

Любомир Кавалджиев

## Третата вълна и популярната музика

*(4 когнитивни модела за развитието на музикалната култура)*

Аз винаги съм разбирал понятието **популярна музика** в най-широкия му смисъл. В това си разбиране аз тръгвам от две допълващи се категории: популярно и елитарно. Според мен популярната музика съществува още в зората на цивилизациите, наред с елитарната, макар че, специализираното научно изследване на популярната музика се утвърждава в Европа твърде късно - едва след средата на ХХ век.

Вече около три десетилетия – отначало като философ, а после и като музиколог и психолог, аз се занимавам с повторимостта (цикличността) и скритата **логика** на културната дейност, на артистичността и на музицирането. За тази цел ми се налага да изучавам съществуващите в науката и в масовото съзнание различни когнитивни схеми и нагласи, както и да разработвам **собствени оригинални модели** – които описват обществените функции на музиката, историческото ѝ развитие, както и динамичната смяна на ценностни системи в нея.

В последните две десетилетия, включително и в България, **моделното** мислене окончателно напусна високите, абстрактни сфери на чистата индивидуалистична философска рефлексия и придоби определено прагматична насоченост, включвайки в себе си екипния изследователски принцип, както и мощния апарат на информатиката и компютърното моделиране. Чрез така разбираното когнитивно моделиране ние се опитваме да описваме, обясняваме и прогнозираме също и някои актуални промени в музикалното развитие на съвременността. Тези когнитивни модели, които по принцип изключват просветителския монизъм и задължително са взаимно допълващи се, релативистични и плуралистични по своя замисъл, биват непрекъснато проверявани как работят в различни реални или виртуални културни ситуации. В моята лична практика: като музикален изследовател и музикален критик, като преподавател по история и психология на изкуствата в СУ и по саунд-дизайн в ТУ - София, в поредица психологически, социологически и маркетингови проучвания от 1969 г. насам, а също – при организирането на Фестивала за електронна музика след 1989 г, както и в

други, по-нови мои педагогически и продуцентски проекти, при проектирането на мултимедийни бази-данни за фолклорна и популярна музика и Веб-страници – във всичко това многократно съм се убеждавал, че няколко – на пръв поглед твърде общи когнитивни модели добре работят в най-различни конкретни ситуации и за изпълнение на твърде различни цели и задачи.

Трябва да отбележа, че в началото – тръгвайки от някои класически схеми на хегелианството и на класическия марксизъм, по-късно минавайки през негативната диалектика в стил Адорно и последователи, както и през модата на Маркузеанството в края на 60-те години, аз бързо усетих тяхната ограниченост и най-важното – тяхната прикрита зад демагогията елитарност, агресивна нетърпимост и тираничност.

От 1974 г. насам **за мен изходната методологическа база е метафората на Алвин Тофлър за трите вълни в цивилизацията** – положена в основата на неговия универсален модел, който използвам успешно вече почти 3 десетилетия.

Този модел аз тълкувам в неговия либерален и оптимистичен аспект, предпочитан и от автора му. Тофлър бе един от първите, който още в 1970 г. анализира - в широко достъпна форма, шока и неизбежното преобръщане на ценностите под натиска на идващата информационна революция. Неговата прогноза – днес към началото на XXI в., изцяло се потвърди..Аз лично приемам, че именно тази метафора е онзи ключ, който всички ние търсим за обосноваване и изграждане на един нов глобалистичен дискурс към музиката.

Към модела на Тофлър аз добавям и 4 мои оригинални когнитивни модели: три модела на развитието – **D I, G I E R, S D S I** и един на културната функционалност –**T I E M** – които тълкувам като допълващи се в общата картина на съвременната музикална култура..

По нататък ще ги експонирам накратко във връзка с нашата тема -развитието и статуса на популярната музика на границата между XX и XXI векове.

## **I. Относно вълновия модел на А. Тофлър**

Тофлър бе един от първите, който още в 1970 г. анализира - в широко достъпна форма, шока и неизбежното преобръщане на ценностите под

натиска на идващата информационна революция<sup>1</sup>. Неговата прогноза се сбъдна. Например в началото на 2000 г. се проведе, включително и в България, втората под ред ИНТЕРНЕТ ФИЕСТА –едно чисто европейско събитие<sup>2</sup>, възникнало по идея на Франция. Може да се каже, че днес, дори и най големите скептици или противници на информационната вълна ускорено преодоляват “шока на бъдещето” и сами се включват в “световното село”, въпреки континенталното си недоверие към американския произход на първите негови пророци, организатори<sup>3</sup> и глашатаи.

Информационната революция днес изтласква към властта и към повсеместна културна доминация една прослойка, която още няма общоприето име, но оформя вече своя физиономия и специфичен начин на живот. Разликите и приликите между тази прослойка и онова, което се е обозначавало с думи като: свободни интелектуалци, умствени работници, "бели якички", а в славянските страни - "интелигенция", следва основно да се анализира. За нас особено важни са емоционалните, естетически и когнитивни разлики между **новото информационно съсловие**, ако го сравним с всички негови посочени “интелектуални” предшественици. Във всеки случай това съсловие днес изпълнява (от актуалистично гледище) роля, която е аналог на ролята която ТРЕТОТО СЪСЛОВИЕ е изпълнявало около Френската революция.

До скоро – до преди едно-две десетилетия все още се гледаше с едва прикрито презрение към вече оформящото се тогава ново "трето съсловие" - към онези които се наричат "юпита" и "хакери", както и към всички от идващите поколения, които от детски години и със завидна лекота започваха да боравят с компютърна и електронна техника, но и сами създаваха най-новите неща в нея почти на игра. (Нека си спомним създаването на прочутия първи персонален компютър Apple, преди 16 години в един гараж от няколко тийнейджъри). За нас такива явления са развитие на идеята за Homo ludens на Хьойзинха в конкретните условия в началото на електронната ера. Наблюдаваме едно **игрово** и **заедно с това високо рационално-продуктивно развитие на съзнанието на новото информационно съсловие**, което е уникален исторически синтез между креативното и рекреативно начала, пораждащо заедно с това и една нова психика, нова

чувствителност и начин на съществуване и, заедно с това - ново отношение към културата, и към музицирането - в частност. Цялото това развитие изглежда странно и заплашително за съзнанието на класически възпитания европейски интелектуалец. И най-странна е появата на посоченото по-горе органично единство между творческите начала на Хомо луденс и Хомо фабер.

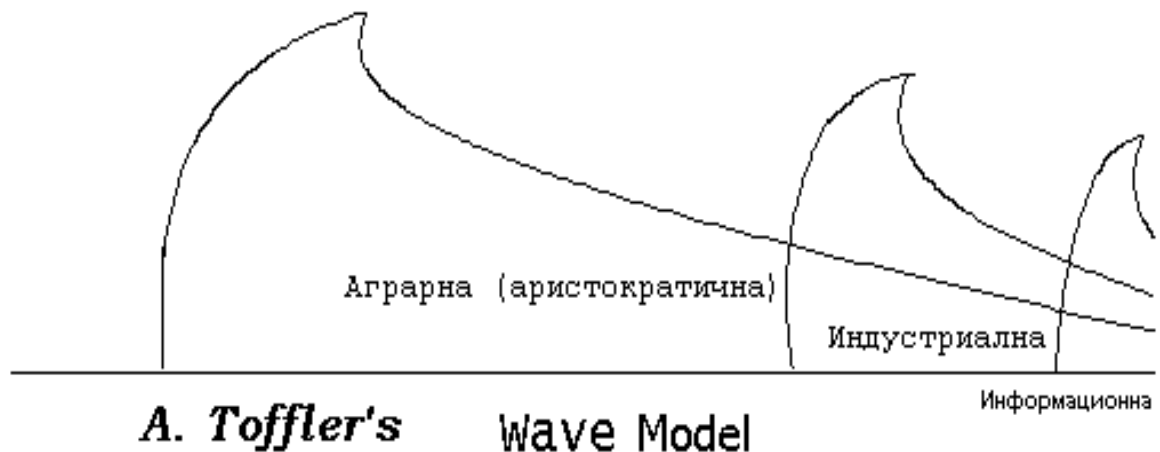
Би трябвало да се преодолеят "призраците" в съзнанието, наследени от просветителското, рационално-механично, обвързано с класическата индустриална цивилизация мислене, за да се разберат и почувствуват непрекъснато възникващите около нас творчески резултати от действието на градивните сили на ТРЕТАТА ВЪЛНА в цивилизацията. Хората, които активно принадлежат към новите, градивни сили на третата информационна вълна, често се идентифицират у нас като "ИНТЕРНЕТ- поколение", а по-възрастните от тях: като обслужващ компютрите персонал или като наркотизирани от глобализацията, малозначителни креативни "малцинства".

Като такова незначително малцинство, за съжаление се самоидентифицира днес у нас и общността на авторите на електронна и компютърна музика (особено в стиловете хаус и техно), както и създателите на мултимедийни продукти.-включително дизайнерите на саунд или програмистите на ВЕБ-страници с използване на музика в тях.

Много показателно е, че в своята трилогия, минала през "Шока на бъдещето" (1970), "Третата вълна" (1980) и "Новата власт" (1990) ,А.Тофлър последователно превключва от мечтанията и прогнозите- преди две десетилетия, към фактите и прозата на утвърждаващото се информационно съсловие - днес. Коридорите на реалната власт в информационното общество са главен и вече не толкова атрактивен предмет на последните му публикации. От съмнителен футуролог в началото, същият автор става световно признат авторитет при описанието и анализа на една вече окончателно утвърдена мощна реалност- означавана днес с метафората "Световното село", която днес твърде много е изпреварила собствените му предвиждания от началото на седемдесетте години.

Разглеждаме тук като водещ модел метафората за Третата вълна – въведена от А. Тофлър, защото приемаме, че именно тя е онзи ключ, който търсим за обосноваване и изграждане на една нов глобалистичен дискурс

към музиката<sup>4</sup>. Тофлър признава, че тази изключително съдържателна метафора, не е единствено негово хрумване<sup>5</sup>. Подобни образи са срещани и преди него, а такива нагласи не са били чужди още преди десетилетия и на някои свободомислещи кръгове и в Източна Европа.



Нека *буквализираме* тази метафора. **Буквализирането** е един от начините за "евристична атака" при използването на метафорите в научното творчество. Така бихме достигнали до няколко фундаментални следствия:

1. Това, което наричахме Информационна революция се оказва, че е съставено от поне два пласта с противоположно движение. Те предизвикват и онова завихряне, което самия Тофлър определя като **световна свръхборба**<sup>6</sup>.

С други думи от едната страна (във втория, -по-долен пласт) стоят технократите от последните, агресивни изблици на втората, индустриалната вълна с техния култ към **централизация, стандартизация, концентрация, синхронизация, максимизация, свръхпроизводство** и т.н.<sup>7</sup> във всички дейности, включително и музикално-културните.

От противоположната страна (в най-горния пласт) стоят силите на третата, информационната вълна, които имат почти напълно противоположна креативна настройка - **децентрализация, съразмерност, деурбанизация, разширено потребление, "направи си сам", надомен труд, мозаечност, нестандартност** и т.н. Тези сили бавно, но сигурно изместват от кормилото на цялостния живот силите на втората индустриална вълна.

Но особено важен за страна като съвременна България е изводът на Тофлър, че "най-долният" - трети пласт, т.е. цивилизациите на Първата вълна (аграрните -аристократични и патриархално-общинни) и "най-горният" цивилизациите на Третата вълна (информационното общество) ..."имат повече общо една с друга, отколкото цивилизацията на Втората вълна"<sup>8</sup>.А това означава, че при слаб втори (индустриален) пласт, който да противодействува, информационният и аграрният пласт имат всички шансове да действуват по-бързо и ефективно съвместно в една обща посока...

За нас понятието Информационна революция и концепцията за Третата вълна не са плод на някаква рекламна фразеология, а са всеобщо валидни феномени за **всички** съвременни страни, независимо от общественно-политическата им система или степен на икономическо развитие. Нещо повече - именно страни като България, където в кратък исторически период (за около 50 години), се срещат и взаимно се преливат пластове и на трите цивилизационни вълни, при все още жизнени условия в аграрния пласт и при слабост или компрометиране на индустриалния пласт, имат по-големи шансове да осъществят бързо големия творчески синтез на информационното общество. България в това отношение е в по-изгодно положение в сравнение дори с онези високо развити западноевропейски страни, в които традициите на индустриалната цивилизация са особено силни, тъй като именно тези нации са били историческите родоначалници на същата тази индустриална цивилизация.

В този процес ролята на маргинални за предишните империи или кръстопътни страни като България, е особено голяма, защото именно те стават онези острови или "резервати", около които става завихрянето на смесващите се и сблъскващи се потоци. Ще отбележим, че при предишната критична точка - сблъсъкът на Първата и Втората цивилизационни вълни, в Европа подобна роля са играли градове-държави като Венеция, Флоренция, а във Франция подобна е ролята на Париж. Те именно са били люлките на изкуството и литературата на европейското гражданско общество на новото време.

Оптимистичната прогноза за нас би била, че духът на нов "Ренесанс", който се носи около нас, съпровождащ идването на информационната вълна на цивилизацията, ще намери своята културна "люлка" за най-ярките си

художествено-творчески иновационни изяви именно в маргинални "резервати" от типа на България и други източноевропейски или азиатски страни, необременени със "славното минало" на индустриалния тип рационализъм и атомистичната емоционалност на класическото бюргерско общество.

2. Вълновата метафора отнема може би завинаги почвата и под линейно-кумулятивните или есхатологични представи за историческо развитие, които са в основата и на европейските класически или по-късни насоки в общото и специализирано теоретично музикознание, претендиращи за монополно положение. Става въпрос не само за "есхатологията" на марксистките утопии, но изобщо за християнската линейна представа за начало и край на историята, включително и до рационалната ѝ метаморфоза в идеите от епохата на Просвещението. Разглеждането и на музикалното развитие в диахронен план - като поредица от последователно (дискурсивно) развитие или като музикално мислене, в което едно свършва, след което едва започва нова фаза или част, т.е. като едноръчна линия на движение, имаща начална и крайна спирки, вече не може да задоволява съвременните глобалистично настроени изследователи. Наличието в едно и също време и на едно и също място на няколко, сложно смесени един с друг пластове на цивилизация и култура, както и непрекъснатото "вълнение" на повърхността и "подводните течения" в дълбочина, предполагат разработването на една предимно функционално ориентирана, използваща методи от типа на "черната кутия" изследователска и теоретична дейност в съвременното музикознание и изобщо - в теорията на културата.

От друга страна технологиите и стила на мислене на информационното общество ни дават методика и средства за моделиране на сложни процеси и за относително точно геометрично и статистическо формализиране и анализ на музикални отношения, тенденции и аналогии.

3. Вълновата метафора същевременно ни насочва към търсенето на онези епохални доминантни идеи и принципи, които определят ценностното ядро и дълбокия смисъл, скрит във всяко съвременно музикално явление, независимо от жанра и произхода му.

## II. Саундът срещу мелоса

Разработваната - в продължение на вече едно десетилетие от мен концепция за музиката на информационното общество има, освен културологични, и специално-музикални теоретични (технологични) измерения.

Според мен, основна категория на музикалното развитие в информационната цивилизация става **САУНДЪТ** – тълкуван като: електронно постигнат характерен тембър и пространственост. Това е в основата и на така наречения саунд-дизайн. Електронния тембър и виртуалната пространственост – от своя страна предполагат перманентно, управлявано от компютър модифициране (морфинг) в процеса на музицирането, което е равнозначно на нов тип изграждане на формата, основано преди всичко на възникващите в момента нови принципи на тембровата и пространствена драматургия и естетика.. В съвременната информационна култура като основополагащ специално-музикален (технологичен) елемент стои това понятие, което днес се възприема с особена острота - особено от младежта - и което предлага съвършено нови творчески възможности, немислими до момента, в който при музицирането не се включиха продуктите на високите технологии.

Нарочно използваме английската дума за да вербализираме това понятие, тъй като нито традиционния термин "музикален тембър", нито преводът с българската дума "звучност", могат да изразят пълното му съдържание.

\*

И до сега теоретиците търсеха не само съдържателни, но и чисто формални **инварианти**, като се водеха от естетически идеали или общи музикално-стилистически принципи на съответни епохи. Неразбирането между теоретиците започваше там, където в рамките на една регионална, национална или континентална култура, в едно и също време се намираха, пълноценно живееха и се радваха на популярност или на официално внимание, музикални явления с твърде различен исторически произход или от далечни култури. Тогава се прибегваше обикновено до конструкцията на пирамидата, като на върха се поставяха "нашите" ценности и съответни



технологии, а в най-ниските етажи - "чуждите" или противоположните. Но началото на XXI в., именно чрез електронните информационни медии направи излишно и неактуално пирамидалното подреждане.

Особено интензивно тази преоценка на ценностите се извършваше в музиката, която и най-лесно в сравнение с другите изкуства преодоляваше през всякакви езикови, икономически, политически и всякакви други бариери.

Може да се каже, че музиката бе първият рушител на "Гутенберговата галактика", първият глашатай на "световното село", за което говори М.Маклуан<sup>9</sup>, тя бе и първият "говорещ и пеещ" посланик на демократичната глобалистична култура, тя именно бе запрограмирана в първите масови компютърни устройства за широка употреба (синтезаторите) и тя, а не текста и визуалните символи, бе единствения наистина всеобщо разбираем компонент от културата на арт-рока, рапа, техното, във видеоклиповете, в цялата съвременна ориентирана към електронните медии художествена продукция.

Музиката в края на нашия век е един от най-бързо осъществяващите глобализация фактори и в запазените традиционни форми на художествена дейност, разчитащи на живото изпълнение.

Всичко това заставя съвременния музикален теоретик, особено в страна като България, където се смесват цивилизационни потоци от всички посоки, където и собствените музикални традиции са достатъчно пъстри, да постави в основата на теоретичното знание такива категории, които ще отчитат принципалната ѝ мозаечност и "полифоничност". Когато музикалната ни култура се намира в условия на глобална (и много по-радикална отколкото в западноевропейските страни) промяна, особено подходящи, според нас, са именно функционалните категории.

Разработваната - в продължение на вече едно десетилетие от нас концепция за музиката на информационното общество има, освен културологични, и специално-музикални теоретични измерения. Ако в традиционната българска музикална фолклористика ключово понятие бяха неравноделните метроритмични явления, ако в "класическата" главен фактор бе мелосът и неговите производни в многогласието, то и съвременната музикална теория на информационното общество си има своето специфично емблематично понятие. То, очевидно, ще се отнася до някои от атрибутите на

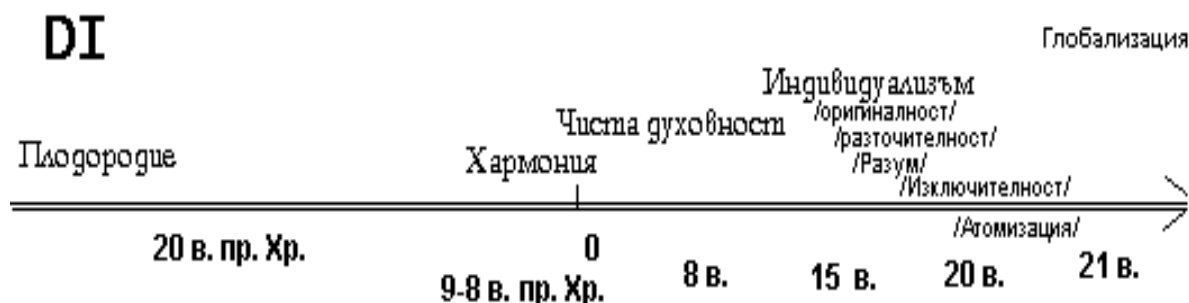
музиката, които до сега са имали подчинено положение, но именно в условията на Третата вълна излизат на преден план. Това значи, че и метроритмичните явления, и мелосът - с хармонията и полифонията, запазват своето място, но в общата функционална система от категории сега започват да отстъпват на по-заден план.

\* \* \*

По-нататък ще резюмирам някои характерни моменти в **четирите когнитивни модела**, както и специфичните следствия от тяхното приложение, отнасящи се до темата за съвременната глобализация в музикалната култура, без да се спирам отново и подробно на историята на възникването им, на тяхното изпробване и приложение при различни изследователски задачи или музикален контекст, което вече е налице в редица досегашни мои и чужди публикации<sup>10</sup>.

### III. Първи когнитивен модел (DI)

**DI** е абревиатура за диахронна поредица (*sequence*) от **Доминантни Идеи (Dominant Ideas)**.



Това е базисен диахронен културологичен модел, който се използва за когнитивна основа при социалната и психологическа конкретизация на отделни части или циклични вериги при останалите няколко модела на културната еволюция.

До сега в историята са се сменяли и наслагвали една над друга последователно поне четири такива доминантни идеи или свръхзадачи. Те са: **Плодородието** (утвърдило се с появата на древните цивилизации), **Хармонията** (в античния гръко-римски свят), **Чистата духовност** (на средновековния монотеизъм) и **Индивидуализма** (в гражданското общество

на Новото време, т.е. на онова, което Тофлър нарича Индустриална цивилизация).

Всяка от тези доминантни идеи възниква като стремеж за освобождаване (еманципация) на потискани до тогава сили и творчески възможности.

**Идеята за индивидуализма**, утвърждаваща се в светската европейска култура на 14-15 век, преминава през няколко последователни модификации:

-първоначално тя се осъзнава като неистов стремеж към лична или родова *оригиналност* на Ренесансовите дейци и аристократични фамилии,

-по времето на Барока тя се проявява като персонализация на *разточителността*,

-през Класиката и Просвещението тя се самоосъзнава като разсъдъчно обоснован егоизъм или култ към *просветената и разумна личност*,

-по-късно Романтизма я модифицира като култ към Гения, т.е. – към *Изключителната личност*,

-докато модерното послание през ХХ в. издига преклонението си пред *Атомизацията на индивида*, т. е. анализа и рефлексията върху отделени от цялото негови абстрактни и скрити черти или психически компоненти.

В края на ХХ век изглежда, че постепенно се очертава **една следваща доминантна идея**, която идва да смени тоталното господство на индивидуалистичната нагласа от последните няколко века. Бихме могли (условно) да я определим като **глобалистична**. Песимистите я виждат и тълкуват напълно превратно: като някакво връщане обратно към примитивния колективизъм от праисторически времена, други - като възраждане на културни техники за въздействие ползвани успешно от религиозния фанатизъм от средновековен тип (например заразяващата масите "чиста духовност" на християнските, ислямски и всякакви други фундаменталисти). Такива апокалиптични нагласи обаче е имало винаги и в предишни времена, когато е ставала смяната на доминантните идеи. Колективистичните и фундаменталистски експерименти в ХХ век, засягащи понякога цели страни и култури, огромно количество хора, не са нищо друго освен карикатурни прояви на същия индивидуалистичен и атомизиран модел от модерната епоха. Те също са форми, макар и твърде екстремистки и опасни, от вече

остаряващото модерно послание (по-специално - на "социалното инженерство"). В основата им стоят пак отделни личности с атомизирани представи и нагласи (за ролята на водача и гения, за ролята на отделната нация или етнос, за диктатурата на избраната група, социална прослойка или раса) насочени пак срещу разбирането на човека като цяло и на човешкия род като цялостност.

Глобалистичната доминантна идея е пълно отрицание на тези последни, отчаяни усилия за реванш на отминаващата в миналото, атомизирана **индивидуалистична** нагласа. Затова и най-шумните противници на глобализацията са същите националистически, социални, религиозни или расистки водачи, които заимстват своите аргументации и техники за обществено влияние от арсенала на отминалите в историята доминантни идеи или идеологеми. (Често ще чуем, че глобализацията бива отхвърляна като "световен еврейски заговор" или "американизация", а също - като унищожение на: "девствената природа", "естествения човек", "истинската култура", "духовността", "националната идентичност", "хуманизма", "хармоничното развитие на личността", "господството на Разума", "традициите на европейското образование", "езиковото богатство" и т.н.).

По всичко изглежда, обаче, че сме на прага на нова - информационна епоха, която идва да осъществи и следващата, неотвратима стъпка в стълбата на еманципацията. Като основна ценност днес се очертава стремежа към **глобалното общуване** (обхващащо цялата земна цивилизация), противопоставено на **агресивното или ревниво отстояване на локалната специфичност** (индивидуално, национално или континентално **неразбиране и противопоставяне** – приемани и отстоявани с гордост от някои консерватори като израз на основна традиционна хуманистична ценност). Глобализацията се извява днес психологически като следващия по ред в историята вид културна **еманципация** (т.е. като постигане все още поне на една "виртуална" независимост - от ограниченията на продължаващия в Европа повече от пет века брак по сметка между креативния човек и собствената му, егоистична Мания за оригиналност).

Както винаги е ставало в историята на културните еманципации, тази нова идея се осъзнава днес като *драматично* противопоставяне срещу

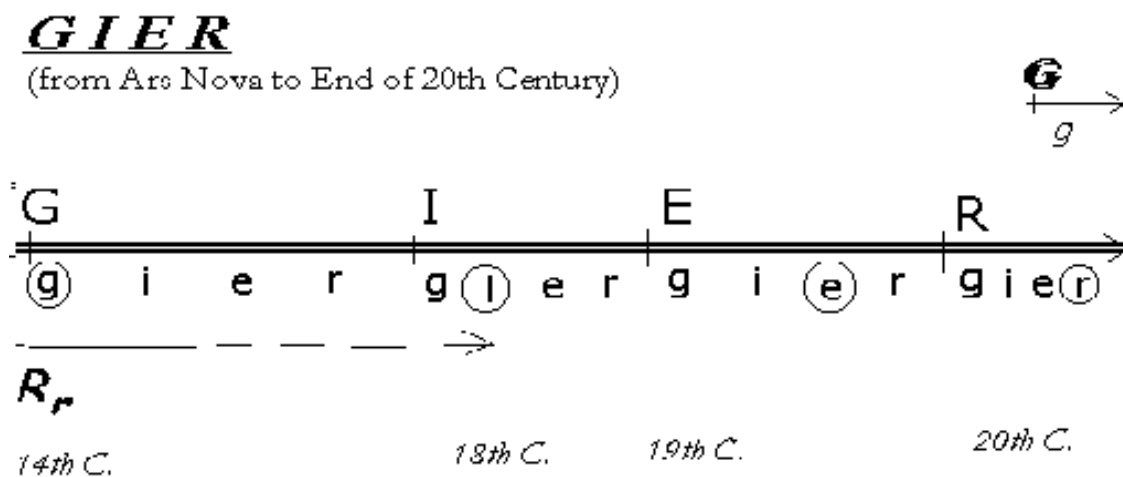
досегашния хипертрофиран култ към оригиналното, разточителното, разсъдъчното, изключителното или атомизирано господство на егоистичния консервативен Индивид. Тук разбираме понятието "индивид" в психологически най-широк смисъл - т.е. като **нарцисизъм** към собствената личност, националност, религия, традиции, родова памет, самобитност, исконност, уникалност, тясно-професионална идентичност и пр.

#### IV. Втори когнитивен модел (GIER)

**GIER** - това е съкращение за един четириделен диахронен модел, особено подходящ за описване на **завършени** фази в музикалната история, свързани с точно определена във времето музикална епоха, стил, направление или конкретна творческа биография. **G** означава генеза, **I** - интензивно развитие, **E** - екстензивно развитие и **R** - етап на рефлексия. Донякъде необичайната и неблагозвучна за българския език дума "генеза", тук е предпочетена пред "възникване", за да се осигури съвместимост на абревиатурата с международно употребяваната (в Европа и Америка) лексика. Моделът по своята същност е замислен като рекурсивен, което се проявява като възпроизвеждане (вложеност) на същия принцип на делене в по-малък или в по-голям мащаб - т. е. в рамките на всяка една от тези четири фази или пък в рамките на още по-големи исторически периоди. Така се получават най-малко  $4 \times 4 = 16$  по-малки фази в модела, подчинени на принципа GIER: **Gg**, Gi, Ge, Gr; Ig, **li**, le, lr; Eg, Ei, **Ee**, Er; Rg, Ri, Re, **Rr**. Подчертаните и означени с курсив четири под-етапа представляват ключови моменти в диахронията на моделираното музикално явление. **Gg** - това е самото раждане на конкретната музикална епоха, направление, стил или творческа индивидуалност. **li** - това е кулминацията на интензивното развитие, появата на шедьоврите, върхът на "класическия" период във всеки цикъл. **Ee** - означава етапа на всеобщото (вкл. и географско) разпространение на образците, създадени от предишната "класическа" фаза, както и максимума в натрупването на варианти на вече утвърденото явление (континентални, национални, регионални, индивидуални). **Rr** - отговаря на пълното амортизиране и "затваряне" на явлението в себе си, захранване на творчеството предимно чрез комбинации или естетически преоценки (пародии) на фрагменти, взети от самата тази последна фаза, т.е. рефлексия

върху самата фаза на рефлексия<sup>11</sup>, окончателно спиране на творческия "жизнен цикъл", което значи изчезване или пък консервиране на явлението за неопределено дълъг период (мумифициране).

Този модел е предложен от нас в първоначален вид<sup>12</sup> още през 1966. От тогава той е модифициран както в терминологично отношение, така и е бил многократно проверяван по отношение на развитието на професионалното изкуство на Европейската цивилизация в различни периоди от нейното развитие (античност, средновековие, Ново време, XX век) - в преподавателската практика на автора по дисциплините: история на изкуствата, психология на изкуството (в СУ "Климент Охридски") и по музикално-информационни модели и саунд-дизайн (в Техническия Университет –София). В музиковедската ми дейност същият модел е бил използван главно при анализа на музикалната еволюция в Европа след Ренесанса, в непосредствената музикално-рецензентска дейност, като отчасти - и в някои прогнози за бъдещо развитие на българската музикална култура<sup>13</sup>, включително - и на съвременното българско музиковедство<sup>14</sup>



При този когнитивен модел (изобразен на схемата), в случая са важни не толкова критериите за периодизацията и тълкуването на фазите в музикалната история от епохата на Ренесанса до наши дни, а преди всичко – възможността да се осветлят някои особености на актуалното музикално развитие и мястото на популярната музика в това развитие.

Още преди 35 години - в разцвета на екстензивното развитие на авангардизма, можеше да се предвиди, че ще настъпи и една последна фаза,

която аз нарекох тогава **“рефлексия на рефлексията”**. Тълкувайки цялата модерна музика на ХХ век като една голяма, завършваща рефлексия върху елементи и нагласи от светската професионална музика след Ренесанса, както и от музикалната история изобщо, можеше лесно да се предвиди -според принципа на рекурсивността – че ще дойде скоро времето на пълното изчерпване на възможностите и тогава обект на рефлексия ще стане вече самата модерна музика на ХХ в.

Такава е именно рефлексията на квадрат, която наблюдавахме в края на века и означавахме, макар и неточно, като постмодерна, поставангардна или следмодерна нагласа на творците, изпълнителите, ценителите и тълкувателите на музиката.

Много важно например е обстоятелството, че винаги последната, четвърта фаза в модела GIER – фазата на рефлексията, се застъпва във времето с генетична фаза, която носи нещо принципно различно като музикално послание. Към края на рефлексията, онова възникващо ново, което първоначално е било ъндърграунд -излиза на повърхността и даже постепенно навлиза и в кръга на официалната култура, започва да става “афирмативно” по израза на Адорно.

Затова никак не е правомерно да се слагат в общата графа на “постмодерното” онези, които по своите предпочитания, произход и възпитание са свързани кръвно с модерната парадигма и с “образованата музика” (по израза на Тибор Кнайф) и другите, които се раждат по същото време като дейци в областта на популярната музика, без да искат да знаят не само за “славното минало” на авангардизма, но и за цялата петвековна традиция на професионалното “високо” музициране след Ренесанса...

По пътя на екстраполацията на този модел, може и да се прогнозира, че в скоро време специално такива области на съвременната популярна музика като: електронната и компютърна музика, мултимедията, музикалното оформление на ИНТЕРНЕТ страници и др. под. ще напуснат своя детски, генетичен стадий на развитие и ще достигнат до зрелостта на интензивния стадий. А тогава ще изкристализират и специфичните за тях нови форми, правила, естетически норми и шаблони, които ще бъдат неизбежно академизирани и дори – канонизирани и ще имат валидност за дълъг период напред в ХХI в.

Същевременно рефлектиращото старо не изчезва безследно, а обикновено се консервира (капсулира, пакетира) и продължава още много дълго време своето съществуване – като паметник на самото себе си.

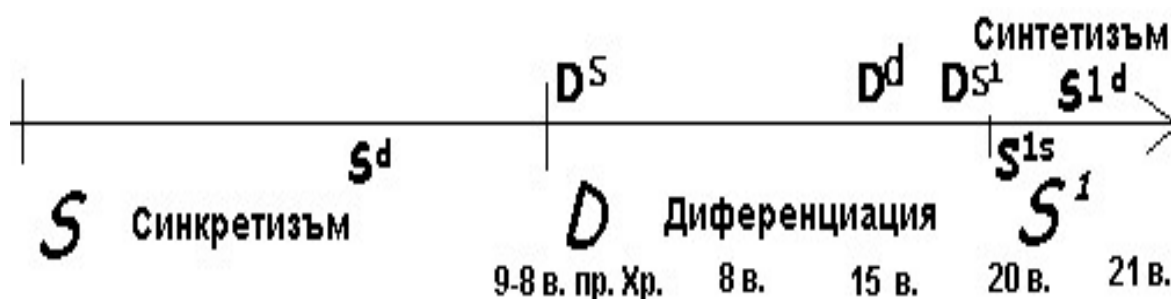
Красноречив пример за това е консервирането на източноправославната певческа практика след генезата и настъплението на професионалната светска музикална култура на Новото време. Много важно е да се осъзнае, че това са два паралелни процеса – на агония и на раждане, макар че в тези процеси участват музиканти, които са съвременници един на друг, а дори едни и същи музиканти могат да участват и в двата процеса едновременно.

Затова никак не е правомерно да се слагат в общата графа на “постмодерното” онези, които по своите предпочитания, произход и възпитание са свързани кръвно с модерната парадигма и с “образованата музика” (по израза на Тибор Кнайф) и другите, които се раждат по същото време като музиканти, без да искат да знаят за “славното минало” на авангардизма и за цялата петвековна традиция на професионалното музициране след Ренесанса...

Сред самите представители на електронната и компютърна музика, например се срещат нагласи и от двата типа: рефлексивния и генетичния (последните по правило са електронно и компютърно ориентирани автодидакти).

## V. Трети когнитивен модел (SDS1)

**SDS1** е абревиатура, която означава: 1. **С**инкретизъм, 2. **Д**иференциация (обособяване), 3. **С**интетизъм.



Това е един от най-старите модели<sup>15</sup>, които аз използвам още от 1964 г. Този модел е доста беден по съдържание и евристични възможности, ако го възприемаме в буквалния му смисъл. Ако го представим в неговата проста



триделна форма, той силно напомня за прословутата Хегелова триада. Моделът частично допуска и рекурсивност, което значи възпроизвеждане (вложеност) на принципа на делене в по-малък или в по-голям мащаб.

По-богат става той, именно когато се предположи, съществува рекурсивност и в него (например - в средната му част: Ds, **Dd**, Ds1), както и многократни други предвестници на синтетизма или частични синтези вътре във фазата на нарастваща диференциация, респ. - синкретични реликти в същата средна фаза, както и в следващата я трета фаза.

Този модел аз използвам тук като допълнение към "вълновия модел" на Тофлър, тъй като фазите на последния **не съвпадат** напълно по време с фазите на SDS1. Някои други съвременни многопластови диахронни модели също интегрират елементи от този модел в съчетание с модела на Тофлър и с GIER<sup>16</sup>.

Ще се спра съвсем накратко на едно интересно следствие от приложението на този модел към ситуацията на прехода от XX към XXI век. Известно е, че утвърждаването на синтетизма в началото и средата на XX в. е емблематично свързано с развитието на киноизкуството. Музикалният синтетизъм намира първото си ярко въплъщение именно чрез появата на звуковото кино. **Екипният принцип** при създаването на произведенията в киното става своеобразен **модел за синтетизма** - като принцип на едно силно индустриализирано и технически обвързано творчество, в което и музикалната съставка се подчинява не толкова на чисто професионалните умения и знания на композитора или изпълнителя, а на съвсем други кино-правила и взаимоотношения. Този модел по-късно се пренася и модифицира в радиото и телевизията и определя мястото на специфичната медийно обвързана форма на музициране в тях. И все пак моделът на синтетизма идващ от киното се запазва непокътнат почти до края на века в повечето електронни медийни модификации, доколкото екипното начало винаги е силно индивидуализирано за публиката чрез фигурата на звездата - режисьор, актьор или водещ.

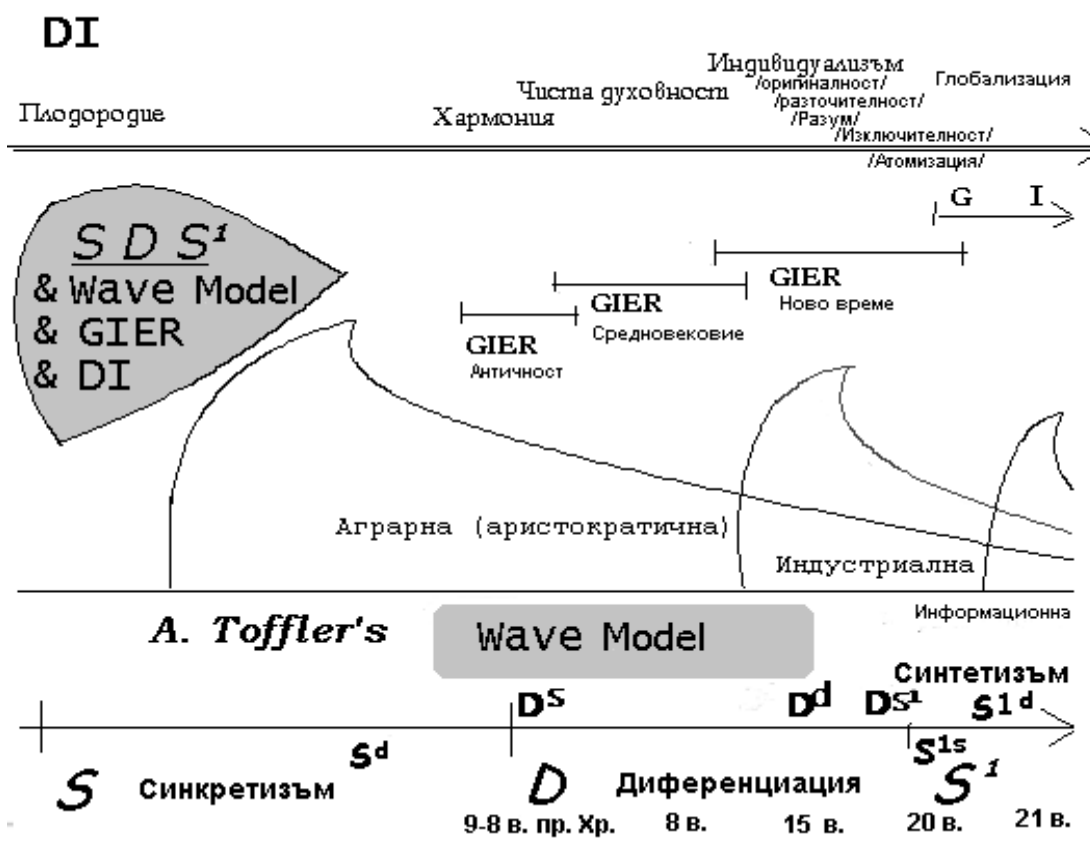
Едва с появата на компютърната мултимедия, на масовите техно-партита, както и на музицирането по ИНТЕРНЕТ се забелязват симптоми на

първата вътрешна **диференциация** в средата на самия **синтетизъм**. Това е проява на рекурсивния принцип в модела SDS1.

В тези нови, съвременни форми синтезът между тясно специализирани умения-включително и музикални остава, екипността също е налице, но онова, което ги различава от принципа, дошъл от киноизкуството е почти пълната им **анонимност, изчезване на авторството и на творбата (опуса) в класическия им вид, преклонението пред процеса на правене** (включително и на музика) и **пълното пренебрежение към завършеността на крайния продукт**. Могат да се очакват в близко бъдеще и нови резултати от процеса на диференциация при електронно и компютърно ориентирания синтетизъм, които биха акцентирали на различни необичайни съчетания от художествени умения, техники или научни знания в него. Резултатът ще бъдат различни реални или виртуални артистични събития с глобално разпространение, всеобща достъпност и въздействие, които се очаква да бъдат много по-мощни от средствата на класическата киноиндустрия.

\*\*\*

Всичките изброени до тук модели могат да бъдат събрани в обща схема, в която ясно се вижда несъвпадението на фазите им в скалата на историческото развитие, както и очевидната тенденция към динамизация (ускоряване) на темпа на промените с приближаването към XXI в.



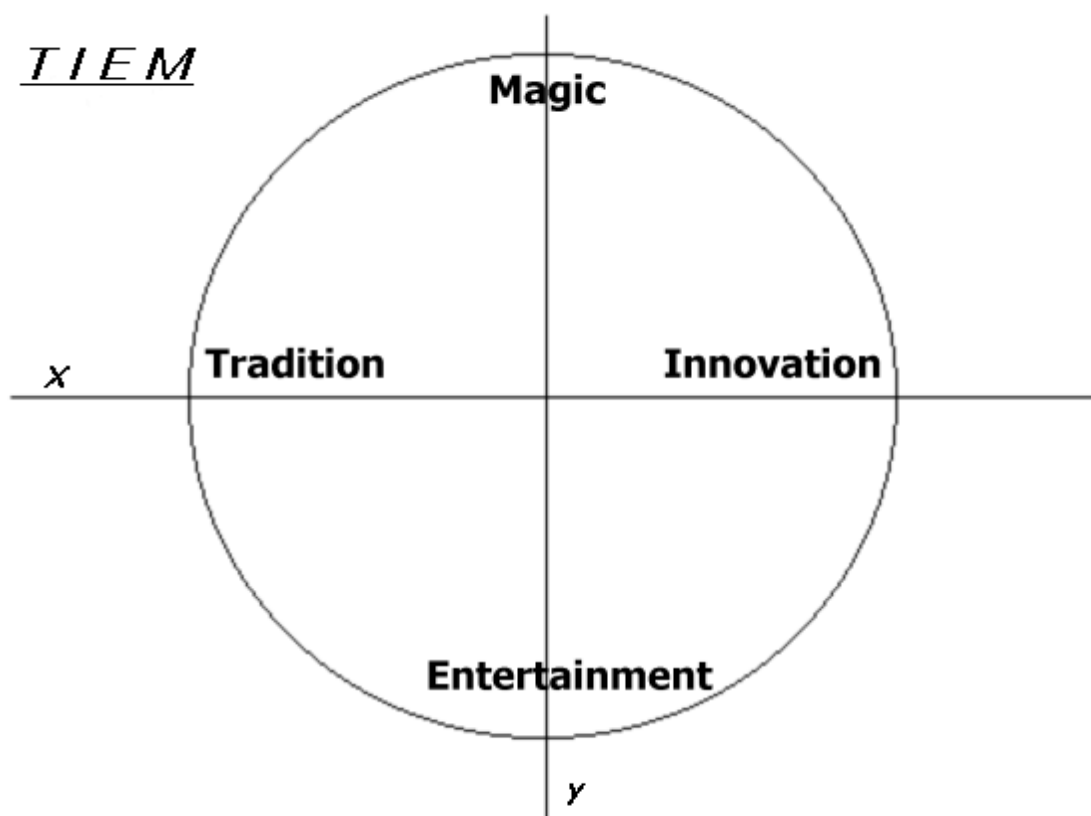
## VI. Четвърти когнитивен модел (ТИЕМ)

**ТИЕМ** е абривиатура, която се разшифрова също с четири основни термина: **1.традиция** (репродукция на миналото, социализация, творчество чрез подражание на наличното) [**T**radition], **2.иновация** (изобретение, откритие, създаване за пръв път) [**I**nnovation], **3.развлечение** (отпускане, отдих, компенсаторност, разтоварваща игра, хедонизъм) [**E**ntertainment], **4.магия** (сугестия, ритуалност, внушение, видения, свръхреалност, сакралност, харизматичност) [**M**agic].

Този модел е синхронен и – поради своята универсалност и ценностна неутралност не се отнася сам по себе си до актуалните промени в популярната музика, настъпващи под влиянието на глобализацията. Той, обаче добре работи при описанието на динамиката в промените на типовете нагласи при музикалното възприемане, както и при класификацията на съвременните музикални саунди.

Това е също не само синхронен, но и функционален модел, описващ

инвариантни (универсални) за културата качества. Може да се каже, че това са вечните "четири лица на културата". Той може да бъде представен чрез съответна координатна система, която предполага и проверяването на модела чрез конкретни психологически (когнитивни) или социологически проучвания и експерименти, включително и чрез скалиране, измерване и статистическа обработка на резултатите.



Когато се използва в музикалната социология, психология или теория поредица от срезове (сонди) основани на TIEM, които се подреждат по скалата на историческото или музикално-събитийно време, той може добре да очертае **профила** на изследваното явление, динамичните промени в него и да послужи за изграждане на хипотези или прогнози, основани на интерполация и екстраполация на съответните функционални характеристики или комбинации между тях.

**TIEM** възникна между 1974 и 1977, когато аз специализирах естетика, социология и систематично музикознание в Полша и Германия. Първоначално моделът бе публикуван в ръкопис, откупен от Съюза на

композиторите и музиколозите (Берлин), а през 1980 - и в книгата “Прогресът и музиката”, излязла на български език<sup>17</sup>.

От тогава TIEM, подобно на модела GIER е бил изпробван в дългогодишна преподавателска и рецензентска дейност, а също - като част от методиката на социално-психологическо експериментално проучване на музикалната рецепция в Стара Загора<sup>18</sup> през 1980 г., при изработване на теоретичен модел на поп и рокмузиката<sup>19</sup>, при типологията на музикалния професионализъм<sup>20</sup> и в редица други публикации. Същият модел стои и в основата на нашата работа по описанията на семантичните полета при изграждането на съвременна теория на музикалния саунд<sup>21</sup>.

Този модел, както вече бе посочено по-горе – поради своята универсалност и ценностна неутралност не се отнася сам по себе си до актуалните промени на музиката, настъпващи под влиянието на глобализацията.

Когато се използва в музикалната социология, психология или теория поредица от срезове (сонди) основани на TIEM, които се подреждат по скалата на историческото или музикално-събитийно време, той може добре да очертае промените в профила на изследваното явление, т.е. динамичните промени в него и да послужи за изграждане на хипотези или прогнози, основани на интерполация и екстраполация на съответните функционални характеристики или комбинации между тях.

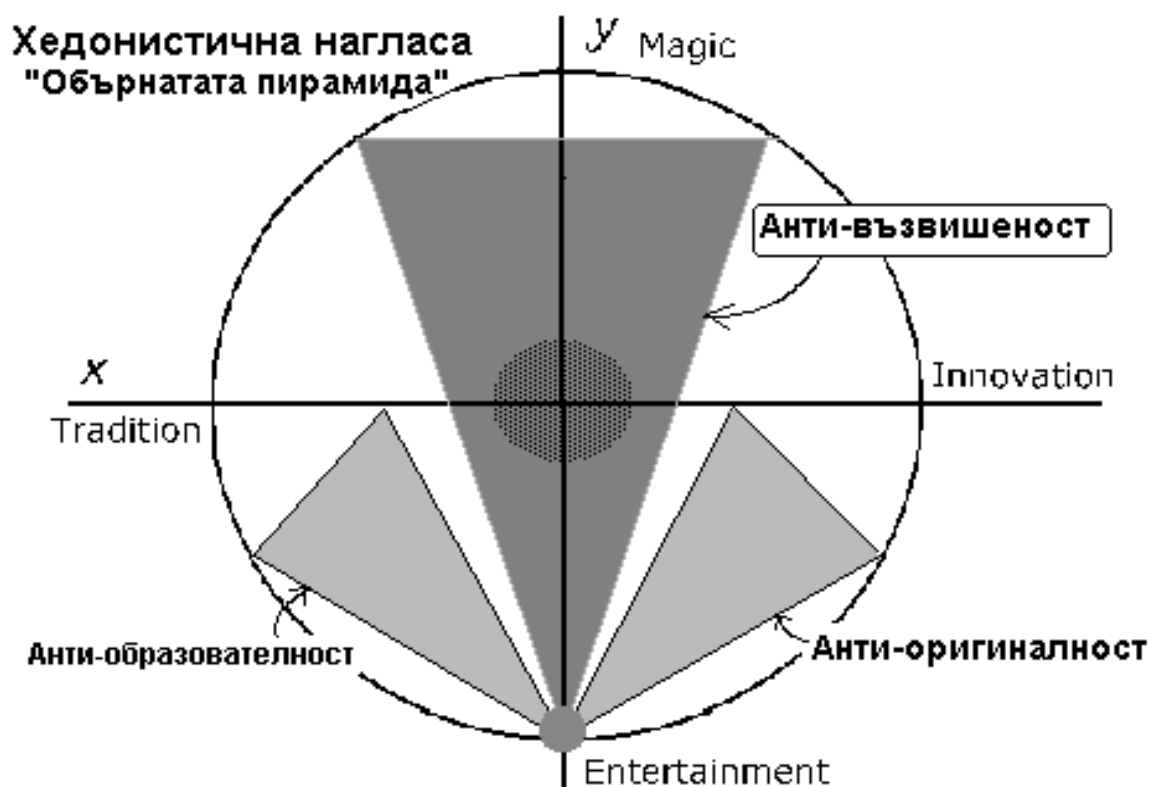
## VII. Преобръщане на ценностните пирамиди

В историята на музикалната култура са известни различни периоди, през които една или няколко от посочените по-горе функции в модела TIEM са били смятани за водещи, били са **високо оценявани** за сметка на другите. Във фолклорната култура например акцентът естествено се поставя на традиционната, социализираща функция и на магическата, а бива пренебрегвана естествено иновационната. В религиозната музика акцентът е още по-силно поставен на магическата функция, развлекателната функция обикновено е демонизирана, а иновационна - се тълкува като нарушение на канона. В авангардната музика на XX в. иновационната функция получава своя исторически реванш, тя излиза на преден план именно като отрицание на традиционализма. В популярната музика от втората половина на същото

столетие развлекателната функция получава своя реванш за сметка на всички останали функции и т. н.

Когато, обаче, не само поставяме ценностните функционални маркери в различните срезове на музикалната култура, но впишем директно пирамидата в кръга на функционалния модел, се получава една извънредно любопитна типология.

Такова вписване дава възможност за скалиране и измерване на ценностни нагласи, както и за проследяване на тяхната динамика във времето (историческо или в конкретния акт на музикална рецепция)<sup>22</sup>. Би могло да се предположи, че четирите функции дават възможност и за вписване на четири различни ценностни "пирамиди": традиционалистична, иновационна, магическа и развлекателна в модела TIEM. Последната нагласа е именно **"Обърнатата пирамида"**, за която пише Розмари Стателова, която може да се изобрази така:



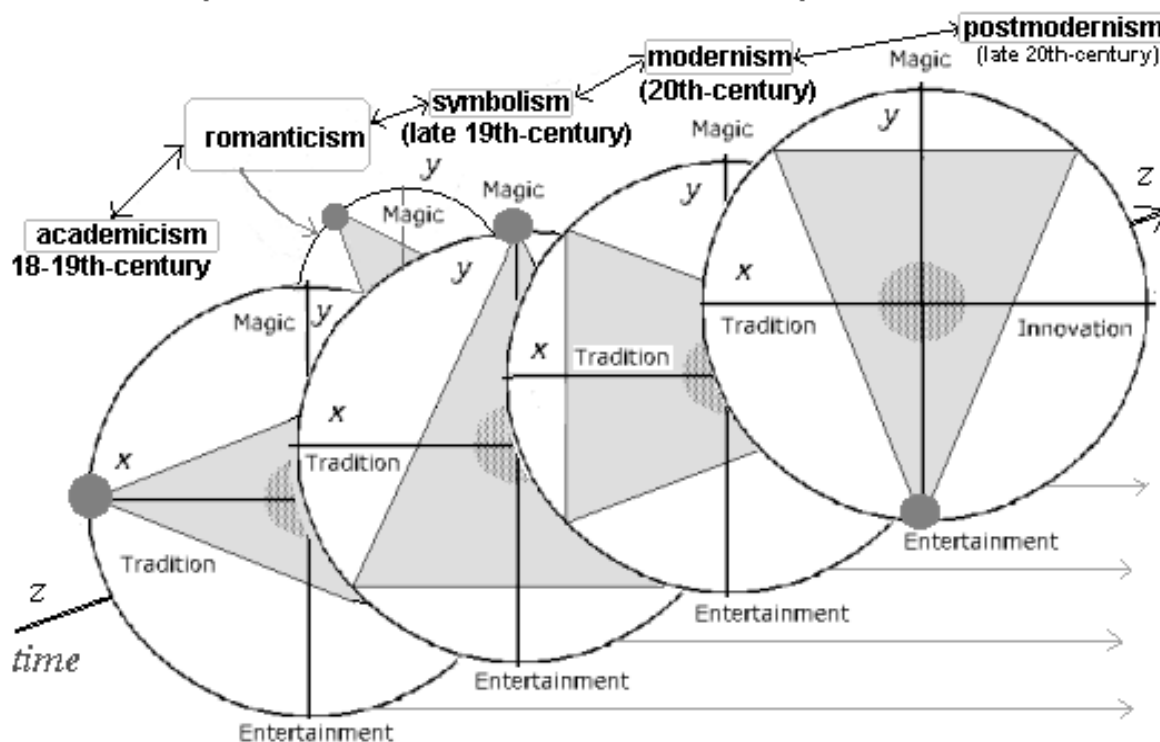
Вижда се, че към основната "пирамидална" нагласа на музиканта и неговата публика в сферата на попмузиката (пренебрежение към "високите сфери" и към възвишеното като естетическа категория) се прибавят и две други "помощни" пирамиди: антиобразователна<sup>23</sup> и антиавангардна<sup>24</sup>.

Стателова също, не само в "Обърнатата пирамида", но и в някои свои етномузикологични теренни изследвания, непрекъснато отбелязва "превключването" между трите варианта на ценностни нагласи в популярната музика, както и към някои съвсем други "пирамидални" нагласи: анти-**I**<sup>25</sup> анти-**T**<sup>26</sup> и анти-**M**<sup>27</sup>. От друга страна авторката, вече в своята собствена ценностна нагласа клони към **образователната** (академична, социализираща, традиционна) ценностна нагласа или парадигма. Тя наистина не приема пренебрежителното отношение на традиционното музиковедие към тематиката на популярната музика, но същевременно *запазва* интелектуалната си дистанция спрямо патоса на популярното. Дори факта, че тя тълкува тази специфика като масов съвременен музикално-танцов израз на "долницата" (по израза на М.Бахтин) вече говори, че нейното отношение е инспирирано не толкова от някакво преклонение или вживяване в развлекателната функция, но много повече - от етоса на образователната, рефлексивна нагласа<sup>28</sup>, както и от уважението към съществуващите висши сфери на ритуалността (M) и на действителната, същностна иновация (I).

Ако показаното по-горе изображение показва само статиката в типологизирането на ценностните пирамиди, то много по-сложен и богат е моделът, когато в него се вземе пред вид картината на непрекъснатите изменения: културно-исторически или ставащи в границите на индивидуалното съзнание (т. е. ценностната динамика в култивирането на вкуса или в конкретния акт на музикално възприемане). Поради изключителната им сложност тези промени е трудно да бъдат добре представени с графични изображения. Те обаче доста пълно се моделират днес с компютърни средства в социално-психологически и социологически изследвания или в маркетинговите проучвания на продуценти, разпространители, електронни медии и пр. Задължително моделирането и анализа в този случай се извършват по няколко показателя и с многократни

"срезове", които се разполагат по темпорална скала<sup>29</sup>. По-долу ще се опитаме да илюстрираме графично една такава последователност, която може да бъде използвана напр. не само за образователни цели - като илюстрация (от гледище на философската естетика) на някои възгледи за еволюцията на художествената култура през последните векове, но и за прогнозиране на очаквани изменения на ценностните нагласи за музика в началото на XXI век.

### A Sequence of Attitudes in the European Aesthetic



Както се вижда от това изображение през последните два века виждаме своеобразно въртене по часовниковата стрелка на ценностната пирамида в музиката, като в края на XX в. се утвърждава именно "Обърнатата пирамида".

Ако това развитие продължи, може да се предполага, че в началото на XXI в. ще се забележи тенденция към нов традиционализъм, нормативност и "академизъм" в музикалната култура на глобализираното общество, която ще утвърди новите шаблони и канони на електронната музика и мултимедията и ще ги превърне в трайни норми и основа за масовото музикално образование или социализация на потребителите, както и за професионалното обучение на самите музиканти.



## VIII. Краят на индивидуализма (*моделите на Филип Таг и Джоржина Борн*)

Преодоляването на индивидуализма е особено характерно за глобалистичното послание на някои от водещите днес направления в музицирането на информационното поколение, тясно обвързано с мултимедията и виртуалната култура на ИНТЕРНЕТ.

**А.** Когато говорим не просто за предпочитаната днес от най-младото поколение музика, а например за цялостната **съвременна младежка техно-култура**, както и за съществените промени на съзнанието и поведението, които тя носи със себе си, може би си струва да разберем какво е в същност нейното послание, нейната философия. Художествено внушение, близко до нейното бихме могли да намерим напр. в някои съвременни филми, стилово сродни с литературния жанр “фентъзи”, които в известен смисъл могат да бъдат наречени емблематични за епохата на Техното – напр. филма “Матрицата”, приеман за един от най-успешните произведения на фантастичното кино за 1999 г. (По същия начин емблематичен за движението на битниците през 60-те години бе мюзикълът “Коса” и едноименният филм). Все пак, има ли технокултурата своя собствена “членоразделна” вербална изява, отнасяща се не до компютърната технология на нейното създаване, а до някаква специфична, открояваща се социална и културна позиция?

Обикновено такава се търси в абревиатурата **PLUR** (от **P**eace, **L**ove, **U**nity, **R**espect) – мир, любов, единство, уважение. На пръв поглед това са общи фрази, които твърде малко се различават от онези, които на времето използваше и движението на битниците. Ако оставим настрана любовта и мира, то другите две думи – *единство* и *уважение* са в същност ключ към разбирането на новата нагласа в технокултурата, ако я сравним с алтернативните младежки движения на 60-те години. Става въпрос за еднородност (анти-индивидуализъм) и толерантност (либерално приемане на всичко “друго”, “чуждо” и “противоположно” в обществено, икономическо и всякакво друго отношение) – т.е. за една принципиална антропологична и социална “всеядност” на техно-движението.

Битниците – преди 30 години -протестираха с поведение и нагласи срещу света на естеблишмънта и войната, противопоставяха се **лично** –

чрез свои изявени **индивидуалности** на официалната култура в индустриалната цивилизация. Техни идоли бяха изявени индивидуалности като Джон Ленън, Годар, Сартър, Маркузе, Че Гевара, Кон Бендит и др. подобни радикално настроени **личности**- независимо от идейните, политически, естетически и морални различия между тях.

Феновете на техно-културата днес **не се прекланят** на свои индивидуални лидери, те **премахват семантиката на индивидуализма** от структурните елементи на самата музика, която предпочитат, те **не се бунтуват**, а просто се опитват да не забелязват враждебния им свят, и дори са готови да приемат в своята глобална и виртуална общност (Unity), всеки, който прояви желание да се включи в нея. Затова, те биват често обвинявани в конформизъм спрямо държавата и бизнеса, или пък биват показвани като “жертви” на някаква гигантска манипулация на “американизма”, на подчинените му медии и транснационален капитал.

**Филип Таг**- основателят на IASPM , в една своя забележителна статия<sup>30</sup> много задълбочено анализира посочените симптоми – от социално, антропологично, философско и психологическо, както и от чисто музикално-теоретично гледище. Според автора Техното (Techno, Rave) не е просто поредното ново явление на сцената на популярната музика, **а е повратна точка в нея**, която изисква “радикално ревизиране на старите модели за обяснение на взаимодействието между обществото и популярната музика” (“old models for explaining how popular music interacts with society may need radical revision”)<sup>31</sup>.

Самото заглавие на статията на Ф.Таг насочва читателя към каламбур: рейвът е самостоеен ритмично-саундов “акомпанимент” към нещо, което го няма; индивидът вече отсъства, останал е само акомпанимента..”(“...Or, as the title of this paper implies, why is there so little tune and so much accompaniment?...From the Florentine Camerata and onwards, we are told, monody, (i.e. a melody with an accompaniment or 'backing') became the main dynamic of European composition. .... To put it crudely again, Haydn and AC/DC may not have much else in common but they both made music on the basis that there has to be some sort of melodic line.... and some sort of accompaniment of that figure...”)<sup>32</sup>.

“Демонтирането” на водещи досега в европейската и американска музикална традиция изразни елементи, включително и тези от рокмузиката, изчезването на онова, което бе емблема на индивидуализма (вкл. и на протестиращия индивидуализъм), прави от Техното едновременно симптом и символ на едно *много по-радикално скъсване* с традиционната официална (“афирмативна” – по Адорно) музика, отколкото онова, което до сега бе направено от модернистите и авангардистите на ХХ в. Същевременно Ф.Тар насочва вниманието и към социалния смисъл на тази стилистика. Макар и под формата на въпроси, които остават открити за изследване, той подчертава **сериозността**, с която представителите на музикологията следва да се отнасят към това явление<sup>33</sup>.

**Б.** Подобна промяна: т.е. радикална **преоценка на ценности** свързани с господството на авторската суверенност, оригиналност, респ. първенство на крайния индивидуализъм, може да наблюдаваме напоследък даже и в онези центрове, които доскоро бяха приемани за последните “оазиси” на чистата, елитарна традиция на електронната музика, както и на модерното естетическо послание, свързано с имена като Булез, Щокхаузен и други композитори от по-старото поколение. Както показват някои сериозни антропологически изследвания направени във Франция (в института IRCAM на П. Булез), настъплението на глобализацията и мултимедията като ценности в съзнанието на по-младите автори, работещи днес в този институт е много напреднало, което довежда до напрежение, естетически и технологични конфликти с по-старото поколение в него. Сред най-младото поколение автори работещи в IRCAM през 90-те години на ХХ век започват вече да преобладават нагласи, които макар и да са далеч от манталитета на рейвърите (феновете на техно-музиката), но все пак се идентифицират като пряко противоположни на индивидуалистичните естетически и социални послания, които бяха така характерни за авангардизма от средата на същото столетие.

Авторката на едно подобно антропологично изследване (**Georgina Born**)<sup>34</sup> е имала възможност сравнително дълго да работи във френския институт **IRCAM**, въз основа на което е направила множество интересни

наблюдения върху съзнанието и поведението на високо-образовани музиканти и специалисти от различна националност. Разглеждайки тяхната рецепция на културните изменения в постмодерната епоха, тя открива множество типични, повтарящи се "бинарни противопоставяния" (дихотомии), които спонтанно възникват в съзнанието и ценностните нагласи на музикални творци, учени и технически специалисти от различни поколения.

В резултат - тя предлага вербален семантичен модел, съставен от поредица опозиции на ключови думи, групирани в няколко последователни категории:

## “The antagonistic counterpoint of musical modernism and postmodernism”

<b>Modernism &gt;</b>	<b>&lt; Postmodernism</b>
Serialism, Postserialism	Experimental Music
Determinism	Indeterminism, nondeterminism
Rationalism	Irrationalism, mysticism
Scientism, universalism	Sociopoliticization
Cerebral, complex	Physical, performative, simple
Text-centered	Practice-centered
Linear, cumulative, teleological	Cyclical, repetitive, static
<b>Within a unity of difference to popular music</b>	
Nonreference, absolute difference nonacknowledgment	Reference, transformation
<b>Within a unity on technology</b>	
Scientisitic, theoreticist High-Tech, institutional	Empiricist, artisanal Low-tech bricolage, entrepreneurial

### Institutional base

East Coast universities Institutionally and state-backed	West Coast, art colleges, art institutions Self-employed, performance-backed
--	--

### IX. Хипотезата

Разгледаните до тук когнитивни модели – наши и чужди, описват една вътрешната логика, която показва, че промените извършващи се днес по цял свят имат **кардинален, ключов** характер за развитието.

Въз основа на всички посочени модели може да се направи един и същ извод.

Той се изразява чрез хипотезата, че сме съвременници на невиджан в последните 5 века кардинален преход в музикалното и културно развитие. Има в историята само още два прецедента с подобно значение: първият - появата и разпространението в Европа на християнската цивилизация и вторият - възникването на индустриалното (гражданско) общество - което още в епохата на Ренесанса има своите предвестници в така наречената “втора музикална практика”.

От тази гледна точка и днес съществуват едновременно поне **два типа** “популярни музикални практики” :

- Първата това е официалната популярна музика на класическото индустриално общество - национално или регионално ориентирано в своите ценностни йерархии.
- Втората – това е музиката, която се създава по най-демократичен начин в рамките на глобализираното информационно общество.

Първата е популярна главно сред традиционно консумативно настроената “средна класа” - нейната предпочитана публика е с доминантна нагласа към локалното - към изпитани ценностни образци: национални, етнически, религиозни, жанрови - утвърждавани със силата на традицията и пазара. Тази популярна музика принадлежи обикновено към афирмативните културни практики и към “естеблишмънта” в индустриалното общество.

Втората – това е електронното и компютърно неканонично музициране на спонтанно възникващите виртуални информационни общности. Тя е популярна сред “популацията” на Световното село и е разбираема само в контекста на предпочитаните от неговите “жители” нагласи към антииндивидуализъм и към тотално потапяне в процесите на всеобща и безпределна глобализация.

Ние всички днес сме очевидци на третата вълна в популярната музика? Подготвени ли сме да надживеем “шока на бъдещето” за да можем да живеем по-нататък нормално в глобалното информационно общество? Имаме ли уши, очи и критерии да усетим и участваме в този принципно нов тип музициране и артистичност? Или – това ще бъде по силите само на нашите деца или внуци?

<sup>1</sup> **Toffler A.**, The Future Shock, N.Y., 1970. (Българско издание: **Тофлър А.**, Шок от бъдещето. София, 1992).

<sup>2</sup>

Виж на ИНТЕРНЕТ адрес: <http://www.internet-fiesta.org/en/present.html> подробна информация за това събитие, проведено в различните европейски страни между 17 и 21 март 2000 г.

<sup>3</sup>

Един от тях бе световно известния рок-певец и композитор - Питър Гейбриъл (Peter Gabriel), който след като напусна групата "Дженесис", стана един от пионерите при създаването на първите интерактивни компакт-дискове (за собственото си творчество), а по-късно - и при първите глобални ИНТЕРНЕТ-празници на "Световното село" - виж **Malamud, C.**, World's Fair for the Global Village. Cambridge, Mass.(MIT Press) 1997.

<sup>4</sup>

Относно това понятие виж: **Йончев, Иля**. Музикологичният дискурс. София, 1997, с.10-29.

<sup>5</sup>

**Тофлър А.**, Третата вълна. София, 1992, с.27-27.

<sup>6</sup>

Пак там, с.561-570.

<sup>7</sup>

Пак там, с.75-107.

<sup>8</sup>

Пак там, с.435.

<sup>9</sup>

**Mcluhan M.**, Culture is Our Business. N.Y., 1970, p.32-33.

<sup>10</sup>

Сравни в: **Стателова, Р.** Обърнатата пирамида. София, 1993, с.19-21; **Драганова, Росица**. Към въпроса за цикличността на музикално - културното развитие. Автореферат. София (БАН), 1997, с. 33-37; **Кавалджиев Л.** Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години). -Българско музикознание, N 3, 1993. с.25.

<sup>11</sup>

Виж в: **Кавалджиев Л.**, Рицар на залеза, -Българско музикознание, кн.2, 1989, с.47-49.

<sup>12</sup>

**Кавалджиев, Л.** Оценки и трудности. - Българска музика, 1966, - № 6, с. 12-20.

<sup>13</sup>

Виж в: **Кавалджиев Л.** Прогресът и музиката. София, 1980, с.78-86.

<sup>14</sup>

**Кавалджиев Л.** Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години) -Българско музикознание, N 3, 1993 с.26-29.

<sup>15</sup>

Виж: **Kavaldjiev, L.** Analytism and Synthetism. In: Proceedings of the 7th International Congress of Aesthetics (1972), Bucarest (ARSR), 1977, p.28.

<sup>16</sup>

Сравни с: **Драганова, Росица**. Към въпроса за цикличността на музикално - културното развитие. Автореферат. София, БАН, 1997, с.37-47.

<sup>17</sup>

Виж: **Кавалджиев Л.** Прогресът и музиката. София, 1980, с. 25-28.

<sup>18</sup>

Виж в: **Кавалджиев, Л.** Нови методи за системно изследване на музикалната култура. -Музикални хоризонти, № 1-2, 1981, с.102 – 103.

<sup>19</sup>

Виж: **Kavaldziev, L.** Entwurf eines theoretisches Funktionsmodells an Beispielen der Rock-und Popmusik. - Beitrage zur Musikwissenschaft, Heft 3/4, 1985, S. 303-309.

<sup>20</sup>

Виж в: **Кавалджиев, Л.** Професионализмът в контекста на европейската култура. /Сб.: Професионализмът в народната музикална и средновековната певческа практика/ - Музикални хоризонти, 1989, № 12-13, с. 245-248.

21

**Кавалджиев Л.** Към общата теория на саунда (I част). -Българско музикознание, - 2, 1994, с.3-24; Кавалджиев Л. Към общата теория на саунда (II част). -Българско музикознание, - 3, 1994, с. 56-78.

22

Семантичния и логически анализ, както и редица социологически и психологически наблюдения, показват възможност за съществуване на много повече от четири пирамиди в координатната система. Типологически на всяка от четирите функции отговарят най-малко по три ценностни пирамиди. Тук още веднъж се появява действието на *магическото число 7* на *George A. Miller* (Виж **Baddeley, A.** The Magical Number Seven: Still Magic after All These Years? -Psychological Review, V. 101, N 2, Apr 1994, p. 353-354), при самоорганизацията на схемите в когнитивния и оценъчни процеси, спонтанно протичащи в психиката на възприемащия и оценяващия музиката субект. Така типологически възможните вписани пирамиди във функционалния модел стават общо  $3 \times 4 = 12$ .

23

Виж: **Кнайф Т.** Естетически и извънестетически критерии на оценката в рок-музиката. В: Рок-музиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията./Под ред.на В. Занднер/. София, 1982, с. 85.

24

Виж: **Фойрих, Ханс-Юрген.** История на стоката и рок-музиката. В: Рок-музиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията /Под ред.на В. Занднер/. София, 1982, сс. 52, 59-61.

25

Сравни в: **Стателова, Р.** Обърнатата пирамида. София, 1993, сс. 35-36, 61-64, 80-81.

26

Пак там: сс.50-51, 53-54.

27

Пак там: с.77-78 и в: **Стателова Р.** Преживяно в България. Рок, поп, фолк 1990 -1994. София (РИВА), 1995, сс. 84-85, 94-99.

28

**Стателова, Р.** Обърнатата пирамида. София, 1993, с.87-90.

29

Виж: **Miller, R.** An Introduction to Multidimensional Scaling for the Study of Musical Perception. -Bulletin of the Council for Research in Music Education, N 102, Fall 1989, p. 64-66.

30

**Tagg, Philip.** From refrain to rave: The decline of figure and the rise of ground. Popular Music, 13/2. 1994, (Cambridge University Press) p. 209-222. [Статията на Таг](#) цитираме тук и по-долу според нейната ИНТЕРНЕТ версия (online публикация на адрес: <http://www.tagg.org/articles/pmusrave.html> от декември 1999 г.).

Авторът на тази статия е **Филип Таг** е роден през 1944 г., той е основателя на IASPM (Международна асоциация за изследване на популярната музика). Филип Таг има днес позиция на един от световно утвърдените музиколози и композитори в средите на изследователите на популярната музика, в момента той е водещ професор в Института за популярна музика към Университета на Ливърпул, Англия и гостуващ лектор в голямо множество университети и световни форуми посветени на тази тематика. В цитираното специално изследване за музиката в съвременната **техно-култура** Ф. Таг директно говори за "...банкрута – едновременно морален и интелектуален на роко-логичните и постмодерни мистификации на популярната музика" [...]"both the ethical and intellectual bankruptcy of the rockologist and postmodernist mystifications of popular music." (Tagg, Philip. From refrain to rave...,виж в параграфа "Thatcherism, rockology and monocentricity") . Под "роко-логични"



авторът има пред вид поставянето на рок-музиката - в съвременната литература за популярната музика, на най-високо място в йерархията и **идеализацията на индивидуалистичните изяви в него**, което става за сметка на подценяването на други видове и жанрове в нея, каквото е напр. Техното (Rave). Като цел на своята статия Таг поставя две основни задачи: " 1. критика на "рокологичната" рационализация на **индивидуалното** и 2. Работно изброяване на основните структурни особености на рейв музиката" [(1) a critique of the 'rockologist' rationale of individuality and (2) a tentative enumeration of rave music's main structural traits] (Tagg, Philip, Пак там, увода на статията). Интересно е, че посочената фундаментална за нас, статия на Таг е била първоначално отхвърлена от редколегията на уважаваното в средите на IASPM списание Popular Music (Cambridge University Press) и едва след година, след редица уговорки и след написване на уведен раздел към нея е била все пак публикувана в рубриката "Дискусии" на същото списание.

<sup>31</sup> Пак там. В параграфа <<Stylistic traits>> според анализа на Филип Таг: още на равнището на подбора и използването на музикалния материал в рейва (Rave), може да се забележи пълното господство на ударните инструменти, при това доста монотонно експонирани, изчезването на бас-линията, принципно отхвърляне на каквато и да е водеща мелодия, предпочитане на еолийски и фригийски модалности, съвсем минимално участие на семплирани вокали срички – като ехо или запълващи "петна", изграждане на форма чрез последователно включване и изключване (mute) на перкусионни пластове, строго придържане към определено темпо и "квадратна" метрика – както и редица други технологични похвати, които се използват в екстазните практики на много народи от най-дълбока древност (например в африканската "барабанна" музика).

<sup>32</sup>

Пак там. Виж параграфа: "Figure and ground".

<sup>33</sup>

Пак там. Виж параграфа <<Musical structure and socialisation>>: "This is one important, musicologically founded reason for taking rave music seriously. Are we really witnessing a radically different musical expression of a radically new socialisation strategy amongst certain groups of young people in our society? If so, does this prefigure a new form of collective consciousness or does it mean the end of oppositionality and individualism? Or are ravers hedonistic defeatists who have abandoned all hope of being heard as individuals in this oppressive society or does their music encode a protest against a totally compromised notion of individual freedom? Perhaps ravers have so conformed and identified with this system that their music expresses no distance to or quarrel with the inexorable pulse and automated march of society? Or does rave music say 'up yours' to 'performance', 'achievement', 'competition', 'enterprise' and all those other nauseous thatcheritic buzzwords? Perhaps rave music at least criticises society by juxtaposing elements of music and sound that outside the musical event are traditionally supposed to belong to separate categories? Bearing in mind that real rave credibility consists of anonymously recording tracks on white labels, is it possible to suggest that the non-individualist character of the music actually does express a rejection of degenerate, hegemonic notions of the individual? Bearing also in mind the often semi-illegal, cooperative way in which raves are organised, is it going too far to hypothesise that rave music prefigures new forms of collective consciousness?".

<sup>34</sup>

**Born, Georgina.** Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde (an anthropological study of IRCAM), Berkeley, Cal. (UCal Press), 1995, p.63.