

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN
BUCUREȘTI

Ideea componistică.
Mecanisme de transfer informațional
în muzica modernă și în propria creație

- R E Z U M A T -

Student-doctorand:

Sebastian Andrei Androne-Nakanishi

Conducător științific:

Prof. univ. Dr. **Dan Dediu-Sandu**

2017

Rezumatul tezei de doctorat

Tema acestei teze de doctorat – *Ideea componistică. Mecanisme de transfer informațional în muzica modernă și în propria creație* – s-a aglutinat în urma unor excavații introspective din domeniul componisticii muzicale. Acestea au apărut ca simple consecințe ale tentativei de a găsi un răspuns la întrebarea profund subiectivă *cum compun muzica?*. La rândul său, această întreprindere a angrenat o diversitate de domenii, precum psihologia cognitivă sau filozofia.

Capitolul I reprezintă un posibil răspuns la întrebarea: *care e esența actului de compoziție?* sau, mai precis, *există un fenomen fundamental implicat în actul de creație artistică?*. Cercetările noastre ne-au îndreptat către *informație* – ca materie primă a oricărui act artistic și către *transferul informațional* – ca fenomen fundamental al oricărei interacțiuni umane și, implicit, artistice.

Intitulat *Transferul informațional din cadrul fenomenului muzical*, capitolul I este alcătuit din șase subcapitole.

Primul dintre ele – *Informația ca valută fundamentală a existenței*, include o radiografiere a termenului de informație care scoate în evidență câteva trăsături specifice ale acesteia. Printre ele se numără caracterul său de ubicuitate, cu potențialul de a fi considerată *valuta fundamentală* a existenței. Astfel că, în viziunea anumitor oameni de știință contemporani, informația, și nu energia sau materia, este considerată a fi fundamentul realității noastre. „Pentru unii teoreticieni (...) informația este mai mult decât o descriere a universului nostru și a lucrurilor din el: ea este valuta fundamentală a existenței, ocupând ceea ce teoreticianul Paul Davis numește «subsolul ontologic» al realității.”¹

Din punct de vedere etimologic informația semnifică *a da formă minții, a instrui, a învăța* fiind, deci, inexorabil legată de formă, idee și cunoaștere. Acest fapt va lega informația de filozofie care de-a lungul istoriei a generat o multitudine de perspective asupra informației, trădând atât *multilateritatea* termenului, cât și pe cea a *semnificației* termenului.

¹ Kate Becker, „Is information Fundamental?”, <http://www.pbs.org/wgbh/nova/blogs/physics/2014/04/is-information-fundamental/>, accesat la data de 21 mai 2017. „To some theorists (...) information is more than just a description of our universe and the stuff in it: it is the most basic currency of existence, occupying what theorist Paul Davies terms the «ontological basement» of reality.”

Asumându-ne perspectiva în care informația deține rolul de element de bază al existenței am putut deduce că informația, ca bază ontologică a realității, este ubicuă sau că *orice* și *oricine* posedă informație și că *nimic* sau *nimeni* nu se poate lipsi de informație, întrucât absența ei ar anula calitatea actului de *a fi*. Însă, conform anumitor concepții, la rândul ei, informația depinde de existența unui observator și a unui mediu. Din acest motiv au fost trecute în revistă modalitățile de prelucrare a informației, din cartea psihologului român Mielu Zlat, *Psihologia mecanismelor cognitive: iritabilitatea* (cea mai simplă formă de interacțiune dintre un organism și mediu), *sensibilitatea* (ca proprietate *psihică* a organismului, cu rol de fundație pentru celelalte procese superioare de interacțiune a individului cu mediul), *motricitatea* (ca mijloc prin care se manifestă sensibilitatea), *senzația* (ca experiență individuală de interpretare a stimulilor), *percepția* (ca experiență individuală de interpretare a senzațiilor) și *reprezentarea* (ca mecanism psihic de reexprimare a informațiilor).

La rândul său, acest demers a scos la iveală relativitatea transferului informațional și, în esență, a informației. Am putea, deci, să speculăm că unele informații sunt *mai* cunoscibile decât altele pentru că pot fi cunoscute în mod obiectiv (pe cât este posibil) de către mai mulți observatori (precum măsurarea proprietăților anumitor substanțe sau energii). Alte informații aparțin unui domeniu *mono-cognoscibil*, profund subiectiv, acestea existând în *mintea* unui observator care poate face cunoscute anumite proprietăți prin *informare* (precum perceperea culorilor; daltonismul fiind unul din cazurile extreme).

În urma acestei distincții generatoare a celor două categorii de informații am considerat necesară expunerea a două perspective diametral opuse asupra naturii existenței. Astfel că materialismul (care aderă la convingerea că realitatea este *absolută* și pe deplin independentă de conștiință) și biocentrismul (care pune accentul asupra conștiinței, ca fiind chiar cauza realității) demonstrează cel mai bine relativitatea *interpretării* informațiilor și, totodată, faptul că subiectivitatea și obiectivitatea absolute par să aparțină sferei utopice.

Încheiem subcapitolul prin sublinierea faptului că este necesară o abordare temperată asupra transferului informațional. Atât ființa cât și existența sunt responsabile de natura unei informații. Astfel că în urma unui transfer informațional vor exista atât informații subiective (experiența propriu-zisă a subiectului) cât și informații obiective (caracteristici măsurabile, observabile ale obiectului în sine), indiferent de raportul dintre acestea.

În subcapitolul 2, *Caracteristici generale ale transferului informațional*, introducem termenii de *emițător* și *receptor* ca actanți eminentemente necesari oricărui transfer de informații (inclusiv actul artistic muzical). Totodată, drept caracteristici generale, scoatem în relief patru probleme ce se ivesc în cadrul receptării unei informații: problema prelucrării informației a receptorului, problema prelucrării informației a emițătorului, problema abilității idiomatice a emițătorului și problema existenței unui idiom utopic, capabil de *transferabilitate totală*. Acestea vor servi ca ghizi în întreg capitolul I.

Subcapitolul 3, intitulat *Prelucrarea informației dintre actanții transferului informațional*, pune în discuție futilitatea transferului informațional exhaustiv. Tot aici se contestă exclusivitatea laturii emitente a artei (ca obiect cu rol de emițător) și se propune un posibil model de *gradare* al transferului informațional, prin care să se poată stabili, diferențial, câtă informație „venetică” există în raport cu informația autohtonă. Aceste concluzii s-au bazat pe câteva întreprinderi, printre care: problematizarea titlului lucrării respighiene *Pinii din Roma*, ca transfer informațional dintr-un domeniu vizual într-unul profund sonor; compararea tablourilor care înfățișează același subiect, ca produse ale unui transfer de informații din cadrul aceluiasi domeniu; compararea unor lucrări muzicale din prisma celor cinci nuanțe de transferabilitate informațională (contaminare, adaptare, transfigurare, desfigurare și decontextualizare) și imaginarea unui scenariu în care sunt realizate lucrări muzicale bazate pe același subiect (ca tentativă de echivalare a comparării din cadrul artelor plastice). Subcapitolul se încheie prin observarea acestor trăsături și în cadrul actului muzical, prin toate cele trei entități componente: compozitor, interpret și public.

În cel de-al patrulea subcapitol, entitățile fundamentale ale transferului informațional – emițătorul și receptorul – sunt privite drept fațete ale aceleiași entități, întrucât trăsăturile specifice se regăsesc în ambii actanți. Titlul acestui subcapitol reprezintă și denumirea acestei osmoze: *Dispozitivul de transfer informațional (DTI)*. Prin această perspectivă, de a privi sursa emitentă, alături de entitatea receptoare, sub ipostaza de DTI, considerăm că se permeabilizează procesul de cunoaștere a rețelei semantice din cadrul sursei emitente (și a dinamicii acelei rețele, dintre constituenții ei), ceea ce, mai departe, pregătește terenul apariției acelu fenomen tabu pe care îl numim *inspirație*. În acest sens am expus câteva mărturii de-ale compozitorilor John Corigliano, John Adams și Magnus Lindberg, care trădează această abordare.

În cel de-al cincilea subcapitol este pusă în discuție *Contagiozitatea informațională plurivalentă dintre emițător, receptor și mediu*, care leagă finalul primului capitol de începutul său prin scoaterea în evidență a *cauzei* relativității imanente transferului informațional. Sunt trecute în revistă exemple care trădează această infiltrație informațională plurivalentă, inclusiv *efectul Kuleshov* (fenomen psihologic prin care privitorii generează mai mult *sens* în urma *interacțiunii* dintre două scene consecutive decât dintr-o singură scenă izolată). Totodată este trecută în revistă și *qualia* – modul intim, unic și irepetabil prin care o persoană *experiază* lumea (în sensul cel mai general cu putință) sau o parte din ea. Prin urmare, *qualia* poate fi considerată una din cauzele esențiale ale interpretabilității informației și ale infiltrației informaționale.

Subcapitolul șase creionează aspectele concludive, relevante tezei noastre de doctorat, expuse deja în rândurile anterioare.

Capitolul II, *Asamblajul ideii componistice*, se alcătuieste din cinci subcapitole din care pot reieși diferite aspecte ale ideii și ideăției componistice. Primul subcapitol tratează ideea atât ca informație cât și ca DTI (dispozitiv de transfer informațional). Văzând ideea ca DTI, mintea umană (ființa) devine *mediul* intern, iar realitatea exterioară (existența) devine *climatul mediului*. Și în acest caz se manifestă contagiozitatea informațională despre care am vorbit anterior. Dacă în primul capitol a fost reliefată relativitatea informațională, aici se remarcă propensiunea ideii de a se *aclimatiza*, de a se *adapta* dispozitivului mental pe care îl pătrunde. În același timp, se remarcă o înclinare firească a ideăției de a genera idei noi într-un mod imprevizibil, decelabil doar retrospectiv (menționându-se, astfel, *efectul colibri* propus de Steven Johnson). Ulterior sunt redată două posibile evoluții ale ideii, din perspectivă filozofică și din perspectivă social-culturală.

În subcapitolul 2 sunt expuse câteva trăsături generale asupra gândirii care au apărut în urma unor interogații de acest fel: cât putem cunoaște din ceea ce experiem? Ce se petrece în propria minte și cum funcționează aceasta? Cum poți cunoaște tocmai acea entitate prin care are loc actul de *cunoaștere*? Ce este intuiția și care ar putea fi deficiențele gândirii intuitive? Ajungem, astfel, la concluzia că înțelegerea punctelor forte și slabe ale minții nu poate decât să aducă beneficii creativității și oricărei acțiuni întreprinse.

Am preluat structura propusă de Daniel Kahneman care împarte mintea în două tipuri de gândire: cea rapidă (intuitivă) și cea lentă (analitică). Chiar dacă cele două tipuri de

gândire sunt văzute ca niște „agenți cu propriile lor capacități, limite și funcții individuale”², am putut observa că ele funcționează datorită unei colaborări susținute. Iar găsirea unui echilibru fecund dintre cele două poate asigura un control sporit asupra propriei ideții, printr-o cunoaștere a modului de reprogramare a gândirii rapide și o exersare susținută a gândirii lente.

Au fost consemnate diferite cazuri în care exacerbarea unei anumite tendințe poate avea rezultate dezastruase în cazul luării deciziilor, a predicției și a estimării. Asumarea propriei decizii în demersului artistic, deci selecția anumitor idei și angrenarea lor într-un anume fel, angajează un anumit tip de risc prin *predicții* sau obiective propuse, fie ele estetice, etice, conceptuale etc. Artistul *estimează*, corect sau nu, care decizii vor conduce la îndeplinirea obiectivului propus și acționează în consecință. Competența de a cunoaște propriile abilități, volițiuni, propensiuni, caracteristici personale, însă și cea de a cunoaște elementele și factorii externi, își vor pune amprenta asupra proceselor ce constituie demersul artistic și, desigur, și asupra operei de artă în cauză.

În urma anumitor exemple enumerate, au fost extrase două tipuri de erori sistematice implicate în luarea deciziilor, a estimării sau a predicției, pe care Adam Grant le împarte astfel: false predicții pozitive și false predicții negative. Prima categorie angajează factori precum *supraestimarea*, *expertiza externă* (orice altă specializare din afara domeniului în care are loc predicția sau decizia) și *temeritatea*, care au condus la erori sistematice, în care rezultatul negativ a fost anticipat ca fiind pozitiv. A doua categorie angrenează factori precum *subestimarea*, *expertiza internă* (specializarea din cadrul domeniului în care are loc predicția sau decizia), și *prudența (excesivă)*, care au condus la altfel de erori sistematice, în care rezultatul pozitiv a fost anticipat ca fiind negativ.

Niciuna dintre cele două tipuri de expertiză nu reprezintă, *per se*, un cusur, ci mai degrabă un avantaj. Însă într-un anumit context și printr-o abordare greșită, o *expertiză externă* poate încheoșa vederea centrală asupra domeniului țintit și *expertiza internă* poate distorsiona vederea centrală, însă o mai poate obstrucționa și pe cea periferică. Cu toate acestea, niciuna dintre ele nu garantează *intuiția*. Doar colaborarea fecundă dintre cele două o pot favoriza.

Subcapitolul trei vizează caracteristicile generale ale creativității, văzută ca o consecință firească a ideții. Mai mult decât atât, surplusul și infiltrațiile transferului

² Daniel Kahneman, *Gândire lentă, gândire rapidă*, Ed. Publica, București, 2015, trad. Dan Crăciun, p. 40

informațional din planul ideatic pot fi văzute ca fiind apanajul creativității. Printre caracteristicile creativității se remarcă și luciditatea, o anumită stare de *permeabilitate* cognitivă, dublată de un apetit vorace de cunoaștere și autocunoaștere. Acestea implică, de fapt, deschiderea către experiențe noi (deci un preambul al expertizei externe), ca factor observat în procesele creative ale multor artiști și inovatori.

Așa cum în capitolul anterior a fost remarcată o anumită tendință de colaborare între contrarii, uneori dând naștere paradoxului, în același mod creativitatea presupune atât un anumit grad de gândire divergentă și de experiență în afara domeniului vizat, cât și perioade de gândire convergentă, de aprofundare focalizată în cadrul domeniului propriu. Spus altfel, creativitatea presupune atât plasticitate, cât și rigiditate, atât ordine, cât și haos, atât tergiversare, cât și efort susținut. Deși Adam Grant subliniază faptul că tergiversarea nu stimulează mereu creativitatea, ea poate acționa sub forma menținerii unui proces în fundal care să rumineze problema în afara conștientului, însă trebuie să fie susținută de pasiune și de automotivare, existând astfel potențialul de a conduce la o sporire a creativității.

Totodată, actul artistic poate fi considerat drept o posibilă reminiscență a jocului imaginativ (în speță, a jocului de rol). La rândul său, jocul de rol reprezintă încă o strategie de a transfera informații dintr-un domeniu în altul sau, mai precis, de a *transforma* o realitate obiectivă într-una subiectivă. Acest demers de transformare reprezintă ansamblul de procese implicat în chintesența actului artistic muzical din perspectiva celor trei entități implicate: a compozitorului, interpretului și publicului.

În subcapitolul patru sunt expuse aspectele generale ale artei, muzicii și sunetului în raport cu ideea componistică. Se subliniază faptul că arta, ca dispozitiv de transfer informațional, realizează o comunicare sincronică și diacronică între membrii unei societăți, însă va rămâne susceptibilă sistemului de codificare și de decodificare (recuperare) a informațiilor specifice spațiului și timpului de care aparține. Astfel că ideile componistice vor purta amprenta spațiu-timpului de care aparțin.

După o scurtă trecere în revistă a caracteristicilor sunetului, se menționează efectul McGurk, o iluzie care se petrece atunci când manifestarea sonoră a unui sunet A este suprapusă peste manifestarea vizuală a unui sunet B, cauzând percepția celui de-al doilea sunet. Îngemănarea celor două simțuri se realizează și în cadrul fenomenului muzical, în special prin existența partiturii. Mai mult decât atât, supremația vizualului, ca simț dominant care preia conducerea în anumite cazuri, afectează în mod direct ideea componistică și chiar

actul componistic, prin transferarea informațională permanentă din auditiv în vizual și viceversa.

Tot aici se menționează înrudirea muzicii cu limbajul articulat, ba chiar că, la un moment dat, au fost unul și același lucru. Cele două entități s-au desprins una de cealaltă în momentul în care limbajul articulat a început un proces de dezambiguizare, muzica păstrându-și caracterul inefabil, ambiguu, fiind înzestrată cu diferite funcții (magică, taumaturgică, estetică, etică etc.). Se remarcă faptul că muzica necesită un transfer informațional *ambiguu*, imperfect, în mod necesar infuzat de *infiltrații informaționale*, însă trebuie precedat de receptarea sunetului care implică un transfer informațional cât mai perfect, cât mai puțin ambiguu și lipsit de infiltrații informaționale. Întâlnim din nou o aducere laolaltă a contrariilor.

Subcapitolul cinci, după o prezentare sumară a acțiunii de *a compune*, propune organizarea demersului componistic în trei straturi non-consecutive, însă interdependente: ideația (emergența și modelarea ideilor), experierea (experimentul, improvizația, accidentul *premeditat*) și aglutinarea (notația, viziunea de ansamblu și comunicarea cu interpretul și/sau publicul).

Ultimul subcapitol reia același proces de trecere în revistă ale concluziilor din capitolul încheiat.

Capitolul III propune un anumit tip de jurnal componistic al autorului acestei teze de doctorat, asupra genezei unei lucrări pentru erhu și orchestră simfonică, intitulată *LAN HUAHUA – The Dark Blue Flower*. Sunt redată majoritatea deciziilor și a proceselor, conștiente și inconștiente, implicate în conceperea acestei lucrări. După o prezentare a contextului acestui proiect, ca parte imanentă a *mediului* extern care influențează în mod masiv transferul informațional, sunt redată întreprinderi care au generat material muzical și/sau conceptual de tipul cercetării, al analizei, sau al improvizației.

Imediat următoare acestei expuneri ai factorilor care au condus mecanismele de transfer informațional din cadrul demersului componistic în cauză, se realizează o reprezentare vizuală a lor (sub forma unei hărți sau a unei plăci de circuite), scoțând în evidență legătura dintre ele și rolul lor în lucrare. Cu toate acestea, câteva au avut funcția de *material-placentă*, cu rolul de susținere a unui flux fertil de idei, însă incapabile să reziste proceselor de triere a materialului.

După expunerea aceste hărți, întreprinderile componistice care au generat materialul muzical (și extramuzical) sunt comparate cu deciziile finale care au condus la aglutinarea lucrării *Lan Huahua – The Dark Blue Flower*. Unele procese vizate au fost conduse în mod conștient de la stadiul de germene ideatic, până la reprezentare sonoră și grafică (precum *coborârea registrală*, *pendularea magnetică*, *propensiunea ascensivă*, etc.), altele s-au infiltrat în subconștient, luând prin surprindere (precum *transformarea timbrală*, care a fost remarcată retrospectiv, ea nefiind premeditată). Deși inițial *erhu*-ul a fost candidatul ales pentru acest proces, aparent ne semnificativul *cricket glissando*, efectul-semnal de la harpă, a devenit, în mod inconștient, sâmburele unei evoluții treptate de proporții astronomice.

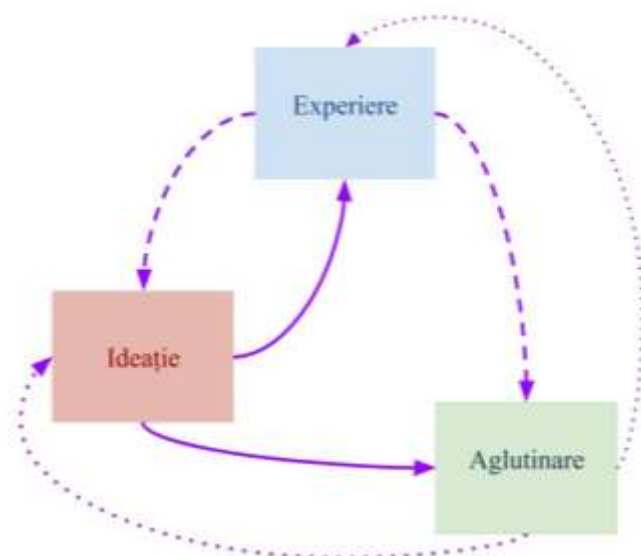
De-a lungul întregului jurnal componistic se remarcă o permanentă aducere laolaltă a gândirii lente cu cea rapidă, a gândirii convergente cu cea divergentă, a expertizei interne cu cea externă (deschiderea către noi experiențe și cunoștințe, mai ales din alte domenii), altfel spus, se remarcă o permanentă creare de conexiuni, o colaborare între idei autohtone și venetice, un transfer informațional care necesită o permeabilitate ideatică.

Aflarea unei colecții de confesiuni profesionale ale compozitorilor, din care să reiasă caracteristici ale demersului componistic, era imperativă în vederea completării întreprinderii noastre curente, iar cartea *Encounters with British Composers* a lui Andrew Palmer se remarcă exact prin această caracteristică. Ultimul capitol – *Mecanisme de transfer informațional în demersurile componistice ale compozitorilor contemporani* – prezintă extrase din interviurile a 19 compozitori selectați din cartea lui Andrew Palmer: Julian Anderson, Simon Bainbridge, Judith Bingham, Harrison Birtwistle, Jonathan Dove, Alexander Goehr, Howard Gooda, Michael Berkeley, Tom Coult, David Dubery, Sally Beamish, George Benjamin, Howard Blake, Gavin Bryars, Diana Burrell, Michael Finnis, Cheryl Frances-Hoad, James MacMillan și Christopher Gunning.

Capitolul este structurat din prisma conștientizărilor involuntare ale celor 19 compozitori: a conceptului de transfer informațional (subcapitolul 1), a rolurilor de dispozitiv de transfer informațional (subcapitolul 2), a importanței gândirii lente (subcapitolul 3), a straturilor fundamentale ale demersului componistic (subcapitolul 4) și a relevanței autocunoașterii și a tenacității (subcapitolul 5). Capitolul se încheie printr-o reliefare a diversității demersului componistic și a mecanismelor de transfer informațional (subcapitolul 6).

În capitolul despre asamblajul ideii componistice au fost menționate două tipuri de inovatori: cei conceptuali (care problematizează, care formulează o idee și o dezvoltă) și cei experimentali (care soluționează probleme prin *încercare-și-eroare*, care se află în căutarea unei idei). Ceea ce s-a putut observa în urma enunțării acestor confesiuni profesionale ale compozitorilor este o propensiune a fiecăruia de a adera, mai radical sau nu, la unul din aceste prototipuri: compozitorul *făuritor* (cu potențialul inovatorului conceptual) care năzuie să construiască cu o anumită finalitate în minte și compozitorul *explorator* (cu potențialul inovatorului experimental) care aspiră la coagularea unei călătorii, în sine un țel propus și dezirabil. Bineînțeles că cele două nu se exclud reciproc și cu greu ne putem imagina un compozitor *făuritor* fără calități specifice celui *explorator* și viceversa.

În subcapitolul legat de conștientizarea straturilor fundamentale ale demersului componistic, pe lângă cele trei straturi deja menționate, mai sunt adăugate două tendințe observate din confesiunile profesionale ale acestor compozitori: conștientizarea unei sinergii a straturilor fundamentale și conștientizarea unei autonomii a muzicii, ca un posibil strat transcendent. Acest ultim aspect ne-a condus la conceperea unui nou model al demersului componistic care să redea și al patrulea strat. Noul model prezintă cele trei straturi în același mod ca în prima versiune, însă i se adaugă un nivel semantic suplimentar oferit de cromatică astfel: stratul ideatic este reprezentat de culoarea roșu, cel al experienței de culoarea albastră, stratul aglutinării de cea verde și stratul *transcendental* de culoarea mov care apare doar sub forma conexiunilor dintre primele straturi:



Totodată s-a putut remarca ubicuitatea mecanismelor de transfer informațional din cadrul demersului componistic. Iar diversitatea acestora am putea să o organizăm în funcție de proveniența lor din cadrul celor trei straturi fundamentale ale demersului componistic. Astfel că pot fi generate: mecanisme de transfer informațional specifice stratului ideației, specifice stratului experienței și specifice stratului aglutinării.

Mecanismele demersului componistic se află mai degrabă într-o rețea similară celei neuronale în care cu mare dificultate se pot observa conexiuni unilaterale. Iar mulți dintre compozitori mărturisesc existența a mai multor tipuri de *geneze* al propriilor lucrări, angajând, deci, alte combinații de mecanisme componistice.

În opinia noastră, însă și ținând cont de toate confesiunile profesionale ale compozitorilor menționați, *onestitatea*, acea *truthfulness* (veridicitate sau franchețe), implică o etapă anterioară a cunoașterii de sine și a evitării *supra-* sau a *sub-*estimării (ale căror pericole le-am menționat în capitolul despre asamblajul ideii componistice). Desigur că acesta este un proces permanent și, la un moment dat, *cunoașterea de sine* se poate suprapune cu *făurirea de sine*. Dar în același timp, considerăm necesară o anumită raportare la un receptor diferit de cel original, aflându-ne pe aceeași lungime de undă cu Sir James MacMillan care susține: „Cred că, în primul rând, trebuie să scrii pentru tine însuși. Pur și simplu ai acest instinct. Însă instinctul nu ar fi acolo dacă nu ar exista alți oameni, pentru că sentimentul de a face parte dintr-o viață în comun, universală, este cel care ne definește drept oameni și drept artiști sau non-artiști.”³

³ Andrew Palmer, James MacMillan, p. 294. „I think one has to write for oneself, first and foremost. One simply has that instinct. But the instinct wouldn't be there if it weren't for other people, because it's feeling part of a shared, universal life that makes us the people we are and the artists we are, or aren't.”