

## **МУЗИКАЛНАТА КРЕАТИВНОСТ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ДЖЕЙСЪН ТОЙНБИ**

**МИХАИЛ ЛУКАНОВ**

**Musical creativity by Jason Toynbee**

**Mihail Lukanov**

**Резюме:** Текстът представя възгледите на британския медиен изследовател Джейсън Тойнби за музикалната креативност, интерпретирайки негова публикация в сборник от социокултурни изследвания в сферата на музиката (Toynbee, Jason. (2000) *Music, Culture, and Creativity*. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York, Routledge). Тойнби предлага критичен прочит на идеята, наследена от романтизма, че креативността е присъща единствено на „високото”, т.е. елитарно изкуство. Според него творческият процес е дейност с дълбоко социален характер. В духа на постмодерната рефлексия за творчеството, той подкрепя тезата, че креативността е не толкова индивидуален „героично-романтичен” художествен акт, колкото социално детерминиран и общностен феномен. Креативното има свои специфики в полето на художествената, както и популярната, масово медирана музика. Иновативни творби се създават от потопени в социалното съзнание автори посредством система от взаимовръзки с колеги, критици, музикална индустрия и публика, а авторовата креативност се осмисля като процес от индивидуални творчески решения в контекста на общия художествено-културен „фонд” на дадена социокултурна общност.

**Ключови думи:** музикална креативност, социален автор, арт музика, популярна музика, Тойнби

**Abstract:** The article undertakes to elucidate media researcher Jason Toynbee’s views on the nature of creativity in the field of music. The text is an interpretation of Toynbee’s publication in a collection of cultural research studies addressing the subject of music (Toynbee, Jason. (2000). *Music, Culture, and Creativity*. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York, Routledge). The researcher offers a critical reading of the Romantic thesis that creativity only belongs in the realm of elitist “high” art. Toynbee maintains that the process of creation is profoundly social in its essence. Along the lines of some postmodern reflections, the researcher advances the idea that creativity is not a heroically romantic or purely individual artistic act, but rather a socially determined phenomenon conditioned by collective consciousness. Innovative and truly creative music is only made by artists deeply rooted in the social domain, who create their music in a network of interactions with colleagues, critics, audiences and the music industry. As far as personal creativity goes, it can best be understood as a process of individual creative choices within the broader context of a shared sociocultural basis.

**Key words:** musical creativity, social author, art music, popular music, Toynbee

Според британския медиен изследовател Джейсън Тойнби<sup>1</sup> темата за креативността получава сравнително малко внимание в полето на културните

---

<sup>1</sup> Джейсън Тойнби е преподавател по медийни науки в Оупън Юнивърсити, Великобритания. Научната му дейност е насочена към социокултурните и политически аспекти на популярната музика в съвременното общество и начина, по който тя артикулира актуална социална

изследвания. Авторът отбелязва, че „креативността като цяло се свързва с високото изкуство, разбирано като елитарно, от което следва представата, че креативното не е подходящ предмет за културните изследвания, по принцип насочени към широки социални кръгове“ (Тоунбее, 2003: 102). Тойнби посочва и друг фактор - през втората половина на ХХ в. влиятелни философски направления започват да акцентират повече върху интерпретацията на художествените творби и тяхната връзка с публичната рецепция, отколкото върху процеса на създаването им. Постструктуралисти като Ролан Барт отиват и по-далеч. В есето си „Смъртта на автора“ френският философ на културата подлага на деконструкция самата идея за авторство, развивайки тезата, че литературното произведение като смисъл се осъществява в процеса на неговата рецепция, а не в момента на написването му (Barthes, 1977: 142-148). В полето на етнографските проучвания например, автори като Уилис схващат креативността като „символна креативност“ (Willis, 1990), т.е. социален феномен, осмислящ ежедневно-битовите дейности, където креативното се разтваря в сферата на всекидневното.

### **Романтичната представа**

Кийт Нигъс и Майкъл Пикъринг (Negus, Pickering, 2000) напомнят, че всяка креативност предполага оценка – за една симфония, например, може да се каже, че е не просто добре написана, а истински креативна. Но оценката на свой ред предполага възприемане, тъй като критерият за креативен принос идва от признанието на слушателя, т.е. както създаването на художествена творба, така и нейната рецепция би трябвало да се отчитат като възлови фактори (Negus, Pickering, 2000). Подобна коцептуализация прокарва критичен контрапункт спрямо романтизма, където създаването на музика се идеализира като мистичен

---

проблематика. Автор е на книгата „Създаването на популярна музика: Музиканти, креативност и институции“.

творчески плам и непосредствен продукт на авторовата инвенция. За да илюстрира романтичната гледна точка, Тойнби цитира писмо от Чайковски: „Зародишът на една бъдеща композиция идва изведнъж и неочаквано. Ако почвата е подготвена, той пуска корени с неочаквана сила и скорост, израства над земята, пуска клони, листа и накрая дава цветове. Не мога да опиша с думи неизмерното чувство на блаженство, което ме спохожда, когато в мен се събуди нова идея и тя започне да приема определена форма. Тогава забравям всичко и действам като полудял. Музикалните мисли просто ме заливат една след друга!“ (Tchaikovsky, 1970: 57-60). Изказването е симптоматично – в романтичната традиция творческият процес се схваща като своеобразно тайнство. Както „зародишът“, така и „почвата“ са в съзнанието на автора и нямат особена връзка със социално обусловени процеси. Самото сътворяване е сякаш неволен акт, подобен на обладаване от външна сила, и не се поддава на съзнателен контрол. Подобна представа е широко разпространена дори и днес, възпроизвежда се от филми и литературни творби. Тя има влияние не само в полето на западноевропейската арт традиция, но и в популярната музика. Немалко последователи на джаза и рока, например, схващат креативния процес изцяло в романтизирана светлина – като своеобразна еманация на бунтуваща се, неразбрана душа (Mingus, 1995).

### **Критика на романтичната представа за креативното**

В своите възражения към подобни идеализации, Тойнби се обляга на няколко автори, подчертали социалните аспекти на творческия процес. Социологът Хауърд Бекер отбелязва, че романтизмът третира творческия акт като откровение „свише“, а творците - като богопомазани „проводници“ на това откровение, и по този начин изцяло пренебрегва социалната природа на авторството в сферата на културата, включително музиката (Becker, 1982: 198-199). Бекер напомня, че нови форми на изкуство възникват единствено чрез

взаимодействието на артисти и слушатели с общи нагласи. Ако е навяла съответната необходимост, общите естетически ориентации изкрystalлизират в конвенции. Артистът, разбира се, не винаги се ръководи съзнателно от тях. По-скоро той прави своя художествен избор интуитивно. Според Бекер креативността предполага сравнително малка степен на индивидуално участие и множество сложни социални интеракции. Дори и най-самотните моменти на творческа страст зависят от наличието на множество възможни избори отвъд авторската субективна позиция, и тези избори намират опора в културната среда, в която творецът е потопен. По думите на Бекер, „художествените пространства, а не артистите, създават изкуство“ (Becker, 1982: 198-199).

Руският литературовед Михаил Бахтин допълва този подход, макар и в сферата на литературата. Основна характеристика на романа според Бахтин е диалогът, който съдържа огромен брой словесни изказвания, обединени в разказа. В този смисъл един роман е като материя, изтъкана от различни, но вече съществуващи гласове (Bachktin, 1981). Отчитайки различната природа на музиката, Тойнби застава зад идеята, че този принцип на диалогизма, разбираан като взаимно анимиране на разнообразни социални кодове, стои в основата на всяка възможна теория за креативното.

Според Тойнби музиката може да се схваща като „ансамбъл от *закодирани гласове*“ (Toynbee, 2003: 105) – своеобразни музикални кодове, които идват от разпознаваеми времеви и пространствени топоси (както вокалните глосанди на ранния Били Холидей, така и един бароково звучащ клавесин отправят слушателя към съответни епохи, жанрове и стилистики). Тези *закодирани гласове* могат да се сравнят със словесните изказвания на Бахтин, доколкото представляват „парчета музикална тъкан с разпознаваем източник и определени социокulturни конотации. Авторската творба според Тойнби може да се осмисли като идентифициране на *закодираните гласове* и подредбата им в цялостна система. Повечето подобни подредби, когато даден жанр е налице, са вече установени. Както в класическите жанрове (напр. соната, струнен квартет),

така и в попмузиката (напр. дванадесеттактовата блус форма) комбинациите от *кодирани гласове* са конвенционални. Компетентността на даден автор се изразява в способността му да ги подреди в рамките на установените стилистични изисквания. Това обаче все още не предполага креативност - креативният елемент е нещо, което влиза в специфично отношение спрямо стилистичната норма, а именно разчупването ѝ чрез определени структурни елементи.

### Тойнби за креативното

Джейсън Тойнби предлага интересно сравнение, за да онагледя идеята си - множество точки, представящи различните възможни художествени избори в рамките на пространство, оформено като окръжност (Тоунбее, 2003: 107). В центъра се намира т. нар. от него *социален автор*, т.е. семиотично-смысловата мрежа от конвенции и очаквания в публичната рецепция, която прави възможно разпознаването на даден жанр или стил. Около центъра като своеобразен клъстер се разполага полето от творчески избори, необходими за компетентното създаване на дадена творба. Но компетентността, напомня Тойнби, още не означава креативност. При движението навън по радиуса, следва по-рехаво разпределение от точки, които изразяват не само нарастващата трудност за творчески решения извън жанра, но и по-широкото пространство, в което се разполагат възможните избори. Тук вече е по-трудно да се предвиди какво ще се случи и решенията в тази зона носят по-висока степен на излизане отвъд периметъра на компетентността и навлизане в зоната на креативността. В края на радиуса, се намира мъгляв периметър от възможности, отвъд който *социалният автор* не може да идентифицира никакви *кодирани гласове*. Осмислянето на творческите решения, разчупващи конвенцията, изисква разчитането на авторската интенционалност от страна на публиката, т.е. активирането на психологически препратки към набора от конвенции в центъра от очаквания и

съответно *разпознаването на разликата между тях и индивидуализираните, креативни авторски решения.*

### **Специфики на креативното в полето на художествената и популярната музика**

Често западноевропейската арт традиция е противопоставяна на останалата част от общото музикално поле (популярна, фолклорна музика) особено по отношение на креативността. Тойнби застава зад идеята, че възлови аспекти на креативното като разчупване на структурни норми и осмисляне на кодове се откриват навсякъде. Все пак авторът привлича вниманието към определени различия между популярната и „класическата” музика.

Една от тези разлики лежи в *разпределението на креативните роли*. В класическата традиция композицията и изпълнението са разделени, независимо от това, че понякога композиторият дирижира или свири свои творби. Освен това записаната музика и концертната зала подсилват ореола на композиторията като *автономен творец*. В популярната музика „разделението на творческите функции” варира в много широки граници. От 60-те години на 20 в. има нарастваща тенденция за споделяне на творческите дейности. Заслугите за един успешен музикален запис се приписват съвместно на текстописци, аранжори, певци, инструменталисти и продуценти. Още нещо - класическата музика се свързва с исторически установен канон от „вечни” творби, т.е. шедьоври, композирани от автори с ярка индивидуалност. Популярната музика, от друга страна, се отличава с множество жанрове и поп звезди, еднократни хитове, и ярки есцентрични прояви. Казано иначе, арт традицията е сравнително устойчива, докато полето на популярната музика е фрагментирано и изменчиво. Андрю Честър развива идеята, че популярната музика предполага *развитие навътре* в рамките на материала – една музикалнопопулярна форма тръгва от основна, проста структура, напр. 12-тактовата блус схема (Chester, 1990: 301-

319). Креативността тук се изразява в движение навътре в посока на комплексност, артикулирана от, да речем, вокален маниер и интонация. Самата форма обаче не предполага никаква усложненост като структура. И обратно - в класическата музика намираме *развитие навън*. Тук музикалният комплекс се изгражда от мотиви и теми, достигащи чрез постъпателно развитие до все по-сложни построения.

Тази интерпретация е близка до семиотичния подход на Франко Фабри, който разграничава *два типа исторически оформени кодове* – „бедни” и „богати” (Fabri, 1982: 61-62). „Богатите” кодове са обвързани с твърдите правила на класическата музика и изграждат сложни музикални текстове не само чрез комбиниране и прекомбиниране на мотивните си „атоми”, а и чрез мащабно хармонично развитие. За разлика от тях, „бедните” кодове на попмузиката създават кратки музикални текстове, напр. типичната популярна песен трае около няколко минути.

В класическата музика стилистичните кодове са сравнително *стабилни*. Тук Тойнби цитира Едуард Саид, който описва функционалната хармонична система от Моцарт до Малер като „полицейски режим на музикалната семиотична система” (Said, 1992: 56). Тя същевременно предполага авторство и висока степен на компетентност, където композиторите работят чрез набор от правила. Тези правила могат да се променят в зависимост от индивидуалността на композиторите, които създават свой собствен тонално-хармоничен почерк, но не могат да бъдат изцяло изоставени. В този контекст появата на сериалната музика е нещо радикално. Но по думите на Шьонберг, сериализмът е „форма на организация, която осигурява логика, съгласуваност и единство”, т.е. отнова нещо, което дава възможност да се композира „както преди” (Griffiths, 1978: 91). Така сериализмът представлява обновяване на „класическия” тип композиране чрез прилагането на нов „богат” код. Други модификации на тонално-хармоничната система през XX в. като, да речем, неокласицизмът, очертават не толкова радикална версия на същата тенденция.

В популярната музика кодовете се променят с много по-ускорени темпове. Тяхната относителна „бедност“ означава, че бързо се стига до момент на насищане, което води до видоизменяне или нарушаване на правилата. Тъй като полето е сравнително отворено, то не налага, нито пък изключва, академична компетентност. Поради това стилистичните конвенции, които ползват попмузикантите, варират в широки граници и се променят бързо. Някои постигат компетентност в употребата на дадени стилистични кодове още преди да навлязат в полето на музикалнопопулярното. А понякога не е съвсем ясно и в какво се изразява музикалната компетентност в даден жанр. Популярната музика е бързо изменчива и, както заключава изследователят, „най-креативните моменти в нея винаги предполагат преформулиране на кодове и бързи жанрови промени” (Тоунбее, 2003: 110).

### **Митът за автономния творец**

Накрая Тойнби поставя и въпроса за устойчивостта на романтичния мит за автономния творец-гений в постромантичната епоха. Според него практиката в западноевропейската арт традиция да се отпускат държавни субсидии и да се пише по поръчка представлява своеобразно бюрократизиране на култа към автономния автор в съвременните условия. А в полето на популярната музика индустриалната система на производство се стреми да намали несигурността на пазара като непрекъснато промотира нови поп „звезди”. Разбира се, идеята за автономния творец не е просто изкуствено налагана. Мнозина слушатели го приемат поради необходимостта от психологическа икономичност в избора на ценности - възхищението пред ограничен брой отбрани артисти прави слушането и споделяне на знания за музиката по-лесно. Но и самите автори имат нужда от подобна митологема. „Вероятно - казва Тойнби – ключов фактор тук е рискът от неуспех. И в такава ситуация, да се изживяваш като самотен творец със специални дарби дава повод за търсене на убежище в автономността, т.е.

мислене от типа на „мен ме ръководи музата” (Тоунбее, 2003: 111). Така неуспехът има оправдание – „обществото не разбира това, което правя” (Тоунбее, 2003: 111). Не на последно място култът към автономния творец-гений оправдава и получаването на значителни приходи от авторски права.

Несигурността и търсенето на печалба, присъщи на индустриалната система, обобщава Тойнби, възпрепятстват осъзнаването на творческия процес като дейност с дълбоко социален характер. В духа на постмодерната рефлексия за творческия процес, изследователят подкрепя тезата, че креативността е по-скоро социално детерминиран и общностен феномен, а не толкова индивидуален „героично-романтичен” художествен акт. Иновативна и креативна музика се създава от потопени в социалното съзнание автори, които творят в система от взаимовръзки с колеги, критици, музикална индустрия и публика, а авторската креативност представлява процес от индивидуални творчески избори в контекста на общия художествено-културен „фонд” на дадена социокултурна общност.

#### ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА И ИЗТОЧНИЦИ

**BACHKIN**, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

**BARTHES**, Roland (1977). *The Death of the Author. Image/Music/Text*. London: Fontana, pp. 142-148.

**BECKER**, Howard S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

**CHESTER**, Andrew (1990). *Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band. On Record: Rock, Pop and Written Word*. New York: Pantheon.

**FABBRI**, Franco (1982). *A Theory of Musical Genres: Two Applications. Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam June 1981*. Goteborg: IASPM.

**GRIFFITHS**, Paul (1978). *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*. London: Thames and Hudson.

**MINGUS**, Charles (1995). *Beneath the Underdog*. Edinburgh: Payback Press.

**NEGUS**, Keith, Michael **PICKERING** (2000). *Creativity and Cultural Production. Cultural Policy* 6(2), pp. 259-82.

**SAID**, Edward W. (1992) *Musical Elaborations*. London: Vintage.

**TCHAYKOVSKY**, Pyotr [1878] (1970). Letter: Florence, 17 February, 1878. *Creativity: Selected Readings*. London: Penguin Books.

**TOYNBEE**, Jason (2003). Music, Culture, and Creativity. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

**WILLIS**, Paul E. (1990) *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. UK: Open University Press.