-a condus în meandrele percepției și a mecanismelor înțelegerii, pe de alta privirea asupra obiectului, a operei de artă în speță, a evidențiat necesitatea unei atitudini comunicaționale care asigură un limbaj artistic comun între emițător și receptor.

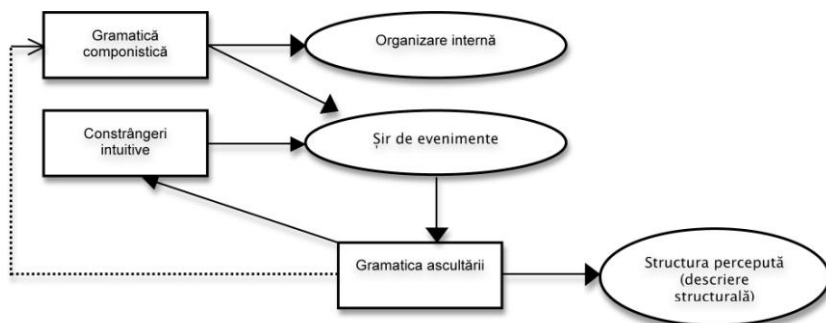
O înțelegere aprofundată a celor două sisteme și a relațiilor dintre ele poate fi realizată luând ca referință cadrul conceptual pus la dispoziție de compozitorul și cercetătorul american Fred Lerdahl. În articolul seminal intitulat *Cognitive constraints on compositional systems*<sup>1</sup> (*Constrângeri cognitive asupra sistemelor de compoziție*), Lerdahl pune în discuție inteligibilitatea sistemului serial de compoziție muzicală. Pentru a-și argumenta poziția, el pornește de la două supoziții generale, ce – ambele – presupun existența unei gramatici

---

<sup>1</sup> În *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, edited by John A. Sloboda, Clarendon Press Oxford, New York, 1988, reprinted 2005

muzicale. Pe baza acestei noțiuni preexistente cercetătorul american introduce mai întâi distincția dintre *gramatica compoziției* și *gramatica ascultării* (a percepției). Cea dintâi generează deopotrivă organizarea înălțimilor și structura formală a piesei muzicale, în timp ce cea de-a doua dă naștere reprezentărilor mentale ale muzicii ascultate. Astfel, cele două angrenaje economic-muzicale – producția pe de o parte și consumul pe de alta - sunt puse într-o schemă conjugată, în care subiectivul și obiectivul se înrâuresc reciproc. Diagrama 6 "compune" cele două sisteme după un scenariu verosimil: gramatica componistică conferă pe de o parte organizarea internă și șirul de evenimente din care se compune piesa muzicală; odată interpretată, aceasta intră în zona gramaticii ascultării, care generează reprezentarea mentală a ceea ce este ascultat – structura percepută. Dar lucrurile nu sunt atât de simple, căci compozitorul posedă și o ureche internă, care-l face să fie atent și la gramatica ascultării atunci când compune o lucrare muzicală, folosind principii și influențe din aceasta pentru a genera șirurile de evenimente sonore. Mulțimea acestor influențe a fost denumită în diagramă *constrângeri intuitive*.

Diagrama 6



Punctul nodal al analizei lui Lerdahl constă în sesizarea faptului că, referitor la tehnica serial-dodecafonică – iar studiul său de caz îl reprezintă *Le Marteau sans Maître de Boulez* – constată faptul că gramatica compozițională a multor opusuri de muzică contemporană nu face referință la "gramatica ascultării"

și nici la "constrângerile intuitive", lucru care conduce inevitabil la lipsa de relație între organizarea internă a compoziției și structura percepută. Lerdahl exprimă acest lucru într-un mod aforistic exploziv: "This gap is a fundamental problem of contemporary music. It divorces method from intuition. Composers are faced with the unpleasant alternative of working with private codes or with no compositional grammar at all. Private codes remain idiosyncratic, competing against other private codes and creating no larger continuity (...)"<sup>1</sup>

O a doua mare distincție introdusă de Lerdahl în acest articol este cea între gramatică compozițională *naturală* și gramatică compozițională *artificială*. Acestea sunt definite destul de clar, deși ipoteza existenței lor poate fi relativ simplu pusă la îndoială: gramatica compozițională naturală este una care se ivește spontan într-o cultură, având ca formă de manifestare principală improvizația individuală și colectivă (conceptul se apropie de cel al culturilor muzicale tradiționale orale); gramatica compozițională artificială e definită ca "invenția conștientă unui individ sau a unui grup dintr-o cultură"<sup>2</sup>, care apare mai cu seamă și va domina într-o cultură scrisă, autoconștientă și orientată pe triada compozitor-interpret-ascultător.

După aceste definiții, Lerdahl începe meditația asupra diferențelor dintre cele două gramatici compoziționale, atingând – pe rând – următoarele puncte:

1. ruptura dintre gramatica compozițională și gramatica ascultării e posibilă numai dacă gramatica compozițională e "artificială".
2. sursa gramaticii componistice naturale este gramatica ascultării, în timp ce sursele gramaticii componistice artificiale pot fi metafizice, numerice, istorice (sau altele), dar este de

---

<sup>1</sup> idem, p.235: "Această falie este o problemă fundamentală a istoriei muzicii. Ea face ca metoda să divorțeze de intuiție. Compozitorii sunt confrunțați cu alternativa neplăcută de a lucra cu coduri proprii sau, de fel, cu nicio gramatică componistică. Codurile proprii rămân idiosincratice, concurând cu alte coduri proprii și necreând nicio continuitate mai largă...(...)"

<sup>2</sup> ibidem

dorit ca și acestea să crească din gramatica ascultării (cum a fost cazul cu sistemul tonal teoretizat de Fux și Rameau pe baze practice preexistente)

Este foarte interesant de urmărit argumentul istoric ipostaziat de cercetătorul american, care teoretizează extrem de bine rădăcinile crizei gramaticii componistice din secolul 20, și care le prezintă succint în patru puncte distincte<sup>1</sup>:

1. o gramatică componistică este necesară
2. aceasta nu trebuie să fie nostalgică (să paraziteze trecutul)
3. ea nu mai poate fi nici naturală, căci cultura noastră e mult prea sofisticată, autoconștientă și fragmentată pentru ca așa ceva să mai fie posibil
4. nu este acceptabilă o gramatică componistică artificială, care să nu țină cont de legitățile ascultării muzicale.

Pornind de la aceste considerații de bun simț, Lerdahl încearcă să rezolve problema apelând la un sistem complex de 17 constrângeri cognitive ce trebuie discutate punct cu punct și integrate unei discuții mai largi, care nu își are locul aici. Totodată, Lerdahl trasează pe schema din diagrama 6 o linie punctată între gramatica ascultării și cea compozițională, integrând-o astfel pe aceasta din urmă în cadrul sistemic total și însoțind-o de câteva remarci pilduitoare: "...early attempts at artificial grammars (...) were defective in their relation to listening. Not enough was known about musical cognition; the basic questions had not even been framed. Beginning around 1970, however, a new perspective became possible through the simultaneous decline of the avant-garde and rise of cognitive psychology. Contemporary music had lost its way. (...) I decided that a compositional grammar must be based on the listening grammar. But for this proposal to have a substance, a great deal must be known about the listening grammar. Hence it became necessary to develop a detailed theory of musical cognition (Lerdahl and Jackendoff 1983). Such a theory, I reasoned, could provide the basis for artificial compositional grammars that could be intellectually complex yet spontaneously **accessible to mental representation.**

---

<sup>1</sup> idem, p.236

(n.m.D.D.) The commonality of compositional and listening grammars could produce a rich yet transparent music.”<sup>1</sup>

Ajungem în punctul cheie al cercetării noastre, anume în considerarea problematicii accesibilității ca fiind elementul central al discursului argumentativ al lui Lerdahl. După cum se poate observa cu ușurință, diagrama lui Lerdahl reprezintă o extensie muzicală a modelului comunicațional al lui Lotman, expus în debutul acestui studiu, în care ideile fundamentale care se desprind pot fi coroborate cu succes și formulate succint astfel, sub formă de constatări:

1. Modernitatea artistică a preferat evidențierea valorii mesajului în detrimentul ușurării înțelegerii.
2. Operele de artă moderne nu sunt transparente, ci opace cognitiv.
3. Operele de artă moderne nu sunt accesibile în mod spontan.
4. Condiția pentru ca o muzică să fie accesibilă în mod spontan este ca ea să se bazeze pe o gramatică a ascultării.
5. Gramatica ascultării influențează gramatica componistică artificială.

---

<sup>1</sup> idem, pp.236-237: "...încercări timpurii de a crea gramatici artificiale (...) au fost eronate în relația lor cu ascultarea. Nici nu s-a știut prea mult despre cogniția muzicală, iar întrebările fundamentale nici măcar nu fuseseră formulate. Începând cu 1970, de pildă, a devenit posibilă o nouă perspectivă datorată simultan declinului avangardei și constituirii psihologiei cognitive. Muzica contemporană își pierduse calea. (...) M-am decis asupra faptului că o gramatică componistică trebuie să fie bazată pe o gramatică a ascultării. Dar pentru ca o astfel de propunere să capete conținut trebuie să cunoaștem o grămadă de lucruri despre gramatica ascultării. Prin urmare, a devenit necesară dezvoltarea unei teorii detaliate a cogniției muzicale (Lerdahl și Jackendoff 1983). O astfel de teorie, m-am gândit, ar putea constitui baza pentru gramaticile componistice artificiale care să fie deopotrivă complexe intelectual și, în mod spontan, **accesibile reprezentării mentale**. (n.m.D.D.) Comunitatea dintre gramatica componistică și gramatica ascultării ar putea produce o muzică totodată bogată și transparentă.”

Cele cinci raționamente de mai sus constituie armătura ideatică pentru propunerea pe care o inițiem, anume cea de a *cerceta posibilitatea unei conectări între gândirea modernistă ce preferă valoarea mesajului și necesitatea accesibilității cognitive*, ce pune accent pe ușurința înțelegerii. Cum le conciliem, cum anume le aducem împreună? Și, mai ales, sunt ele oare compatibile, există vreo posibilitate de a le combina fără a le anula - uneia, alteia sau amândorura - fundamentele ontologice, rațiunile de a exista?

## **5. Sinergia posibilă dintre modernitate și accesibilitate**

Modernitatea și manifestările ei estetice sunt puse în cultura noastră globalizată pe același plan cu inaccesibilitatea. Modernității i se opune cu vehemență așa-numita "cultură pop", care își anexează ca pe un epifenomen natural și accesibilitatea. Această manieră de a gândi este, desigur, reduționistă, dar în același timp există și o componentă adevărată în ea, căci nu se poate nega faptul că *modernismul e interesat mai mult de ceea ce spune și nu de cum spune*, iar "cultura pop" este preocupată de cum spune și mai puțin de ce spune. Din aceste cauze s-a ajuns în conștiința publică la identificarea modernismului cu lipsa de accesibilitate.

Că lucrurile nu stau chiar așa este evident. Pe de altă parte, nici nu se poate susține contrariul, cum că modernismul a avantajat ușurința înțelegerii și a susținut accesibilitatea cu orice preț, căci așa ceva nu este adevărat. Dar nu este nici fals, căci datorită globalizării crescânde, modernismul a început să se deschidă accesibilității în diferite arte, beneficiind de altoirea esenței sale tari, avangardiste, cu infuzii de paradigme puternice provenind din culturi diverse, diferite de cea europeană. Să luăm cazul literaturii.

Deja a devenit o obișnuință să se susțină faptul că, în jurul anilor `70, literatura sud-americană face saltul necesar în eternitate, pentru a putea realiza sinteza dintre modernism și cultura pop. Meditând cu pătrundere asupra culturii britanice moderne, Roberto Bertinetti sesizează un aspect crucial al

dezvoltării literaturii în acea perioadă: "Adevărata revoluție în domeniul cultural vine oricum din America latină printr-un roman care apare în 1967, obținând îndată un mare succes internațional. Este vorba despre *Un veac de singurătate*, al scriitorului columbian Gabriel Garcia Marquez. (...) Prin *Un veac de singurătate* punctul de referință al căutării literare părăsește Europa, începând un proces de comparare și de sinteză a diferitelor forme expresive, destinat să devină caracteristica cea mai importantă și mai semnificativă a ultimei părți a secolului al XX-lea."<sup>1</sup>

Mai departe, Bertinetti dovedește o capacitate uimitoare de formulare lapidară și exactă a ceea ce se poate numi ca fiind o nouă atitudine creatoare în lumea contemporană: "(...) geneza schimbării favorizate de Marquez – (...) constă în **a fi umplut fractura dintre modernism și cultura de masă** (n.m.D.D.), prin propunerea unui text de avangardă bazat pe o tramă captivantă."<sup>2</sup> Ceea ce reușește Marquez prin romanul său este de a face cititorul să-și recapete "încrederea în povestire", având la îndemână "o poveste stranie și complexă, după dorință, dar obiectivă" (Franco Moretti<sup>3</sup>), "în stare să rezume (depășindu-le) atât tradiția realistă europeană, cât și povestirea fantastică a lui Borges."<sup>4</sup>

Prin urmare, Marquez propune prin romanul său epocal o sinergie între modernism și cultura de masă, care constituiau până la el paradigme culturale concurente și divergente. Dacă acest lucru a fost posibil de realizat în cadrul literaturii, atunci – *mutatis mutandis* – el constituie o poartă deschisă prin care și celelalte arte se pot strecura pentru a-i ține companie romanului. Muzica, bunăoară, poate aspira la același rol, dacă va reuși să umple "fractura dintre modernitate și cultura de masă", după cum frumos formulează Bertinetti problema realizării unei punți solide între versantul modernității și cel al

---

<sup>1</sup> Bertinetti, Roberto, *Cultura engleză contemporană: de la Beatles la Blair*, Corint, București, 2005, trad. de Alina Sichițiu, p.78

<sup>2</sup> idem

<sup>3</sup> Moretti, Franco, *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 1994

<sup>4</sup> Bertinetti, Roberto, op.cit, p.79

muzicii pop, anume accesibilitatea. Mai înainte de a ne pune întrebarea "cum realizăm acest lucru în mod practic?", să ne întrebăm dacă nu cumva există deja în istoria muzicii vreun omonim al romanului lui Marquez. Candidaturi ar fi mai multe. *Sinfonia* și *Folk Songs* de Berio, apărute în același deceniu cu cartea lui Marquez ar fi lucrările muzicale cele mai apropiate de profilul cerut. Numai că ele nu par să treacă dincolo de atitudinea asumată convingător, reușind în plan artistic: pe de o parte, *Sinfonia* este un text de avangardă ce își propune în partea a III-a să apeleze la o accesibilitate a tradiției culte romantice, dar care nu reușește să fie îndeajuns de accesibilă, mulțimea de citate, plus temporalitățile suprapuse cu viteză stroboscopică, dublate de aparentul haos babelizant al cuvintelor neconducând spre o inteligibilitate transparentă, necesară apariției fenomenului accesibilității; pe de altă parte, *Folk Songs*, al doilea candidat la statutul de "punte" între mentalitățile culturale ale momentului, posedă atu-ul accesibilității dat de melodiile folclorice simple și repetitive, susținut cu bun gust și rafinament de un acompaniament eficace, dar nu rezistă din punct de vedere dramaturgic, căci fragmentaritatea impune vrând-nevrând un ethos miniatural, fără o tramă narativă care să conducă la apariția impresiilor puternice, montate și acumulate într-o dramaturgie răvășitoare.

Alte candidaturi verosimile pentru acest post important în istoria muzicii sunt câteva opusuri din anii 70 și 80, din care amintim: Witold Lutoslawski (*Simfonia a III-a*, 1983), John Adams (*Harmonielehre*, 1983), Aurel Stroe (*Concertul pentru clarinet*, 1976). Fiecare dintre aceste lucrări posedă la origine intenția de a realiza o transgresiune a avangardei într-o comunicare mai largă. Singura care reușește obținerea unei accesibilități suficiente pentru a deveni transparentă este piesa lui John Adams, care folosește argumentul minimanismului american pentru deschiderea comunicării cu cultura de masă. Celelalte două încearcă și ele câte o deschidere, simfonia lui Lutoslawski realizând acest lucru prin recuperarea unor gesturi beethoveniene și a unor reflexe tradițional-simfonice (propune deschiderea limbajului avangardist către tradiția simfonică clasico-romantică), iar concertul lui Stroe oferind o deschidere

prin recuperarea obiectuală-stranie a folclorului planetar, dublat de "cârliche" timbrale inedite (propune deschiderea limbajului avangardist către zona muzicilor de tradiție orală).

Succintul periplot realizat mai sus prin istoria muzicii contemporane ne-a condus la constatarea faptului că nu există în muzica de după cel de-al doilea război mondial un omonim de aceeași forță expresivă și dramaturgică al romanului epocal marquezian. Deși există opere muzicale excepționale, acestea nu au găsit până astăzi dozajul perfect între avangardă și cultura de masă, care să constituie o formulă exemplară pentru a putea justifica și folosi creatorul ideea sinergiei dintre modernitate și accesibilitate. Domeniul rămâne deschis provocărilor și încercărilor curajoase. Sau poate că nu trebuie să privim istoria muzicii la fel cum privim istoria literaturii, istoria romanului la fel cum privim istoria simfoniei. Poate că tocmai în acest fel, prin contribuții parțiale, cărămidă peste cărămidă s-a dezvoltat în cadrul muzicii ideea umplerii rupturii dintre modernitate și cultura de masă. Poate că această falie s-a umplut încet, dar sigur, treptat și nu dintr-o dată, prin izbucnirea unui opus exemplar, ci prin acumulări cantitative și cu răbdare. Rezultatul este unul cert: ceea ce s-a numit postmodernism muzical derivă și din această tendință a modernismului muzical de a deveni accesibil pentru un anumit public.

În orice caz, această opțiune estetică este singura posibilitate de supraviețuire a experienței moderniste a secolului al XX-lea în condițiile noilor paradigme culturale ce se dezvoltă la începutul secolului al XXI-lea. În același timp, este și singura posibilitate de a salva accesibilitatea pozitivă de la dispariție și de la înlocuirea ei cu prostrația voioasă și senilitatea precoce. Singura cale de a concilia într-un mod inteligent și transparent valoarea mesajului cu ușurința înțelegerii.