

Creație și creativitate - o perspectivă transdisciplinară -

Nicolae Brândus

Muzica s-a născut și s-a perpetuat de când se știe printr-o practică vie, naturală și spontană, stilizată în etape. Stilizare care privește inducerea unor norme și regularități de diferite ordini în desfășurarea fluxului sonor. În esență, este vorba despre inserția de structură în formarea discursului muzical, sub cele două aspecte ce o definesc, și anume *structare* și *structurare* (cf. David Bohm). Cu toate implicațiile corespondente.

Ne vom putea referi la o problematică mai generală legată de informație și entropie căreia muzica îi poate furniza un model edificator. O anumită filosofie susține că mișcarea Universului *prin sine* se petrece într-o direcție activă *structantă*, generând apariția unor forme de stabilitate care se pot studia *structural*, afirmându-se ca modele de Realitate. Ar fi vorba despre situații de echilibru între contrarii care, conform lui Ștefan Lupașcu, ar sta la baza oricărei sistematizări. Tendința universală este de creare a formelor (structurilor) din ce în ce mai complexe care în cele din urmă, conform legii a doua a termodinamicii, „vor pieri în lumină” (cf. Basarab Nicolescu). Cam așa s-ar prefigura destinul (luminos!) al Existenței din punct de vedere științific, dar oricum ar mai fi ceva de așteptat... Toate se înscriu în același efort de transcriere a Realității în universul nostru de discurs, iar în acest sens doctrina transdisciplinarității ne oferă o serie de repere importante.

Vom dezvolta în cele ce urmează două aspecte privind creația și creativitatea în constituirea limbajului muzical. Respectiv, a timpului (și spațiului) propriu acestui fenomen, aparte prin singularitate și originalitate în contextul cultural general.

De la bun început ar trebui stabilită o dihotomie clară între ceea ce se constituie în opera culturală (muzicală, în speță) și orice fapt spectacular cu și/sau fără sunet. Se constituie în opera muzicală orice produs artistic de gen reperabil, recunoscut și reproductibil. Altfel zis, implicând o structură profundă asupra căreia nu mă voi extinde în cele de față (am tratat această chestiune în multiple alte ocazii, cu precădere în studiul publicat și în Revista *Musicology Today* cu ani în urmă, privind practica *Freies Zusammenspiel*). Am demonstrat întrucât între *orice* (fapt spectacular) și *operă* (muzicală) se stabilește o dihotomie clară. Mesajul cultural al unei alcătuirii cu scop artistic-spectacular depinde în mod direct de o serie de criterii privind straturi profunde ale formării și comunicării obiectului artistic. Între efemeridă și o creație culturală se evidențiază o distincție de fond în ce privește interioritatea procesului formativ și proiecția produsului în memoria culturală. Efemerida (de orice fel) apare și dispare odată cu propria sa performanță, aici și acum. Opera culturală rezistă prin compoziția sa ideatică în timp și în memoria culturală.

Este întru totul evident că muzica își creează în mod miraculos timpul propriu desfășurând concomitent toate ordinele interne, simultan prezente (holografic) în procesul performanței. În universul operei culturale muzica deține un statut special. Ea există, apare și dispare odată cu prestația persoanei actante, angrenate într-o acțiune vie, *orientată teleologic*. În afara scopului, a sensului implicat în desfășurarea acțiunii muzicale, mesajul oricărei alcătuirii spectaculare, cu sau fără sunet, se pierde și dispare în zgomotul de fond al oricărei ambianțe întâmplătoare.

O chestiune tulburătoare, fie și prin simpla interogație, ar fi următoarea: ce rămâne din muzică, odată ritualul performanței îndeplinit? Nimic; o colecție de obiecte inerte de lemn și de metal. Spre deosebire de oricare din artele vizuale al căror mesaj se împlinește *total* odată cu obiectul zugrăvit sau cioplit *finit*. Nu este, cred, necesar să insist asupra deosebirii de fond ce există între o pictură, o sculptură sau un edificiu arhitectural și o partitură muzicală: toate beneficiind de

semnătura olografă de autor (persoană fizică). Am demonstrat în varii ocazii că opera muzicală este *închisă* la nivelul partiturii (între două coperte, de obicei) și *finită* odată cu performanța sa în timp. Aici avem de a face cu fondul problemei noastre. Asupra oricărui text (partitură) muzical(ă) se pot aplica **n** grile interpretative. Deci întreaga problematică se strămută la un alt Nivel de Realitate, și aceasta prin implicarea creatoare (și creativă) a celei de a patra dimensiuni a experienței umane, **timpul** (durata) și prezența nemijlocită a persoanei actante în formarea obiectului artistic. Astfel și numai astfel opera muzicală se împlinește și timpul (durata) laolaltă cu celelalte trei dimensiuni spațiale va închide într-un mod creator experiența ontologică a Realității în ce privește opera muzicală. Nu este de mirare, deci, că o imensă literatură (beletristică de tot felul) continuă să-și imagineze de toate despre orice în această ordine de idei.

Să încercăm să ne punem corect problema: ce rămâne din muzică odată cu dispariția actanților? Evident, nimic. Liniște absolută. Dar spiritul neliniștit, investigator se întrebă, oare? Tot ce s-a petrecut, s-a văzut și s-a auzit dispăre în neant? S-ar zice că odată cu aceste întrebări intrăm în zona *Sacrului* (cf. Basarab Nicolescu). Doctrina transdisciplinarității menționează că Sacrul poate fi rațional, nefiind raționalizabil (vezi terțul inclus....). Există o ipoteză despre care am mai scris, care s-a afirmat în ultimii ani în diverse medii științifice (la CERN, de exemplu) că muzica, așa cum ni se arată, ar fi o proiecție holografică a unei dimensiuni superioare universului nostru cuadridimensional. Ipoteza ne apare mult prea incitantă spre a o pune pur și simplu la sertar. Dar ar trebui să se enunțe și să se modeleze corect problema, să se adopte o metodologie științifică de lucru și un formalism adecvat. Să fie mai ales luată cu maximă rigoare (i-aș zice, științifică) în considerare capacitatea creativă a imaginarului de tip poetic-artizanal în efortul de constituire de „lumi posibile”. Efortul maxim rămâne, evident, capacitatea spiritului uman de a realiza transcrierea acestor ordini sub- (și supra-) sumate fondului de experiență științifică-artistică în uz și validarea noilor intuiții. O bulversare fără precedent poate urma, care se cere oricum stăpânită. Tot

ceea ce a fost, este și va fi Muzica se înmagazinează undeva și ESTE? Care este rostul? Sensul? Cum? Se pare că tot ce ține de accesul direct, nemijlocit la această zonă existențială ar fi pretutindeni și cine mai știe pe unde... Care este locul muzicii în Univers? După câte unii, muzica este „o componentă a artei spectacolului”. De ce nu? - este desigur, poate fi de toate... Dar nu orice! Reducția întregului la parte denotă o iremediabilă prostie, ca să nu mai vorbim despre cultura elementară... În sinea ei, muzica ascunde un mister nu tocmai simplu de deslușit.

Oricum, în practica muzicală se constată coexistența a două semioze, fiecare cu ordini și legi proprii. Este vorba despre o semioză privind textul muzical și o semioză a interpretării (performanței) operei muzicale. Prima se referă la *memoria* operei muzicale și cea de a doua la *lectura* în *timp* (a simbolurilor conținute în *partitura* dată). Ambele componente ale **acțiunii** muzicale se constituie în Niveluri de Realitate disjuncte, în compoziția fiecăreia acționând sisteme de legi proprii. Corespondența dintre cele două Niveluri de Realitate se petrece prin traversarea „zonei de non-rezistență” (Sacrul, conform doctrinei transdisciplinarității) care asigură coeziunea (conexiunea) Obiectului și Subiectului transdisciplinar într-o relație existențială indisolubilă. Cu ajutorul metodei transdisciplinare, orice subiect tratat de teoria muzicii (vezi cu precădere *Tratatul de Teoria Muzicii de Victor Giuleanu!*) devine apt a fi reconsiderat conform acestei abordări metodologice, după rigori științifice ce-și așteaptă aplicația. Reevaluarea ca atare a unei întregi tradiții muzicologice pare mai aproape azi decât oricând. Căreia i se adaugă un set substanțial de tematici noi.

Să ne oprim un moment asupra textului muzical. Textul muzical nu înseamnă partitura scrisă. Înseamnă orice sistem de coduri cu relevanță în ce privește desfășurarea acțiunii muzicale. Textul muzical, ca proiect definit semantic al unei desfășurări în timp (performanță) de evenimente (spectaculare) instituie o ordine de apariție a acestora conform unei estetici, poetici și tehnici de configurare simbolică elaborate (și semnate) de autor (compozitor). Este vorba despre o

prefigurare mentală a unui fenomen urmând a se produce creator (și creativ) în performanță, în timpul muzical pe care-l generează. Spre a se deosebi radical de orice altă alcătuire de semne a căror semnificație (accepție) muzicală este fie neclară, fie nedefinită semantic, textul muzical se pretinde a fi constituit din simboluri cu semnificație precisă spre a se constitui în opera culturală. Dispunând astfel, și numai astfel, de aceleași atribute de reperabilitate, recognoscibilitate și reproductibilitate discutate mai sus. Privind întreaga problematică de semiografie și, în esență, de semiologie legată de întocmirea unui text muzical, m-am referit în numeroase rânduri în cele publicate până acum, și nu voi mai insista în cele de față. Esențială rămâne problema *gradelor de libertate* în performanța atribuită interpreților unor texte muzicale (vezi tot *Freies Zusammenspiel* și ciclul *PHTORA*), altfel zis, a *lecturii* acestor sisteme simbolice (lumi posibile). De aici încolo avem drum deschis oricărui teoretizării și exemple punctuale. Problema textului muzical ar trebui însă extinsă dincolo de semnul grafic în alte domenii de semnificare, fie gestuale, fie mentale, fie telepatice, fie... Cu asumarea unor tehnici adecvate de formare, modelare, cultivare și stilizare conform dezideratelor de mai sus.

Poate în modul cel mai direct legat de problema creației și a creativității în constituirea operei muzicale este cea a improvizației. Un subiect despre care toți vorbesc, câte unii o fac și prea puțini o înțeleg. Se crede în general că orice prestație muzicală de interpret este *ceva* prin simplul fapt că există. Este evident că există, dar nimic nu ne poate opri să nu observăm despre ce este vorba (trăim într-o țară liberă, s-ar zice...). Arghezi are o intuiție fantastică atunci când, într-o *Inscripție pe o tobă* ne relatează: „Scula asta are / Mare căutare / Niciodată golul / N-a sunat mai tare (!)... Cu ce se umple *golul*, fie și într-o traducere liberă? Cu tot ce se stă la îndemână. În așa-zisa improvizație practică de obicei în muzica occidentală se face apel la modele încetățenite prin uz și la o succesiune ad hoc de fragmente mai mult sau mai puțin reperabile din repertoriul clasat. Sunt modele cu un caracter mai acuzat sau nu de generalitate, privind structurile generative de configurații la nivel sintagmatic. În fapt, interpretul „improvizator” își afirmă

talentul (capacitatea) combinator(ie) asupra unor modele (melodico-armonice de ex.) mai mult sau mai puțin curenți în practica muzicală dată, sau „inventate” pe loc, fiind vorba despre o abilitate specială. Evident, summumul în această practică muzicală îl îndeplinește jazz-ul, fără drept de apel și față de care orice alte încercări de gen din muzica clasică par ne semnificative (să ne ferim a mai considera cadențele scrise de autorul unor lucrări instrumentale sau de diverși interpreți ca „improvizații” pe tematică dată; sunt pur și simplu piese de virtuozitate elaborate și notate, de obicei cu scop spectacular, și adăugite operei muzicale finite).

S-ar putea considera că domeniul esențial al improvizației ar fi cel al creativității. Al creativității în *act; în actul performanței*. Există, legat de această problemă, un set de întrebări, totuși. Avem de-a face în cazul unei improvizații, conform celor de mai sus, cu o operă muzicală sau cu o repunere (cum?) în discurs a unor fragmente clasate preexistente performanței? Ce se înțelege prin „clasat”? În cazul improvizatoric de mai sus ar fi vorba despre un fel de joc de cuburi iar problema ar deveni de tip manipulatoriu? Va fi interesant a extinde cuprinderea acestui joc manipulator (vezi combinări, aranjări, permutări) asupra întregului domeniu al fenomenului muzical în intenția de a-l defini, descrie și modela simbolic; a-i surprinde ca atare compoziția ideatică și Nivelurile de Realitate concomitent active în funcționarea acestuia. Chestiunea oricum depășește tema noastră privind improvizația. Pentru a decide dacă o prestație artistică este sau nu, și de ce, o operă culturală, să ne continuăm aplicarea principiilor de mai înainte asupra subiectului. Evident, o prestație improvizatorică este un eveniment artistic. Nu este prefigurat timpul performării și apare și dispare odată cu propriul enunț. Ce poate fi mai aparent conform legilor de funcționare ale Universului, privind *structura* și *structurarea*, ca aceste aspecte direct provenite din studiul improvizației muzicale? (Ar fi la fel de bine să avem tot timpul în subconștiință și legea tensiunii dintre contrarii, dintre actualizare și potențializare, astfel cum apare în filosofia lupasciană, și câte altele studiate de transdisciplinaritate). Din toate rezultă că o

operă culturală (muzicală, în speță) deține o structură profundă și o structură superficială, ambele intens studiate de semiotică și asupra cărora nu mă voi extinde. *Structurarea* rămâne un mister al funcționării Universului (operei muzicale) care poate fi abordat în variatele sale ipostaze doar prin imaginarul artizanal-poetic (Sacrul). Substratul, de tip ontologic existențial al acestei mișcări universale privește o direcționare teleologică inerentă a energiei cosmice. Una dintre intuițiile de bază ale metodologiei transdisciplinare este abordarea Realității (în sensul rezistenței față de cunoaștere a tot ceea ce se oferă experienței) pe Niveluri disjuncte, separate unele de altele prin **tăietura** existențială. Este vorba, după cum am menționat mai sus, despre sisteme diferite de legi acționând în zone disjuncte ale Realității. Exemplul desăvârșit al acestei stări de lucruri îl constituie fizica cuantică în raport cu cea clasică. În ce privește fenomenul muzical, este evident aspectul holografic al coexistenței a n ordini diferite și a acțiunii concomitente a acestora în fluxul unic al desfășurării fenomenului în timpul real, astfel creat, al performanței. O analiză de acest fel privind fenomenul muzical va ține în primul rând seama de corecta separare prin tăietură a Nivelurilor de Realitate implicate în desfășurare. Am mai menționat cu alte prilejuri că în general analiza structurală de tip tradițional a limbajului muzical, cu toată încărcătura teoretică aferentă, se desfășoară pe un același Nivel de Realitate, cu toate limitările inerente de tematică și metodă. Fenomenul improvizatoric în muzică nu deține o structură profundă și ca atare nu se constituie în operă culturală. Analiza fenomenului se desfășoară la nivelul superficial al produsului artistic, care apare ca o alăturare **întâmplătoare** de evenimente sonore inapte a se constitui coerent într-un limbaj. Limbaj care implică cele două bine-cunoscute axe, sintagmatică și paradigmatică. Nefiind un fenomen de limbaj, improvizația nu este o operă culturală. Se adaugă, după cum spuneam mai înainte, zgomotului de fond ambiental ca un plus de gestualitate...

În cele ce urmează vom stabili o distincție absolut necesară între improvizație și **invenție**. Stravinski se prezenta ca un inventator (evident în lumea sunetului, cu și prin sunete).

Profunzimea acestei constatări trece mult dincolo de butadă. Compozitorul inventează, interpretul *face!* În general, cam acesta ar fi statutul operei muzicale în contextul acțiunii culturale. Se poate pune problema de fond: face, dar cât gândește când face și care este proporția dintre mental și gestual în formarea operei muzicale finite? Adică între automatizare (prin studiu repetitiv lărgit) și prezența creatoare activă, personalizată și completă în actul formării operei muzicale, a interpretului. Drept caz limită ne vom putea imagina capacitatea spiritului de a forma discurs muzical direct din VID (suflu cuantic!) printr-o relație nemijlocită de ordin existențial cu NEMĂRGINITUL!... Dar intrăm peste măsură în zona Sacralului și este strict necesar să fim atenți. Între a face și a reproduce se iscă o serie de probleme de fond. S-ar putea lega și despre ce se constată între două culturi orientale în ce privește *lectura* tradițiilor muzicale occidentale și “geniul imitației” (unor modele de circulație). Se pare că în cultura japoneză imitația perfectă a modelului este un deziderat principal. De unde și o aproape totală identificare cu acesta. În cultura chineză, imitația este permanent distorsionată; într-un mod *creativ*, la fel de caracteristic ca și supunerea la modelul dat (ar fi poate o remarcă personală, pe care mi-o asum). Discutând odată cu un prieten chinez, l-am întrebat de ce anumite fragmente muzicale provenite din repertoriul muzicii (noi) chineze absolut identice cu aceleași găsite în muzica occidentală sună altfel (!). Am primit o explicație simplă: sunt mii de ani de semnificare și sensibilizare a tot ceea ce sună (cântă) în lumea chineză astfel, față de restul lumii pe unde se circulă și se mai aude cam același lucru. Și acum am impresia că numai în această zonă civilizatorie (aurală, în și prin sunet) s-ar putea da seama de locul, rolul și sensul umanității în Univers...

Între improvizație și invenție, după cum am arătat în ciclul *PHTORA* și în diferite alte studii, există o deosebire esențială. Ar fi vorba de o prestație artistică aparent similară în ce privește instituirea unei anume ordini de evenimente în timpul muzical creat în performanță, dar mecanismul producerii discursului muzical este esențialmente altul. Improvizația se constituie în cea mai mare măsură din alăturarea unor

fragmente muzicale preexistente înlănțuite liber, aleatoriu, să zicem. În invenție se desfășoară un proces structurat de enunț muzical definit în toate resorturile sale formative care urmează a fi configurat în performanță. Invenția este creatoare de limbaj muzical iar improvizația apare ca un joc manipulatoriu de configurații date, preexistente. În această ordine de funcționare a unei prestații interpretative, creativitatea își are locul, dar într-o zonă improprie integrării în memoria culturală. Desfășoară o parte a zgomotului de fond ambiental (golul, în sens arghezian...).

În ciclul *PHTORA* (1968-70) am imaginat o serie de domenii muzicale (Lumi Posibile, după cum le-am zis în ultimii 5-6 ani prin Revista *Muzica* și în alte publicații) în care „lectura” operei muzicale (de autor!) să se producă în alte sisteme semiografice față de portativul cu 5 linii și 4 spații (pe care în cazuri anume l-am mai folosit și în noul context). Am constituit 5 domenii de lectură muzicală în care creativitatea interpretului să se aplice în context după rigori bine definite. Domeniile de lectură odată circumscrise urmăreau potențarea din ce în ce mai acuzată a *ordinii* odată cu cea a *libertății* de formare a limbajului muzical în acțiunea performativă, odată cu aplicația noilor norme de comportament, să-i zicem *structant*. Detalii în plus despre ciclul *PHTORA* și componentele acestuia (lucrările *Durate*, *Match*, *Cantus Firmus*, *Ideofonie* și *Soliloque*) apar în diferite publicații, printre altele în cartea mea *INTERFERENTE* (E.M. 1984-București) și în ciclul de conferințe doctorale din UNMB din anii precedenți. În ce privește abordarea a astfel de logici în practica muzicală curentă, aceasta a avut și are în continuare de suferit datorită singularității sistemelor normative pe care o implică și a preferinței generale a interpreților de „a se perfecționa” în loc de „a improviza” (cu toate ghilimelele de rigoare...). În speță, de a intenționa să iasă din obiceiurile câștigate în școală în vederea a ceva ce nu se învață: **Libertatea!** Adică intenția creatoare și creativă de a-ți lua în propriile mâini riscul de a produce opera muzicală interogându-te în deplină responsabilitate (existențială) cu *Vidul* (cuantic). Una este să te identifice (fie și metaforic) cu Creatorul și să faci, și alta, să slujești... Să nu mai divagăm, totuși: intenția și

capacitatea de invenție (într-un sens ce depășește cu mult fenomenul muzical) presupun atât un cadru social-cultural favorizant cât și calități personale speciale. Adică o lume mult îndepărtată de cele pe care azi o petrecem zi de zi. Mai multă minte și caracter în orice caz... Evoluția și perfecționarea în invenție se petrec după aceleași criterii de asimilare, studiu și repetiție lărgită ca și în practica muzicală curentă. Este atât o problemă de automatizare a unor activități formative ca și de inter-relaționare structurată între parteneri. Toate indicațiile în acest sens se cer a fi clar exprimate în partiturile lucrărilor respective (opera de autor, conform celor dinainte). Și, după cum se știe, o partitură corect întocmită în vederea performanței unei opere muzicale conține în mod exhaustiv simboluri clar și bine definite. Orice altă alcătuire grafică cu semne nedefinite sau noțiuni prost definite nu este text muzical, ci orice altceva (gol).

Câteva observații privind reperarea și identificarea operelor muzicale de tipul celor discutate: în acest sens, trei exemple din lucrarea mea *CANTUS FIRMUS (PHTORA III)* pot fi edificatoare. Este vorba despre o lectură datorată formației *Musica Nova* din București, a formației *Atelierul Muzical Varșovian* și a formației 3+ din București. Înregistrările sunt din anii '70 ai secolului trecut și interpretările respectă întocmai textul lucrării. Este întru totul evident că reperarea și identificarea lucrării de autor se produce la alt nivel decât cel sintagmatic, concret, și privește similitudinea creatoare și creativă a procesului de formare a operei muzicale. În timp, în performanță. Întreaga problemă se strămută în această ordine. Iar în ce privește valorificarea produsului artistic, aceasta se desfășoară după aceleași criterii și norme culturale definite și general acceptate.

Evident, asistăm la un nou tip de cultură muzicală, hărțuită mai ieri în special, în toate felurile, de incapacități de structură (de texte muzicale) și lectură (interpretare) care se întrec în a propune și a emite tot felul de baliverne, unde atât autori cât și interpreți s-au întrecut cu osârdie să desfășoare tot felul de „gesticulații” în neant... Nu asta reprezintă noua „lume

posibilă” propusă de cele dinainte. Este necesar să și citim și să și facem. Ar fi un pas cultural înainte.

SUMMARY

Nicolae Brânduș

Creation and Creativity

This study refers to the following:

- The matter of invention and improvisation in music
- The matter of the musical creation: identification, recognition and reiteration.
 - Levels of forming of the musical opera: the composer invents it and the performer realized it during the creative time of the performance
 - Both levels exist in the same process of the performance and the both obey a special semiosis (systems of non-reducible laws) in the forming action teleologically oriented.
 - The musical score regards the memory of the forming process of the musical opera enclosed in precise semiographic systems
 - The musical opera is finished once the musical time has ended, a time that is created in the performance, all in accordance to the musical text
 - The musical opera holds a closed profound structure in the text that is provided by the author (to be read: composer-inventor), which is its given structure (the paradigmatic aspect) that is to be updated during the performance. The work on the musical text fulfills all criteria regarding the cultural opera of an author, according to those stated above: identification, recognition and reiteration.
 - The updating process of the musical opera during its performance is connected to the forming concept of the musical language that keeps its profound structure in all possible states

and situations. As it becomes a musical language process, the musical opera becomes, therefore, transmissible and capable of being identified in the general frame of the cultural initiative and it is also capable of being included in the general cultural memory

- In this way, the musical opera is different from any other form of artistic performance, reduced to its strict and unique performance and vanishing in the general environmental articulation.

- Between invention (during the performance) and improvisation there is an essential dichotomy, the entire action taking place on different levels of Reality.