

Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България – през 80-те и 90-те години), включително новата Теория на саунда

Автор: ст.н.с. д-р Любомир Кавалджиев

София, октомври 1993 г.

1. ВЪВЕДЕНИЕ

1.1. За актуализацията на музикално-теоретичното знание.

Понятията за обща и специална музикална теория, развити преди години от нас¹, допълнително следва да бъдат актуализирани поради съществените обществени промени настъпили в източна Европа в края на осемдесетте години на нашия век.

Но актуализацията е необходима не само поради някакви външни, конюнктурни фактори от обществено-политическия живот. За това си има и вътрешни, иманентни музикално-еволюционни причини. През последното десетилетие особено ясно се проявиха три нови научно - тематични области:

- съвременният постмодернизъм като практика и теоретизации към него (и по-специално разсъжденията на тема музикален поставангардизъм),

- разширението на музикално-теоретичната дейност посветена на традиционната музика поради процесите на глобализация, (което включва в кръга на теорията на музиката, заедно с европейската

¹ Кавалджиев Л., Теория на музикалната култура - структура и функции,-
Българско музикознание, 1983, № 3, с.8-16

професионална музика и фолклор, и музикалната практика на всички извъневропейски цивилизации от всички времена в тяхното взаимодействие, универсални принципи и различия),

-появата на музикалната и мултимедийна култура на информационната цивилизация (ТРЕТАТА ВЪЛНА - по А.Тофлър), тясно обвързана в своята специфика с супертехнологиите и електронните медии и поради това изискваща разработването на принципно нов теоретичен стил, категориален апарат и специфична терминология както на равнището на общата теория, така и като специална музикална теория (технология).

Веднага на пръв поглед възниква въпросът: изобщо възможна ли е такава "обща теория", която да обхване в едно и също проблемно поле едновременно и трите посочени по-горе нови тематични сфери, заедно с традиционните?

Такъв въпрос, обаче, по наше мнение би бил неточно поставен. Само класическата европейска представа за теория (напр. от времената на картезианството, Просвещението или на Нютон) би поставила подобно изискване. За съжаление школската традиция на българското музиковедие често утвърждава господството на такава една представа не само за "общи" теории, но дори и за обикновената елементарна теория на музиката.

Подобен плосък универсализъм датира у нас не, разбира се, само от 47 години, но много по-отдавна. Може да се каже, че след оттеглянето под националистически натиск на чешките музиканти (някои от които са и със сериозни и основателни теоретични претенции - като например К.Махан) в България се утвърждава за дълго една монологична и монополна традиция в теорията, която е плодотворна от една страна (Добри Христов и последователите му), но е ограничена и провинциална в по-късните си прояви със своята увереност в

абсолютната прозрачност на предмета си, с наивната си убеденост, че е верифицируема във всички конкретни случаи, и че е общовалидна подобно на Нютоновата механика или на Питагоровата теорема...

1.1.1. Традиционните парадигми в българското музиковедие.

След Карл Попер², поне за сериозните изследователи е ясно, че силата на една теория, колкото и обща да е тя, е не в претенциите за общовалидност, не дори в доказателствата за възможно най-пълна верифицируемост, а точно в обратна посока.

Тук не бихме се задълбочавали в аргументите на съвременното музиковедие, нито в детайли от историята на българската музикално - теоретична мисъл. Само ще отбележим, че почти един век в България са разпространени и се изучават от музиковедите поне три основни музикално-теоретични парадигми, всяка от които претендира да е универсално приложима за българските условия:

- класическата за консерваториите и средните музикални училища, включително и у нас, европоцентрична или по-точно - германоецентрична, музикална теория, изкристализирала в дидактизма и догматиката на всички епигони на Хуго Риман от началото и средата на века, както и на техните български ученици (типичен пример за това в България е П. Хаджиев),

- руско-съветската интонационна школа на Б.Асафиев (развиваща в източен маниер "енергетичната" насока подхвърлена на времето от Е.Курт и получила след 60-те години в България особено драстична идеологизация в теоретизациите на И.Хлеббаров за развитието на соцреализма в българската музика),

- фолклористичната теоретична парадигма на националната изключителност, водеща началото си от Добри Христов и преминала по-

² Popper K., Logik der Forschung, W., 1935, S.16, 55-56.

късно в идеологемата за неизменната плодотворност и творческа перспективност на "българския национален стил", която още по-късно се изявява, също като предишните две, крайно авторитарно и се идеологизира в тенденции за почти пълен музикално-културологичен изолационизъм. (Тази парадигма бива активно разпространявана и налагана като "единствено правилна" в музиковедски кръгове около Института за музикознание на БАН по време на ръководствата на П.Стайнов и В.Кръстев).

Всяка една от тези, сами по себе си плодотворни за времето си парадигми, обхваща почти пълно "теоретичното поле" около себе си, а трите заедно до края на 80-те години почти напълно изчерпват "официалните" и съответно познати на научната музикална общественост (вкл. и в чужбина) насоки на българската музикално-теоретична мисъл.

Всяка една от тях, макар и да съществува паралелно с другите, претендира да дава не само някакво специално (технологично) обяснение на подбрани, ограничени по място и време факти от българската и световната музика, но има почти винаги претенции да изчерпва цялото национално общотеоретичното музикално знание, респективно да изпълнява ролята на нещо като организационно-професионален и педагогически ментор за съществуването и развитието на българската музикална културология, музикална философия или естетика.

Това у нас се подсилва и от обстоятелството, че поради липсата на институционализирано университетско музикално-теоретично знание, ролята на водещи теоретици в България често изпълняват композиторите, които в много случаи съвместяват заедно с това и други роли: на диригенти, изпълнители, редактори, педагози, функционери на професионални организации, чиновници в културни и държавни

институции, като почти винаги имат в тях ръководни позиции.

Пирамидалната конструкция на господстващия от самото начало на развитието на професионалната ни музика от края на деветнадесети век академизъм, а и наложилият се напълно още през годините преди Втората световна война монополизъм в официалния музикален живот, допълнително институциализират центровете, които са носители у нас на тези три насоки на теоретична рефлексия. Борейки се помежду си за изключително, привилегировано положение, те изграждат свои властни центрове в културната и научна политика, създават трайни нагласи в психологията на няколко поколения професионални музиканти и любители на музиката.

Това положение, повтаряме, не е характерно само за тоталитарния период, но има много по-дълга история у нас, поне що се отнася за тясно-професионално (академично) ориентирани музиканти и музиковеци. Става въпрос за огромното множество от онези изявени дейци на музикалната ни култура, получили и ограничили се от най-ранна възраст предимно със специализираната си подготовка в областта на "сериозната музика".

1.1.2. Време за промяна.

Българските музикални историци, включително тези, които се занимават с написването на историята на българското музикознание, вероятно в скоро време ще опишат и коментират в детайли как и кога започна постепенното ерозиране на посочената по-горе картина на теоретична монолитност, нетърпимост и стремеж към монополно положение, присъстващи в еднаква степен и в трите основни парадигми. Тук ще вметнем, че тези три парадигми понякога с времето преливаха една към друга или проявяваха тенденции към симбиоза помежду си, но въпреки това запазваха предпочитанието си към същата

формално-логическа монолитност, нетърпимост към други виждания и стремеж за постигане на монополно положение.

Във всеки случай още в началото на шестдесетте години бе ясно, че не само като общи теории, но дори и по специални музикално-технологични или стилистични въпроси посочените три основни теоретични нагласи не работят пълноценно нито по отношение на традиционната, нито по отношение на съвременната българска и световна музикална практика.

Класическият музикален анализ се затрудняваше не само с формите на импресионизма и късния романтизъм, но дори и с обяснението на увертюри и инструментални фрагменти от "златните времена" на операта. Класическата хармония у нас се опитваше чрез "разширено терцово сродство" да обяснява клъстърите при Дебюси, а естетиката на бетховеноцентризма поставяше в ниските стъпала на ценностната йерархия всичко, което се отклонява от схемите на бетховеновия тип симфонизъм и в което преобладава игровото начало, т.е. свободната, импровизационна вариационност или принципа на потпурите.

Фолклористичната парадигма пък в културологично отношение "отказваше", когато ставаше въпрос дори за такива очевидно фолклорни явления като сватбарските оркестри или съвременните градски инструментални и песенни прояви на тривиалната музика, а ставаше съвсем ирелевантна към професионалното творчество на закъснели български авангардисти от типа на Лазар Николов или Иван Спасов, както и на космополитното, но с подчертано българска интонационно-ритмическа база творчество на Милчо Левиев.

Що се отнася до интонационната парадигма и нейното следствие - теорията за интонационните кризи, то тя у нас, наред с плодотворни интерпретации, бе доведена и до своята пълна карикатура в

концепцията за "социалистическия реализъм" на Иван Хлеббаров и неговите поклонници. В този си вариант тя ставаше все по-очевидно безпомощна, както при тълкуването и оценяването на творчеството на повечето български композитори след Втората световна война, но и на цели жанрове и направления в съвременната и по-стара музика като например: ортодоксалната музикално-певческа традиция, развлекателната музика в последните два века (включително и българската "естрадна музика"), рокмузиката, електронната, компютърната и електроакустична музика.

И трите парадигми се затрудняваха еднакво с проявите и у нас на поставангардната (постмодерна) музика, говорейки в един глас за нейния "еклектизъм" и "безвкусица", както и за "непрофесионализма" и "безформеността" на някои нейни произведения, въпреки че автори на същите постмодерни творби бяха образовани в класически дух музиканти от старото или средното поколение, както и от техни ученици, доказали уменията си преди това в традиционната стилистика.

А ако обърнем поглед към инспирираната от електронните медии специфична музикално-приложна продукция (фонова музика, сигнали, звукови-музикални реклами, театрална и киномузика с нетрадиционна звучност и технология на създаване, мултимедийни компютърни приложения с музика (експозиционни конструкции за панаири и изложби, феерии за деца и възрастни, видеоигри, обучаващи програми със звук, експериментални звукови обекти - като показваните на фестивала Арс електроника в Грац, музикално-танцови номера от типа на показаните при откриването на зимната олимпиада през 1992 г.), ще видим пълната безпомощност на цялото ни традиционно музиковедие по отношение на съвременни нестандартни музикални явления. Тук става съвсем очевидна генетичната недостатъчност и на трите водещи парадигми, и на всякакви техни симбиози, когато те се опитват да анализират или

изобщо да кажат нещо съществено и нетривиално за тази нова музика, ако бъдат верни на наличния си категориален апарат, терминология, специфични методи и ценностни нагласи.

1.1.3. Един опит за решение на проблемната ситуация.

Разбира се, според цитирания по-горе принцип за опровержимостта (фалшификацията) на Карл Попер, не би имало нищо ненормално, ако отделните наложили се у нас музикално -теоретични парадигми не са в състояние да обяснят едни или други нестандартни за тях явления. Това би било нормално, ако те сами определят и вербализират границите си на приложение: областите, в които се използва първата теория, за разлика от съседни области, в които почва да действа втората или пък третата, и за разлика от онези неизследвани тематични полета, в които и трите парадигми са безсилни, респективно - за които още няма създадена теория.

Това обаче е в силите на една метатеория или на такава нова теория, която принципно признава необходимостта от усвояването на нов научен стил, която създава нов апарат и уважава теоретичния плюрализъм. Дори и да допуснем, че утвърдените у нас теории ще се модифицират в посочената посока, пак възниква, вече на друго равнище, въпросът за ползата от обща (глобалистична) съвременна теория.

Тук възниква и още по-големият проблем как, на каква основа да бъде тя създадена и какви следва да бъдат специфичните черти на отделните континентални, национални и регионални школи в нея. Дали например българската школа в общата теория ще тръгне по пътя на развиваното в немско говорещите страни систематично музикознание³,

³ Този тип музикознание показва често една предимно натурфилософска насоченост, въпреки че обикновено ги украсява със доста свободни и несистематични "разсъждения върху проблемите на музикалната акустика, психология, теория, естетика и социология" (Einführung in die systematische

дали ще следва една друга европейска насока, маркирана от информационната теория на културата на Абрахам Мол⁴, или ще се избере един интегративен подход и стил, който се опитва чрез принципиално глобалистичен (по същество - наदेвропейски) обществено-политически, психологически и културологичен ключ да отвори вратата към глобалната картина на музикалното "производство" и на спонтанното музициране от края на двадесети и началото на двадесет и първи век? (Трябва да отбележим, че предпоставки за този подход се появиха и в Европа, още през 60-те години, като вътрешна самокритика на европоцентризма, но особено - в някои североамерикански университети, необременени генетично с прекалено преклонение към традиционните - класически и романтични, както и към следващите ги модерни догми на европейския XX век в музиката.)

Ние отдавна сме избрали именно този трети - интегративен подход.

Отначало се ориентирахме към току що появилите се и търсещи първоначално признание информационно -теоретични подходи на Ноберт Винер, Шенън и Ъшби ,първите музикално-кибернетични практически разработки и също - чрез общата теория на системите на Берталанфи - като изследвахме възможностите на методиката на анализ на кибернетичните системи в проблемното поле на музиката⁵,

Musikwissenschaft. Hrsg. von C.Dahlhaus. Köln, 1975, S.7). Още по-ясна натуралистично-математическата тенденция, съзнателно отбягваща хуманитарни съдържателни проблеми , се забелязва в следващите линията на систематичното музиковедение "Въведения ...", които се доближават и до разпространените в България "елементарни теории на музиката". Наистина в Германия такива помагала имат далеч по-голям тематичен обхват и използват доста по-съвременен апарат и терминология от областта на природните науки и математиката (виж например: Husman H., Einführung in die Musikwissenschaft. Wilhelmshaven, 1975)..

⁴ Сравни напр.: Моль А., Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966; Мол А., Футурология на изкуството, В: А. Мол, Нови студии, София, 1992. с.7-27.

⁵ Кавалджиев Л., Кибернетика и музиковедение В: "Българско музиковедение", Сб., Том 1, София, 1971.

както и разработихме няколко оригинални модели за диахронно развитие⁶: (1) моделът С О С - Синкретизъм, Обособяване, Синтетизъм, (2) моделът Г И Е Р - Генеза, Интензивно развитие, Екстензивно развитие, Рефлексия, с неговата рекурсивна конкретизация⁷, (3) моделът на симултанно съществуване Г & Р - т.е. едновременното протичане в етапите на превключване на затихващата Рефлексия и утвърждаващата се Генеза, включително аналозите със сходни епохи като тази на Ренесанса⁸.

По-късно допълнително направихме опит за разработка на основни проблеми на общата музикална теория като : съвременното определение на музиката и музикалността⁹, експликация на проблема за центъра и периферията в музикалното културно поле¹⁰, уточняване генезата на структурата и функциите на музиката в цивилизованото общество - въз основа на актуалистичен подход към културната символика (митологемите) в епохата на античността и следващите етапи от развитието на художествената практика и наука¹¹, конкретизация на координатно-функционалния (синхронен) модел в областта на рок- и попмузиката¹²

Настоящото изследване продължава тези многогодишни усилия, като ги актуализира в нова обществено-политическа и културна среда и

⁶ Кавалджиев Л., Цялостността в музикалната еволюция (Три методологически модела), -Проблеми на изкуството, ХЗ, 1970.

⁷ Кавалджиев Л., Рицар на залеза, -Българско музикознание, кн.2,1989, с.48-49.

⁸ Кавалджиев Л., Прогресът и музиката. София, 1980, с.79-87.

⁹ Кавалджиев Л.,Към определението на музикалната култура. -Музикални хоризонти, N4, 1990, с.6-13.

¹⁰ Пак там, с.11-12. (Сравни и с: Л.Кавалджиев. Проблемът за центъра и периферията. -Българска музика, Х9, 1987, с.21 и следващите).

¹¹ Кавалджиев Л., Некласическият подход и актуализмът в отношението към античните символи на музикалната култура. -Българско музикознание, кн.1, 1986, с .25-39.

¹² Kavaldziev Ljubomir, Entwurf eines theoretisches Funktionsmodells an Beispielen der Rock- und Popmusik. - Beitrage zur Musikwissenschaft, Heft 3/4.1985. S.303-309.

представлява опит да се създаде относително завършена феноменология и понятийна структура в една глобалистична обща теория на музикалната култура.

1.2. За смисъла на абривиатурата Н Т Р .

Макар в заглавието да присъствува компрометираната напоследък у нас абривиатура Н Т Р (научно-техническа революция), ние не се отказваме от рационалната и емоционална съдържателност свързана с нея.

Преди всичко термина "революция" по отношение на съвременните глобални промени на типа цивилизация и култура в посока към постиндустриализъм и на информационно общество се употребява не толкова от социалисти и комунисти, а предимно от хора със съвсем противоположна нагласа. От неоконсерватора Рейгън до либерално-центристки настроения А.Тофлър цари единодушие за употребата на израза "информационна революция". С технологичните, икономически и човешки ефекти от същата революция първият се закани да разклати отвън и отвътре най-голямата тоталитарна "Империя на злото" и го постигна, а неговият наследник Дж. Буш доведе докрай този процес.

А. Тофлър бе един от първите, който още в 1970 г.¹³ анализира - в широко достъпна форма, шока и неизбежното преобръщане на ценностите след информационната революция, започнала още през петдесетте години.

¹³ Toffler A., The Future Shock, N.Y., 1970. (Българско издание: Тофлър А., Шок от бъдещето. София, 1992).

1.2.1. Движещи сили и антагонисти на информационната революция

Тя, като всяка революция, осъществява насилие, макар и да не си служи както в предишните световни революции с меч, гилотина или огнестрелно оръжие, но затова пък умело използва много по-мощните оръжия на психологическото ежедневно въздействие: манипулацията, дискредитацията, сугестията, както и агресивните средства на невидимия, но фактически всепроникващ информационен контрол, осъществяван в полза на корпоративните интереси на самите информационни дейци: членове на тайните служби, журналисти, мениджъри, работници в електронните медии, комуникациите, в различни изследователски центрове и пр.

Те постепенно се откъсват от служебната си роля, която първоначално са изпълнявали към публичната власт или към своите дотогавашни обществени или частни работодатели и при наличието на най-малката криза бързо изграждат нещо като своя собствена "държава в държавата". Информационната революция 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 и всички негови посочени предшественици, тъй като те се въплъщават в музиката и мисълта за музика, както и в типа глобалистично възприятие, без които е немислима една модерна обща теория на музикалната култура.

Във всеки случай това съсловие днес изпълнява (от актуалистично гледище) роля, която е аналог на ролята която ТРЕТОТО СЪСЛОВИЕ е изпълнявало около Френската революция.

Започвайки - в средните векове ,от положението на презрени лихвари и занаятчии, изпълнявали послушно ролите на полезни, инициативни поданици и обслужващ персонал на аристокрацията включително до времената на Моцарт и Бомарше, бюргерите в Германия и буржоата във Франция постепенно добиват икономическа и културна водеща роля, а след това и пълна политическа доминация, като завършват през 19 век в неговата пълнота изграждането на гражданското общество, с основните му ценности и структура. Но това трето съсловие, в цялата си дотогавашна история, е питателната среда и за развитието на голямата европейска професионална музикална традиция. Това е традицията на Новото време - с нейната класическа теория, историография, философия и естетика.

Днес по подобен начин се гледа все още с едва прикрито презрение към възникващото ново "трето съсловие" - към онези които се наричат "юпита" и "хакери"¹⁴, както и към всички от идващите поколения, които от детски години и със завидна лекота боравят с компютърна и електронна техника, но и сами създават 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 млади момчета). За нас това е развитие на идеята за Homo ludens на Хьойзинха в конкретните условия на началото на електронната ера в края на XX век. Това игрово и заедно с това високо рационално развитие на съзнанието на новото трето съсловие е уникален исторически синтез на креативно-рационалното и рекреативно начало, което поражда заедно с това и една нова психика, нова

¹⁴ Монов Х., Информационни технологии и образование. *φιλοσοφία*, №4, 1991, с.112-113.

чувствителност и начин на съществуване и, заедно с това, и 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 съчетание между творческите начала на Хомо Луденс и Хомо Фабер.

Би трябвало да се преодолеят "призраците" в съзнанието, наследени от следренесансовото рационално-механично, обвързано с класическата индустриална цивилизация мислене, за да се разберат и почувствуват непрекъснато възникващите около нас резултати от действието на градивните сили на ТРЕТАТА ВЪЛНА в цивилизацията. Хората, които активно принадлежат към тези градивни сили сами се възприемат все още като обслужващ персонал или като малозначителни "малцинства" (макар и не етнически или расови). Така е удобно да бъдат възприемани те и за жреците на класическия индустриализъм и за свързаните с тях господстващи икономисти, политици и мислители. Отношението на пренебрежение е всеобщо за повечето икономисти, независимо дали поддържат индустриалната цивилизация в неоконсервативен, либерално-демократичен, социалдемократически, социалистически (тоталитарен) или кейнсиански вариант.

В скоро време, обаче, рицарите на втората, индустриалната цивилизационна вълна ще разберат, че в най-добрия случай са изпаднали в положението на един твърде закъснял Дон Кихот, който, в битките с вятърните мелници на политическата конкуренция е забравил да забележи, че синът на съвременния Санчо (обслужващия информационен персонал - оръженосец на индустриалния Дон Кихот) вече реално е проникнал в редиците на истинския световен политически елит и бързо е започнал да изтласква в страни лобитата на

досегашната икономическа " аристокрация". (Не е зле да се припомни, че именно на такава политическа преоценка на ценностите заложи сегашният американски президент Бил Клинтън и с това в голяма степен осигури своята изборна победа).

1.2.2. Метафората за ТРЕТАТА ВЪЛНА.

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 победилото информационно съсловие - днес. Коридорите на реалната власт в информационното общество са главен и вече не толкова атрактивен предмет на последната му книга. От съмнителен футуролог в началото, същият автор става световно признат авторитет при описанието и анализа на една вече утвърдена мощна реалност, която днес твърде много е изпреварила собствените му предвиждания от началото на седемдесетте години.

Обърнахме толкова внимание на този американски мислител, защото приемаме, че метафората на третата вълна е онзи ключ, който търсим за обосноваване и изграждане на една глобалистична теория на музиката. Тофлър признава, че тази изключително съдържателна метафора, не е единствено негово хрумване¹⁵. Подобни образи са срещани и преди него, а такива нагласи не са били чужди още преди десетилетия и на някои свободомислещи кръгове в Източна Европа.

Нека буквализираме тази метафора. Това е един от начините за "евристична атака" при използването на метафорите в научното творчество. Така бихме достигнали до няколко фундаментални за нашата изследователска задача следствия.

¹⁵ Тофлър А., Прогнози и предпоставки, София, 1992, с.126-160.

1.2.3. Третата вълна и "езерото" на културата.

Това, което наричаме Научно-техническа революция се оказва, че е съставено от поне два пласта с противоположно движение. Те предизвикват и онова завихряне, което самия Тофлър определя като световна свръхборба¹⁶.

С други думи от едната страна (в "долния" пласт) стоят технократите от последните, агресивни изблици на втората, индустриалната вълна с техния култ към централизация, стандартизация, концентрация, синхронизация, максимизация, свръхпроизводство и т.н.¹⁷ във всички дейности, включително и културните.

От противоположната страна (в "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.) - и тези сили бавно но сигурно изместват от кормилото на цялостния живот силите на втората вълна. Но особено важен за страна като съвременна България е изводът, 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"¹⁸. 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...

¹⁶ Тофлър А., Третата вълна. София, 1992, с.27-27.

¹⁷ Пак там, с.561-570.

¹⁸ Тофлър А., Третата вълна. София, 1992, с.75-107.

1.2.4. България като информационен оазис.

Вижда се, че понятието НТР съвсем не е плод на някаква си лява пропагандна фразеология, а е всеобщо валидно за всички съвременни страни, независимо от общественно-политическата им система. 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 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 тази индустриална цивилизация.

Метафорично погледнато (пак в диахронен план): би могло да си представим, че запълването на "езерото" на цивилизацията е започнало с аграрно-аристократичните първоначални потоци от древна Гърция и Рим и изобщо от страните на средиземноморския басейн; втората вълна на индустриалното гражданско общество е тръгнало от Англия и другите страни на Западна Европа; третата вълна се появява от още "по-западна" посока - Америка, Япония, Източна Азия и като "препълва" езерото, осъществява глобалната информационна 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. Би могло да се предполага, че духът на нов "Ренесанс", който се носи около нас, т.е. "вятърът на промяната" съпровождащ идването на информационната вълна на цивилизацията, ще намери своята културна "люлка" за първите си художествено-творчески иновационни изяви именно в маргинални "резервати" от типа на България и други източноевропейски и азиатски страни, необременени със "славното минало" на индустриалния тип рационализъм и атомистичната емоционалност на класическото бюргерско общество.

1.2.5. Некласическата представа за развитието.

Вълновата метафора отнема, може би завинаги, почвата под линейните представи за историческо развитие, които са в основата и на европейските класически (или произхождащите от тях по-късни) насоки в общото и специализирано теоретично музиковедие, претендиращи до сега за монополно положение.

Става въпрос не само за "есхатологията" на марксистката утопия, 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 еднопосочна 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 интуитивно моделиране на сложни процеси (например т.н. фрактални графики), но и за относително точно геометрично и статистическо формализиране и анализ на музикални отношения, тенденции и аналогии.

Вълновата метафора накрая 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. 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 живеяха и се радваха на популярност или на официално внимание, музикални явления с твърде различен исторически произход или от далечни култури. Тогава се прибягваше обикновено до конструкцията на пирамидата, като на върха се поставяха "нашите" ценности и съответни технологии, а в най-ниските етажи - "чуждите" или противоположните.

Крайт на двадесети век, именно чрез електронните информационни медии, направи неудържимо подобно изкуствено теоретично или институционално подреждане. И особено неудържимо това бе в музиката, която най-лесно в сравнение с другите изкуства

проникваше през всякакви езикови, икономически, политически и всякакви други бариери.

1.3. Функционализмът, като актуален музикално-теоретичен подход.

Може да се каже, че музиката бе първия рушител на "Гутенберговата галактика", първия глашатай на "световното село", за което говори М.Маклуан¹⁹, тя бе и първия "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 рока, 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.

¹⁹ McLuhan M., Culture is Our Business. N.Y., 1970, p.32-33.

Макар и сродна на направлението на т.нар. музикална антропология²⁰, функционалната нагласа на общата теория не се отъждествява с нея, защото е насочена преди всичко към горните информационните пластове от "езерото" на културата и едва чрез тях се насочва и към по-дълбоките пластове на индустриалната и аграрна цивилизации. Последните се намират винаги в недрата на съвременната култура.

Следователно общата теория на музиката, от наша гледна точка, е принципно актуалистична, защото през призмата на психиката и музикалната практика на хората, заети непосредствено с електронните медии, високите технологии и компютърния инструментариум, се насочва към "класическите" пластове и към останалите още по-дълбоки пластове, включително и към онова, което бе главен предмет на фолклористи, етномузиколози и етнографи.

Следващите части на нашето изследване ще бъдат посветени на теоретичното изследване на спектъра от равнопоставени художествени функции в условията на информационната революция, и - преди всичко - на тяхното действие при анализа на категорията саунд, въз основа включително и на български експерименти и творчески постижения в тази област.

2. Към общата теория на саунда

2.1 Предварителни понятия за саунд

Разработваната от нас музикална теория има, освен културологични, и специално-музикални теоретични измерения. Ако в традиционната теория, утвърдена в българска музикална фолклористика ключово понятие бяха неравноделните метроритмични явления, ако в "класическата" академична теория главен фактор бе мелосът и неговите

²⁰ Suppan W., Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik., Mainz, 1984. S.26-28.

производни в многогласието, близко до ума е, че и музикалната теория на информационното общество би трябвало да има свое ключово 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, не могат да бъдат игнорирани, но в общата функционална система от категории на новата теория биха отстъпили на по-заден план.

Затова пък в информационната култура като основополагащ специално-музикален (технологичен) елемент ще стои онова, което днес се възприема с особена острота - най-вече от младежта - и което предлага съвършено нови творчески възможности, немислими до момента, в който при музицирането не се включиха продуктите на високите технологии. Основна категория на музикалното развитие в информационната цивилизация стана САУНДЪТ. Нарочно използваме английската дума, тъй като нито традиционния термин "музикален тембър", нито преводът с българската дума "звучност", могат да изразят пълното съдържание²¹ на понятието.

Саундът е характерен, постигнат с електронна техника, често "нечовешки" тембър, който се разгръща плавно в пространството и също така плавно променя своите акустични параметри.

С други думи саундът е електронно създаден или преработен тембър плюс стереофония, плюс плавно движение в пространството,

²¹ Понякога понятието САУНД се разбира в англоезичната литература и в още по-широк смисъл: като основа за музиката и музицирането изобщо. Виж напр. подобно тълкуване в книгата на: Smith, F. The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. New York, London, Paris., 1979.

плюс плавно изменение на първоначалната звучност (тембровка драматургия)²².

Често казват, че поколението, което се преклони пред саунда, бе същото, което пеейки музиката на Бийтълс, създаде и първите масови компютри. Самите Бийтълс, особено след работата в студиото на Аби Роуд, може да се каже, че въведоха саунда в съвременната популярна музика като обект на глобално почитание и внимание. В България същите процеси вървяха почти паралелно на онова, което ставаше и в останалия свят. Във всеки случай, с много по-малко закъснение, отколкото в други области на техниката, науката, икономиката или културата.

Днес това, което по времето на Бийтълс бе "ъндърграунд", се стреми да излезе в нова ценностна позиция и да заеме нормалното си (равноправно) място в спектъра на официално признатите и изучени форми на музициране.

2.2 Защо едва сега саунд – теорията става възможна?

Не би трябвало да се мисли, че нашето изследване тръгва от нулева точка. През последните двадесет години са правени не малко опити да се анализират и осмислят теоретично явленията на саунда. Дори още в началото на петдесетте години, след появата и определянето на понятията "електронна" и "конкретна" музика, някои музиколози се опитват да свържат експериментите на авангардизма в тази област с надежди за възможно бурно и плодотворно развитие на идеята на Шьонберг за тъй наречената "тембровка мелодия"

²² Сравни в: Занднер, В. Саунд и техническо оборудване. В сб.: Рокмузиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията. София, 1982, с.65-76.

(Klangfarbenmelodie) както в композиторската практика, така и в чисто теоретичен план.

Десетилетие по-късно се прокрадва все по-често термина "сонорна музика" или "сонорна стилистика" в рецензии и публицистични статии на музиковеди и композитори, когато става въпрос за авангардни търсения, насочени към творческо развитие предимно на тембровото начало. В България също, още през шестдесетте години, има увеличено внимание към сонорното начало от страна на композитори като Иван Спасов, Васил Казанджиев, Константин Илиев, Георги Минчев и редица техни по-млади колеги. Някои от тях се опитваха да осмислят в слово този творчески опит. Иван Спасов например говореше често и проповядваше в статии върховенството на "звука като субстанция", а Лазар Николов написа произведението "Симфонии", в чието название се обръщаше към етимологията на думата /съ-звучия/, в противоположност на класическата употреба на термина "симфония".

Много думи са казани по повод на сонорното в музиката, но на нас не ни е известно те някъде да са прерастнали в стройна теоретична постройка, пък макар и с чисто индивидуална приложимост в нечие композиторско творчество или в съответно авангардно стилистично направление.

За разлика от това в епохата на авангардизма се развиха разнообразни, при това доста широки теоретични обобщения по отношение на звуковисочинните отношения, метроритмиката, общата структура на произведението и дори - насочени към обяснение на хипотетичната "тотална организация" на звука. Такива теоретични постройки понякога бяха не само доста амбициозни, но и убедителни в своята степен на обобщеност, сложност и дори - в сериозните си опити за математическо формализиране на музиковедския научен апарат. Но

при същия този авангардизъм подобна по степен на общност теория за тембъра изобщо не бе създадена.

За това си има причини: естетически, технологични, културно-исторически. Тук ще отминем подробното обсъждане на известната на всички привързаност към "МЕЛОСА" на западноевропейския авангардизъм, т.е. към свръхкомплицираните отношения между тонови височини, съчетан със стремежа към максимална отдалеченост в повечето случаи от тривиалната мелодика. А именно елементарната /и ненатоварваща слуха с антипопулярност/ мелодика, а дори , в екстремния случай, и "нулевата" оригиналност на мелоса /т.е. абсолютната монотонност/, е онова необходимо условие, за да изпъкне върху нея едно предимно темброво новаторство.

Причини могат да се търсят и в прословутата изолираност и надменност на същия западноевропейски авангардизъм спрямо всякакви други, несъобразени с догмите му, възможни творчески линии, дори и в границите на самата Европа. Авангардистите възприемаха всичко, създадено извън техните тесни кръгове, като естетически малоценна "екзотика" или само като годно за чисто декоративни ефекти.

Има значение и това, че отделните авангардни творци и групи в тази епоха, дори и когато залагат на сонорното начало, са обладани от един естествен за времето свръхиндивидуализъм, противопоставен едновременно и на сериозната "афирмативна"/по Адорно/ и на масовата развлекателна музикална култура на същото това време. А всеки, който изповядва такъв хипертрофиран индивидуализъм и мания за "абсолютна" оригиналност на собственото творчество, не може изобщо да помисли за някакво по-общо културологично осмисляне на тембровите явления, което да бъде валидно за по-голям обем и по-различна музика и за по-голям отрязък от време.

Постигани с класически акустични инструменти използвани по нетривиален начин, дори и без помощта на електронни устройства, реалните завоевания на музиката от онова време, които ще останат и в историята на тембровото новаторство /напр.от типа на "Хирошима" от Пендерецки/, се описваха от творци и критици в контекста на манифести, есета, рецензии, а по-рядко и в теоретични опити, където "саундовата" характеристика на творбата се маркираше главно с епитети и метафорични изрази, предимно с литературна стойност. При сравнително напреднала терминология по отношение на интерваликата, ритъма и общата организация на "музикалното пространство", то статично-тембровата и стереофоничната характеристики, а особено - драматургията в плавната промяна на тембъра, се описваха с понятия малко различаващи се от тези в учебници по оркестрация от първата половина на XX век, които третираха музика на Вагнер, Берлиоз, Малер или Равел. В най-добрия случай, в авангардистката литература тембровите белези се групираха по противоположни двойки от типа на "меко-рязко", "прозрачно-плътно", "кристално-мъгляво" и други подобни.

Но вече с използването на тези опозиции описващи темброви качества, и най-вече, със значимото творчество на най-видни европейски композитори от типа на Щокхаузен, Ксенакис, Булез, Кагел, Месиан, Пендерецки и много други, бяха направени и първите стъпки, които психологически подготвиха в "сериозната музика" почвата за възприемане на самото явление "САУНД", както и за възможните теоретизации върху него. Така например вече посоченото произведение на Пендерецки, предназначено за струнен оркестър е от такъв ранг, че ако днес го слуша някой съвсем млад човек, изобщо неизкушен в историята на музиката, който никога не е и чувал имената на които и да са авангардни композитори от онази епоха, би решил че "това е

страхотна електронна филмова музика" от някой космически екшън. Ако същият човек слуша "Хирошима" на качествена уредба, непременно ще възнагради чутото с дежурното в такива случаи възклицание: "жесток саунд"...

Изобщо през цялата бляскава епоха на западноевропейския авангардизъм нито в Западна Европа, нито където и да е другаде на този континент не съществуваше нагласа да се направи теоретичен и практически синтез между авангардната сонористика /вкл. с електронни средства/ и другия голям източник на съвременни темброви идеи - РОКМУЗИКАТА. Изключения, като ласкави изказвания на Джон Ленън /под влияние на авангардната си съпруга Йоко Оно/ за Булез и Щокхаузен или обратните комплименти за него от страна на "сериозни авангардисти", само потвърждават правилото. В най-добрия случай се смяташе, че авангардните темброви открития, когато се износят от употреба, слизат едно равнище по-ниско и оплождат масовата култура в нейната външна страна. Така поне изглеждаше и отношението в изобразителните изкуства: напр. откритията на оп-арта след няколко години проникнаха като декоративни елементи или десени в приложната графика...

С идването на епохата на поставангардизма, с неговото тотално разместване на пластове и почти повсеместна ирония, нещата се промениха, но съвсем не в посока на създаването на сериозна и разбираема за широки слоеве музиканти теория, а по-скоро в точно обратната, по същество антитеоретична насока.

Що се отнася до Северна Америка или Япония, там отношението между творците от различните типове бе доста по-либерално /да си спомним изказванията на Бърнстейн за поп- и рок-музиката или електронните аранжimenti на Исао Томита върху произведения на сериозната европейска музика, вкл. и на XX век/. От друга страна

първичният прагматизъм на тясно-музикалните специалисти зад океана също не бе ориентиран по-това време към обобщения с по-трайно културологично значение.

Основните причини, обаче, за липсата и до днес все още на достатъчно цялостни опити за изграждане на обща културологично /респ. антропологично/ ориентирана теория на саунда, а също и на специална учебна дисциплина, т.е. инструктивно-композиторски насочена саунд - теория²³, са предимно от технологично и свързаното с него - методично естество.

Преди всичко съществено препятствие за музикантското осъзнаване на закономерностите на саунда, в действително съвременното му значение (тембър + електронната му обработка + стереофония + перманентна промяна на всичките му параметри) бе, че до началото на седемдесетте години възможности за творческа работа и изучаване на тези явления имаше само за онзи, който бе получил достъп до някоя университетска лаборатория или елитно звукозаписно

²³ Наистина напоследък се появяват и някои изключения. Например в Кралската академия в Хага /Холандия/ се изучава, включително и от българи, учебната дисциплина сонология.

студио²⁴, каквито по света можеха да се наброят на пръстите на двете ръце.

Обикновено "тон" в такива светилища по отношение на саунда даваха инженери или физици - акустици, които в много случаи ревниво пазеха своите фирмени или изследователски тайни, но и дори, когато бяха склонни да ги споделят, правеха това на онзи физико-

²⁴ Също така и елитните електронни устройства за произвеждане на музикален саунд бяха достъпни и познати само на онези малко на брой световно известни рок-групи, които можеха да си ги позволят финансово, но и да имат щастието да попаднат на авангардно мислещи и познаващи последната дума на звуковата техника тон-инженери или техници. Такъв трудно достъпен за придобиване, пък и за пълноценна употреба в началото на 70-те години музикален инструмент бе мелотронът /създаден още през 1962 г./. "Предизвикалите всеобщо възхищение <<Бахови тропети>> от <<Strawberry Fields Forever>> от плочата <<Magical Mystery Tour>> на <<Бийтълс>> са произведени с мелотрон...При него, чрез натискане на клавиши зазвучават записани предварително на магнетофонна лента звуци от струнни или духови инструменти...Бившият кейбордист на <<Йес>> Рик Уейкман създаде междуременно една разновидност на мелотрона, биротрон, при който няма никакви технически граници на виртуозността (които не е лесно за обикновения мелотрон поради сложния механизъм на пренасяне на звуците върху лентата)"/Занднер, В. Цит. съч., с. 72/.

математически жаргон, който бе абсолютно неразбираем: и за класически образованите музиканти, и - още повече, за не особено склонните към абстрактно мислене рокмузиканти²⁵.

Едва с появата в 1970 година на Муг-синтезатора²⁶ започва демократизирането сред музикантите на творческата работа със саунда, а това значи - и на неговото масово изучаване.

Подобна роля, в по-общ план изпълнява появата на персоналния компютър, чието масово разпространение през 80-те години направи работата и изучаването на тази техника достояние на милиони хора, докато преди това достъп до тях имаха само ограничен брой инженери и потребители големите електронно-изчислителни машини.

²⁵ Според Занднер: "В областта на популярната музика традиционната представа за живия музикант и работника по техниката в студиото е вече не само изопачена, но по някой път е даже точно обратна на действителното положение. Съвместната работа на <<слаб>> музикант и <<добър>> тон-инженер (или продуцент) положително би довела до създаването на по-убедително в музикално отношение звуково явление, отколкото съчетанието на отличен музикант и некадърен техник. И не без основание продуцентът на грамофонните плочи на <<Бийтълс>>, Джордж Мартин, бе наричан често <<пети Бийтълс>> " /Занднер, В. Цит.съч., с. 73/.

²⁶ Бащата на синтезатора, Роберт Муг, замисля и създава първия прототип на този инструмент през 1964 г. Още докато завършва следването си в Корнуелския университет, Муг разработва за пръв път "сърцето" на този принципно нов електронен инструмент, а именно "осцилатора, контролиран чрез напрежение". През 1964 г., в същност е представена система от взаимно свързани чрез много кабели осцилатори и други модули, която е трудно преносима и почти недостъпна за използване от който и да е обикновен музикант без инженерно образование. Ще минат още няколко години за да се появи легендарния "мини-муг" синтезатор, където множеството модули са обединени в компактна и по-лесна за управление от всеки музикант конструкция, звука от която може да бъде изменян в реално време, чрез клавиатура и множество копчета. Той става особено популярен сред музикантите, защото може да се използва, освен в студиото, и на концертния подиум. Самото наименование "муг" през това десетилетие се употребява като нарицателно за всякакви по-късни синтезатори, създадени и от други фирми. /Виж: Newquist, H.P. Music & Technology. New York, 1989, p. 16-18/.

Своеобразен синтез на тези две линии на демократизация - синтезаторната и компютърната, даде началото на следващото десетилетие, т.е 90-те години. През 1992 г. се отбеляза своеобразен бум на мултимедията в масовите професионални компютри, които, чрез разработката на сравнително евтини разширителни платки и съответни програмни продукти, започнаха да работят непосредствено със саунд на сравнително високо ниво, както и с видео-картина. А това вече даде възможност на почти всеки любознателен и талантлив човек да експериментира и да изучава на практика едновременно закономерностите на саунда и на движещото се графично изображение.

Именно това изучаване на практика е огромно преимущество за онзи, който го може, но същевременно е и пречка за останалите, когато стане въпрос за музикално-теоретичното асимилиране на саундовите явления. Ако говорим сега за причините, поради които не е била създадена обща теория на саунда, може би трябва да поставим на първо място именно това обстоятелство.

Известен е девизът на много, особено американски учени "направи го, за да го изучиш!", което в същност означава пълна противоположност на кабинетното теоретизиране. Особено на етномузиколозите са известни много техни задокеански колеги, които практически изучават "на терена" народното пеене, учат се в тънкости да свирят на фолклорни инструменти в различни страни на света, вживяват се, чрез непосредствено участие, в местните ритуали. И ако, все пак, сериозна етномузикология може да се прави, без непременно музиковеда да свири на някакъв народен инструмент, то в областта на саунда практическото занимание с него е неотменно, задължително условие.

Това, впрочем става, включително и в старата Европа, императив за представителите на новата, информационна цивилизация. Или, както

пише един неин виден познавач: "Не е достатъчно само да разберем идеята. За да разберем даден предмет, трябва да порботим с него (това е като управлението на кола - вие можете да знаете на теория за какво служат двигателят, спирачките, съединителят и трансмисията, да знаете също така какво трябва да направите, за да управлявате автомобила, но няма да се научите, докато сами не опитате на практика)"²⁷. И по-нататък същият автор отбелязва, че в съвременната информационна епоха "...всяка личност трябва да се включи в процеса на създаване и ползуване на глобални информационни системи, защото информацията ни позволява да действваме смислено"²⁸.

Посоченото по-горе обстоятелство, което е абсолютно неизбежно за сериозно и самостоятелно изучаване на саунда, застави и автора на настоящите редове да "загуби" повече от седем години в практическата работа по изучаването и композирането със синтезатори, компютри, саунд-процесори, смесители и звукозаписна техника, която бе осъществена самостоятелно или в съвместна работа с български и чуждестранни музиканти и специалисти в областта на саунда и на компютърните науки. Да се надяваме, че освен удоволствието, това време е дало предпоставки за създаване на нещо полезно за българското теоретично музиковзнание в изследването на тази неизучена изобщо у нас проблематика.

В процеса на тази практически-изследователска и композиторска работа ние се сблъскахме с някои допълнителни обстоятелства, които могат да бъдат посочени като причини за това, че създаването на обща теория на саунда досега е било малко вероятно, не само у нас, но и в изобщо в световното музиковзнание.

²⁷ Маркес, Фернандо де Елцабуру. Предстоящото десетилетие на телекомуникациите: потребителската позиция. - Наука, кн.5, София, 1991, с. 9.

²⁸ Пак там

На първо място - това бе липсата на общ език и обща емоционално-творческа нагласа между инженери, традиционно обучени музиканти и културолози при изследването на музикални явления породени от съвременната информационна революция. Дори и когато един и същ човек, поради особености на своето индивидуално развитие, е успял да съчетае в себе си тези три типа нагласи, знания и умения, то те продължават да се сблъскват вътре в него.

Инженерното "панелно" мислене, стремежът за конструиране от детайли и имитиране по изкуствен начин на естествени процеси се сблъсква с принципиално процесуалната, интуитивно - импровизационна нагласа на емоционалния музикант с южен темперамент²⁹, за изключенията в творчеството /но не и в теоретизациите/ при Ксенакис и Вангелис а философските или антропологични хуманитарни абстракции се оказват противоположани на конкретното и "калкулативното", както и на чисто занаятчийското, което неизбежно е "програмирано" в работата с предназначенията за масова употреба компютърни музикални и устройства и софтуер. Освен това много от тънкостите при работата със саунда се пазят като "производствени тайни"³⁰ не само от повечето "електронни" музиканти

²⁹ Наистина в музиката на автори от гръцки произход, като Ксенакис или Вангелис се чувства осезателно онази южняшка оригиналност и темперамент, които по-трудно ще открием например в творчеството на скандинавските "електронни" композитори. Но ако се обърнем например към музикално-теоретичните съчинения на Ксенакис, и по-специално на неговата "Стохастична музика", ще видим че тук вече калкулативното мислене взема връх.

³⁰ "...за Джими Хендрикс бяха типични техническият екип и използването на крайни звукови ефекти. Нищо чудно, че някои музиканти се опитваха да копират саунда на Хендрикс, използвайки същата уредба. Това едва ли е било лесно за многобройните епигони на Хендрикс, защото, на зависимата от култови почести музикална сцена, техническите данни се третират като тайни рецепти от кухня на алхимик..." / Занднер, В. Цит. съч., с.69-70/.

по света, но и от водещите в тази област лаборатории при фирми и университети³¹.

От друга страна съществува едно любопитно обстоятелство, което пък стимулира по-задълбоченото изучаване и творчество в областта на саунда именно в страни като България, за разлика от развитите материално-технически страни. И това е бедността.

Материално разглезеният западен музикант, пък и музикалните изследователи, не чувствуват затруднение непрекъснато да купуват и бързо да сменят все нови и нови устройства за саунд или потребителски програми. Така музикантите там обикновено се задоволяват с готовите саунди вградени в инструментите от фирмите - производителки и щом те им омръзнат или пък се появи нова саунд-мода те, бързат да ги захвърлят и да придобият новия последен модел синтезатор, саунд-процесор или програма, без изобщо да са проучили и творчески изпробвали до край възможностите на предишния. А в действителност се оказва, че тези саунди са създавани в повечето случаи от фирмени инженери с музикално хоби и поради това, далеч не винаги показват пълните възможности на инструмента, а в отделни случаи - правят отрицателна реклама сред музикантите на иначе прекрасни инструменти от водещи световни фирми.

Самите музиканти - потребители в такива случаи просто купуват нови запрограмирани готови саунди /записани на дискети, касети,

³¹ Показателен е случаят с прочутия синтезатор DX-7 на японската фирма Ямаха, която за пръв път, в средата на 80-те години, направи широко популярен сред музикантите метода на т.нар. "честотна модулация" (FM-Synthesis). Първоначално /от 1970г./ екипът на John Chowning бе разработвал този метод в Центъра за компютърни изследвания в музиката и акустиката при Станфордския университет. Междувременно Ямаха закупува лиценз на някои технологични резултати от още незавършеното научно изследване и бърза да пусне в масово производство своя DX-7 /Виж:Newquist, H.P. Цит.съч.,р.р. 20-21, 72/. Това, естествено, от една страна популяризира, но от друга, поради някои специфични договорености при лицензирането, подеждува затормозяващо за американския изследователски колектив от Станфорд в задълбочаването на по-нататъшните чисто научни изследвания на "честотната модулация".

компакт-дискове или RAM-памети/, които се произвеждат и разпространяват от специализирани фирми. Всички тези саунд-производители обикновено ревниво пазят в тайна тънкостите на своята продукция. Когато и тези готови саунди не ги задоволяват, музикантите просто се снабдяват със следващия нашумял синтезатор, семплер на саунди или звуков процесор.

Що се отнася до музикалните специалисти на Запад, те също са обвързани комерсиално със съответни фирми и техните публикации често не представляват нещо повече от относително обективни, а в някои случаи направо откровено рекламни, потребителски тестове на съответния моден хит в света на електронните инструменти или музикални програми³².

Всички тези "удобства" са недостъпни за българския музикант, поради своята цена, а до скоро - и поради това, че можеха да се закупят само от чужбина.

Да не говорим пък за българския музикален изследовател, който и до днес нито е така материално обезпечен, че да може да си купува всеки месец нови електронни инструменти, софтуер или поне - специализирани списания и книги за новостите в тази твърде специфична област.

Тогава остава единствената възможност: наличните, доставени с много усилия устройства, програми и друга информация за саунда да бъдат "изстискани" до последните им възможности, което предполага задълбочено и продължително изучаване, нетрадиционно, творческо прилагане и достигане неизбежно до разгадаването на общите

³² Въпреки богатата и най-нова информация, статиите в специализирани списания като американското Keyboard, немските Fachblatt Musikmagazin, Keys, Keyboards и много други, донякъде могат да разочароват вискателния музикален изследовател поради явната си обвързаност с водещи фирми за синтезаторна и друга звукова техника, чийто продукти са обект на тестове, обзорни анализи или "твърде избирателна" критика на техни недостатъци.

принципи заложили в тях. И повечето уважаващи себе си български музиканти, работещи творчески със съвременен саунд, в действителност бяха принудени през последното десетилетие да правят точно това³³. /Още повече, че у нас обикновено програмите се разпространяват полулегално, т.е. без придружаващите ги пълни ръководства. Който работи с такива програми или електронни устройства, често се превръща и в "следовател", принуден по собствен път да достига, вкл. и до тайни, които производителят им е пропуснал да спомене в съответната официална печатна информация за тях/.

Така нашата "изостаналост" често се превръща в преимущество и за това никак не е чудно, че най-интересните хрумвания в областта на саунда могат да се намерят далеч от "метрополиите" на фирмите-производителки и работещите с тях университетски лаборатории³⁴.

³³ Това се отнася не само до работилите в "електронната музика" български музиканти, но и до елитни за времето си рок-групи или солисти, най-ярките примери за които са ФСБ и китариста Илия Фортунов.

³⁴ Така например, през 1988 г., Ангел Андонов, един от българските "електронни" музиканти започва да кореспондира с американското списание "Транс-соник хакер" /названието може описателно да се преведе като "човек, който прониква в паметта на синтезатори и компютри, с цел да програмира саунди, които заводът-производител не се е сетил да вложи в тях/. Това списание всеки месец класира по 5 саунда, програмите на които са изпратени от цял свят. Андонов предлага на списанието точно пет от своите оригинални саунди, които той е програмирал за своя синтезатор EPS-1 произведен от фирмата E-MU Systems Inc. В следващия брой на списанието четири от неговите саунди са класирани на първите четири места /от 5 възможни/.

Безспорно на Запад съществуват и не малко задълбочени чисто математически, както и написани на по-популярен език, разработки за отделни качества на саунда или за по-общи негови параметри. Но те обикновено се отнасят пряко до някой определен технологичен процес, синтезаторно /респ. компютърно/ устройство или потребителско приложение /написано на съответен програмен език/³⁵ или пък към опита на отделна творческа групировка³⁶. Такива публикации трудно могат да бъдат свързани и съгласувани в една обща теоретична картина, която да се отнася за саунда във всякакъв тип съвременна музика.

За това, очевидно, ще бъде нужно да се разработи самостоятелна теоретична мрежа, която да е вътрешно непротиворечива и да изхожда от ЕДИНЕН ПРИНЦИП.

2.3 Основната културологична опозиция

Вече споменахме, че използването на поредици от опозиции, описващи с думи саунда, е обикновено срещания подход в нематематическите публикации на тази тема. Такива списъци с опозиции са по правило отворени, т. е. могат да бъдат допълвани непрекъснато в зависимост от обективните новости в техниката или според поетичната фантазия на самия автор. От тук пътят към известна систематизация е трасиран чрез поставянето на отношения на взаимна подчиненост между опозициите.

Но методологическият недостатък на този подход, според нас, е именно в неговата принципиална отвореност. НЕ МОЖЕ да се изгради

³⁵ Такава е например известната система за композиция и саунд Music 5, създадена от доктора на науките и директор лабораториите БЕЛ Макс Матюс, в която се използва програмния език ФОРТРАН. /Виж: Mathews, M. The Technology of Computer Music. The Massachusetts Institute of Technology, 1969/.

³⁶ Виж: Musical Thought at I R C A M . In: Contemporary music review, Vol.1, part 1, (G+B/Harwood). Chur, London, Paris, New York, 1984.

вътрешно непротиворечива и завършена теория, когато непрекъснато, с течение на времето, могат да бъдат прибавяни нови и нови опозиции към списъка на досегашните.

Както чисто качествените противоположни определения, които можем да заемем дори от традиционните италиански названия за определяне характера на изпълнението в класическата музика, така и новите определения на саунда, възникнали в жаргона на съвременната компютърна епоха, водят до една по-скоро поетична многословност, отколкото - до строга структурна завършеност.

Говори се, например, за противоположността между "аналогов" и "дигитален" саунд. За сведение на неспециалистите ще подчертаем, че аналогов и дигитален може да бъде не само синтезаторния саунд, но и записът на познатата класическа музика, изпълнявана на чисто акустични инструменти. Всеки добър съвременен тонрежисьор може лесно да различи на слух двата типа записи /първият- направен с качествен студийен магнитофон, а другият - с цифрови преобразуватели на звука/. И тук разликата, далеч не се състои само в рекламно повтаряното твърдение, че дигиталният запис бил още по-качествен, но и в известна "сухота" или "стерилност" в този случай на звука, които добрият музикант, за разлика от инженера, може и да не предпочете пред резултатите от добрата стара студийна техника.

Освен опозицията "аналогов - дигитален" ще срещнем и други опозиции, вече при синтезаторните саунди, получени в зависимост от различните технически начини за звуков синтез.

Такава е напр. опозицията между "адитивния" и "честотно-модулиращия" синтез. Самият адитивен /т.е "събирателен"/ синтез може да се подраздели по-нататък на: /а/ обикновено смесване на първичните звуци от няколко генератора с еднакъв или различаващ се саунд или пък, /б/ смесване чрез прибавянето на различни по сила обертонове

към един основен "чист" тон. Синтезът и при честотната модулация може да се подраздели също на две подгрупи: /а/ саунди получени чрез взаимното модулиране на генератори произвеждащи прости синусоидни вълни (както е при легендарния в края на седемдесетте години DX7 - синтезатор на фирмата Ямаха) и /б/ саунди получени чрез взаимно модулиране на генератори, изработващи сложни саунди, вкл. записани по цифров път от естествени източници: глас, природни явления или акустични музикални инструменти.

Тази наглед стройна система от последователни дихотомии на синтезаторните саунди, обаче, веднага се пропуква, като споменем, че освен просто смесване на звуци от няколко генератора, съществува и така нареченият "фазов синтез". От адитивния синтез на обертонове пък съществено се различава един друг, допълнителен метод - прибавянето на гласови форманти, които правят и най-бедния на обертонове синтезаторен звук, да "говори", във буквалния /фонетичен/ смисъл на думата³⁷. В резултат се получава нещо като синтезаторна имитация на хорово пеене с доста отчетлива дикция.

В самата честотна модулация могат да бъдат допълнително вградени елементи от адитивния синтез, включително и чрез прибавянето на обертонове или фазово изместване, а в синтезаторите с адитивен синтез отдавна съществуват елементи на честотна модулация: в ефектите тремоло и вибрато, в "ринг-модуляторите" /които дават ефект на "метализация" на саунда/ и в много други техни подсистеми...

Посочването на такива примери за взаимно преплитане на инженерните "опозиции" може да продължи. И никой не знае дали още

³⁷ Това е "тайната" на едно популярно преди няколко години и сред българските музиканти устройство, наречено "ВОКОДЕР", чрез което музикантът едновременно свири на синтезатор и говори думите на песента пред микрофон.

утре някоя техническа новост в синтезирането, преработката или записването на звук, няма да разтърси из основи всяка изглеждаща изцяло технологична класификация, с произтичащото от нея обяснение на опозициите в наличните характеристики на саунда.

Малко по-горе споменахме понятието "имитация". Може би сред всичките термини, споменати до тук, имитацията е първата характеристика, която има системообразуващи качества. Независимо от промените в технологията, тя ще си остане винаги трайно качество на всички и всякакви саунди, разбира се, взета заедно с нейната противоположност - иновацията. Тук, струва ни се, е скрит ключа към изграждането на съвременната обща теория на саунда.

2.3.1 Системообразуващи понятия – първо измерение

Имитацията на познати звучности или "звукоподражанието" е явление отдавна познато на музикознанието. То се е употребявало и употребява по-скоро за определяне на музикални ефекти, които, използвайки човешки глас или инструмент наподобяват природни или битови звуци. Не става въпрос само за музика свързана с естетиката на натурализма или примитивизма, но и за други музикално-творчески направления през цялата досегашна история на музиката. Със сериозен или комичен ефект звукоподражанията обикновено са помощно средство при естетически значимата музика.

При съвременната саундова имитационност обикновено става въпрос за по-друго значение на "подражанието". Затова самите думи "подражание" или "имитация" не ни се струват достатъчно подходящи за обозначаването на единия полюс в основната саундова опозиция. Те

носят традиционна семантика, която може лесно да подведе изследователя.

Терминът "подражание" например естествено се асоциира с различните "гносеологически" натоварени философски и естетически подходи към изкуството: от аристотелевия "мимезис", през "теорията на афектите" на 17-ти и 18-ти векове, та чак до марксистката материалистична догматика с нейната прословута "теория на отражението", доведена през XX век до абсурдна карикатура - особено в българския ѝ вариант /"школата" на Тодор Павлов/.

Що се отнася до "имитацията", то тази дума във всекидневната ѝ употреба, пък и в художествената критика или теория, като правило винаги е носила отрицателен ценностен оттенък.

Затова ние предпочитаме думата ЕМУЛАЦИЯ - един компютърен термин, който, струва ни се, освен че е ценностно неутрален за музикантите, но в действителност най-пълно намира приложимост при разглежданите тук явления в саунда. Както ще покажем по-долу, емуляцията може да се развие до общо понятие не само с технологична, но и с общотеоретична значимост.

Когато компютърните специалисти говорят за "емулация", те имат пред вид такива нови устройства или програми, които в максимален процент на точност повтарят функционирането на вече известни устройства или програми. Това не са опростени версии или адаптации на оригиналите, а принципно съвсем други технически или софтуерни /програмни/ продукти, които обаче, в резултат на функционирането си, дават сходен на оригиналния резултат. Такива са случаите например, когато един компютър, напр. "Макинтош", може, чрез съответна програма, да заработи като компютър Ай Би ЕМ, когато една програма, записана на диск може да замести скъпо струващ математически копроцесор или пък - в областта на саунда, когато един синтезатор или

компютър започне да възпроизвежда с почти стопроцентова точност тембъра на акустичен инструмент или човешки глас.

Не е задължително непременно ЕМУЛАТОРЪТ³⁸ да бъде по-евтин или с по-опростена структура от оригинала, който бива имитиран (въпреки че и това е доста често срещан случай). Например комплексната музикална синтезаторна система Синклавир³⁹ на фирмата New England Digital, струва многократно по-скъпо и е неизмеримо по-сложна технически от съответните музикални инструменти /орган, пиано, ударни и духови източници на звук/, които тя успешно имитира⁴⁰.

Емулацията, в същност, е единия от характерните белези на инженерното мислене и действие, в равна степен с противоположното качество - иновацията. Най-вече японските инженери, но и много други представители на това съсловие по света, се чувствуват особено горди и удовлетворени, когато с изкуствени технически средства успеят да имитират действието на някакъв природен или човешки феномен, включително и от самия свят на досегашната техника. При това се търси емулиращото техническо устройство да бъде по-миниатюрно, по бързодействащо и често - по-евтино от оригинала.

Така в областта на саунда, включително и сред българските музиканти, например масово се наложиха синтезаторите и

³⁸ Така се наричаше, впрочем, един от първите професионални семплинг-синтезатори от висок клас на американската фирма E-MU Systems Inc., проникнал и в България през 80-те години. С него бяха създадени някои от най-сполучливите инструментални партии в произведения на групата ФСБ.

³⁹ Виж: Лазаров, С., Лазаров, Е. Компютри и музика. София, 1989, с. 173 - 181.

⁴⁰ Синклавир съдържа чипове, продукт на най-авангардните технологии, използвани във военната промишленост на Америка, поради което съвсем до скоро имаше забрана от КОКОМ да бъде изнасян за страни като България.

автоматичните електронни клавири на японски фирми като Ямаха, Роланд и Касио. За последната фирма най-вече са характерни и дъмпинговите цени, което ѝ дава възможност да завладее пазара на "детски" синтезатори и клавири, които стават особено популярни в бита и сред ниско образовани музиканти от заведенията /ресторанти, барове/.

В България такива музиканти сами наричат подобни устройства "йоника" или "Хитър Петър", най-вече, защото на тях може да се свири и с един пръст, саундите са готови и обхващат емуляция на цялата палитра от познати класически, екзотични и електронни инструменти, хорове, природни и урбанистични шумове, разполагат с до девет самостоятелни темброви канала, както и с ревербератори или ехо-ефекти, а автоматичният аранжимент на ударни инструменти, бас и хармония, както и дигиталният запис на партитурата /секвенсър/, дават възможност да се получи приличен "оркестров" резултат чрез скромни средства⁴¹.

От противоположната страна стоят инженери и музиканти, както и учени от американски и европейски университети, които създават такива елитни саунд-устройства като вече споменатия Synclavier, като Fairlight или Kurzweil, като специализираните синтезатори и компютри на

⁴¹ В началото на деветдесетте години много популярни в България станаха например автоматичните клавири от серията "Е" на фирмата Роланд, които и днес могат да се срещнат в почти всеки ресторант с музика у нас. Тази популярност сама по себе си не носи нищо лошо, освен ако не се отъждествява с "електронната и компютърна музика" изобщо. За съжаление някои радиопредавания, включително и едно от съвсем новите /1993г./ - водено от Симо Лазаров всеки четвъртък /Музикална радиоигра/, в желанието си за по-голяма достъпност, допускат точно тази грешка. Това радиопредаване привлича млади музиканти и любители, правещи първи опити с такива и дори по-прости електронни инструменти. Такива опити често неправилно утвърждават сред публиката и професионалните музиканти убеждението, че "това е то днешната компютърна музика и върха на съвременния саунд". А в същност именно при автоматичните клавири почти не може да се осъществи никакво творчество в саунда, както и във всяко друго музикално отношение, тъй като фирмите дават саундите на готово и копират най-баналните школки музикални схеми /хармония, мелодия, арпежио/ на равнище "елементарна теория на музиката".

института ИРКАМ на П. Булез, както и много други, които залагат, наред с емуляцията и на точно обратния акцент: непрекъснатото търсене на иновацията в звук, възможности за саунд- ефекти, точен запис и визуализация на резултата, авангардно редактиране и генериране на музикални откъси, както и могат да се използват за изследователска работа в областта на музикалната акустика и в теорията на музикалното формообразуване.

Казаното за опозицията емуляция - иновация по отношение на различните групи синтезаторни устройства, може да се генерализира. Тази опозиция естествено важи и за всякакви саунди, които не са получени с помощта на синтезатори. В областта на тон-техниката и тонрежисурата, даже когато става въпрос за запис или възпроизвеждане на музика от класиката, фолклора, за съвременно музициране с чисто акустични инструменти и глас - също може да се говори за "емулационен" и "иновационен" саунд.

Емуляция в саунда имаме тогава, когато се търси естествена достоверност на звуковата картина. Емулационната тенденция изисква да се създаде впечатление за автентичност у слушателя. Когато става въпрос за традиционна музика, дори в случай ,че тя е записана в студио, се създава чрез съответни звукови процесори илюзията, че слушателят стои в стая или малка зала /за камерната музика/, в концертна зала /за симфоничната/, в катедрала /за религиозната/, на селския мегдан /за фолклорната/ и т.н.. Емуляция може да има и в озвучаването при живо изпълнение, когато чрез система от микрофони, усилватели и други електронни устройства се цели не само коригиране на естествената акустика в затворени или открити пространства, но и се

имитират не съществуващи в момента такива, в пряка зависимост от характера на музиката⁴².

Същевременно и при звукозаписа, и при озвучаването може да се прояви точно обратната тенденция - иновацията. Още през шестдесетте години редица грамофонни фирми, включително и чехската "Supraphon", правят сполучливи опити да записват шедьоври на музиката чрез широко използване на многоканална техника, ехо-апарати, тон-коректори и друга авангардна за времето си техника. В резултат например "Фантастична симфония" на Берлиоз, "Кармина Бурана" на Орф, симфониите на Малер или Онегер, органна и вокално-инструментална музика на Й.С. Бах, както и много опери, прозвучават с такъв принципно нов звуков баланс и пространственост, каквито са немислими да бъдат реално чути от който и да е слушател, седнал дори и от най-доброто място в известните световни концертни и оперни зали или катедрали.

Още повече това се използва при записа на авангардна музика. Тук иновационната нагласа на композитора се подпомага от новаторството на тонрежисьора и техниците, което именно в много случаи може "да спаси" произведението при първия допир с неподготвения слушател. "Космическата" пространственост, релефността на красивия или шокиращ звук се възприемат непосредствено физиологично и имат магическо въздействие, дори и когато слушателят не може или не иска да проникне в структурния замисъл и в основното послание на авангардната творба.

Преди да разгледаме по-подробно и другия полюс на опозицията - **ИНОВАЦИЯТА**, нужно е да осъзнаем много точно и принципа на **СКАЛИРАНЕТО**. Без него опозициите стават статични и неточни.

⁴² Емулация, макар и несполучлива, бе първото електро-акустично оборудване на голямата зала на НДК в София. Чрез подвижни ревербератори, усилватели и микрофони, командувани централно, бяха правени опити огромното хале на НДК "да зазвучи" като нормална концертна зала.

Наистина, в даден момент винаги можем да посочим полярно противоположни саунди: от една страна най-баналния, а от другата - най-необичайния. С течение на времето, обаче необичайното става познато, а по-късно се банализира. Така например саундите на аналоговите Муг-синтезатори, които в началото на седемдесетте години все още бяха синоним на изключителна иновация, десет години по-късно се възприемат като нещо традиционно и биват технически емулирани в палитрите на съвременните дигитални синтезатори и в саунд-картите на персоналните компютри.

Още по-късно старото в саунда ще се забрави, за да възкръсне по-късно с леки модификации като "ново", което е просто "добре забравеното старо". На тази историческа динамика във функционирането на саундите ще се спрем по-нататък.

Но още тук ще трябва да въведем принципа на скалирането като важен методически принцип на саунд-теорията, защото той произтича от самата природа на това явление, както и от изискванията на модерното теоретично мислене. Когато в началото на тази глава дадохме работно определение на понятието саунд, ние въведохме в него четири елемента: тембъра, пространствеността, електронната обработка на звука и непрекъснатата промяна на първите два елемента, постигната чрез тази обработка. Не е задължително един характерен саунд да се променя, той може да бъде и статичен. Но това е по-скоро изключение.

Много по-често, когато натиснем клавиша на синтезатора, в началото чуваме един тембър, докато задържаме клавиша - той започва да се променя и докато отпуснем клавиша, той може да се е превърнал в съвсем друг. При синтезаторни устройства от типа на Синклавир, такова плавно изменение може да става бавно и постепенно в границите на много последователни тактове и дори на протежение на

цялата музикална творба, а не само в границите на отделния тон или съзвучие⁴³. С други думи произведението може да започне например със саунд подобен на соло пиано, който съвсем постепенно и незабележимо да се преобразува в нещо като ансамбъл от духови инструменти, а накрая, пак постепенно, саундът да прелее в някаква непозната, космическа звучност. Това означава перманентно скалиране на типа саунд - от крайната емуляция /в примера - звука на класическото пиано/ до крайната иновация /в примера - звучността-"спейс" към финала на творбата/.

Същите плавни промени по принцип са възможни и звука от класически инструменти или човешки глас, записани или предавани на живо. И тук начина на озвучаване може да бъде променян от тонрежисьора плавно на протежение на цялата творба или на целия концерт. Затова, подобно на горния пример, едно изпълнение може в началото да звучи като осъществявано в обикновена малка концертна зала, постепенно - пространствено да се разшири до катедрална звучност, след това звукът да започне да се "движи" пред и около слушателя, а в последните акорди - да отзвучава с едно почти галактично ехо. Такъв тип "темброва драматургия" наистина по-рядко се употребява при класическа музика и може да бъде изтълкуван като екстравагантност на тонрежисьора. В по-популярната и съвременна музика, подобен развой и особено - завършек на саунда, е много често срещан.

Затова, когато говорим за иновация в конкретните саунди, трябва да имаме пред очи цялата скала от абсолютно и всеобщо познатото до напълно необичайното и невероятното в звучността. Това значи, че опозицията "емулация - иновация" се превръща в скала /линия с нанесени деления от нула до определено максимално число/. Да

⁴³ Виж Лазаров, С., Лазаров, Е. Цит. съч., с. 174.

приемем, че "нулата" означава максимално пълна емуляция на познатото, а другия край на скалата - максимално възможната /технически и естетически/ за момента иновация.

2.3.1.1 Саунд - емуляция

Да започнем с нулевата иновация, или което е съвсем същото - максималната емуляция. Тук ще посочим чистия "бял" шум и абсолютната тишина /пауза/. Обикновено в практиката вместо абсолютната тишина се използва полученият със специални генератори "розов шум", тъй като пълното прекъсване на звуковата емисия се тълкува от човешкото ухо като някакво пропадане, техническо прекъсване на музиката или дефект на записа. А само по-себе си такова въздействие върху слушателя е непредсказуемо и поради това обикновено се избягва.

Непосредствено до нулевата иновация стоят някои често употребявани "натурални" саунди. Това очевидно са онези съвсем познати звучности, които всеки човек безпогрешно разпознава от люлката до гроба, независимо от културната си принадлежност и музикалност. Те действуват безотказно като сигнали на биологично и подсъзнателно ниво. Това са саундите, които копират или имитират: вой на вятър, течаща вода, дъжд, гръмотевица, ударите на сърцето,

бебешки плач, чуруликане, характерни звуци на домашни животни или на човека.

Може да се запита дали такива звуци - с близка до нулевата степен на иновация и с максимална степен на емуляция - не излизат извън границите на музикалната култура? Отговорът се определя от мястото им в музикалния контекст, тъй като натуралните шумове почти никога не се използват самостоятелно, а като правило - в съчетание с някаква мелодика и /или / ритъм. Освен това, което е особено важно, съвременните синтезатори дават възможност и с такива натурални саунди да се свири, като се разположат по клавишите на електронния инструмент, т.е. и с тях се правят квазимелодични /вкл. с портаменто/ поредици и метроритмични последователности.

От друга страна, в по-старите аналогови синтезатори, именно тези "шумови" саунди /които именно според определението за саунд, даваха възможност в процеса на живото изпълнение да се променя тембровия им състав и просранствеността/ оказваха на слушателите магическо въздействие. Даже самият факт, че те се реализираха чрез впечатляващия свят на модерната електроника, създаваше измамното усещане за нещо като че ли "иновационно".

Твърде щедро те бяха използвани от Жан Мишел Жар в неговите начални албуми "Oxigene" /"Кислород"/, "Равноденствие" /Equinoxe/ и "Магнитни полета", с които той за първи път доказа не само на масовата публика, че синтезаторът не е някаква "патерица за некадърни музиканти", а пълноценен инструмент с широки възможности. По пътя на Жан Мишел Жар вървеше и Симо Лазаров в България през 80-те години, който, вече "от противното", доказваше, че именно талантът и фантазията, а не просто наличието на ефектни шумове, могат да осигурят успех или да провалят един концерт с популярна електронна музика...

Ако приемем, че нулевата иновация е крайната лява точка на хоризонтална координата, то, като вървим надясно ще срещаме саунди с постепенно намаляваща степен на емуляция. Така скалата, макар и относително, ни дава възможност да класифицираме саундите по този показател, т.е. според "процентното" отношение в тях на иновацията спрямо емуляцията. Да приемем също, че посочените по-горе натурални саунди съдържат 99 процента емуляция и един процент иновация /доколкото и в тяхното модифициране може да се отрази някаква минимална оригиналност или индивидуални предпочитания на музиканта или на конструктора на електронното устройство/. Очевидно все по-надясно по скалата ще бъдат разположени онези саунди, в които делът на иновацията е по-малък от 50%, но в които съответно процентът на чистата имитация постепенно намалява.

Може да се приеме, че някъде към 80% емуляция притежават електронните саунди, които имитират битови и урбанистични /машинни/ звуци. Тук 20-те процента иновация идват от факта, че електронното имитиране на: топовни гърмежи, изстрели, звуци на автомобили и самолети, скърцане на врати, сирени, звънци, "компютърни" звуци или "роботизиран" глас, често нарочно не се прави съвсем буквално, а се прибавят различни неочаквани ехо-ефекти и други електронни модификации. Освен това урбанистичната, а особено "компютърната" звучност не е така привична за всеки човек, нито дори за всеки съвременен музикант, както са познати натуралните звуци съществували през всички времена и във всички географски пространства.

Вече между 70 и 60 процента емуляция и съответно - по-голяма степен на иновация ще има при масово употребяваните в популярната музика саунди, които имитират акустични музикални инструменти от всички групи. Това са електронните "Strings", "Bass", "Brass", "Drums",

синтетичните пиана, органи, камбани, хорове, флейти - изобщо емуляцията на всичките широко разпространени класически, екзотични и съвременни акустични инструменти. В този случай иновацията очевидно е повишена, но все още не надделява процентно над емуляцията, поради желанието и на музиканти, и на инженери да предоставят на слушателя почти цялата световна палитра от музикални инструменти, без да се отдалечават драстично от оригинала.

Самите възможности, обаче, за допълнително удължаване, скъсяване, темброва модификация, прибавяне на ехо, вибрато и пр. при звука на акустични инструменти, които в реалността нямат приспособления за получаване на такива нюанси, увеличават тук съществено възможностите за иновация, засилват тенденциите към индивидуална творческа работа на музиканта със саунда. Можем да си представим например камбана с прибавено "цигулково" тремоло или звук от акустично пиано, който има продължителността и типа на "внезапно" отзвучаване, характерно за органа...

С още по-голяма степен на иновация, приближаваща границата на 50-те процента, са онези саунди, които наподобяват звука на старите електронни инструменти, някои от които са били утвърдени далеч преди появата на синтезатора. Това са например "Хамонд" органа, електрическите китари, всякакъв вид разпространени отдавна и в България стари "йоники" или пък инструменти предназначени за "сериозната" музика като Онд Мартено, Траутониум /за които на времето са писали музика композитори като О.Месиан и К.Орф/, както и първия в историята аналогов едногласен синтезатор /Терменвокс/ на Лев Теремин, конструиран още през 20-те години и използван отново, вече в популярната музика, от групата "Бийч Бойс"⁴⁴.

⁴⁴ Виж Занднер, В. Цит съч., с.69,119.

Тук "новостта в старото" се съдържа в това, че съвременните компютърни средства дават възможности за необичайни модификации на саунда на тези сравнително примитивни инструменти, който започва да звучи едновременно и автентично, и - понякога- като иронично "ретро". Но тук усещането за новост идва и от това, че оригиналните инструменти в този случай са още по-малко познати на неспециализираната публика.

2.3.1.2 Саунд - иновация

Иновацията почва да преобладава вече при онези саунди, които носят печата на типичното синтезаторно звучене. Самите фирми са именували тези групи саунди като "Synth" или "Effect", при което са се надпреварвали, с появата на всеки нов модел, да прибавят все нови и нови, и все по-умопомрачителни звуци или ефекти. Такива бяха например прочутите бавно разгръщащи се и периодично пулсиращи аналогови тембри на "Корг -синтезаторите", мощните, донякъде бомбастични тембри на "Оберхайм", релефните със своя "ударен" ефект саунди на "D"-синтезаторите на Роланд, плътните и с неограничени възможности за почти невероятни модификации звуци с честотна модулация на "DX"-серията на Ямаха. Тук идват и всевъзможните саунди на различни "дръм-компютри", при които се възпроизвеждат всякакви ансамбли от съществуващи и несъществуващи реално ударни инструменти. Да не говорим за стигащите до границите на фантазията "космически" ефекти, които в съвременните синтезатори заемат поне една четвърт от предлаганите саунди.

Голяма степен на иновация може да се получи и от звуците на традиционни акустични инструменти, когато те се подлагат на електронни модификации в процеса на звукозаписа или при озвучаването⁴⁵. Такива ефекти се прилагат днес широко, включително и при фолклорна музика.

Но може би сто процентова степен на иновация /и почти нулева емуляция/ се постига чрез използването на синтезаторните устройства и звуковите процесори близо до физическите граници /екстремуми/ на техните параметри. Тук, естествено, има значение сложността и качеството на самия синтезатор или процесор. Разбира се, че на специално конструирани синтезатори на института ИРКАМ или пък на Синклавир, ще се получат много по-бързо и лесно принципиално нови звукови резултати, отколкото на някой масово произвеждан /и евтин/ фабричен синтезатор или процесор.

Но и тук пак решаваща е фантазията и таланта на конкретния музикант - създател на саунд и композитор, който работи с устройствата и компютърните музикални програми. Пример за това са например наистина авангардните за времето си постижения на китариста Джими Хендрикс⁴⁶, на групите Пинк Флойд и Тенджърийн Дрийм, както впрочем и на Битълсите. Техните открития в областта на саунда, притежаващи и до днес значителна степен на иновация, са особено показателни, като се има пред вид, че същите музиканти са използвали тогава инструменти и процесори с много по-ограничени технически

⁴⁵ Още през петдесетте години /от 1951 г./ бяха правени опити за получаване на нови саунди чрез просвирване на записаното на магнетофонна лента отзад напред, както и други експерименти с записаната на лента музика /ускоряване, забавяне, обратна връзка между няколко магнитофона и др/. Така наречената Music for Tape се развива първоначално, благодарение на усилията на Владимир Усачевски и Ото Лунинг от Columbia Princeton Electronic Music Center /Виж: Лазаров, С. Електронна музика и синтезатори, София, 1986, с. 17/.

⁴⁶ Виж: Занднер, В. Цит. съч., с. 65 - 70.

възможности, ако ги сравним с днешните масово разпространени дигитални синтезатори, мощни звукови процесори и компютърни системи.

2.4 Достатъчна ли е двумерната теория на саунда?

Определението на понятието САУНД, класификацията на саундите по скалата "емулация - иновация", както и техните промени във времето /времето на конкретната творба и историческото време/ могат, разбира се, да бъдат основа за изграждането на обща теория на това явление. Това би била двумерна теория, тъй като времето очевидно е едното измерение, а другото е измерението, описвано с въображаема линия, в единия край на която стои максималната емулация, а в другия - максималната иновация. Такава теория, евентуално, може да бъде формализирана и математически, защото и двете измерения могат да имат реален числен израз. Времето може да се измерва в секунди, минути, часове / за конкретния музикален факт/ и също - месеци и години /за историческото време/. Опозицията "иновация - емулация" също, както видяхме, може да бъде скалирана и да се опише в непрекъснатата поредица от нарастващи значения на някакви мерни единици /проценти или някакви други абсолютни стойности/.

Нагледно /графично/ това може да се изрази с някаква координатна система, в която едната координата би била времето, а другата - нарастващата иновация, респ. намаляващата емулация. Така всеки отделен саунд, както и отделните музикални произведения, или съвкупности от произведения, могат да бъдат обяснявани и дори

прогноzirани, чрез анализа на кривите, които графично ги описват, да се разглежда динамиката на тяхното изменение в конкретното и историческо време, да се групират повтарящи се траектории и да се изведат закономерности.

Всичко това е възможно, но дали е достатъчно? Отговорът, според нас е отрицателен, най-малко поради три основни възражения.

Едното има по-общ методологически характер. Преди всичко разпределянето на саунди чрез противопоставянето на иновация и емуляция, напомня много на старата "двуетажна" постройка, в която музиката се определяше като "висока" и "ниска", "сериозна" и "лека", "ценна" и "тривиална" и тъй нататък. За любителите на оригиналността ценни ще са онези саунди, които имат иновационен характер, а за любителите на "достъпността" и "народното" ще бъде точно обратното. Но и едните, и другите ще бъдат сериозно затруднени, когато разберат, че в областта на саунда има голяма динамика, поради което в много кратко историческо време /измерващо се понякога в месеци/ свръхоригиналното се превръща в банално и обратно - почти стопроцентовата емуляция, с леки модификации може да се превърне в последна техническа /и естетическа/ новост. Освен това твърде често безспорно иновационни /за момента/ саунди могат да бъдат използвани за създаване на съвсем тривиална музика, като и обратно - имитацията на тривиална звучност, да бъде вплетена в оригинална музикална постройка, която звучи иновационно във всяко отношение, включително и по отношение на "сумарния" саунд.

Тази игра между иновация и емуляция, свързана с динамиката и относителността в съществуването и комбинацията на саундите е била добре осъзната и от психолозите, занимаващи се с музикалния маркетинг.

Един от анализаторите на рок-музиката, например, отбелязва: "Показателно за рекламния характер на ориентираната спрямо пазара музика е типичното за производството, особено на шлагери (по-малко типично все пак за прогресивната рок-музика) жонглиране между привидността на познатото и новите стойности. Става въпрос за търсенето на това, което психолозите на рекламата наричат << M A Y A - праг>> (Most Advanced Yet Acceptable - МАУА): нещо като << най-модерното е все още добре дошло, добре прието>>. Търси се тази граница в оформлението, при която стоката да е оформена колкото се може по-модерно, по новому и въпреки това все пак да се купува. Търси се върховната точка в желанието за купуване, но ако тази точка само малко се прекрачи, то може да се превърне в съпротива"⁴⁷

Подобни закономерности са отбелязани и в европейската информационна естетика. Така например един от видните ѝ представители - Абрахам Мол, известен отдавна и на българския читател, извежда "норма за оригиналност", в зависимост от количеството на постъпващата нова информация. Според тази норма наистина може да се надхвърля един праг на възприятие, който зависи от общата музикална култура на слушателя, но само за време не повече от 4 до 8 секунди от максималната продължителност на съответното възприятие.⁴⁸

Разбира се, казаното, по-горе се отнася изобщо за новата музика, а не само до саундите в нея. Но трябва да се има също пред вид, че по-широката, и преди всичко - младежка публика, особено когато не е на концерт, възприема най-вече ритъма и "жестокия" звук като опознавателни белези не само на "добрия рок", но и на много видове

⁴⁷ Фойрих, Ханс-Юрген. История на стоката и рок-музиката. В сб.: Рокмузиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията. София, 1982, с.52.

⁴⁸ Моля, А. Социодинамика культуры, М., 1973, с.147-157.

популярна музика /диско, рап, фънки, хаус-мюзик и т.н./, като често пренася тази си нагласа и към всички други "музики", включително и към класическата.

Друго възражение срещу двумерната теория на саунда има преди всичко методически характер. Може би не е най-важното затруднение това, че двете координати в нея са с твърде различна и в математическо отношение природа: времето е необратимо /т.е. може само да нараства/, а координатата "емулация - иновация" позволява числово "движение" и в двете посоки. По-важното възражение срещу двумерността е добре познато в научната литература, която се занимава с изискванията за достатъчността на структурата и функциите на научните теории изобщо. Например, в областта на науката психология, която в известен смисъл е доста близко до част от характера и типа на нашето изследване, се подчертава необходимостта от "кръстосване" поне на две допълващи се основни опозиции в границите на едно и също теоретично поле⁴⁹. Така се получава класическата декартова координатна система, в която абсцисата (X) и ординатата (Y) имат сходна природа /описват белезите на възможните саунди/, а времето, като трета координата (Z) определя серията от последователно наслагващи се една след друга звукови

⁴⁹ При системните изследвания в психологията се е достигнало до заключението, че елементите /полюсите/ в допълващите се опозиции не трябва да надхвърлят числото 4 и че най-пълно и информативно е онова описание, което е построено върху така наречения "пентабазис": четири понятия разположени на кръст и едно централно понятие, разположено между всички тях (Виж Ганзен, В.А. Системные описания в психологии. Л., 1984, с.15,43-46.) В тон-психологията отдавна е утвърден и се прилага в различни експериментални изследвания т.нар. "кръг на Хевнер", който използва сходна структура от разположени в координатна система и ограничени отвън от кръг понятия, които описват емоционалното съдържание на музиката (Сравни: Hevner, K. Experimental studies of the elements of expression in music - In: American Journal of Psychology. 1936. vol. 48, N 2, April, p.246-268; Campbell, I. Basal emotional patterns expressible in music, Amer.J.Psychol., 1942, 55, 1-17.; Sopchak, A.L. Individual Differences in response to different types of music in relation to sex, mood and other variables. Psych. Monographs: General and applied, N 396, 1955, vol. 69).

"картинки", като дава възможност да се изгради един "стереометричен" модел на разгръщането на музикалния факт от неговото начало, до неговия завършек.

Третото възражение е свързано с факта, че даден синтезаторен саунд, с една и съща степен на емуляция /или иновация/, може да има съвсем различно въздействие и да функционира по различен начин, в зависимост от някои други свои параметри, които изобщо не са свързани с разгледаната до тук основна опозиция /емулация -иновация/.

Да вземем за пример емулираните звуци на два класически акустични ударни инструменти каквито са дайретото и гонгът. По скалата на емуляцията те биха имали приблизително една и съща стойност /да кажем около 80 процента/. Но характерът на въздействието и картината на саунда ще бъдат коренно различни в две музикални творби, в първата от които напр. в линията на ударните инструменти преобладава дайретото и във втората, където ударните инструменти се изчерпват само с дълго звучащи гонгове.

Също така ако вземем саунд, базиран на инфразвук /много нисък звук, който е невъзможно да бъде възпроизведен от нито един от реалните акустични музикални инструменти⁵⁰, ще видим, че той може да предизвиква две коренно различни въздействия у слушателя, в зависимост от начина, по който се експонира. Ако се остави с продължително звучене /оргелпункт/ и достатъчна сила, един инфразвук ще подеждва натоварващо и дори - ужасяващо. Ако се излъчва на

⁵⁰ С утвърждаването в кино-индустрията на филмите на ужасите са правени експерименти за съчетаване на инфразвуци (които имитират продължителното подземно бучене преди земетресение), с кратки кинокадри (1/24 от секундата), съдържащи заплашителни надписи и картини, (последните не се "виждат" съзнателно, но се регистрират от подсъзнанието). Такова съчетание на "лежащ" инфразвук и кратки просветвания на ужасяващи кадри, има свойството, след точно определено от психолозите време, да предизвиква у публиката тежко невротично състояние, което в отделни случаи може да доведе някои кинозрителни до фатален изход. Поради това се е наложило такива опасни технически начини за въздействие да бъдат забранени в някои щати на Америка.

кратки импулси, в по-бързо темпо, с "пинг-понг" преместване от ляво на дясно и обратно, както и с по-тиха звучност, същия инфразвук може просто да подсилва една обикновена танцова метроритмика, която, заедно със съответната мелодика, действа определено разтоварващо.

2.4.1 Системообразуващи понятия – второ измерение

Тази ключова дума: "разтоварването", както и нейната противоположност, ще бъде в основата на опозицията, която определя "вертикалната" координата (ординатата) в разглежданата теоретична структура при описанието и обяснението на саундите. Ние ще използваме, като по-подходящ термина релаксиране (от англ. relax - охлабвам, разхлабвам, отпускам, намалявам усилия или напрежение, отпочивам си, отморявам се), който често се използва в музикалната литература и критика, описваща въздействието специално на някои популярни видове. музика. Понякога релаксирането се тълкува като вътрешно присъщо на поп-музиката за разлика от рока, въпреки че това не винаги е съвсем точно разграничение.

Що се отнася за обратния полюс на опозицията, той, според нас, не би могъл да се определи просто като "натоварване" на слушателя. Зависи за какъв точно вид натоварване става дума. В зависимост от темперамента и образоваността си, както и от моментното психическо състояние, една музика може да натовари с отрицателни емоции слушателя според степента на своята недостъпност (респ. прекалената иновация), в зависимост от естетическата си близост (или отчужденост) от неговите вкусове, и дори - в зависимост от общата сила на звучността.

Става въпрос за особен вид натоварване, органично свързано с колективното несъзнавано⁵¹, което апелира към архетипите (по терминологията на К.Юнг), т.е на анимата и анимуса, на сянката, на "мъдрият старец" (и на божественото) и на майчинското (в природния и човешкия смисъл). Такова натоварване действа масово и като правило - рекреативно, предизвиква положителни емоции от особен вид, а в естетически план е свързано обикновено с категориите на възвишеното (вкл. сакралното) в неговата вечна борба със силите на нищожното (долното) и ужасното.

При това, за разлика от релаксацията (или всекидневното развлечение), манипулирането с архетипите предизвиква натоварване, което почти не зависи от предварителната нагласа или вкусове на слушателя. То властно го увлича и заставя да се включи и да изразходва енергия, както и да участва в масови ритуали, в които той, за свое учудване, съпреживява емоции и прави неща, за които никога не е подозирал, че е способен да извърши. Следователно тук положителните емоции, от които "настръхват косите", имат нещо много общо с аристотелевия катарсис и са предизвиквани от съпреживяване, което понякога, за страничния наблюдател граничи с мазохизма. Но то почти винаги, или поне в първия момент на допира с него, действа като магия и наркотик (или на двете едновременно).

То не се избира вяло от консуматора, както различните всекидневни сладости на живота, между които само едно от многото е музикалното развлечение. Тъкмо обратното - то активно избира своите "жертви" правейки ги фанатични поклонници, като умело и щедро използва мощните средства на сугестията и психологическата агресия.

⁵¹ Виж: Юнг, К. Избрано, кн. 2, София, 1993, с.142 - 241.

Употребата на този психологически механизъм има хилядолетна история, като се започне с първобитните шамани и се стигне до съвременните религиозни движения (вкл. секти), политически култове и масово въздействащи прояви на изкуството от всякакъв вид. В тази хилядолетна история саундът (или предхождащите го исторически сродни музикално-звукови средства) са заемали винаги почетно място. В съвременната музикална индустрия, както и в музиката с по-високи артистични послания, търсенето на магическо въздействие, което може да стане всеобщо именно поради автоматичното действие на саунда, независимо от раса, език, пол или образование, също заема едно от първите места сред другите художествени средства.

При това, трябва да подчертаем, че в зависимост от художествения замисъл, мощно въздействие от този род може да бъде осъществено еднакво успешно както с емуляции на традиционно музикални звучности или натуралистични звукоподражания, така и с иновационни саунди с "нечовешки" или "космически" характер.

Като подходящ термин за означаване на този "полюс" в координатната система на саунда ще използваме думата ХАРИЗМА (която има древногръцка митологична етимология). Тя е въведена в по-широка общонаучна употреба и анализирана подробно от Макс Вебер по отношение на политическия тип въздействие и господство⁵². Но днес тя се използва широко, освен в традиционната религиозна книжнина, от където е дошла, също и в политологията, в социологията, а също - в хуманитарната научна литература.

Важно е и наблюдението на самия Макс Вебер за изначалната антирационалност на всичко, което произтича от харизмата. Според него "...Харизмата може да бъде само <<пробудена>> и

⁵² Виж: Вебер, Макс. Социология на господството. Социология на религията. София, 1992, с. 85 - 108 ; сравни с: Spencer, M. What is Charisma? -British Journal of Sociology, 1973, N 3. p.341 - 342.

<<изпробвана>>, а не <<научена>> или <<формирана>>"⁵³. Но тази забележка не трябва да се разбира в смисъл, че другият полюс на опозицията в теорията на саунда, а именно релаксацията, е непременно обвързан с рационалността.

В същност и релаксацията, и харизмата, са еднакво далеч от всякакво уважение към висшата рационалност и логическото (дискурсивно) мислене от традиционен европейски тип. Все пак релаксацията има малко повече общо със здравия, всекидневен разум, ако я сравним с харизмата. Почти всяка масово разпространяваща се форма на музикална релаксация, например: стъпките на един танц или правилата на някоя музикална игра, могат да бъдат и "научени", и "формирани", а не само "пробудени" или "изпробвани".

Но що се отнася до по-високите прояви на рационалността в създаването и възприемането на музикалния саунд, те много повече се проявяват в полюсите на първото измерение /това на емуляцията и иновацията/, където именно господствува инженерното, продуктивно и формализирано мислене.

Обратно - разглежданото тук второ измерение - това на релаксацията и харизмата, особено в неговите полюси, акцентира предимно на съвсем други творчески качества. Това са преди всичко познатите автоматизми: на играта, на репродуктивността - всекидневна или родова, и на импровизационността. Всички те предполагат едно временно пренебрегване и дори - изключване на прозаичните рационални задръжки. Това изисква една предпоставена или обществено санкционирана нагласа за празничност, която именно освобождава импулси, идващи непосредствено от несублимираното несъзнателно.

⁵³ Вебер, М. Цит. съч., с. 91.

2.4.1.1 Релаксиращ саунд

Там, където харизматичността на саунда клони към нула, а релаксацията е максимална, очевидно, ще бъде началото на скалата, която определя стойностите във второто измерение. Да си представим, че тази скала е разположена вертикално и по направление съвпада с ординатата $/Y/$ в координатната система, описваща възможните саунди. Според конвенциите на декартовата координатна система, нулата в това */второ/* измерение ще бъде в долната крайна точка на вертикалната скала, така както нулата в хоризонталната скала бе разположена в най-крайната лява точка на хоризонталната скала.

Така двете скали сключват прав ъгъл една спрямо друга и описват заедно цялото многообразие в полето на възможните саунди. Ако прекараме координатите малко по-нагоре и надясно, като вземем за отправна точка онова място, където емуляцията, иновацията, релаксивността и харизматичността имат еднакви средни стойности */50%/*, ще се получи кръст, разположен в центъра на това поле. */За центъра на координатната система на саундите ще стане въпрос малко по-нататък/.*

Саундите, които имат свойство да предизвикват максимална, почти стопроцентова релаксация и притежават нулева харизматичност,

очевидно, се асоциират с чисто материалното, ежедневното, присъщо на всеки човек, особено когато той не е впечатлен от действието на някаква чужда лична харизма и не е склонен в момента на каквито и да е възвишени чувства или действия. Това са саунди, независимо дали емуляционни или иновационни, които напомнят за физиологичното просто възпроизводство /яденето, пиенето, размножаването/, както и за доволното, безметежно съществуване.

Максималната релаксация е свързана с вътрешните ритми в саундите или с тяхното метроритмично подреждане. Една от тайните в създаването на саундите е, че те могат вътрешно да пулсират /чрез прилагане на амплитудна модулация или чрез модулиране на филтрите, които периодично увеличават и намаляват количеството на обертоновете в саунда/. Също така те могат периодично да се местят в акустичното /стерео/ пространство отляво надясно и обратно. Тук става въпрос за пулсации вътре в границите на един отделен тон или съзвучие, т.е. пулсация възникваща веднага или с известно закъснение (Delay) от момента, когато клавишът на синтезатора е натиснат и завършваща в момента, когато клавишът се отпуска.

Подобна пулсация е възможно допълнително да се вгради и в звуци от акустични инструменти в процеса на звукозаписа, смесването и озвучаването. В този случай модулацията на саунд-процесорите се задействува в момента, когато от микрофона е регистрирано наличие на тон или съзвучие, и се изключва в момента, когато процесорът отчете, че в музиката е налице пауза (или шум под определено ниско равнище, измерено в децибели).

В третия случай имаме максимално релаксиращо въздействие, когато саундите в една музикална линия са подредени в монотонен ритъм, т.е. когато са разделени с паузи и когато тази монотонност не се разкъсва от стряскащи акценти или някакви неочаквани стъпаловидни

смени на метроритъма. Изобщо плавността, монотонността, пулсацията и приятната за ухото звучност са условия за постигане на максимална музикална релаксация.

Релаксиращите саунди, и в трите, посочени по-горе случаи, трябва да се асоциират с жизнерадост и задоволство. Следователно, дори когато имитират природни звучности, те трябва да бъдат далеч от всякакви звуци предвещаващи някаква заплаха, болка, природни катастрофи или смърт⁵⁴.

По отношение на иновационните /синтезаторни/ саунди, тук също се търси приятното и безметежно "космическо" звучене, като за предпочитане са саунди с равна /слабо променлива/ крива на обертоновете, използват се съзвучия построени на началото от естествения обертонов ред (т.е. с предпочитане на октавата, голямата терца, квинтата и септимата спрямо основния тон). Често се прилагат и саунди, които съдържат една почти чиста синусоида (при която практически не се чуват никакви обертонове).

За постигане на релаксация е важна и бързината на пулсацията (респ. на метроритъма). Обикновено идеална се смята бързината на ударите на човешкото сърце на здрав човек в спокойно състояние - 60 до 80 удара в минута. Това определя и темпото в подобни музикални произведения или честотата на пулсацията на "лежащи" саунди в тях. Разбира се, при емуляцията, може да има отклонение от тази норма към по-различни стойности, но и те са свързани с имитиране на нормални естествени или жизнени състояния (например галоп или тръс

⁵⁴ Такива саунди отдавна се използват в музикалната терапия, а съществуват и специализирани фирми, които предлагат музика с подобни саундови характеристики, предназначена не само за здравните заведения, но и за центрове по рехабилитация и отдих в предприятията, както и за битова употреба. Склонност за предпочитана употреба на такива саунди показват и някои "екологични" направления в популярната музика, като любимия за отмора на работохолиците - "юпита" стил "Ню Ейдж" (Виж: Doershuk, B. New Age Hits Middle Age. Confronting the Betrayal of Noble Ideals, - KEYBOARD, October, 1988, p. 36 - 53).

на кон, "песни" на славей или чукане на кълвач, дъждовни капки, плясък на морски вълни).

Към максимално разтоварващите саунди се числят и всички онези, които са типични за танцовата музика в умерено темпо. Независимо, дали имитират класически инструменти или имат иновационен, електронен характер, те се редуват с паузи в темпо близко до нормата (60 в минута) или пък пулсират с честота равна или кратна на тази норма. Често се употребяват и така наречените арпежиаторни устройства, които автоматично разлагат съзвучията и ги просвирват като арпеджио: във възходящ и /или низходящ ред, по случаен ред (Random) или според реда на изсвирването на тоновете в акорда (Assignable).

Сравнително по-малка степен на релаксация (около 80%) и известна степен на харизматичност (не повече от 20%), влияеща навече на съвсем младите слушатели, притежават саундите употребявани в "дискотечния" тип музика. Тази музика има освен чисто рекреативен характер, но се възприема от запалените посетители на дискотеките като своеобразен ритуал. Не става въпрос само за стила "Диско", но и за всички други музикално-танцови стилове, които се използват или ще се появят в бъдеще в дискотеките.

Тук, както е известно, е огромното поле на всевъзможните звукоподражателни саунди, на еротични и комични възгласи, обработени по електронен път, на бомбастични синтезаторни ефекти и, разбира се, на пълната гама от електронизирани ударни инструменти. При това в бързата танцова музика, и пулсацията, и темпото стигат стойности около 120 до 150 удара в минута. т.е. двойно по-големи от посочените по-горе. Това отговаря също на съответната физиологична норма - броя на ударите на сърцето, които се получават при по-

интензивни рекреативни дейности: спорт, празнично въодушевление, буйни танци, сексуален контакт.

Саундите тук обикновено са накъсани от паузи, равни на стойността на основната пулсация или пък - равни на цели тактове тишина (което придава някаква "задъханост" на този тип музика). Често се използва стакатото в подаването на електронни саунди или краткостта на емулирани със семплери вокални фрази или бърза мерена реч.

При това се избягва собственото отзвучаване (Release) или задържане (Sustain) на саундите (това е аналогично на неприемливостта на продължителното натискане на десния педал при обикновеното пиано, когато се свири бърза танцова музика). Пространствеността се постига чрез обща (но не особено продължителна) реверберация в края на музикалните фрази или на цялото произведение, имитираща акустиката на средни и големи халета или пък чрез ехо-ефекти, чийто ритъм е равен или кратен на основната пулсация. Често бива използвана и "диафонията" на саунди - подавани от ляво, от дясно, отпред и отзад или пък - сменящи местата си чрез ефекта "пинг-понг".

По скалата нагоре, където се увеличава харизматичността, но релаксацията все още е преобладаваща (около 60%) идват онези саунди, които са характерни за една по-друга стилистика. Тя също е свързана донякъде с танцуемостта и с рекреативните ритуали. Но това не е простата "спортна" танцуемост или стандартната, луксозно-съблазнителна сладникавост на някои от модните ревюта.

Тук пулсацията на самите саунди и на метроритмиката като цяло стават по-комплицирани. Темпото обикновено се различава от стандартните 60 или 120 удара в минута: то може да бъде много по-бързо или много по-бавно. Не рядко се използва неравноделността:

т.е. нечетен брой на времената в такта (от четири нагоре), като в цялото произведение, така и в отделни групи от тактове в него. Не са изключение и безмензурните части в музиката или пък такива с постепенно изменящо се темпо (стъпаловидно или плавно забавяне или ускоряване).

Както можем да се досетим, става въпрос за саундовите характеристики на съвременна музика, която подчертава своята обвързаност с фолклорни (селски или градски), както и със всякакви екзотични традиции от цял свят. Тук влизат и предпочитаните саунди при продуциране на съвременни версии или адаптации на "евъргрийни" от танцовата и песенна музика на нашия век и от предишните няколко века. Това е саундът на всякакви "джипси", "фолк", "кънтри" и "къвър" направления, на религиозната и битова музика на северноамериканските негри (госпел, "ритъм енд блус", традиционният блус и "соул", "спиричуъли" и балади), както и латиноамериканските, африкански или азиатски традиции, осъвременени от днешната музикална индустрия.

Още по-общо тази категория може да се означае като саунд, типичен за така наричаната от западните специалисти "World music". В тази категория например влизат и интересни за западния слушател образци от българска популярна музика или пък заемки от нашия фолклор в западната поп- и рок-музика. (Те не рядко имат значение там на екзотично късче от общия саунд или - на любопитно "сонорно" петно", вмъкнато чрез средствата на звуковия колаж).

Така именно - чрез красотата на необичайния и свеж за западното ухо саунд се възприемат и компакт-дискете със записи на "Магията на българските гласове", на нашите народни инструменталисти-самоуци от типа на Иво Папазов и други подобни явления. Интересно е, че и в България, по-младото градско поколение, което не изповядва пряка

връзка и уважение към местния и балканския "автентичен" фолклор, все пак охотно слуша модернизирани варианти на българска, турска, сръбска, гръцка или циганска музика, като харесва в тях именно специфичния им саунд или метроритмика.

Във "World"- музиката се използват широко емуляции на традиционни класически или народни инструменти. Но съвсем не са изключени и чисто синтезаторните иновационни саунди /вкл. и електронни ефекти/, които се "инкрустират" в продукцията на много "фолк" групи, съвместно със звуците от традиционните им музикални инструменти.

Такова смесване на модерни и традиционно-"простонародни" саунди с ярка харизматичност още в най-голяма степен важи за чисто електронната музика - от "сериозната" до най-популярната. В произведения не само на Щокхаузен, Ксенакис и другите авангардисти, но и на автори като Вангелис, Исао Томита, Ки Таро, Ж.-М. Жар, в групи като Пинк Флойд и много представители на "арт рока" и "фюжъна" може да се проследи тази - едновременно иновационна и емуляционна, линия в третирането на "народната" и екзотичната звучност.

Например един от най-авангардните албуми в досегашната продукция на Жан-Мишел Жар бе наречен твърде двусмислено от автора "Зулу" (Zoolook - 1984 г.). Той представлява сюита с твърде продължителни (до 12 минути) части⁵⁵, в повечето от които са семплирани (записани дигитално) възгласи произнесени на множество "екзотични" езици.

⁵⁵ Трябва да се отбележи, че в чисто развлекателната танцова продукция /стила "диско" и др.подобни/, като и в повечето музикални видеоклипове с популярна музика, продължителността на отделното произведение не е прието да нахвърля повече от 3-4 минути.

Тук семплираните саунди бяха съчетани с други най-невероятни електронни ефекти и вплетени в твърде оригинално третираните метроритмика и обща звукова динамика на пиесите в албума⁵⁶. Този пример показва, че дори когато е в сферата предимно на "фолклорната" стилистика, саундовата творческа изобретателност на талантливия музикант не се ограничава само с подражание на традиционното и тривиалното, но може да бъде един от мощните двигатели на съвременната художествена иновация.

С такова третиране на саунда, както във вече споменатия албум "Зулу", ние вече се намираме някъде по средата на вертикалната скала, т.е. на еднакво разстояние от крайната (физиологично-танцова) релаксация и крайната (божествена) харизматичност.

Докато някои пиеси в същия албум напомнят за танцовата поп-музика: по времетраене, темпо, "квадратна" структура и характерна метроритмична схема /вкл. шаблонно използване на ударните инструменти/, то други - като 7,30 минути траещата "Diva", с участието на Лаура Андерсън (вокал без думи) или пък 12-минутната "Етникълър" (с логично и сложно построена двуделна структура), вече се отдалечават съществено от обикновената развлекателност и въздействуват много по-силно, магически на слушателя.

⁵⁶ В сюитата "Zoolook" от Ж.-М. Жар например има части които се наричат "Ethnicolor" или "Zoolookologie", а в албума са използвани автентични думи и фрази, произнесени от фолклорни изпълнители на: аборигенски, афгански, арабски, езика на о. Бали, бурунди, чад, китайски, английски, ескимоски, френски, габон, немски, унгарски, индийски, японски, мадагаскарски, малайски, пигмейски, руски, суахили, сиукски, испански, шведски, тибетски, турски и на други езици. В подготовката на албума участва и етнологът Xavier Bellanger.

В такъв тип музика, очевидно, и електрониката, и фантазията на композитора, и сигналите от многоезичните или нечленоразделни човешки (и нечовешки) гласове, са впрегнати, за да извикат от подсъзнанието всевъзможни архетипи: на анимата, на сянката, на майката, на далечните предци.

Затова и целият албум "Зулу", с умелото и "хитро" дозиране на релаксация и харизматичност, (както и постигнатия баланс между емуляция и иновация), осигури за автора си не толкова и не просто касов успех /някои от другите албуми на Ж.-М. Жар са продавани в много повече екземпляри/. Той, по-скоро, бе едно доказателство, че "етнологичното" направление в третирането на саунда, и в електронната музика изобщо, е от най-перспективните и най-универсалните. То протяга "мостове" както към любителите на традицията, така и към новаторите, т.е. е начин за постигане не само на "ежедневен" релаксиращ (разтоварващ) ефект, но и за натоварване със всевъзможни магически послания от миналото или от космоса.

Затова ние избрахме този пример и се спряхме по-дълго на него, за да покажем онази тънка граница в движението нагоре по вертикалната координата (второто измерение), където балансът между двата полюса на опозицията се нарушава и харизматичността постепенно започва процентно да преобладава над релаксацията.

2.4.1.2 Харизматичен саунд

Така влизаме в сферите на един друг тип музика с характерна саундова характеристика. Това е музика, която натоварва слушателя, саундово /и метроритмично/, тя го грабва, откъсва го от ежедневието и в повечето случаи му действа подобно на наркотик.

В този случай саундът постепенно става едно от най- мощните средства на "бялата и черна магия" в музиката, пък и в в съвременната художествена култура изобщо. Тук именно САУНДЪТ, сам по себе си, постепенно придобива своите фанатични поклонници, ПРЕВРЪЩА СЕ В КУЛТ. (Наред с поклонничеството пред певците или инструменталистите, които не само звуково, но и визуално персонифицират някакъв артистичен или религиозен култ).

Такова въздействие ще срещнем в широк спектър от видове и типове музика - от грохота на "хеви-метъла", до бавната религиозна или космическа звучност, от "мръсния" (Dirty) саунд на електрическите китари (прекаран през всевъзможни усилватели и изкривители /"Distortion"/), до благородните електронни органни звуци и хорове, от огромните децибели на рок- концертите на открито, до тихата, безплътна "сонорност" на някои "безкрайно" дълги и бавно протичащи музикални откъси в "ню ейдж" или "Psychedelic"("Acid")-рока, от мрачното, инферналното - до извънземното, небесното.

Изобщо саундът в горния край на това измерение започва да играе роля на тайната рецепта за артистично постигане на господство, масово влияние, всеобща сугестия. Чрез него се отправят посланията на всякакви действителни или самозвани "пратеници" на отвъдното и далечното, на свръхчовешкото или ужасно-животинското.

Харизматичният тип саунд успешно играе ролята на глас, чрез който на тълпата заповядват всякакви Богове, Дяволи, всевъзможни демони -добри и зли ...

Какви са конкретните музикални характеристики на харизматичния саунд? Да започнем разглеждането им от долния край на харизматичната част от вертикалната координата (т.е. саунд с около 60% харизматичност и 40% релаксивност). Тук, в третото равнище, ще забележим, че се използват емулирани и иновационни (синтезаторни)

първични саунди, които външно, сумарно не се различават много от тези в по-ниските две равнища на същата скала (първото: чисто развлекателно-танцовото и второто: на фолка и другите типове "народна" модернизирана музика).

Но ако вникнем по-дълбоко, ще видим, че в новото, трето равнище, саундът се разгръща във времето и пространството по съвсем друг начин. Третото равнище в скалата /около 60-70% харизматичност и 30-40% релаксация/ е именно сферата на "страстните", разтапящи слушателя балади или на инструменталната виртуозност.

Сугестията тук се постига чрез глас, инструментариум и електронно-компютърна обработка на звука, която интуитивно или съзнателно е поставена в съгласие с твърдо установени от психолози и психоаналитици закономерности на индивидуалното и масово внушение. Но ако психоаналитикът или психотерапевтът постига това внушение чрез естествените ресурси на своя глас и професионалното си умение, то музикалното изкуство и особено - музикалната индустрия на съвременността, постига същото чрез саунда, като използва често изкуствени, понякога шаблонно - занаятчийски рецепти.

Некласическите майстори на модерния джаз⁵⁷, а още повече - вокалните и инструментални виртуози на поп- и рок- музиката, както и представителите на "сериозната" съвременна музика, често прибягват до услугите на съвременната техника, на тонрежисьорите и инженерите.

В тайните на виртуозното боравене със саунда има голяма доза двусмисленост. От една страна, различните компютърни устройства (например арпежиаторите и секвенсърите), дават възможност и на един музикант, който в същност не може да свири достатъчно бързо и вярно, да постигне изумителни пасажи, които задължително впечатляват несведущите.

При арпежиатора музикантът просто свири акорди, (понякога дори и само долните един или два тона на акорда), а се получават невероятно бързи поредици от разлагането на същия акорд, които на всичкото отгоре могат да се движат в ляво и в дясно в звуковото пространство и да променят тембровата си окраска. При секвенсърите същият музикант, а по принцип и съвсем немусикален програмист може да "избродира" на компютъра цяла една партия или пък цялата партитура на творбата, придавайки всички тънки динамични нюанси, щрихи, фразировка, различен тембър на всяка най-малка нотна стойност от музиката. След този "египетски" труд най-лесното нещо е да

⁵⁷ Затова ние трудно можем да говорим в настоящото изследване за каквито и да било съвременни характеристики на "саунда" при **класическите** майстори на джаза. Още повече - като знаем, че класическите джазови музиканти-виртуози не обичат особено електронните средства за допълнителна обработка на звука. Те предпочитат или живото изпълнение без всякакви микрофони, или простото усилване на звука в залата без допълнителни ехо-ефекти или темброви корекции, а в студийните записи се придържат също до старите правила на автентичното, почти "репортажно" регистриране на своята музика. Същото по принцип важи и за майсторите на шансона и за останалите привърженици на "автентичната" популярна песенна и инструментална култура (поети с китара, пеещи актьори, изпълнители на традиционния немски "Song", музиканти в артистичните кабарета, фолклорни певци и свирачи от по-старото поколение, солистите на класическа китара и други подобни представители на видове и жанрове музика с традиционно изградена "антитехническа" нагласа).

се пусне получения музикален продукт в произволно темпо - от най-бързото, до най-бавното.

По принцип манипулации, правени с компютър са възможни и при запис на класически /акустични/ инструменти, както и при вокалните партии. Така че, не само слаби поп- и рок-вокалисти, но и иначе много добри изпълнители, най-вече в авангардните опери⁵⁸, прибегват до помощта на микрофона, усилвателите и всичките електронни ефекти, за да постигнат желаното въздействие.

А вокалните партии, при прилагане на дигиталната техника за запис и звукова обработка, както и чрез вече споменатия вокодер (незаменим при някои "хорови" симулации), могат да бъдат оцветявани различно при всяка дума, при всеки тон и дори при всяка форманта в определена сричка, така че певецът да не може сам да познае гласа си в получения в края на записа резултат. Самият запис може да се монтира от отделно изпети фрази или думи, което прави продуцирането на поредния хит, да бъде подобно на подреждането на мозайка.

Всички тези технически подробности описваме, за да се разбере, че виртуозно-харизматичното третиране на саунда е явление, което зависи много от фантазията, музикалността и уменията, както на музикантите, така и на звуковите техници. То се постига чрез действието в перфектен екип на едните и другите и предполага, в идеалния случай дълбоко, познаване възможностите на съвременните звукови технически устройства от всеки участник в такъв екип.

Това особено важи за майсторите на основния инструмент в рока - електрическата китара. Вече споменахме за виртуозния и напълно иновационен за времето си саунд на Джими Хендрикс. Но китаристите,

⁵⁸ Така например през 1993 година софийската публика, благодарение усилията на "Гьоте Институт" от ГФР, можа да се убеди в чудесното съчетание на съвременна техника и висш музикален професионализъм, при изпълнението на операта "Инори" от Карлхайнц Щокхаузен.

когато са истински виртуози, показват изумителни, омагьосващи поклонниците си, постижения независимо дали се реализират във високите темпа на "Хеви-метъла", на "Спийд-рока" или пък в бавните темпа на лириката. Китарист като Ван Хален (един от първите въвел техниката на свирене си две ръце по струните "Double Hand") е не по малко харизматичен със своя виртуозен звук от носталгичния Ерик Клептън ("Бавната ръка").

За това особено извисяване на изпълнителите на електрическа китара в тънкостите на саунда си има причини, някои от които са от областта на физическата акустика. Други имат психологическо естество, тъй като китаристите са имали винаги някакъв комплекс по отношение на клавирните музиканти и на вокалистите в поп- и рок-музиката. По отношение на клавиристите - тъй като те обикновено са по-начетени музикално в групите и свирят на синтезатор - един инструмент, който по определение "всичко може". По отношение на вокалистите - тъй като те обикновено са "звездите", които обират оваците на публиката, често само благодарение на природните си гласови и артистични данни, а не толкова на чисто музикалните си качества.

Но основната причина все пак е в характера на електрическата китара като физическа конструкция. Известно е, че този инструмент прилича на акустичната китара, но няма почти никакъв собствен резонанс. Ако изпълнителят свири добре, но се изключи електрическият ток или просто се постави микрофон пред струните на електрическата китара, ще се чуе изключително беден на обертонове, кратък и тих звук. От тук идва интересът и амбицията при талантливите изпълнители на електрическа китара да компенсират този "програмиран" физически недостатък на своя инструмент чрез виртуозно използване на всички технически устройства за усилване, удължаване, преобразуване и

обогатяване на звука. И те ги използват до екстремните им възможности като сила, обертонова наситеност, пространственост.

Затова те именно "правят саунда" в рок-музиката, но и не само в нея⁵⁹.

Не е тук мястото за да разглеждаме в подробности как виртуозите на електрическата китара постигат висока степен на харизматичност, не само чрез умелото си, изобретателно свирене по струните на

⁵⁹ Ролята на САУНДА, като формообразуващ фактор в рокмузиката, се подчертава от някои музикални изследователи. Той се издига до основна, едва ли не единствена *Differentia specifica* на рока. Виден представител на това изследователско направление е добре познатият и в България немски музиколог Петер Вике. В много свои изследвания той акцентира на ролята на саунда, и изобщо на използването на съвременните високи технологии при рок-музиката за разлика от поп-музиката и другите видове масова музикална култура. Според П.Вике и съавтора му Цигенрюкер именно саундът: "е централния структурен и естетически критерий на музицирането в рока, като се има пред вид - изхождайки от първичното значение на думата, - съвкупността от всичките фактори, които определят сетивното, чувственото в музиката. Тези фактори обхващат както нейната техническа страна, от избора на определени фабрични марки инструменти и струни за китара, на подходящи микрофони, съответни усилватели и високоговорители, така и комбинацията от разнообразни устройства за ефекти, за звуков и технически контрол на смесителните пултове и процесите на запис в студиото..." (Wicke, P., Ziegenrücker, W., *Handbuch der populären Musik*. Leipzig, 1985, S.477). Като се съгласяваме общо взето с горните разсъждения, трябва да отбележим по-нататък и признанието на двамата автори, че търсенето на впечатляващ саунд, далеч не се изчерпва с рок-музиката, а се проявява и в някои други музикални направления в съвременната информационна епоха: "...като излезем от сферите на рокмузиката, посочената по-горе преоценка на музикалните параметри: като се слага акцент предимно на качеството на звука, се отнася, повече или по-малко и за други форми на популярната музика, така че и там често обсъждането на стила, се заменя с описание на саунда /Motown Sound, Philly Sound, Disco Sound/..." (Wicke, P., Ziegenrücker, W., Пак там). Бихме допълнили, че освен в посочените от двамата автори няколко вида поп-музика, нарастващото уважение към саунда се забелязва днес във всички видове съвременна музика. Но важно е какъв тип саунд се търси във всеки от различните видове. Към отговора на този въпрос - многообразието и единството в полето от възможните съвременни саунди, е насочено и настоящото изследване.

инструмента, но и чрез едновременното натискане на много педали, въртене на регулатори по корпуса на инструмента или по различните устройства, както и чрез помощта на множество техници и озвучители, които работят интензивно и по време на живото, концертно изпълнение, и в студиото. По принцип подобни умения развиват и другите музиканти в групата: клавиристите, барабанистите, даже и някои вокалисти, но при майсторите на китарата те са най-изразени.

В резултат първичният звук от инструментите, за да стане виртуозно-харизматичен, се нуждае от точно определен тип перманентни преобразувания, които не са често явление в обикновения релаксиращ саунд. Тук ще споменем използването непрекъснато на хармонайзери (които прибавят паралелни интервали или цели акорди към основната мелодична линия), на изкривители, фейзери, на компресори и експандери на общата динамика, ревербератори, ехо-апарати, еквилайзери, кросовери, ексайтери, магнитни "лъкове" за въздействие върху струните, MIDI-интерфейси и още дузина други механични, електрически и компютърни устройства, които просто е невъзможно да се изброят.

Всички тези устройства работят в реално време, т.е. реагират мигновено при живото, концертно изпълнение. Следователно, за постигането на този тип харизматичност от една страна е задължително мощното присъствие на тази съвременна електронна техника на сцената. От друга страна точно тази супер-техника изключва използването на "плейбека", който пък е често срещан при постигането на обикновения танцово-развлекателен саунд.

Тук, при концертната виртуозност в саунда, понякога наистина се прилагат помощни устройства за изсвирване на бързи пасажии и разложени акорди, но тяхното третиране винаги е интерактивно, което значи, че не е предварително запрограмирано, а разчита на моментната

импровизация, на музикалността и фантазията на изпълнителя, който е едновременно и автор.

Разбира се, харизматичен ефект от подобен тип, както казахме и по-горе, може да се постигне и чрез компютърна имитация на всичко посочено до тук, но публиката, когато е сведуща, лесно различава на слух действително виртуозния саунд на живото изпълнение от механичните му имитации. Затова дори и студийни записи на групата "Пинк Флойд", като напр. албума "Обратната страна на Луната" или филми като "Концерт в Помпей" и "Стената" предизвикваха у любителите на тяхната музика много по-силно харизматично въздействие, отколкото други записи и концерти на същата група, в които намесата на предварително запрограмираните звук и визуални ефекти бе излязло на преден план за сметка на импровизационността, артистичната фантазия и личната изобретателност на изпълнителите.

При виртуозния саунд често се получава наслагване на звука чрез ехо-устройствата, което прибавя нови и неочаквани фазови нюанси, а при по-бавно /над 1 сек./ ехо се получава нещо сходно с познатия от класическата полифония "канон". При това "каноничната" полифония тук е не само верижно закъсняване и наслагване на мелодични линии, но и натрупване на тембри, тъй като всяко повторение на първичната линия може да бъде с различни от нея тембър и пространственост.

По отношение на пулсацията, както можем да се досетим, тук - при виртуозната харизматичност, има много по-голямо многообразие, ако я сравним с обикновения релаксиращ саунд. Докато там не само метроритмиката, но и вътрешната пулсация на отделния звук обикновено е елементарна и повтаряща се, разчитаща на периодичността и симетрията, то при виртуозния саунд положението е точно обратното. И при него може да имаме монотонна основна ритмика в темпо, което обаче често е много по-бързо или много по-бавно от

стандартното за релаксиращата популярна танцова или песенна музика (MM=120 или MM=60). Но, като правило - върху тази много бърза или много бавна пулсация се наслагват множество други асиметрични пулсации, не всички от които се постигат с използването на ехо-апарати.

Самите изпълнители, особено добрите китаристи, в рамките на един основен монотонен ритъм, вмъкват множество "асиметрични" акценти, синкопи, ускорения или неочаквани паузи, както и свръхбързи пасажи с нотни стойности, които изобщо не са кратни на основната пулсация. Така се оцветява допълнително сумарния саунд, тъй като един "светкавичен" пасаж се възприема не толкова като някаква мелодична линия, а по-скоро - като тембров "удар" или "кльъстър".

Разгледаната подробно до тук степен от скалата "релаксация - харизматичност", която ние отнасяме предимно към електронизирания виртуозен саунд: на рок-музиката и към постигнатата със модерни технически средства звучност на майсторските вокално-инструментални творби в по-бавно темпо съвременната музика, далеч не е онази точка, където сугестивността, масовото внушение, магическото въздействие е постигнало максимума на възможностите си. Тук все още процентът на релаксивност е значителен (до 30%) и това се дължи на познатата склонност на почти всички виртуози към популярност на всяка цена, а понякога към своеобразен музикален "популизъм".

Нарцистичността при виртуозите на инструменталния електро-акустичен звук и особено - при вокалистите, винаги прибавя към налагания от тях саунд онази доза "танцувалност" или "фолклорност", която осигурява един по-земен образ на "звездата", и поддържа в изградения култ към нея известна дистанция от сферите на истински сакралното или космическото.

Максимална степен на харизматичност, следователно, трябва да се търси в онзи тип "правене на саунд", където персонализацията на музиканта е отишла на заден план и където не се правят концесии с развлекателно-танцовото или битовото музициране.

Ако погледнем в предисторията на съвременния саунд, а именно - в религиозната органна музика, ще видим, че по време на служба в църквата нито фигурата на органиста, нито на хора и неговия диригент не излиза на преден план, а много често музикантите изобщо са невидими за слушателите. Така вниманието се е концентрирало върху духовното послание на религиозния ритуал, където основна е фигурата на свещеника, и то не като някаква привлекателна физически светска личност, а като медиатор на Отвъдното. За това спомага и цялостната вътрешна архитектура, акустика, изображения и скулптури, благовония, църковни костюми и принадлежности. Те, заедно със словото и музикалния звук, създават впечатление за изключителност, празничност и неземно присъствие.

И в съвременността, без непременно да става въпрос за религиозна (християнска или източна) музика, се използват такива допълнителни средства за постигане на максимална харизматичност, при което основна роля играе техниката. Тук ще изключим от вниманието си визуалната страна на мултимедийните спектакли с магическо въздействие. Би трябвало, до някъде да се абстрахираме и от словото, вградено в тях, особено когато то не се използва само за чисто звуково въздействие, а предполага и рационална разбираемост.

Чисто "сонорната" страна на харизматичната музика поставя някои императивни изисквания към характеристиките на саунда. Ако пак припомним особеностите на органиния звук, ще видим максималната му наситеност с обертонове от цялата им възможна палитра, динамична

изравненост, плътност и възможност за значителна продължителност на звука без затихване.

Нито един друг акустичен инструмент или човешки глас не може да постигне такива характеристики. При гласа и при всички други музикални инструменти, тембърът обикновено е ограничен в определени, характерни само за дадения инструмент или човешки глас, физически и физиологични рамки, отделният тон или фраза възниква сравнително бързо след тишината (след предшестваща пауза, цезура или дъх), а след това по-бързо или по-бавно естествено затихва.

Наистина в оркестровото или хорово музициране тези характеристики могат да се тушират чрез наслагване на инструменти или гласове, но пак практически е невъзможно да се постигне почти идеалната изравненост на звуците на органа. Затова и органът е бил предпочитан като "глас на Бога" не само от западното християнство, но и от светската професионална музика на Новото време, когато е било нужно да се изразят възвишени емоции.

В музиката на съвременната информационна епоха, за постигане на максимална харизматичност, с предимство се използват емуляции от групата (Organ) сред които почетно място заема (Church Organ). Не съществува уважаваща себе си фирма, произвеждаща синтезатори, която да не включва в "менюто" от предлагани саунди органните звуци. Разбира се, те не се използват единствено за постигане на харизматичен ефект, особено когато биват емулирани "братовчеди" на класическия орган от по-новото време (Hammond Organ, Percussive Organ, Reed Organ, Rock Organ, Accordion, Harmonica). Но дори и някои от тях могат успешно да бъдат използвани за харизматични цели, когато се използват в бавно темпо, с продължителни нотни стойности, в ниската си звучност и поставени в "многозначителен" звуково-пространствен и тембров контекст.

С осигурено магическо въздействие въздействие - при същите условия, широко се използват и емуляции на щрайхове (Strings), хорове, на различни духови инструменти, гонгове и естествено - на "съдбовни" звуци като гръмотевици, топовни гърмежи, рев на могъщи представители на животинския свят (вкл. и на праисторическия), ужасяващи или екзалтирани възгласи на човешко множество и други подобни.

Разбира се, незаменими за харизматично въздействие са и чисто синтезаторните /иновационни/ саунди, особено онези, които имат много бавна атака, т.е. в продължение на секунди бавно възникват "от нищото", звучат продължително в преливащи се периодично темброви и пространствени нюанси и пак бавно изчезват до пълна тишина. В такива саунди понякога се използва смесването на основния преливащ звук с бавна пулсация (тътен) в ниския регистър или пък се смесват два звука - единият от които има мигновена атака и постепенно затихва, а другият - едновременно с това постепенно се усилва и измества първия.

Тук идва и характерния много нисък равен синтезаторен саунд (електронно произведен музикален тон, малко по-висок от практически недостъпния за ухото инфразвук)⁶⁰, който е често сугестивно средство

⁶⁰ Истинският инфразвук, в същност, не се възприема слухово, а с цялото тяло. Опити за използване на инфразвук за "магическо" художествено въздействие са били правени и в годините, предшествуващи електронната епоха. За целта са били специално конструирани органни тръби с гигантски размери. Дори и в популярната музикална книжнина от 60-те години ще срещнем описание например на такъв курioз, взет от театралната практика в Англия преди Втората световна война: "...в един от лондонските театри се е репетирала пиеса, действието на която, в хода на сюжета, се пренася в далечното минало. Режисьорът искал да подчертае необичайната обстановка чрез оригинален сценичен ефект. Но какъв да бъде той? /.../физикът Роберт Вууд посъветвал театралите да използват инфразвук - свръхнисък звук, който не се чува от човека, но при достатъчна сила, както ги уверявал Вууд, можел да създаде усещане за <<таинственост>>. Ученият собственооръчно приготвил източник на инфразвук - грамадна органна тръба. На поредната репетиция тя била изпробвана. << Последва - спомня си очевидец журналист - неочакван ефект, от рода на това, което предшествува земетресението: задрънчаха стъклата на прозорците, зазвъняха стъклените полилеи. Цялата старинна сграда започна да се тресе, ужас обхвана залата. Дойдоха обезумели от страх

за емоционално подготвяне на състояние на тревожност преди да се представят на екрана трагични или страховити събития при много съвременни филми (криминални, на ужаса, катастрофични, фантастични). Задължително се използват и чисто електронните "космични" ефекти за усилване на харизматичността, дори когато не се касае за сюжети на Science Fiction.

Всичко казано по-горе може да бъде изтълкувано като пълен "наръчник" по харизматичен музикален кич, постигнат чрез шаблоните на техниката. И в много случаи действително е така. Когато казваме, че харизматичният саунд е пряко свързан с изразяване на естетическата категория на възвишеното⁶¹, това не изключва и ситуацията, когато възвишени чувства биват некадърно имитирани, користо използвани и дори - пародирани. Това съвсем не е ново в историята на културата. И днес - съвсем не във всички случаи, отговорна за това е намесата на високите технологии.

В цялата човешка история ще видим - от първобитните магьосници, през организаторите на езически и християнски ритуали, та до съвременните модернизирани духовни сектанти, пророци и екстрасенси, , че винаги числото на онези, които занаятчийски, обществено опасно или безвкусно са боравили със звуковите средства

хора, живеещи в съседните къщи>>...Режисьорът също е бил достатъчно уплашен, и, разбира се, наредил прословутата органна тръба да бъде незабавно изхвърлена" (Анфилов, Г., Физика и музика.М.,1962, с. 37).

⁶¹ Интересно е едно наблюдение на видния съвременен европейски композитор Дьорд Лигети, направено през 70-те години. Той забелязва, у някои свои колеги от Западния (Тихоокеанския) бряг на Северна Америка, определена склонност към някаква странна "електронна мистика". Тя, според Лигети, е: " във висша степен своеобразна смес от медитация и гуру-поклонничество - от една страна, и пълна компютърна обсебеност - от друга страна" (Ligeti, György, Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen. In: Computermusik /Theoretische Grundlagen, Kompositionsgeschichte, Zusammenhänge, Musiklernprogramme/. Laaber-Verlag, 1987, S. 22 -23).

на сугестията, е било много по-голямо от числото на другите, които действително са могли да изпитват и талантливо да внушават истински високи помисли и чувства у своите поклонници.

Същевременно техниката днес задължително става част от професионалното образование на артистичната личност, независимо дали тя има намерение да се посвети на "високото изкуство" или - на непретенциозния масов пазар. И в двата случая, обаче, съобразяването с някои изведени от практиката правила или със съответните им експериментално-научно установени закономерности от областта на социалната психология е нещо, което никой не би трябвало да отминава с пренебрежение.

Или, както отбелязва Абрахам Мол: "В миналото художникът беше <<интуитивен програмист>>, сега е завършил институт по програмиране, също както инженерът за научноизследователска работа; той заменя неясната, но сигурна интуиция с вкарване в своята творба на процент случайност, съответно измерена и подходящо експериментирана. Художникът или създателят на нови форми, който го заменя, може да попадне в капана на собствената си игра, ако неговата дейност му се стори достатъчно оправдание за съществуване и повече не обръща внимание на публиката си, а се затвори в кулата от слонова кост на чистото изкуство"⁶².

Разглеждането на харизматичността в областта на саунда не би била пълна, ако се отминат характерния в случая тип пулсация и метроритмика. Внушение с магически характер може, разбира се, да бъде постигнато и с обикновен лежащ нисък тон или в безмензурно бавно разгръщане на музиката.

⁶² Мол, А., Социални аспекти на компютърното изкуство. В: Абрахам Мол, Нови студии. София, 1992, с. 37.

Изобщо бавните темпа тук са характерни, но това не значи, че е изключена всякаква пулсация вътре в тях, понякога със значителна скорост. Тук идват всевъзможните тремоло- и вибрато- ефекти, както и използването на арпежиатори. Общия принцип обаче е остинатността (в случая с арпежиатора - "безкрайното" повтаряне на някаква, зададена в началото мелодична или ритмо-шумова поредица).

Избягват се и модулациите или транспонирането в други тоналности или когато това все пак се прави понякога, предпочита се отстоянието между тях за се измерва с много десетки или дори - със стотици тактове. Обикновено творбата се разгръща върху един или няколко ниски лежащи тонове, а често, вместо акорди се предпочита естествената наситеност със звуци по обертоновата скала, които се съдържат в самия базисен саунд.

Не са изключени и прости полифонични построения или паралелни интервали, които не се третират в тяхното обичайно за класическата музика значение, а като средство за подсилване и обогатяване на саунда.

Особена роля играят "акцентите", ударите с мощни, гръмоподобни саунди или записани дигитално солови или хорови възгласи. Но за разлика от "диско" саунда и изобщо - от цялата развлекателна сфера, тук, при харизматичния саунд, акцентите изобщо не се съобразяват с някаква "квадратна" равномерност, нито пък със стандартното синкопиране. Те определят "жестиката" на магическото послание и обикновено напомнят за ритмиката на някаква проповед - спокойна или развълнувана.

Понякога тези акценти могат да напомнят и за "заповедите" на тъмни и непознати сили, за речта на някакви зловещи нашественици от Преизподнята или от галактичните пространства. В други случаи те

имитират неразбираеми и накъсани от паузи фрази изречени от "извънземни" говорещи същества или пък пораждат асоциации с необичайната ритмика на космическите им апарати.

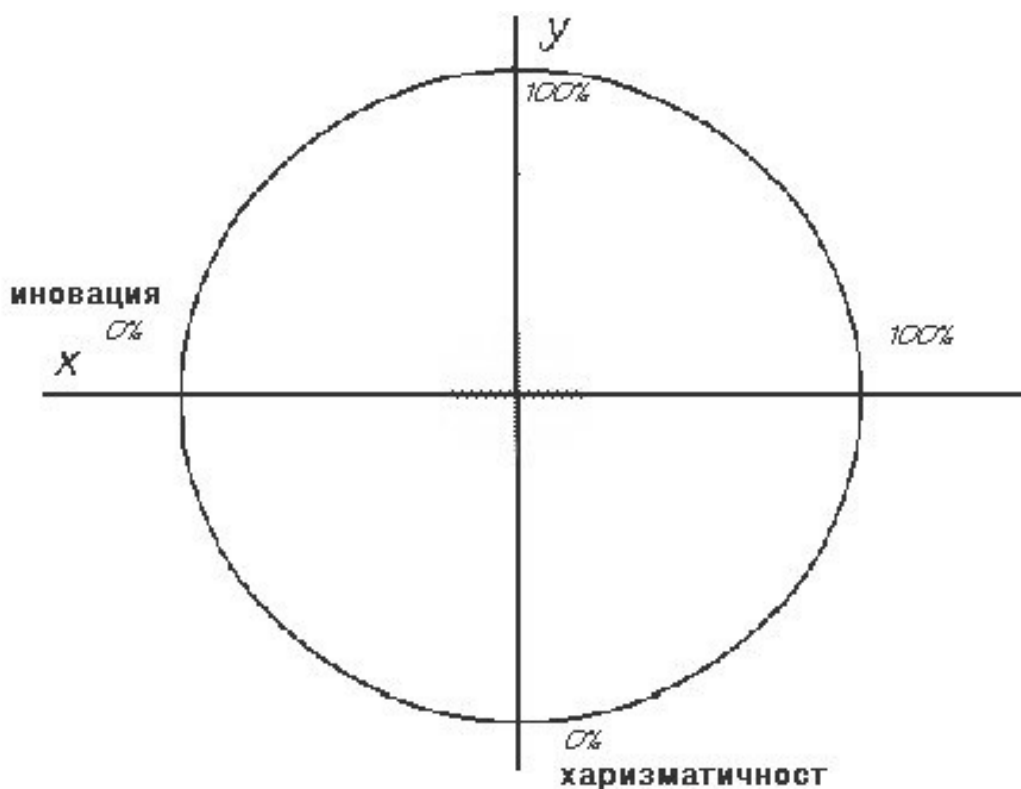
Изобщо - "моторността" при харизматичния саунд се подчинява на съвсем други, свързани дълбоко с архетипите психологически механизми, които са възможно най-далеч от ежедневието и неговите форми на обикновена екстравагантност, развлечение, или обучение.

Така описаният максимално-харизматичен саунд може да преобладава в цялата музикална творба или в звуковото оформление на целия съответен епизод от дадено сценично или екранно произведение. В много творби обаче, особено при популярната музика, се предпочита циклична форма, в която "чисто" харизматичните части се редуват с други - виртуозни или дори танцово-релаксиращи. Това се прави, тъй като прекаленото натоварване за продължително време с магически или ужасяващи саунди не може да разчита на издръжливостта и подготвеността на цялата масова аудитория.

Още по-често, най-вече в популярната песен, харизматичната инструментална интродукция в началните тактове е само примамка, пародийна уловка или просто маниерен увод, след който следва съвсем шаблонно поп- или рок-"парче".

2.5 Структура на теоретичното поле

Подробно разгледаните до тук две измерения, които достатъчно пълно описват полето от възможните саунди, очертават и границите му, вътре в които се разгръща и съответната структурна организация. Бихме могли по-нататък да се спрем на тази структура, на нейните компоненти и техни съвкупности. Тази структура графично добре се описва от класическата декартова координатна система:



Разглеждайки особеностите на всяка от двете скали:

хоризонталната и вертикалната, ние вече посочихме повечето от локалите компоненти на структурата в полето на саундите и даже отбелязахме приблизително отношението между процентното "участие" на емуляцията, иновацията, релаксацията и харизматичността в тях. Така се очертаха поне осем, различаващи се един от друг, типа саунди.

А те бяха.

I. По хоризонталната координата (X) - от ляво на дясно:

- Звукотиподражателен..... (10% иновация и 90% емуляция)

- Имитационен /спрямо акустични музикални инструменти и вокали/..... (40% иновация и 60% емуляция)

- Технически-иновационен.. (60% иновация и 40% емуляция)

- Авангарден..... (90% иновация и 10% емуляция)

II. По вертикалната координата (Y) - от долу на горе:

- Развлекателно-танцов.....(10% харизматичност и 90% релаксивност)

- Фолк и "World".....(40% харизматичност и 60% релаксивност)

- Virtuozen.....(60% харизматичност и 40% релаксивност)

- Магически.....(90% харизматичност и 10% релаксивност).

На някои от специфичните особености на тези "локални"

компоненти и на динамичните връзки между тях, ще се спрем по-нататък в нашето изследване. Но първо е необходимо да разгледаме онези "по-глобални" части от теоретичното поле, които се отнасят едновременно до избрани съвкупности от тези осем типа саунди, както и до онези части от структурата, които ги окръжават или пък се намират между всички тях.

2.5.1 Зони

Така стигаме до понятието за з о н и. Това са в случая онези въображаеми кръгове в теоретичното поле, които обхващат няколко (т.е. два или повече) типа саунди и ги обединяват по общ признак.

2.5.1.1 Концентрични

Различните кръгове, които можем да опишем около два или повече типа саунди са твърде много на брой, за да се спираме по-подробно на типологизацията, описанието и обяснението на явленията на саунда, които те очертават. Още повече, че не всички съвкупности от типове саунди имат общотеоретично значение.

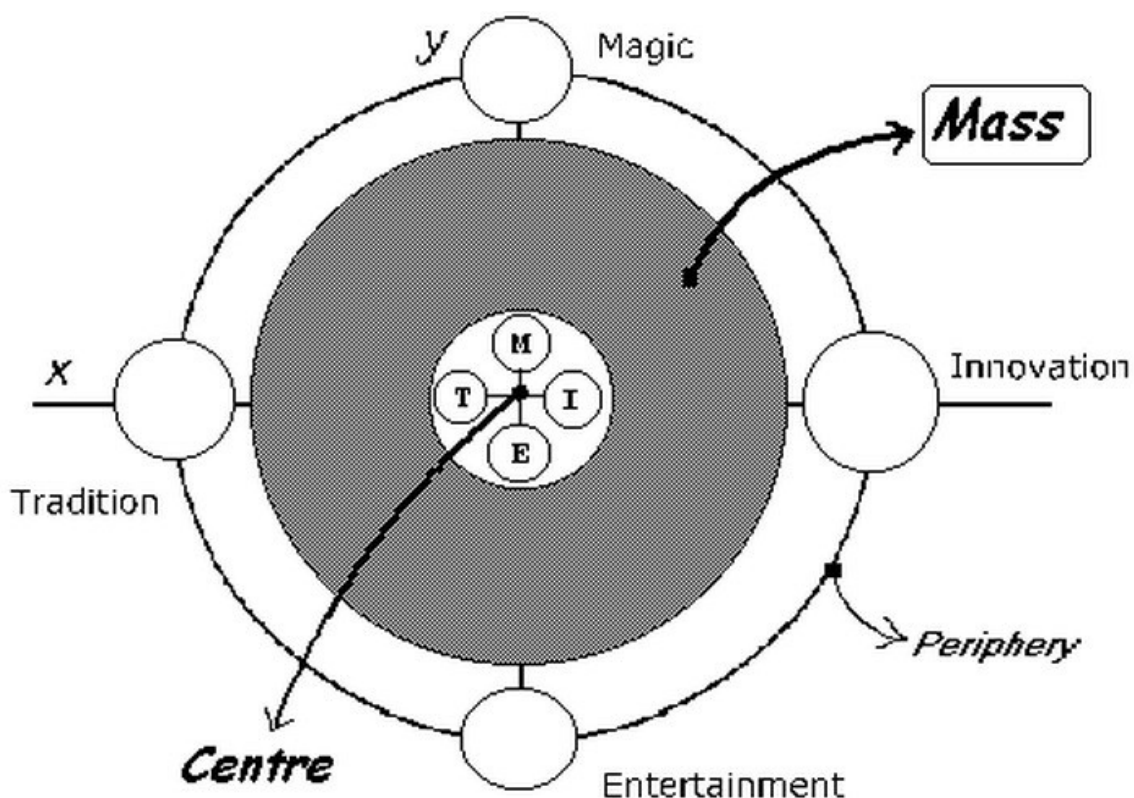
Някои от тях могат да се използват в музикалното стилознание, в естетиката или в специализираните музикални или технологични анализи за описване на характерни явления в съвременната музика, в отделни нейни направления, в конкретната творба или в дадено техническо звуково устройство.

Други могат да се имат пред вид от музикалните историци или от критиците - в рецензентската им практика: за обяснение на динамиката в развитието на определени направления, жанрове или на индивидуалното музикално творчество.

Трети могат да бъдат използвани в тон-психологията (вкл. и с модификации на "кръга на Хевнер") или при емпирични изследвания с музикално-социологически характер.

За общата теория, обаче, особено значение имат онези вписващи се един в друг въображаеми кръгове, които "опасват" концентрично цялото теоретично поле и с това определят, няколко последователни

зони в него - от централните и масово застъпени типове саунди в него, до онези, които определят полюсите на системата или пък още по-нататък - до онези, които имат периферно за музикалната култура значение. Така общата културологична картина в проблемната област на САУНДА би изглеждала по следния начин:



Тук може да възникне въпрос защо теоретичното поле на саундите се означава от нас с кръгове, а не, да кажем, с вписващи се един в друг квадрати? Още повече, като имаме пред вид, че декартовата координатна система има именно "квадратна" структура.

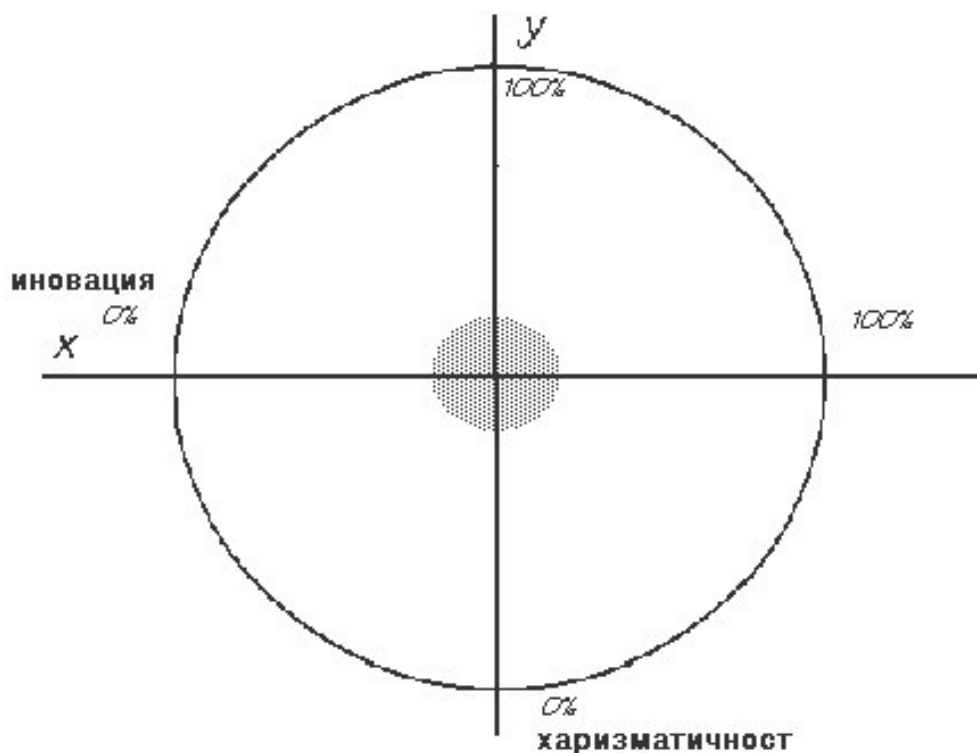
Отговорът на такъв въпрос може да се търси както в музикалната творческа практика, така и във физиологията и психологията на музикалното възприятие. Без да се задълбочаваме в тези научни области, засега ще отбележим само, че там, където музикантът и

неговата публика заложат на едно от четирите ярко изяви качества на саунда (т.е. на максимална иновация, харизматичност, релаксивност или емуляция), то не само противоположното качество, но и останалите две обикновено се експонират в по-малка степен, за да прозвучи ясно и определено основното послание, което авторът на музиката търсят с използването на този "полюсен" саунд.

С други думи само като изключение в съвременната музика намираме да бъдат използвани онези саунди, които едновременно да носят стопроцентово две от възможните четири типа качества. Създаването пък на саунд, който да бъде "представител" на повече от два такива типологични полюса е направо невъзможно, не само на теория, но и от практическа (вкл. техническа) гледна точка. А всичко това означава, че теоретичното поле неизбежно се "закръгля" около един център и включва само като маргинални онези саунди, които могат да се позиционират в четирите "ъгли" на графичното координатно изображение.

2.5.1.1.1 Понятие за център

Идеалният център на системата, очевидно, би се разположил в онази точка, която показва пълен баланс между полюсите на координатната система. Това би бил и онзи саунд, който в петдесет процента изразява едновременно емуляцията, иновацията, релаксацията и харизматичността, т.е. съдържа в еднаква степен по малко от всичко. Би могло да се помисли, че творба, създадена с такъв "балансиран" саунд, сама би била, в звуково отношение, "идеалната творба" на съвременността.



В практиката обаче, нещата не стоят така. Много по голяма значимост има днес онази музика, която, в границата на едно музикално произведение или цикъл, използва "небалансираните" саунди, заедно с балансираните, като обаче ги дозира с мярка така, че слушателя да не бъде "затрупан" само от харизматичност, или само от звукоподражания, или - от екстравагантности или пък от чиста релаксация, а да може свободно да "плува" между всички тях. Такива именно творби имат относително по-дълъг живот и вероятно част от тях ще бъдат "евъргрийните" на нашето време.

Обратно, музика съставена предимно от близки до центъра саунди, макар и понякога да добива качества на "афирмативност", да бъде официално подпомагана и рекламирана, често не може да стане нещо повече от едnodневна мода, да надскочи прага на сивото, приятното и безпроблемното.

Да си представим такава "средна" музика, която не смее да достигне в творческата работа със саунда нито до ефектна виртуозност,

нито - да слезе до "простолюдието" което предпочита рустикалния или "първобитен" саунд, която в новостите си не надвишава стандартните синтезаторни звуци на новите модели инструменти, а в своята "традиционност" не смее да отиде по-далеч от имитации на класически инструменти. Явно такъв саунд, по скоро би бил приемлив за озвучаване на благоприлични ресторанти или тържества и е по силите на всеки, който в България сам се нарича "музикант от заведенията", а другите снизходително именуваат "чалгаджия".

Всичко, което има по-големи претенции, и намира покритието им в действително майсторство, независимо дали това е в посока на по-ярко изявена академичност, на авангардност, на харизматичност или - на една по-категорична и впечатляваща танцова релаксация (от типа на "диското" и "рапа"), предпочита да обхване в своята музика саунди с по-широка палитра.

В теоретично отношение понятието за "център" описва само срединната точка в семантиката на всички възможни саунди и нищо повече.

В реалните музикални култури тази точка може да бъде изместена от въображаемия идеален център, в зависимост от техния характер, зрялост, техническа обезпеченост или от господстващите вкусове.

Още по-големи измествания на центъра (нагоре, надолу, наляво, надясно и във всички други посоки), както и определена "ексцентричност" на цялото поле, ще забележим, когато анализираме саундовите предпочитания на определени съвременни музикални направления, композитори и групи, както и на музикалните любители в определени региони или възрастови групи.

Явно е, например, че класически мислещите музиканти и тяхната публика, ще се движат в рамките на едно саундово поле, чийто център определено е изместен наляво и нагоре в координатната система.

Авангардно настроените ще имат предпочитания за саунд в музиката, който измества центъра надясно.

Сакралната и "сатанинска" нагласа ще изместят центъра нагоре, а консумативно-първенюшката, самодоволна публика ще се движи в поле от саунди, където явно центърът е изместен надолу и наляво, за разлика от младежката жизнерадостна и отворена към новото аудитория, която също ще измести центъра надолу, но същевременно и надясно.

Цели музикални култури, континентални, национални или регионални, могат от гледище на саунда да се типологизират според тези премествания на центъра, както и според "площта" на полето от предпочитани саунди в окръжаващата ги музикална среда.

Например, българската музикална култура в момента (1993 г.), ако се анализира от гледище на общата теория на саунда, би показала доста тревожно развитие. Не е необходимо да се прави някаква статистика на звучащото у нас, за да стане ясно, че центърът в сегашната българска "координатна система" се е смъкнал изключително ниско.

Това само по себе си не би означавало отрицателна оценка за такава култура, защото известни са и други култури, в най-развити страни, които днес "статистически" показват едно такова придвижване

на центъра си в посока към безпроблемно - релаксивното, за сметка на иновацията, харизматичността или имитацията на звукови традиции. Очевидно съвременната техническа епоха, със своята жестока динамика, стрес, с нарастващото пресищане от консумативността и всекидневните си екзистенциални провокации, тласка публиката към едно такова бягство в безметежния и сладък свят на разкошните илюзии. При такава ситуация саундът е един от най-силните фактори за разтоварване и масова терапия.

Но все пак, в същите тези развити страни, съществуват и мощни "оазиси" където се разгръща с пълен размах и иновацията, и крайностите на техническата имитация на традиционни звучности, и дълбоката религиозност, изразена с модерни звуково-музикални средства.

Всичко това почти липсва в съвременната българска музика. Нейният център не само, че е много близко до тоталната развлекателност (това дори би било обяснимо с трудностите, които масата от населението днес изпитва - психически и материално). Но неприятното в случая е най-вече това, че в българската музикална продукция, пък и в целия местен музикален фон, освен доминиращата "балканска" развлекателност и имитациите на заимствани от другаде форми на релаксация, статистически са пренебрежимо малко онези други творчески явления, които клонят към вкусове, изискващи много по-голям процент на иновация, на харизматичност или поне - максимална (и технически перфектна) емуляция на саунда.

Това означава, че полето на предпочитаните в България саунди е "свито" значително, ако го сравним с обхвата на днешната световна

музикална култура. И тази невъзприемчивост на мнозинството от българските музиканти към разширяване на хоризонтите по отношение на саунда, не може да се обясни само с материални и психологически бариери от последните няколко изминали години, защото тя е на лице съвсем не от вчера, а продължава вече много десетилетия. И ако понякога е имало изключения, те само потвърждават правилото, което, впрочем, важи и за целия балкански регион.

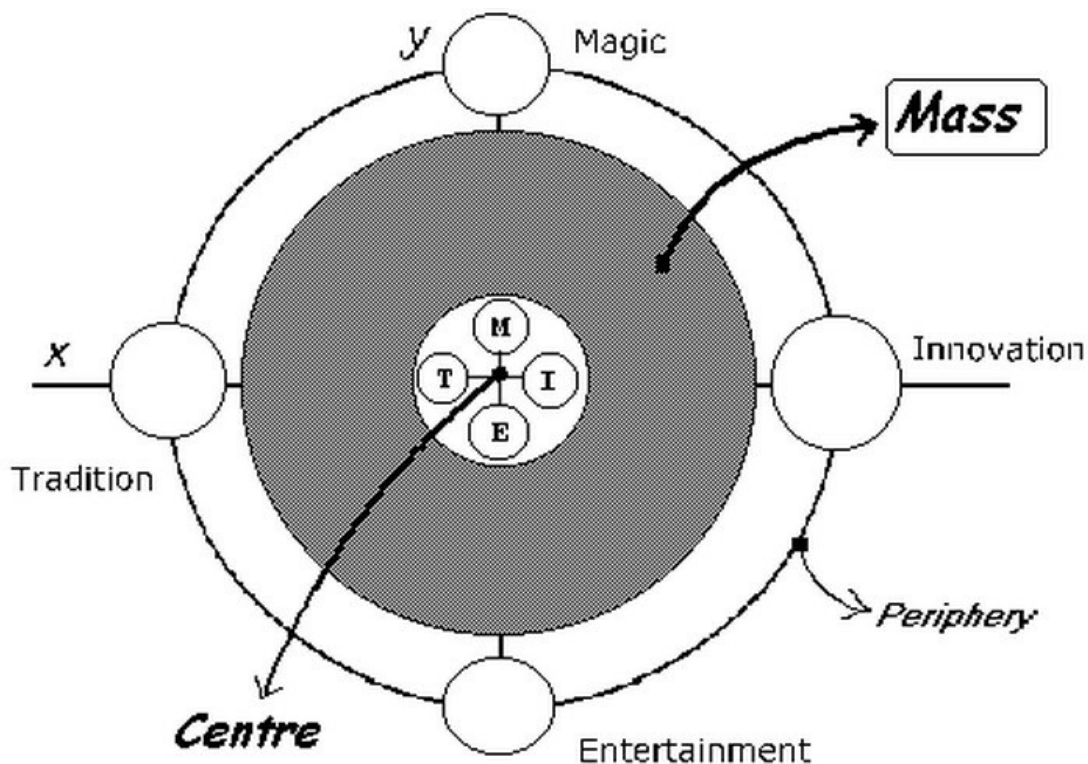
2.5.1.1.2 Средни или масови зони

Ако сега разгледаме онова средно-статистическо състояние на саунда в цялата световна музикална култура, а не само в отделна национална или регионална култура, като българската, ще забележим наличието на една масово разпространена зона от използвани всекидневно саунди.

Наистина шедьоври от типа на вече споменатите албуми на Пинк Флойд и Ж.-М. Жар, не се създават всеки ден, а значимите произведения с електронен саунд на новата "сериозна" музика са дори по-рядко явление, от тези в епохата на авангардизма.

Същото се отнася и до произведения, които ярко и талантливо да се изграждат въз основа на звукоподражанието или емуляцията на класиката (от типа на някои от албумите на Исао Томита), както и за онази "магическа" електронна или електро-акустична инструментална или вокално-инструментална музика, която действително завладява слушателя, отнасяйки го в звуковете пространства на сакралното или космическото. (Тук се абстрахираме от повече или по-малко убедително присъствие на силно сугестиращи откъси от такава музика в други изкуства - киното, театъра, телевизионното изкуство и аудио-визуалните спектакли на открито).

Тази средна зона от масово употребявани саунди би могла да се изобрази графично по следния начин:



Би могло да предположим, че поне в областта на максимално релаксивния саунд, творбите опиращи се предимно на него ще заемат значително място в общата "статистическа" картина. Но в действителност нещата не стоят точно така. В цялата съвременна музикална култура, предпочитания към такива продукти, дори когато са майсторски направени, показват автори, чиято музика е предназначена или за юноши, в маниачени по "спортната" еротика и танц или пък се създава от специализирани фирми за изработване на звук с медицинска или рехабилитационна цел.

В действителност масовите предпочитания на музиканти и публика по цял свят днес са насочени към една средна зона от саунди, избягваща полюсите, която се опира преди всичко на умерената синтезаторна иновация, на умереното подражание на класически

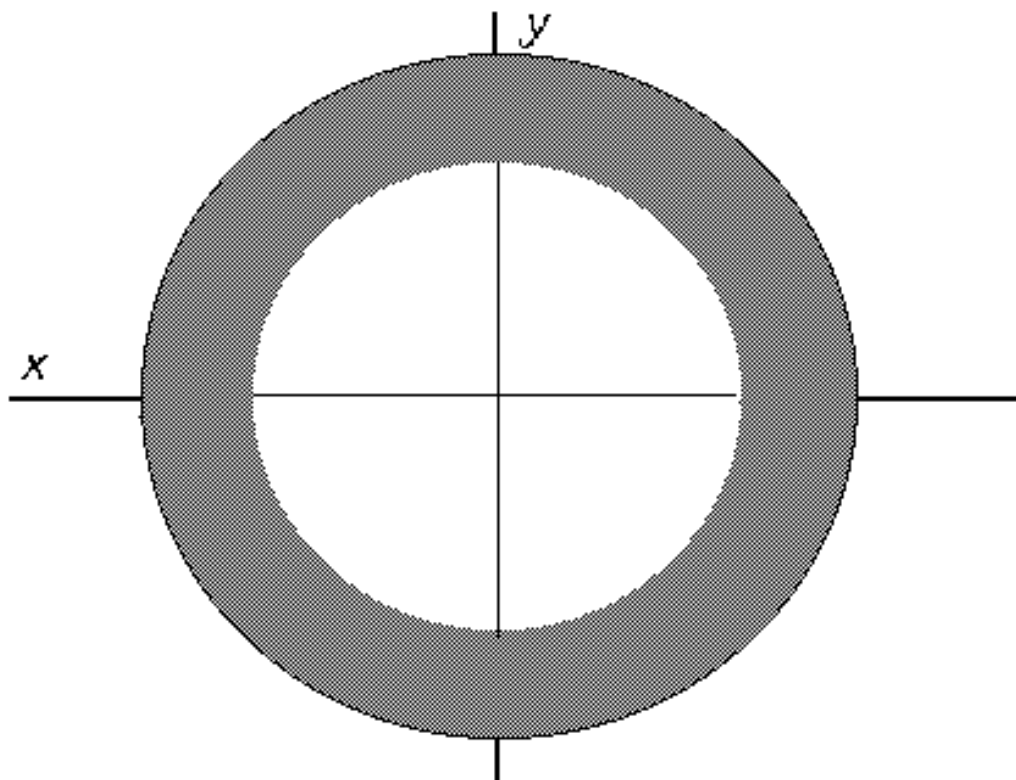
инструментариум и гласове, на виртуозното (главно в рок-музиката) боравене с инструменти и саунд-устройства и на една танцова и лирична релаксация, осъществявана чрез типичните саунди за кънтрито, фолка, джипсито, североамериканската негърска танцова традиция и екзотиката на "World-музиката". Тук се прибавят и онези "средни", балансирани саунди на занаятчийски произвежданата увеселителна музика, за която стана дума, когато обсъждахме централните области на теоретичното поле.

Върху тези масово разпространени саунди се базира днес и музикалната индустрия на развитите страни. Но и в голяма част от онази съвременна музика, която се прави от "сериозни" музиканти, претендиращи да бъдат далеч от стандартите на масовата култура, също преобладават този тип саунди.

Това показва, че в звуково отношение, съобразявайки се с широко разпространени психологически механизми и ниската степен на музикален опит, авторите на съвременна музика се придържат към определени ограничения. Понякога това става просто по липса на талант и познания в областта на саунд-теорията и практиката, друг път - поради инерция, трети път - поради комерсиални изисквания на продуцентите. Но общо взето, както впрочем е било във всички времена, малко са онези музиканти, които създават не просто добра музика, а шедеври - смело противопоставящи се на конвенциите и умереността, т.е - срещу предпочитаните от мнозинството норми на конформизма в музикалната естетика и техника.

2.5.1.1.3 Зони със системна идентификация

С казаното по-горе, ние се насочваме към онзи пояс в полето на възможните саунди, който графически може да се изобрази по следния начин:



Очевидно тук става въпрос за онези саундово силни и впечатляващи произведения на музиката, които не предпочитат стандартни за масовата култура, темброви и звукопространствени решения. В такава музика саундите могат да се идентифицират с четирите полюса, които имат системообразуващо значение за организацията на теоретичното поле.

Такива са произведения в които преобладават и съжителстват едновременно повече от два от следните осем типа "полюсни" и междинни саунди:

- авангарден (90-100%),
- максимално-харизматичен (90-100%),

- максимално-звукоподражателен (90-100%),
- максимално-релаксиращ (90-100%),
- авангардно-харизматичен (по около 80% първия и също 80% от втория)
- звукоподражателно-харизматичен (около 80% емуляция и 80% харизматичност)
- звукоподражателно-релаксиращ (около 80% емуляция и 80% релаксация)
- иновационно-релаксиращ (около 80% релаксивност и 80% иновация)

Големите майстори на саунда в съвременната музика залагат именно на тази палитра от характерни осем типа саунди. Но в процеса на формообразуването те не се отказват и от моментни (но не преобладаващи в цялото) навлизания в сферите на виртуозността (предимно чрез използване на пасажи и сола на електрическа китара или арпежиатори), на фолка, на класическия и на стандартно-синтезаторния саунд.

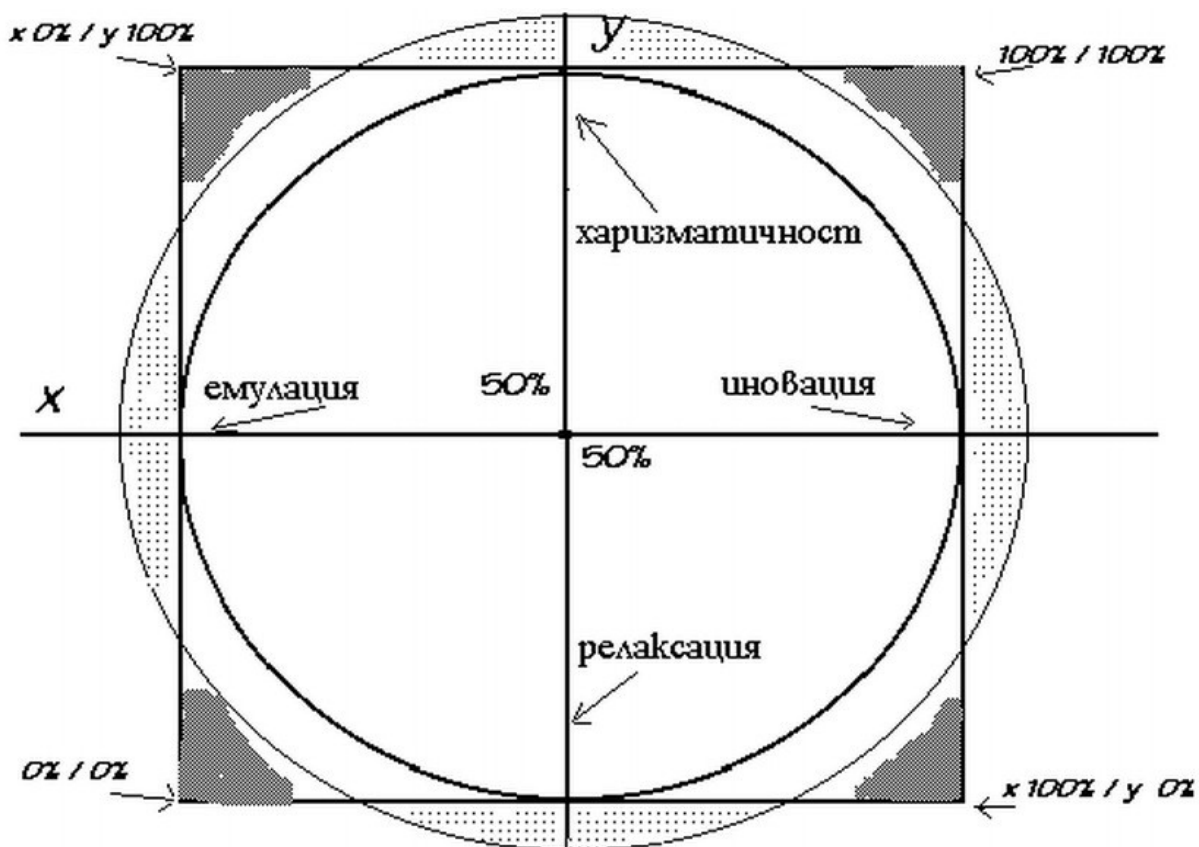
Така, в процеса на теоретическото разглеждане на полето от възможни саунди, ние се приближаваме към онази, изискваща тънък вкус и изключително майсторство граница, неумелото прекриване на която често води извън сферата на музикалността и на изкуството изобщо.

2.5.1.1.4 Периферия

Това са в същност маргиналиите в съвременната култура на саунда. Като всяко маргинално явление, тук имаме естетическа и психологическа двусмисленост.

Както мелезите, деца от кръстоската на две раси, могат да бъдат в едни случаи изключително красиви и способни, а в други - отблъскващо

уродливи и пълни неудачници в живота, така е и при "оплождането" на две крайности в музикалния саунд. Маргиналиите в културата на саунда ще изобразим графично така:



(Заб.: В горната фигура дробните означения в проценти означават съотношението между иновация и харизматичност в дадената област на системата)

Така забелязваме, че все още допустимите в музиката саунди, но които изискват изключително внимателно прилагане, са разположени в четирите ъгли на координатната система и представляват рядко срещани звукови или шумови явления, в които основните две качества, които ги съставят, достигат своите екстремни стойности по скалата от възможните саунди (100%).

При тълкуването на същото графично изображение, е нужно да се отбележи също, че запълнените с малки точки сегменти от големия кръг биха означавали пък онези звуци и шумове, които излизат изобщо

извън сферата на саундите (според даденото в началото на настоящото изследване определение). Това вече са звукови области, които според приетите в нашето изследване конвенции, биха "надхвърлили" стоте процента - съответно от реализираните чрез музикален саунд: емуляция, иновация, релаксация и харизматичност.

Следователно тук, в още по-отдалечените от центъра области, става въпрос вече не за използване на електронно пресъздадени музикални звучности, а за самите натурални звуци в човешкия живот: естествените природни и човешки звукови феномени - традиционни или съвсем нови за слуховия опит на човека, както и естествени звучности, които характеризират участието му в рекреативни ежедневни или изключителни дейности (звуци свързани с продължаването на рода, със спорта, сезонните народни ритуали, "магическите" събрания насочени към някакъв чисто политически, сакрален или масово-лечителен ефект.

Такива звуци понякога се използват и в изкуството, но не в музикалното, а предимно - в театъра и другите визуално-драматични и епични области на художествената култура. Но описването и теорията на тези звуци излиза вече извън целта и предмета на нашето изследване, което бе насочено към ТЕОРИЯТА НА СПЕЦИФИЧНО-МУЗИКАЛНИЯ САУНД, като основополагаща част от културологичното изследване на музикалните феномени, характерни за съвременната информационна цивилизация.

Затова и ние ще спрем с разглеждането на структурата на теоретичното поле до тук, като в следващата част от труда ще насочим вниманието към някои по-специални (технологични) характеристики, които обаче имат много съществено културологично и музикално-психологическо значение.