

Любомир Кавалджиев

БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА В ПРЕХОД КЪМ ИНФОРМАЦИОНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ

“Онези тежкари, събирачи на чужд ум,
наричани **учени**, които са изхарчили
всичкото си време и способности в храма на Паметта
- те ценят размишленията според количеството цитати,
... а артистичността оценяват, както слепецът съди за цветето:
колкото и да се опитваш да му опишеш
багрите на розата - свежи и нежни, то слепецът усеща
реално само бодлите й...”

Естебан Артеага (1747-1799)

Из увода към “Преврати в италианския музикален театър” (1783)¹

/Свободен превод/

Няколко уводни думи.

Основната задача на тази статия, според първоначалния замисъл, беше да се посочи и легитимира научно само фактологията, отнасяща се до промените настъпили в последното десетилетие в музиката, включително и българската –предизвикани от разпространението в нея на най-новите компютърни технологии. С други думи, предметът може да бъде ограничен до артефактите на електроакустичната и компютърна музика, на мултимедията (вкл. саунда и музиката към тримерните /3D/ компютърни игри), могъщата световна вълна (и индустрия) на съвременното Техно (Rave), звучащата музика по ИНТЕРНЕТ. Това са все обекти и явления, които безспорно завладяха масово именно през 90-те години целия свят, обхванаха почти изцяло културното потребление на най-младите поколения, както и музикалната им (творческа) активност. Те демократизираха “правенето” на музиката – направиха го достъпно практически за всеки, който има компютър при себе си, а разпространението и слушането на такава музика стана ежедневие за повечето потребители на ИНТЕРНЕТ. Абсолютно всички тези промени важат с пълна сила и за страна като България.

С всичко това, поне като резюме, би могло да се ограничи основното съдържание и посланията на настоящата статия ². Но все пак, освен фактологията, интересно за нас би било да надникнем и в някои

симптоматични промени, които настъпват в съзнанието и ценностните нагласи на българските музиканти под влияние на настъпващата информационна цивилизация.

*

Най-общо казано темата “БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА В ПРЕХОД КЪМ ИНФОРМАЦИОНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ” може да бъде разглеждана от гледище на няколко възможни подхода.

Първият е така нареченият **технологичен детерминизъм**³. При него изследването и рефлексите се ограничават до еволюцията (или революцията) в сферите на техниката - като основен и определящ фактор (т.е. – до промените в инженерните решения засягащи “средствата за производство”) и до новостите в съответния градивен материал или медии (изразни елементи, типология и канали за разпространение). В случая с музиката в края на ХХ в. това са:

1. *цифровата техника* за музикален звук и композиране (персонални и специализирани компютри, звукова периферия към тях, дигитални устройства в електроакустиката, програми за аудио – дизайн и за редактиране на саунд, за MIDI , алгоритми и софтуер за аранжиране, композиране и възпроизвеждане на музика - използвани днес в радиостанциите, телевизията и в глобалната мрежа ИНТЕРНЕТ)⁴ и

2. съответния на нея нов музикален материал – *електронния саунд*⁵.

От тази гледна точка можем да направим историческа аналогия с един важен момент от музикалната еволюция преди два века: това е било изобретяването на съвършения и достатъчно сложен за времето си механичен инструмент пиано, с неговия специфичен и позволяващ богата нюансировка звук, както и всички други негови изпълнителски възможности, недостижими за другите клавишни инструменти. Създаването на пианото е дало тласък още по времето на Бетховен за бързо умножаване на специфично клавирната музикална литература, за интензивно развитие на виртуозна клавирна пръстова техника (както и тази на педализацията) и е утвърдило високото място на самата клавирна звучност в йерархията на музикалните изразни средства (за разлика от тези на органа, клавесина, чембалото и др. под.). От

гледнище на технологичния детерминизъм именно появата на пианото (и на други механични устройства от онова време – напр. метронома на Мелцел) може да бъде разглеждана като главна причина за множество твърде съществени промени в естетиката, стила и публичното разпространение на професионална музика настъпили в Европа в началото на 19-ти век.

Този подход си има своите предимства, но и много недостатъци, когато се прилага сам по себе си. Затова той се прилага обикновено в съчетание с някои други подходи - особено когато биват разглеждани кардинални проблеми в духовната култура или в съвременната цивилизация като цяло.

Друг методологически подход може да бъде търсен по посока на т. нар. **икономически детерминизъм**. Той беше и продължава да е може би най-разпространеният у нас начин за обясняване причините за развитието на културните и всякакви други процеси, включително и в музиката ⁶. Той беше единственият позволен подход по времето на господството на марксизма у нас, когато всичко се извеждаше от еднопосочното, механично влияние на икономическата база върху “надстройката”, в която естествено се поставяха редом и музикалното творчество, и изпълнителството, и музикалната наука, и съответните им институции. Днес марксизмът вече не е официална монополна идеология, но в страни, които изпитват сериозни икономически трудности, като съвременна България, съсредоточаването на общественото внимание върху тях, предизвиква естествено продължаване на живота на “икономизма” – т.е. склонността да се извеждат всички днешни проблеми в развитието на нашата култура, включително и на музиката, от съответните материални и финансови условия за нейното развитие ⁷.

Трети подход, често вътрешно свързан с предишния, е подходът на **политическия детерминизъм**. Независимо, дали той се прилага заедно с някаква идеологизация или не, той извежда състоянието и промените в културата непосредствено от сферите на властта и нейната културна политика. В по-ново време често той бива редуциран до отношението – положително или отрицателно, на водещи политически личности или фактори към културата. От тази гледна точка например съществена част от творчеството на Вагнер не би съществувала без меценатството на налудничавия Лудвиг II Баварски, а в XX век – напр. разцветът и официалното признание и държавна подкрепа на музикалния авангардизъм в Европа (и специално в Германия) след Втората

световна война би бил невъзможен, ако това не бе реализирано като културно-политическа компенсация за преследването на модернистите по времето на нацизма, или пък в България – относително “свободното” развитие специално на изобразителните изкуства и отделяните разточително материални средства за културно строителство и оборудване през определен период не биха могли да бъдат факт без политическите протекции от страна на дъщерята и зетя на Тодор Живков...

Пренесен върху днешното състояние на музикалната култура в България този подход неизбежно маскира дълбинните, иманентни процеси в нея и ги замества с действието на външни, чисто политически ситуации и отношения – безспорно важни и съществени понякога, но далеч не във всички случаи на музикалното ни развитие. Много е лесно, на елементарно журналистическо равнище, да се обяснява възходът или падението на един или друг музикален фестивал, на симфоничните оркестри, оперите, музикалното възпитание и образование и т.н. с ограниченията, които поставя у нас валутния борд или със “злата воля” на изпълнителната или законодателна власт, която се вдъхновява от външни – западноевропейски или задокоеански политически фактори. Това, обаче, не може да обясни, защо на всички последни прегледи “Нова българска музика”, сред редицата новосъздадени и изпълнени пред публика произведения, не се е появило поне едно, което да остане в музикалната история емблематично за съвременна България, така както са емблематични за времето си рапсодията “Вардар” на Владигеров или пък “Ленинградска симфония” на Шостакович (писана по време на обсада, когато хората наоколо са умирали масово не толкова от снаряди, но преди всичко - от глад и студ)... И по отношение на другите изкуства, съществуващи в социално-политическите условия през последните десет години в България, подходите на технологичния, икономически и политически детерминизъм, взети сами по-себе си могат да доведат до странни или очевидно неправдоподобни резултати, когато се прилагат механично за обяснение на отделни явления или промени. Например не може да се обясни с финансовите рестрикции или нечия зла политическа воля появата на доста скъпия (като направени за него бюджетни разходи) телевизионен сериал “Дунав мост” – с цялата му художествена и философска дълнопробност, въпреки че неговите автори (сценарист и режисьор) са доказано стойностни творци на българското игрално кино. Не

може да се обясни със същите фактори отсъствието вече десет години в нашата художествена литература на достойния съвременен “роман на нашето време” или поне нещо от рода на новия “Бай Ганю” или “Златният телец” въпреки, че времето и обстоятелствата около нас просто подаряват всеки ден готови сюжети и казуси, а повечето доказани големи български писатели не само са живи и здрави, но продължават в по-голямата си част активно да пишат.

Затова, ние насочваме своите интереси и предпочитание към един четвърти подход, който бихме нарекли **иманентно-психологически**. Без да твърдим, че той би обяснил всичко сам по себе си, без да издигаме неговото значение до равнището на някакъв нов *психологически детерминизъм*⁸, все пак сме убедени, че специално за музикалната култура в края на ХХ в. психологическото описание и обяснение може да даде на музикологията доста повече ориентири, отколкото едностранчивия технологизъм, икономизмът или социално-политическия детерминизъм. При това, освен чрез отделните психологични наблюдения, интроспекции или хипотези, би било полезно, в едно следващо и по-обширно изследване, да се погледне и към проблематиката на генералните ценностни или идейни нагласи, към динамиката на техните взаимоотношения и най-вече, към определянето на доминантната психологическа нагласа на глобализацията, която се налага не само в България, но и в световен мащаб към края на нашия век.

Цифровата технология и персоналният компютър – фактори за промяната на ценностната и професионална ориентация на българските музиканти.

Ако тръгнем дори на равнището на използваната терминология, ще видим веднага съществените и бързи промени в нагласите на българските музиканти и на публиката, които са настъпили само за няколко последни години на ХХ век.

Не е нужно да се доказва, че термин като **електронната музика** е пряко свързан с разглежданата тема. Поне до 1995 г. в масовото музикално съзнание у нас, пък и за повечето професионални музиканти, думата електронна музика се асоциираше главно с музикалните спектакли а ла Жан-Мишел Жар (респ. с българските варианти на този тип музика правени от автори като Симо

Лазаров, Ангел Андонов и др.). Разбира се, за един по-елитарен кръг от музиканти и публика, съществуваха и камерните форми на електронната музика – предимно езотерични или технически -експериментални по своите послания.

Вече в края на сегашното десетилетие термина “електронна музика” се употребява от най-младото поколение, а също – от журналистите в България, както и от голямо множество музиканти като синоним на Техното (англ. Techno). С други думи - “електронна музика” се употребява днес от медиите в България и от тяхната публика за сумарно определяне на популярни стилове като рейв, хаус и др., както и за означаване на музикалната съставка на съвременната младежка техно - култура. Според новата програмна схема на Българската национална телевизия (утвърдена във втората половина на 1999 г.) дори се предвижда да има, за пръв път в нейната история, постоянни специализирани предавания, посветени на електронната музика, продуцирани съвместно с “Метрополис”. Тези предавания, обаче, ще се занимават изключително с формите и стиловете на техното: като музикално явление, като индустрия и като характерен стил на живот – изключително популярен и сред съвременната българска младеж.

Тази бърза метаморфоза на “електронната музика” - като представа, нагласа и вербалност, ни дава основание да проследим накратко еволюцията на съответното понятие през последните няколко десетилетия, които представляват предисторията на разглежданата промяна на музикалното съзнание и на съответната практика.

По същество “електронна музика” е исторически първия и най-стар термин за една музикална практика, утвърдила се в Европа още през 50-те години (на немски - “*elektronische Musik*”). В Америка по това време се използва и определението “музика за лента”. Във Франция малко преди това се появява и “конкретната музика”, в която се използват само натурални (немусикални) звуци от околната среда, записани с микрофон и комбинирани след това в “музикално произведение”. Самата електронна музика от онези години е една изцяло студийна продукция, звукът в нея се е създавал единствено с помощта на електронни генератори (предимно за синусоидални вълни), тя е била предназначена за слушане само на запис в концертна зала, като са се избягвали каквито и да са визуални ефекти.

Така нареченият “музикален авангардизъм” е в основата на нейната философия и естетика: пълно скъсване с популярното – забрана на всяка позната мелодичност, хармония, ритмика, отхвърляне на вокалното начало – т.е. на нормалното човешко пеене, както и изключване на свиренето на традиционни (акустични) музикални инструменти. Тази електронна музика е в същност най-абстрактния вид на авангардната музика – в нея липсват познатите инструменти, пеене, липсват изпълнителите, импровизацията, а понякога и композиторият до голяма степен отсъства – той е заменен с резултатите от математически изчисления или генератори на случайни числа (нещо като хвърляне на зарове). За това са създадени тогава и първите компютърни програми за музикално композиране. В крайна сметка този тип електронна музика достига и до отричане на необходимостта от публика, тя често се създава от специалисти и е предназначена за слушане пак от същите специалисти. Такива са и първите форуми и фестивали за авангардна електронна музика .

В следващите две десетилетия твърде много неща коренно се променят – и в технологията, и в естетиката, и във формите на продуциране на музика чрез електронни средства. Рок културата още от времето на Бийтълс (напр. използваният от тях инструмент мелотрон) въведе електронни звуци и чисто електронни интродукции или интермедии в рок-песните. Малко след това се появи и синтезаторът на Роберт Мууг , а по-късно - вече преносимият синтезатор. Развитието на електро-акустична техника специално предназначена за електрически струнни инструменти, позволи да се утвърди изкуството на специфично електронната музикална китарна импровизация или ансамбловото изпълнение на най-различни електронни инструменти на живо (LIVE) на концертната сцена (Пинк Флойд, Тенджърийн Дрийм, Джими Хендрикс и много други) . Жан-Мишел Жар, Вангелис и Исао Томита въведоха грандиозното музикално-визуално електронно шоу на открито, което след това беше разпространявано на видеокасети или като саундтрак на CD. Същевременно се разви и успокояващата, изпълнена с източни мотиви “ню еидж” музика, насочена за слушане предимно към прослойката на т. нар. “юпита” (делови млади хора с висока квалификация, самочувствие и перспективи за бързо израстване в кариерата).

В края на 80-те години електронната музикална продукция окончателно се демократизира чрез персоналните компютри. Вече не бе нужно да се търси непременно достъп до малкото на брой центрове, студия или институции, оборудвани със скъпа студийната техника, специализирана за създаване единствено на електронна музика. Всеки, който има персонален компютър и звукова карта към него, може сам, в дома си да експериментира с всевъзможни електронни звуци и музика. С популяризирането – в първата половина на 90-те години, на компютърната мултимедия (компютърна продукция съчетаваща в едно обработка на текст, звук, графика и видео), както и на ИНТЕРНЕТ самото създаване, оценка, разпространение и съхраняване на тази музика се глобализира. Бяха организирани и първите световни виртуални фестивали на мултимедийна продукция, в инициативата за които стояха и такива известни музиканти като *Питър Гейбриъл* например⁹.

Какво стана в последното десетилетие на ХХ в. с традиционната авангардна електронна музика? Все още съществуват по света (но главно в Западна Европа) отделни малки групи поклонници на тази естетика, все още се организират и съответните фестивали или прегледи. От друга страна голяма част от младото поколение, принадлежащо по своето образование на същите професионални музикални среди, обърна гръб на забраните и изолационизма на своите учители и прие изцяло естетиката и психологическата нагласа на поставангардизма. При тази нова нагласа вече са допустими всякакви съчетания между музикални фрагменти, издържани в стила на традиционната авангардна музика с всевъзможни други “парчета”, инструменти и вокали, взети от популярната музика, от фолклора, от класиката, изобщо отвсякъде – обработени с най-модерни средства на електро-акустичната и компютърна техника. В тази постмодерна електронно-музикална продукция често господства мозаичността, колажа, ироничното отношение на авторите към света, към музикалния професионализъм и към собственото авторство¹⁰. Така “високата” традиция в електронната музика на младите академично образовани композитори естествено днес се сближава и понякога става практически трудно различима от онова, което правят в саунд-дизайна и в композирането “другите” – т.е. самообразоващите се музиканти, както и онези ветерани, които вече са преминали през школите на поп- и рок-музиката, ню-ейджа, диското и много други направления или стилове.

Още по-различна, като музикална структура, естетика и послание е електронната музика в съвременната младежката техно-култура. За някои нейни характерни особености ще говорим по-нататък в студията.

Все пак, за да се разграничи специфичното в съвременната електроакустична и компютърна музика, за разлика от използването на електронни средства в други области и жанрове на музиката (филмова музика, театър, балет, попмузика, вкл. фолк-поп, битова танцова музика и много други)¹¹, нужно е да се подчертаят няколко неща които, според нас, влизат в определението на тази музика:

- тя е артистична дейност, в която *преобладава иновацията в музикалния саунд и/или базираното върху него формообразуване*, изискващо специфично-музикални професионални умения, дори и когато в продукта се съдържат елементи от други изкуства или дейности (текст, графика, видео).

-тя е *предимно инструментална музика*, използването на човешки глас е допустимо, но фигурата на певеца като правило не я идентифицира пред слушателя, както често е например в поп- или рокмузиката.

-в нея основното е творческата работа със звука (*саунд-дизайн*) и с пространствеността (*стерео, квадро, сърраунд*), което често предопределя и характера на самата композиция. Предпочитано е *творческото (нестандартно)* използване на електронна и компютърна техника в тези процеси, както и при окончателното оформление в *студио* или при живото изпълнение (*live*).

-в нея наред със синтезатори, електрически китари и компютърни генератори на музикален звук *се използват днес често и традиционните акустични музикални източници*: човешки глас, класически, фолклорни или екзотични инструменти, звуци от природата или урбанистичната среда, но те задължително минават през *съществена обработка с компютри и други устройства на съвременната електроакустична техника*. Това именно е едно основните основания тази музика да се нарича електроакустична, за разлика от традиционната чисто електронна музика на авангардизма.

-когато в процеса на самото композиране на тази музика се включат *чисто компютърни средства за съчиняване* (т. нар. *алгоритмична музика*), за автоматичен акомпанимент, за нюансиране на изпълнението или на пространствената локализация на звуците е по-правилно такава продукция да

се нарича *компютърна музика*. Това са случаите, когато в авторството на съответното произведение съществен дял има и работата на *компютърния програмист*, наред с професионалните, чисто музикални творчески умения и усилия на самия композитор.

*

Дори казаното до тук за съвременното състояние на електроакустичната музика е достатъчно, за да се открият поне три съществени промени в психологическите нагласи на музиканта, активно работещ в тази област, както и на неговата публика: 1. съобразяване на музикалната креативност с езика и креативността на програмиста, който е автор на съответния музикален софтуер (а това вече е "*работа в екип*", макар и виртуален)¹², 2. съобразяване на музикално-звуквата страна от творчеството с *визуалната креативност* (не само в мултимедийни продукти, но и в самия процес на музикално създаване – при общуването с дисплея на компютъра, който визуализира в реално време музикалните събития), 3. *интерактивност* на взаимодействието (което значи, че музикантът винаги може динамично да променя по свое желание разгръщането на диалога с компютърния инструмент, влияейки се също от обратното действие на компютъра и на софтуера върху себе си, което води до изпробване на практически неограничен брой варианти на създаваната творба или променяне на нейното звуково съдържание и музикална форма в самия процес на изпълнението).

Би могло, наистина да се възрази, че подобни явления са били възможни още в ранния етап от развитието на електронната музика преди две десетилетия. Външно наистина е така. Това взаимодействие, обаче, е било на лице, само в редките случаи, когато композиторът е имал инженерна или математическа образование и разностранни професионални умения, както например е при Ксенакис и неговата "стохастична музика".

Отдавна, не само в музиката, но още в по-голяма степен – в киното на ХХ в. "лириците" и "физиците" (по метафората на Ч. П. Шоу) са работили редом едни до други и са създавали заедно произведения в различни области на изкуството. Разликата, обаче, е в това, че обикновено например в специализираните електронни студия, в киноцентровете, радиостанциите или

телевизиите, художествените (музикални) творци в миналото само са се ползували от услугите на подчинения им в йерархията технически персонал, без да са били задължени сами да владеят неговия професионален език, знания, умения и без да са споделяли ценностните му нагласи.

Едва през деветдесетте години, при индивидуалната работа на музиканта с персонален компютър, както и с неговата звукова периферия (електроакустични музикални инструменти и други електронни устройства) творческия процес се мотивира и организира по съвсем нов начин. В съзнанието и уменията на такъв музикант онова, което идва от “физиците” е равностойно, и дори повече, отколкото онова, което иде от чистата музикална професионална традиция и от нейните ценностни нагласи. В действителност, особено при най-младите поколения, можем да говорим за съществено *преобръщане* в нагласите, при което не толкова биват жертвани традиционните афирмативни нагласи: “лиричната”, “европейско-хуманитарната” и академичната (професионално-музикална) за сметка на своите противоположности: “физическата”, “инженерната” или “дилетантската”¹³, а по-скоро се ражда нещо качествено ново... Същото това ново психологическо (креативно) състояние и ценностна ориентация, след много кратко време се усвоява или споделя от онази част от младата публика, която предпочита музиката на именно на такъв тип автори. Общуването между такъв “компютърен музикант” и неговите млади слушатели е съществено улеснено, тъй като последните също в голямата си част са компютърно грамотни и “обсебени” от електронния саунд (най-малкото - чрез електронните игри, другите развлекателни мултимедийни компютърни средства, ИНТЕРНЕТ и стиловете на техното).

*

Промяната през 90-те години в психологическите нагласи на българските музиканти от всички поколения е много динамична и характеризира именно прехода към информационното общество. Тук ще разгледаме няколко показателни изказвания на *трима български музиканти*, които работят непосредствено в полето на електронната музика. Би могло да се помисли, че изборът само на “електронни” музиканти е недостатъчен, за да говорим общо за промени в музикалното съзнание у нас. Същевременно, както ще видим,

това са изказвания на автори, които са достатъчно интелигентни, с разностранни интереси и обществени контакти, за да могат да влияят на по-значим и широк културен кръг, отколкото е тяхната тясно професионална среда.

Става дума за **Владимир Джамбазов, Андриан Первазов и Петър Дундаков** – член на техно-групата “*Тибетски сърца*”. Така посочените имена на тримата български музиканти са подредени не по някакви ценностни или класификационни критерии, а по възраст. Ако използваме метафората за “поколенията” в музиката, може да се каже, макар и с някои уговорки, че тримата са представители на три последователни поколения в българската електронна музика, докато авторът на настоящите редове принадлежи на най-старото поколение в нея, първо по своята поява в музикалната ни култура. Наистина кратката история на българската електронна музика прави рисковано разчленяването на четири поколения в нея за период от малко над две десетилетия. Същевременно твърде динамичните промени и общото “ускоряване” на културно-историческото време под влияние на технологичните иновации в края на ХХ в. дават основание да се говори и за обособяване на съответните генерации, подобно на съответните “поколениа” в развитието на самите компютри и електроакустични музикални устройства или инструменти¹⁴.

Владимир Джамбазов е интересен за нас с това, че той от една страна е представител на “класическата”, академична професионална традиция и европейска музикална образованост – като дългогодишен валдхорнист в Софийската филхармония. От друга страна, той е един от малцината български музиканти, изучавал специално електронна композиция в Германия (до 1981 г. при проф. Дирк Райт в ICEM), т.е. – в онези години, когато продуктивността и ценностните нагласи на музикалния авангардизъм бяха още твърде актуални.

Същевременно, в своето композиторско творчество в областта на електронната музика, Джамбазов, запазвайки стилистична чистота и естетическа определеност в рамките на отделните си творби, никога не се е придържал стриктно към ограниченията към избора на музикалния материал, мелодика, хармония и пр., както и не е споделял изцяло пренебрежителното отношение към някои по-популярни жанрове, каквото ще срещнем като

правило в творчеството и нагласите на повечето западноевропейски “електронни” авангардисти по времето, когато той е следвал композиция в Германия. Доказателство за това е създадената от него в началото на 90-те години електронна композиция за синтезатори и цигулка “Сътворението на света”, както и редица негови композиции от втората половина на 80-те, където ще срещнем силно влияние на фолклорните обработки, джаз-фюжъна, поп-музиката и др. Все пак В. Джембазов, не само с творбите си, но също – в селекционерската си дейност за електронните концерти в рамките на прегледа “Нова българска музика”, както и като преподавател по електронна музика, бива приеман в средите на българските музиканти, работещи в тази област, за фигура, която е синоним на представата за европейската модерна традиция на “Elektronische Musik”, с всичките нейни високи професионално-образователни изисквания, стилистически и технологични табути.

На последния, 11-ти Фестивал на електроакустичната музика (ФЕМ), състоял се през октомври 1999 г. в София, Джембазов представи своята съвсем наскоро завършена творба “Тайният живот на една корна” – произведение, което общо взето е в духа на авангардната традиция на т. нар “акузматична музика”. По-интересно за нас беше неговото изказване, отправено към публиката преди изпълнението на тази композиция, което той започна с думите: “Електронната и компютърна техника днес съществено променя съзнанието на композитора...” Такова признание за някакви настъпващи днес промени, в устата на един електронен композитор, който вече две десетилетия има възможност да работи с компютри и други електронни – цифрови или аналогови устройства, може да изглежда странно или пък да е случайно. Самото заглавие на същата творба “Тайният живот на една корна”, може, обаче, да бъде тълкувано психологически по два допълващи се начина. От една страна това изразява стремеж към търсене на “тайнството” на звуците и тембровите характеристики на съответния музикален инструмент, цифрово преработени, екстрахирани от естествената си акустична среда и комбинирани по необичайни за концертното свирене на този инструмент начини. Джембазов сам клони, в своите обяснения, към такова разшифроване на заглавието, още повече, че той има намерение да приложи същия “акузматичен” подход и към други акустични музикални инструменти, използвани в класическия симфоничен оркестър. Би могло, обаче, да се потърси и втори психологически

пласт в същото названиее, ако си позволим да го перифразираме като: “тайният живот на един валдохорнист”. Тук не бихме търсили никакви “комплекси” на автора, а по-скоро естествено раздвояване на нагласите на един музикант, който музицира в български симфоничен ансамбъл с предимно “класическа” ориентация и продукция. И диригентът Табаков и колегите на Джамбазов в този оркестър са с музикално образование и нагласи, които общо взето не приемат “нашествието” на музикалната електроника, считат я естествено, в най-добрия случай, – за професионален и естетически компромис или дори – възприемат я като заплаха за професионалната си реализация. Така, че електронните занимания на Джамбазов в тази професионална среда едва ли се възприемат само със завист от неговите колеги в оркестъра, а може би по-скоро - с голяма доза неразбиране, съмнения и опасения.

И ако това само са някои наши психологически догадки или съждения по аналогия, то по-голяма светлина би могла да хвърли върху въпроса за интересуващите ни промени в съзнанието на академично образование български музиканти, една статия на самия Джамбазов, публикувана в седмичника “Култура” в началото на 1999 г.¹⁵. Към финала на тази статия срещаме следното показателно изречение: “Според някои например електронната музика като цяло трябва да бъде “в един кюп” със забавната, а рапът дори не бил музика, а ритмично рецитиране. Интересно, къде е сложен “поп-фолкът”, който е 90% записан с електронни инструменти?”¹⁶ Би могло да се помисли, че Джамбазов се възмуцава единствено от това, че електронната музика, която той създава, не е признавана от агенциите за авторско право за законна част от “сериозните” камерни и симфонични жанрове (с този проблем, в същност започва неговата статия). Същевременно, проследявайки накратко нейната история и термините, с които биват наричани някои нейни разновидности авторът на статията отбелязва: “Едно произведение може да съдържа и знака на историческо движение. Такъв е случаят с електронната музика и конкретната музика - две антагонистични движения, датиращи от 50-те години. Уважението към традициите и желанието на определени композитори и продуценти да се придържат стриктно към определени концепции, изисква съхраняването на тези понятия. Но за съвременната техногенерация например ... горното понятие е остаряло, да не кажем неприемливо”¹⁷. Най-показателна за нас е терминологичната класификация

(или по-скоро – списък) на електронните музикални видове и жанрове, която един потенциален “пурист”, какъвто би трябвало да бъде композитор и инструменталист като Вл. Джамбазов (според неговата възраст, професионален статус, образование и музикално възпитание), дава към края на своята статия във вестник “Култура”.

Тя има следния вид:

“Електроакустична музика (electroacoustic music)

Електроакустика на живо - процесирание в реално време (live electronic - real time processing)

Електроника на живо - синтез в реално време (live electronic - real time synthesis)

Смесена музика (mixed music)

Интерактивна музика (interactive music)

Акузматична музика (acousmatic music)

Конкретна музика (musique concrete)

Звуков документ (sound documentary)

Звуков архив (sound archive)

Музика и текст (music and text)

Звуков пейзаж (soundscape)

Звукова поезия (Sound poetry)

Компютърна музика (computer music)

Индустриална музика (industrial)

Техно (Techno)

Електро поп (Electro pop)

Електро рок (electro rock)

Електро клип (electro clip)

Шумова музика (noise music)”¹⁸

Тук за нас е важно, че музикант като Джамбазов не се срамува – в края на 90-те години, да включи в своя списък на музикални явления и такива неща като: техно, шумова музика, индустриал, електро-клипове и др. подобни. Самото му признание, че техното е разновидност на съвременната електронна музика, както и спомената по-горе негова забележка за рапа (който, както е известно, е един от корените при историческото възникване в Северна

Америка на техното¹⁹⁾ е много показателна относно динамичната промяна на нагласите при една част от образованите музиканти в България, принадлежащи към средното по възраст поколение в музикалната ни култура. Бихме могли да бъдем сигурни, че повечето негови колеги (и връстници) от Софийската филхармония, или – традиционалистично ориентираните преподаватели от музикалните училища и Музикалната академия, както и доста от българските “сериозни” критици или академични музиколози, не само, че не биха и помислили да признаят DJ-миксовете на техното за музика изобщо, а по-скоро - биха получили морален шок и нервна криза, ако им се наложи да присъствуват повече от пет минути в някой техно-клуб или на масовите техно-партита на открито, организирани в последните години в емблематични за европейската музикално-професионална традиция столици, каквито са Париж или Берлин например.

Докато при Вл. Джамбазов по-скоро сме свидетели в последно време на едно разширяване обхвата на професионалните му и ценностни нагласи, както и на естествена за неговото поколение амбивалентност или дори до раздвояване между музикално творчество и вербални изяви, между музикален професионализъм и рефлексия, то в творчеството и изказванията на една следваща генерация електронни музиканти ще срещнем много по-голяма хомогенност в творчеството и мисленето, както и една ясната, определеност и целенасоченост на ерудицията и на музикалната образованост, респ. на способността за осмисляне и вербализация на собствените позиции.

В това отношение много показателна е една статия на **Андреас Первазов**, публикувана през 1998 г.²⁰ Трябва да отбележим, че този автор е не само открояващ се създател на електронна музика (в стила World Music), но също се проявява като ерудиран и задълбочен млад музиколог, за което свидетелства не само тази негова статия, но и краткото му, но успешно участие в работата на секция “Етномузикология” в Института за изкуствознание – БАН.

Преди всичко Первазов се идентифицира изцяло с посланието и ценностните нагласи на постмодернизма. При това тази идентификация е осъзната, което личи от цитираните от него “идеолози” и анализатори на постмодерното²¹. Наистина, някои от тези цитати и собствени разсъждения на Первазов привидно си противоречат взаимно или пък се идентифицират с

някои остарели рефлексии на цитираните от него автори, които разсъждават въз основа на исторически ранни прояви на тази постмодерна творческа нагласа. Важно е, обаче, ясното осъзнаване при Первазов на съществената промяна, настъпила през последните две десетилетия в световната музикална култура, когато "...светът преживя истинска трансформация на съзнанието, която донесе отваряне към другостта, към приемане на чуждото, различното, към рухване на разбирането за "естественото" превъзходство на ценностите на една цивилизация (западноевропейската) над другите, дялящо културите на развити и примитивни. Тази *дълбинна трансформация на съзнанието* /курсива мой – Л.К/ промени и начина, по който музиката се слуша и прави, пораждайки засилен интерес и емпатия към чуждото, странното, екзотичното, към съучастието и съчетаването на елементи, знаци, атмосфери, култури. В крайна сметка, това е и израз на постмодерната тенденция изкуството да черпи материал от предмодерни и традиционни култури като реакция на доминантния модел на европоцентризма...В контекста на постмодернизма... овехтяла изглежда самата идея за центризм, за доминантност. Често резултатът е размиване на граници между жанрове, смесване на културни кодове, демонтаж на йерархии"²².

Идентификацията на Первазов с постмодернизма далеч не е просто някаква декларация или подражание на модни у нас тенденции в музикологията. В своите анализи на две български електронни музикални творби (от Симо Лазаров и Владимир Джамбазов), авторът на същата статия ясно разграничава тяхната по-стара, принадлежаща все още към модерното послание композиционна структура, в сравнение с по-новия, постмодерен начин на формообразуване, както и спрямо новата ценностна нагласа, която изповядва самият Первазов и другите електронни автори от неговото поколение²³.

Характерно за преобръщането на съзнанието при тези по-млади автори е, че те вече не само допускат присъствието на такива неща като: електронния денс, хаус, рейв, асид, амбиънс, технотрайбъл и др. подобни в "семейството" на електроакустичната музика, но дори ги тълкуват като креативни фактори, които понякога стоят в основата или вдъхновяват създаването на нейните по-елитарни изяви. Според Первазов, именно "драйвът на ритъма и реенето на

съзерцанието, на потока на съзнанието”, в различните си комбинации и пропорции, “изграждат гръбнака на музикалния процес”²⁴.

При това авторът си дава ясна сметка, че такова отношение към довчера “низките”, “чужди”, “примитивни” области - толерантно и адекватно на творческия процес и технологичните конвенции в съвременната електронна композиция, фактически го разграничава и противопоставя – като естетика и професионална нагласа, не само спрямо академичните, “антиелектронно” настроени композиторски среди, но и по отношение на разбиранията, които налагаше предишното поколение български автори на “сериозна” авангардна електронна музика. “Поне доскоро – пише Первазов - терминът електроакустична музика (ЕАМ) съдържахме имплицитно една претенция за интелектуализъм, един отказ от (евтина?) популярност, една заявка за (гордо?) противопоставяне на всесилните пазарни механизми. Макар формално погледнато комерсиални стилове като dance, techno, rave и т. н. да представляват ЕАМ par excellence, причисляването им там изглежда едва ли не като нарушение на определено статукво, на някакъв “добър тон”²⁵.

Още много заслужава да се цитира и коментира от тази забележителна за българското музикознание статия на Первазов, но и казаното до тук, струва ни се е достатъчно, за да се види съществената промяна, която се извършва днес в съзнанието на голяма част от едно цяло поколение в българската музикална култура. Въпреки, че то е получило своето ранно професионално музикално образование и възпитание от същите педагози в българските музикални гимназии и консерватории, които са обучавали и по-старите професионални музиканти у нас, това поколение вече израства в едно отворено информационно и естетическо пространство, вкусило е плодовете от общуването с ИНТЕРНЕТ²⁶ – и това неминуемо го определя като “друго”, като че ли “не от тук” - в сравнение с все още затъналите в комплекси и провинциализъм свои “бащи” и по-големи “братя”. Това са деца, имащи номинално своите професионални бащи тук – в България, но като че ли не са деца на бащите си, изглеждат като че ли са правени от друг и са се родили по друг, “неестествен” начин.. Иначе казано, изглежда, че метафората “бащи и деца” в случая вече не работи - това не е познатото, естествено психологическо противоречие между поколенията, поддържало до сега (вече почти сто години в професионалната ни музика) континуитета на една

нормална, равномерна еволюционна динамика. Тук, като че ли, вече става въпрос за Хамлетово “разкъсване нишката на времето”, за съществено превключване към принципно други ценностни и професионални стереотипи, т.е. - за качествена промяна, последствията от която трудно могат да бъдат напълно осъзнати и научно анализирани в този момент. Самият Первазов многократно в цитираната статия говори за това кардинално преобръщане на психиката, на професионализма и естетиката и го свързва непосредствено с общите тенденции към глобализация.

Докато А. Первазов, както и музикантите от неговото поколение или музиколозите, идентифициращи се с парадигмата на постмодернизма стоят, така да се каже, на границата между културата на индустриалното общество и културата на информационното, то едно следващо поколение музиканти у нас вече са “преминали Рубикона”²⁷ и гледат към цялата професионална традиция (вкл. и постмодерната) с очите на една отдавна търсена еманципация и усещане за придобита нова позиция и власт, които са им дадени от присъствието им в глобалната постиндустриална общност.

Много характерно за тази нагласа и поведение е интервюто на Десислава Минчева (представител на Радио Франс Интернационал – България) с музиканти от българската техно формация “Тибетски сърца”, публикувано във вестник “Култура” на 8 октомври 1999 г.²⁸.

Този журналистически материал, публикуван в един седмичник, на пръв поглед не надхвърля – със своите цели и съдържание, обикновената реклама и самоизтъкване, присъщо на музикантите у нас след съответни техни успешни прояви на Запад. Ако погледнем, обаче, по-сериозно на фактите в тази публикация, както и на вербалната форма или на психологическия подтекст в диалога между водещата интервюто и члена на групата **Петър Дундаков**, ще забележим много важни особености, които заслужават да бъдат коментирани от гледище на музикалната наука, антропологията и психологията на културата²⁹. По наше мнение, даже би трябвало това интервю да бъде цитирано тук изцяло, без съкращения и без коментар, но засега ще се задоволим да резюмираме основните моменти в него, свързани пряко с темата на нашата студия.

Заглавието на този материал, само по себе си е показателно: “София - Париж: един час разлика” (то перифразира възклицанието на друг член на групата “Тибетски сърца” - Николай Маджаров – Файчето: "Усетих, че разликата между Тук и Там не е години, а един час, просто разликата в часовото време!"). Става дума за участието на групата през септември 1999 г. на т. нар. електронни срещи в рамките на технопарада³⁰ в Париж. Такова начало (и специално думите на Николай Маджаров) не може да не ни звучи донякъде изненадващо, ако го сравним с повсеместното мрачно настроение, което обикновено демонстрират в последното десетилетие у нас редица български музиканти от всички жанрове, които също са имали своите значими успехи в чужбина. Независимо, че тяхната музика, особено в изпълнителските ѝ прояви, отдавна е станала синоним на единствения български конвертируем продукт, то нейните създатели, живеещи в България, като правило просто се надпреварват да се оплакват: колко “тази страна” е изостанала в културно и всякакво друго отношение, колко още има да се догонва и как, връщайки се в родината си, те попадат в една среда на провинциализъм и неразбиране, едва ли не – в някакво мрачно “Средновековие” от което няма изход. При изказването на Петър Дундаков, към края на същото интервю могат да се намерят на пръв поглед подобни по-мрачни нотки (в сравнение с оптимизма на неговия колега Николай Маджаров):

“...- Мисля, че ние, българите, имаме един провинциален предразсъдък. Със самото влизане в Париж обаче се почувствах много повече сред приятели, отколкото тук. Ти просто отиваш, за да представиш своята музика и разбираш, че хората действително не се интересуват от това кой си ти. Те се интересуват от това, какво твоята музика им говори. Стопява се необходимостта тя да бъде легитимирана по друг начин.

- Стигнахме до проблема за българската музика и за българските изпълнители?

- От една страна, това е въпрос на икономическа интеграция на страната. А от друга - въпрос на културна нагласа, на културна интеграция. Това не е трудно. Защото същите неща, които вълнуват нас, вълнуват и всеки млад европеец. Всяка музика има своето място, но тя трябва да бъде съвременна. Около нас има **само вечни ценности, вечни изпълнители, вечни институции**... Ако добием нагласата, че **културата се променя** (тук и нататък в цитатите от интервюто курсива е мой – Л.К.), може би ще отпадне основният ни проблем – съвременността”.

Наистина странно е, че един представител на младежката техно-музика, на глобалното информационно общество, на “света без граници”, който ясно осъзнава, че “културата се променя”, все пак повтаря с чувство на известна завист и горчивина (каквито можем да доловим в друга част от неговото интервю) такива банални констатации като напр., че “...Сега шоубизнесът у нас се движи от водки, цигари, роднинства. Важното в него е да те познават в блока, да ти направят път в гастронома. Просто шоубизнесът тук съществува симулативно”³¹. Явно е, че “индустриалното” локално мислене още дълго ще се смесва с информационната, постиндустриална глобална нагласа, дори и сред постигналите значим успех в “световното село” електронни музиканти. Такова неизбежно “раздвояване на съзнанието” към края на ХХ в., впрочем бе предсказано от А. Тофлър още през 1980 г. в неговото капитално съчинение “Третата вълна”³².

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

Обикновено такава се търси в абривиатурата **PLUR** (от **P**eace, **L**ove, **U**nity, **R**espect) – мир, любов, единство, уважение³³. На пръв поглед това са общи фрази, които твърде малко се различават от онези, които на времето използваше и движението на битниците. Ако оставим настрана любовта и мира, то другите две думи – *единство* и *уважение* са в същност ключ към разбирането на новата нагласа в технокултурата, ако я сравним с алтернативните младежки движения на 60-те години. Става въпрос за еднородност (анти-индивидуализъм) и толерантност (либерално приемане на

всичко “друго”, “чуждо” и “противоположно” в обществено, икономическо и всякакво друго отношение) – т.е. за една принципиална антропологична и социална “всеядност” на техно-движението. Битниците – преди 30 години -протестираха с поведение и нагласи срещу света на естebлишмънта и войната, противопоставяха с личноcтно – чрез свои изявени индивидуалности на официалната култура и на конвенциите в индустриалната цивилизация. Феновете на техно-културата днес *не се прекланят* на свои индивидуални лидери, те премахват семантиката на индивидуализма от структурните елементи на самата музика, която предпочитат, те не се бунтуват, а просто се опитват да не забелязват враждебния им свят, и дори са готови да приемат в своята глобална и виртуална общност (Unity), всеки, който прояви желание да се включи в нея. Затова, те биват често обвинявани в конформизъм спрямо държавата и бизнеса, или пък биват показвани като “жертви” на някаква гигантска манипулация на “американизма”, на подчинените му медии и транснационален капитал ³⁴.

Да се върнем на публикувания във в. “Култура” разговор между Д.Минчева от Радио Франс Интернационал и представителя на българската техно-група “Тибетски сърца” **Петър Дундаков**. Ще цитираме по-долу една последна за настоящата статия извадка от това интервю, която съвсем точно, струва ни се, изразява онези *необратими* психологически промени *и ясно определени, осъзнати и категорични* музикални нагласи, които се налагат в България през последната година на ХХ в. под влияние на електронната музика в младежката техно-култура:

“ - Как видя технопарада в Париж? Възможно ли е това да се случи в България?

- ..В границите на България, за нашата изолация, мисля, че имаме добре развита техно-сцена. Съвсем отделен въпрос е *участието на държавата* в това развитие. В първия клуб, в който свирихме в Париж, беше бившият министър на културата на Франция, ръководителите на такива институции като Радио Франс Ентернасионал, МСМ, мениджъри, продуценти. Самият технопарад също е по инициатива на държавни институции. Държавата помага и регулира организирането на събитието.

У нас все още съществува представата, че техното е музика за тиинейджъри. Да, това също е вярно, *тя е музиката на новия българин*. Но в България все още се гледа предубедено на тази музика.... А тя просто е *нормалната музика, адекватната музика в края на 20 век...*

- Френските структури сякаш много добре са си дали сметка за *невероятната власт* и популярност на тази музика. Как виждаш ситуацията в България? И къде се ситuirате вие като група?

- Ние се нуждаем от *общностно чувство, форма на социализиране*. За нас *техно-музиката е интересно явление в чисто социален план*. За много хора в България тази музика е свързана с *промяна*. *Промяна в светогледните нагласи...* Мисля, че ние като група много

трудно бихме могли да бъдем ситуирани в контекста на българската музика. Голям проблем е откъде тръгваш. Това може би е проблем на традиции, на вградила се неавтентичност по линия на социалистическата култура. Тогава едно нещо се създава не за да съществува по линия на общуването, а на симулативно ниво. *Вакуумното пространство* от последните години ни уверява в това. Много са малко имената на наши изпълнители от миналото, които мога да назова като отправна точка. Едно от тях е ФСБ. По линия на *космополитността*. По линия на музика, която *надхвърля локалното явление*. Може би другият поток, който ни е повлиял, е *ъндърграундът* от края на 80-те години, групи като "Ревю" и "Нова генерация". В перестроечното време те бяха някакъв светъл лъч на надежда, че нещо може да се промени..

- Давате ли си сметка за *властта*, която придобивате постепенно?

- Честно казано, до този момент чак толкова осезаемо не съм я усетил. Засега единственото, което усещам, е на ниво *конфронтация*.

- Конфронтация с кого?

- Говоря за *конфронтация с "официалната" култура*. Аз не вярвам на нещата, които пишат по вестниците. Не вярвам на концертите, които показват по телевизията. Не вярвам на албумите, които продават. Може би глаголът е малко силен. Но аз просто не ги разбирам. Не достигат до мен. Затова говоря за *културно противоречие, което е борба между нагласи*"³⁵.

Ако трябва да обобщим цитираното – не просто като интервю, а като своеобразен "психологически експеримент" или анкета, бихме могли да типологизираме казаното от П.Дундаков със следните ключови фрази:

1. Рефлексии за ситуацията в България

- имаме добре развита техно-сцена,
- конфронтация с "официалната" култура
- около нас има само вечни ценности, вечни изпълнители, вечни институции,
- шоубизнесът тук съществува симулативно,
- културно противоречие,
- борба между нагласи,
- въпрос на културна интеграция.

2. Рефлексии за ситуацията в Западна Европа (Париж, Берлин и др.)

- невероятна власт и популярност на тази музика,
- участие на държавата,
- инициатива на държавни институции,
- държавата помага и регулира.

3. Рефлексии за посланието на съвременната техно-музика

- промяна в светогледните нагласи,
- нагласата, че културата се променя,
- музиката на новия българин,
- нормалната музика, адекватната музика в края на 20 век,
- общностно чувство, форма на социализиране.

Със своята определеност, категоричност, целенасоченост, липса на подтекст и ясно осъзнаване на проблемната ситуация такива изказвания (характерни, впрочем не само за конкретния интервюиран музикант, но и за повечето представители на "ИНТЕРНЕТ поколението") твърде много контрастират спрямо стила на изказване при по-старите поколения музиканти и

музиколози, занимаващи се с проблемите на електронната музика. И това не може да се обясни просто с липса на образование или “безпардонност” на оценките при най-младото поколение. Очевидно, в техните нагласи, поведение и вербалност вече не “работят” такива неща като амбивалентността и “диалектиката”, “езоповският език” от времето преди 20 години, йерархиите, елитарността, атомизма в съзнанието, демонстрирането на професионална или хуманитарна ерудиция на закъснелите български електронни авангардисти –от преди 15 години, но липсват също каквито и да са нотки на “постмодерни мистификации” или индивидуалистични идеализации на електронната рок-традиция, на първобитното, на екзотичното, на World Music, няма я многокомпонентността, играта и иронията в избрания “дискурс”.. Ако А. Первазов самата идея за центризм, за доминантност изглеждаше овехтяла³⁶, то при **техно-музикантите** неочаквано и то по същото време (90-те години), се забелязва тъкмо обратната тенденция. Те не се смущават да говорят “едно към едно” за такива “разбиращи се от само себе си” неща като -невероятна *власт*, участие на *държавата*, инициатива на *държавни институции*, *държавно подпомагане* и *регулиране*, *културна интеграция*, *конфронтация* с официалната култура, борба между нагласи, *космополитност* и пр. При това – говорят повече с известно безразличие и досада, вместо с патоса на по-възрастните, емоционалната ангажираност, песимизъм, възмущение на средното поколение или сложната многопластовост в дискурсите на “постмодерните” си връстници.

*

Може би е прибързано да се правят големи обобщения, въз основа само на няколко публикации цитирани в настоящата студия. Нашият дългогодишен опит “на терена” на българската електронна музика, множеството разговори, консултации, дискусии или съвместна творческа работа с десетки автори от всички поколения в тази област потвърждава и дори – усилва, направените изводи за промяната на тяхната психологическа нагласа, поведение и ценностна ориентация.

Ако използваме известната, станала вече класическа, психологическа теория за когнитивния дисонанс и консонанс на Леон Фестингер³⁷, можем да

кажем, че при поколението на техно-музикантите, както и на цялото ИНТЕРНЕТ поколение, много по-рядко бихме срещнали явлението когнитивен дисонанс, респ. опитите за неговото преодоляване. Докато при по-старите електронни музиканти това явление почти винаги е налице, изразяващо се в техните изказвания, в перманентния стрес, в напразни опити да се излезе от него чрез “тактиката на Щрауса”, чрез омаловажаване на проблемите, различни “бриколажи”(по терминологията на Л. Строс), изчакване, “вътрешна” и външна емиграция или затваряне в носталгични светове.

Борбата между тези две нагласи и конкуренцията между съответните им стратегии на поведение скоро ще има своя изход и в културната действителност на България. Не е трудно да се предвиди в полза на кого ще бъде този изход.

Всичко това, обаче ни кара засега да оставим нашето изследване на тази проблематика отворено. Наистина си заслужава да се анализира в много по-голям обем и с прилагане на различни конкурентни методи, голямата проблемна област на съвременната електронна музика – с нейните технологични, естетически и психологични аспекти, доминантни идеи, взаимодействия и последствия за развитието на българската музикална култура, както и за музикалната наука. Затова казаното в настоящата студия бихме искали да се приеме като кратко въведение в част от тази проблематика, а дискуссионните съждения в нея – като серия от въпроси...

¹БЕЛЕЖКИ:

Цитирано по: **Артеага, Э.**, Перевороты итальянского музыкального театра. Предисловие. В: Музыкальная эстетика западной Европы XVII – XVIII веков. М. 1971, с. 145.

² В допълнение би могло да бъдат прибавени няколко цитата от чужди автори (предпочитани от музиколозите у нас сега са англосаксонските и френски имена), малко коментар за тях в текста и повече - в бележките, идентификация на автора с някоя (по възможност – постмодерна) нагласа и философия, интроспекции, лични наблюдения и размишления относно положението (трудно, респ. кризисно) на музикалната култура и пазар в България (разбирай – в София) през последните десет години: и ето че с това поставената задача би могла лесно да бъде изпълнена. Трябва да се опитаме, все пак, да убедим читателя, че с току що казаното нямаме ни най-малко намерение да иронизираме нашето музиковедие, занимаващо се със съвременна проблематика, нито да кокетираме с позволената в подобни случаи доза автоирония.

³ От тази гледна точка често се обясняват повечето съвременни обществени промени и конфликти като пряко причинени от бързия прогрес на съвременните компютърни технологии. По-подробно относно методологическите възможности на този подход можем да прочетем в доклада “Култура и технология”, изнесен от **Wise, J. Macgregor** (представител на Arizona State University West) на международната конференция “Пост-социалистическата култура в глобален контекст”, състояла се в Санкт Петербург, Русия през юли 1996 г. Докладът бе публикуван на ИНТЕРНЕТ адрес: <http://www.cas.usf.edu/communication/rodman/cultstud/columns/jw-24-10-99.html> (адресът вече не е актуален)

⁴ Виж подробно описание и коментари за тази техника в: **Кавалджиев, Л.** Съвременна музика и компютърна техника (основни термини и анализ на използването им в България) - Българско музиковедие, № 4, 1997.

⁵ Относно определението на съвременния музикален саунд и неговата типология виж подробна разработка в студията на **Кавалджиев, Л.** Към общата теория на саунда (I част - Българско музиковедие, № 2, 1994 и II част - Българско музиковедие, № 3, 1994).

⁶ Една, по наше мнение много добра и показателна демонстрация на силните и слаби страни на икономическия детерминизъм, приложен към явления от съвременната музикална култура, можем да намерим в статията на: **Фойрих, Ханс-Юрген.** История на стоката и рок-музиката. В: “Рок музиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията” – сборник под редакцията на W. Sandner. Mainz. 1977, български превод: С., 1982, с. 45-64, 118-119.

⁷ Питър Дракър, който често бива наричан “бащата на науката за мениджмънта” – дългогодишен водещ професор по стопанско управление във Висшата школа по бизнес на Нюйоркския университет и професор по социални науки във Висшата школа в Клермонт, Калифорния, също се противопоставя, наред с мислители от типа на А. Тофлър, срещу едностранчивостта на икономическия детерминизъм, т.е. срещу извеждането на всичко в “надстройката” от материално-икономическата база: традиционната, идваща от Адам Смит нагласа, която явно има все още силни позиции и на Американския континент. Едно от основните съчинения на Дракър започва така: “Тази книга не е за “нещата, които идват”, нито за “следващия век”. Нейната теза е, че “следващият век” вече е настъпил и че в същност отдавна сме навлезли в него”. (**Дракър, П.** НОВИТЕ РЕАЛНОСТИ в управлението и политиката, в икономиката и бизнеса, в обществото и света. С., 1992, с.3). По-нататък той основателно критикува консервативната икономическа практика и нейната теория, които просто не забелязват реалностите и силата на онова, което Дракър нарича “постбизнес” (пак там. с.173 и следващите), т.е. навлизането на всички страни в глобалната информационна цивилизация, където основна движеща сила и “център на гравитация” вече не са традиционните бизнесмени или капиталисти, а именно мобилната информационна

прослойка – т.е. , по терминологията на същия автор - работниците със знания ("knowledge workers"). Дракър специално подчертава, че "работниците със знания", "...без значение какво ги управлява, са независими от макроикономическата политика. А в същото време... изобретателството и иновационната дейност могат да предизвикат промени в икономиката в изключително кратки срокове. По-късно те са истинските господари, а не макроикономиката." (пак там, с.165).

8

Още в самото начало на ХХ в. Фр. Брентано (виж. **Brentano, F.** *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, Hamburg, 1955), а след него и Вюрцбургската школа в психологията (Кюлпе, Уат, Марбе, Месер и др.) предпочитат иманентно психологически обяснения на динамиката и насочеността в поведението и мисленето и отхвърлят механичното обосноваване на психиката и творчеството чрез с въздействията на околната материална среда. Вюрцбургската школа въвежда и понятието *нагласа* (нем.: *Einstellung*. по-късно англ.: *Attitude* или рус.: *Установка*) - като водеща детерминанта на човешкото мислене и действие. Дори съвременната *когнитивна психология* (от лат. *cognitio* – узнаване, запознаване, разпознаване), която широко използва интердисциплинарни подходи и множество методи, взети от "точните науки", вкл. от информатиката и математическото моделиране, започва често анализа на артистичното творчество с разкриване на спонтанно възникващите у човека разсъдъчни схеми - предизвикани от определени *доминантни* нагласи. След изучаването им те могат да бъдат използвани при изработването на педагогически, маркетингови или популяризаторски стратегии или решения, както и на действащи компютърни устройства, които имитират или помагат на творческите и социализиращи процеси. (виж. **Agmon, E.** *Music Theory As Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues.* -*Music Perception*, Vol. 7, No. 3, Spring 1990, p. 285-308).

9

Питър Гейбриъл (Peter Gabriel), след като напусна групата "Дженесис", стана един от пионерите при създаването на първите интерактивни компакт-дискове (за собственото си творчество), а по-късно – активен участник в първите глобални ИНТЕРНЕТ-празници на "Световното село" (виж **Malamud, C.**, *World's Fair for the Global Village*. Cambridge, Mass.(MIT Press) 1997.

10

Такава промяна се наблюдава дори и в онези европейски центрове, които доскоро бяха приемани за последните "оазиси" на чистата, елитарна традиция на електронната музика, както и на модерното естетическо послание, свързано с имена като Булез, Щокхаузен и други композитори от по-старото поколение. Както показват някои последни антропологически изследвания направени във Франция (в института IRCAM на П. Булез), настъплението на постмодерните нагласи сред по-младите автори, работещи днес в този институт е много напреднало, което довежда до напрежение, естетически и технологични конфликти между поколенията в него.(виж: **Born, Georgina.** *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde (an anthropological study of IRCAM)*, Berkeley, Cal. (UCal Press), 1995. pp. 37,134-136, 280). Интересна е и таблицата от опозиции, за описанието на тези промени, които прилага същата авторка в своето изследване:

"The antagonistic counterpoint of musical modernism and postmodernism

Modernism >

Serialism, Postserialism
Determinism
Rationalism
Scientism, universalism
Cerebral, complex
Text-centered
Linear, cumulative,
teleological

< Postmodernism

Experimental Music
Indeterminism, nondeterminism
Irrationalism, mysticism
Sociopoliticization
Physical, performative, simple
Practice-centered
Cyclical, repetitive, static

Within a unity of difference to popular music

Nonreference, absolute difference
nonacknowledgment

Reference, transformation

Within a unity on technology

Scientific, theoreticist
High-Tech, institutional

Empiricist, artisanal
Low-tech bricolage,
entrepreneurial

Institutional base

East Coast universities

West Coast, art colleges,
art institutions

Institutionally and state-backed.

Self-employed,
performance-backed.”

(пак там, р. 63).

Заб.: (Л. К.) Нарочно даваме горната схема от опозиции без превод от английски, тъй като много от използваните в нея ключови думи трудно могат да намерят своя еквивалент в предпочитаната до този момент от българското музиковедие терминология. Освен това опозициите, посочени от Д. Борн в последната рубрика: “Институционална база” (*Institutional base*), се отнасят до явления в Съединените Щати, а не до музикалната култура на Европа. Горната схема силно напомня начина на представяне, използван на времето от Т. Адорно в неговата “Философия на новата музика” (имаме пред вид списъка от опозиции, които могат да се извлекат от подзаглавията в тази книга) при разграничаването на двете емблематични лица –Шьонберг и Стравински в самото модерно музикално послание от първата половина на XX век.

11

Такова разграничаване или уговорки правят напоследък водещите енциклопедични издания, включително и в техните електронни (CD) или ИНТЕРНЕТ (online) варианти. Само преди няколко години в някои от най-популярните енциклопедични публикации на CD-ROM можехме да прочетем такива определения за електронна музика: “Music produced or altered by electronic means, as by a tape recorder or synthesizer”. (**The American Heritage® Dictionary of the English Language**, Third Edition copyright © 1992 by Houghton Mifflin Company. Electronic version licensed from InfoSoft International, Inc.) или – “electronic music, term applied to compositions whose sounds are either produced or modified electronically” (**The Concise Columbia Encyclopedia**, licensed from Columbia University Press. Copyright © 1995 by Columbia University Press). В най-новите публикации, разпространявани чрез ИНТЕРНЕТ виждаме вече доста по-диференцирано отношение по този въпрос: “Although any music produced or modified by electrical, electromechanical, or electronic means can be called electronic music, it is more precise to say that for a piece of music to be electronic its composer must anticipate the electronic processing subsequently applied to his musical concept, so that the final product reflects in some way his interaction with the medium. This is no different from saying that a composer should have in mind an orchestra when he composes a symphony and a piano when he composes a piano sonata. A conventional piece of popular music does not become electronic music by being played on an electronically amplified guitar, nor does a Bach fugue become electronic music if played on an electronic organ instead of a pipe organ”. (**Encyclopædia Britannica Online**. На ИНТЕРНЕТ адрес: <https://www.britannica.com/art/electronic-music> [Accessed 20 November 1999]).

¹² Една наша прогноза от 1985 г. (виж. . **Кавалджиев, Л.** Есе за гения. В: Музика, музика '95. (Алманах), София, 1986, с. 29-30) за нарастването на ролята на екипността, идващо да замести господствувалото през последните пет века първенство на индивидуалността при композирането на музика, получава днес, т.е. - на границата между XX и XXI в. своето потвърждение в най-пълна степен именно чрез компютърната музика и техното.

13

В своето подробно изследване за дилетантизма проф. *Иван Славов* анализира и доказва безперспективността на традиционната академично-професионална нагласа за бъдещото развитие на изкуствата и науките, особено когато тя се свежда до следните психологически белези (широко разпространени и до днес, във всички съвременни култури): образована посредственост, педантизъм, самоцелен, показен култ към запамяването на традиционни знания и проверени форми, маниакалната свръхспециализация и насажданата

от такива хора атмосфера на недоверие към спонтанно възникващите извън техните научни или художествени кръгове (респ. - извън официално признатите парадигми) нови идеи, прозрения, образност, неочаквани синтези. За областта на науката Иван Славов специално отбелязва: “Съвременният антагонист на учения не е дилетантът, а титулуваният псевдоучен – комбинаторът, компилаторът, хомункулусът на тиражираната полунаука, бюрократът-манипулатор на Паркинсън-Питър. Дилетантът не конфронтира пряко с учения, а се стреми да конкурира или замества там, където авторитетът на истината и точността не са решаващо условие за производството и разпространението на мнения и проекти”. (виж. в: **Славов, И.** Дилетантизмът. С., 1984, с.7).

Във връзка с това същият автор припомня и няколко крилати ключови фрази, които точно и лаконично характеризират същата тази опозиция. От една страна стои “ученият-дивак” – по израза на Хосе Ортега-и-Гасет) с присъщия му “професионален кретенизъм” (израз на Б. Шоу и Х. Уелс). Негова перспективна антитеза е “лоцмана на културата” – по израза на А. Мол, с което последният означава хуманитар-ерудит, опериращ и с някои математически и компютърни методи (Пак там).

14

. *Първото* поколение (към което принадлежи и авторът на настоящата статия, а също – някои други български музиканти като Любен Ботушаров например), е свързано, в своите начални стъпки (60-те години) с трудното утвърждаване в България на идеите на науката кибернетика (виж относно тогавашния начин на мислене в студията: **Кавалджиев, Л.** Кибернетика и музикознание В: “Българско музикознание”, Сб., Том 1, София, 1971), с големите и тромави ЕИМ (електронно-изчислителни машини), с аналоговите (лампови) електроакустични технически устройства и с епохата на лентовите магнитофони. В онези години, поради отсъствието у нас на каквато и да е специализирана материална база за електронна музика, както и поради липсата на институционална нагласа за извършване на конкретни опити или експерименти в областта на компютърното музикознание, в България не бе възможно нещо повече, освен да се теоретизира или да се пропагандират различни задгранични постижения (вкл. и на съветски изследователи като *Р. Зарипов* или – на композитори като *С. Губайдулина* и др., работещи напр. със създадения от Е. Мурзин оптичен синтезатор АНС в московския “Музей на Скрябин”) (сравни в: **Энциклопедический словарь** юного музиканта, М., 1985, с. 339).

Второто поколение – още в първите си професионални изяви, има вече на разположение специализирани студия за електронна музика и големите синтезатори в тях, както и средства за програмиране на звука и на музикалната композиция, създадени през 70-те и 80-години. (В същност за електронна музика в България се заговори по-широко едва, когато Радио София закупи през 1973 г. студийния синтезатор EMS - Synthi 100 - една доста свършена за времето си апаратура. Основанието за неговото закупуване, поне формално, не беше за да бъдат създадени условия за българските композитори да експериментират и сами да създават електронна музика, (която все още в официалните музикално-професионални среди бе смятана за табу), а – “за да се осигури подходяща апаратура при изработване на електронни музикални ефекти и сигнали за нуждите на Радиото...”).

Третото поколение – в прехода от 80-те към 90-години, имаше вече на разположение, вкл. и за домашна употреба, масово произвежданите, но все още доста скъпи електронни клавири, синтезатори, семплери, секвенсъри и звукови ефекти - изцяло с дигитално управление и програмиране.

Последното, *четвърто* поколение е в пълна степен “рожба” на широко достъпния музикално оборудван съвременен персонален компютър: с неговите мощни средства за програмиране, миксиране и тотален контрол на звука, както и за алгоритмично композиране, а също - и на мултимедията, т.е. компютърните възможности за съчетаване, вкл. и интерактивно (в реално време) на музикалното представяне с допълваща цветна графика, анимация и видео.

¹⁵ **Джамбазов, В.** Компас за електронната джунгла. –Култура, Брой 5, от 5 февруари 1999 г.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там

¹⁸ Пак там

¹⁹

Виж в: **Tagg, Philip**. From refrain to rave: The decline of figure and the rise of ground. Popular Music, 13/2. 1994, (Cambridge University Press: p. 209-222) -цитирано по *online публикация* от ИНТЕРНЕТ адрес: <http://www.tagg.org/articles/pmusrave.html>

²⁰

Первазов, Андриан. Шамани и компютри: електроакустичната музика и световните традиционни култури. –Българско музикознание, кн. 1,1998. с. 3-23.

²¹

Пак там. с. 5, 11.

²²

Пак там. с. 4-5.

²³

Пак там. с. 20.

²⁴

Пак там. с. 19.

²⁵

Пак там. с. 6.

²⁶

Показателно е, че в цитираната публикация на Первазов ще срещнем няколко препратки към ИНТЕРНЕТ адреси, вместо - към обичайните печатни книги или периодика: нещо, което само по себе си е прецедент за българската академична музиковедска литература (виж Пак там, с. 23).

²⁷

Същия “Рубикон” изглежда са преминали и някои отделни автори от по-старото поколение в музикалната наука. Цитираният вече *Филип Таг* – роден през 1944 г., основател през IASPM (Международна асоциация за изследване на популярната музика), световно утвърден музиколог и композитор, в момента водещ професор по музика в Университета на Ливърпул, Англия, в едно специално изследване за музиката в съвременната техно-култура директно говори за “..банкрута – едновременно морален и интелектуален на роко-логичните и постмодерни мистификации на популярната музика” [“...both the ethical and intellectual bankruptcy of the rockologist and postmodernist mystifications of popular music.”] (**Tagg, Philip**. From refrain to rave...виж в параграфа “Thatcherism, rockology and monocentricity”) . Под “роко-логични” авторът има пред вид поставянето на рок-музиката - в съвременната литература за популярната музика, на най-високо място в йерархията и идеализацията на индивидуалистичните изяви в него, което става за сметка на подценяването на други видове и жанрове в нея, каквото е напр. Техното (Rave). Като цел на своята статия Таг поставя две основни задачи: “ 1.критика на “рокологичната” рационализация на индивидуалното и 2. Работно изброяване на основните структурни особености на рейв музиката” [(1) a critique of the 'rockologist' rationale of individuality and (2) a tentative enumeration of rave music's main structural traits] (Tagg, Philip ,Пак там, увода на статията). Според автора Техното не е просто поредното ново явление на сцената на популярната музика, а е повратна точка в нея, която изисква “радикално ревизиране на старите модели за обяснение на взаимодействието между обществото и популярната музика” [“old models for explaining how popular music interacts with society may need radical revision”] (Пак там). Интересно е, че посочената фундаментална за нас, статия на Таг е била първоначално отхвърлена от редколегията на уважаваното в средите на IASPM списание Popular Music (Cambridge University Press) и едва след година, след редица уговорки и след написване на уведен раздел към нея е била все пак публикувана в рубриката “Дискусии” на същото списание.. (виж Пак там, бел 1 към online публикацията на адрес: <http://www.tagg.org/articles/pmusrave.html>).

²⁸

Минчева, Д. София - Париж: един час разлика. -Култура, Брой 40, от 8 октомври 1999 г.

²⁹ Интересно е, че напр. *Филип Таг*, в цитираната по-горе студия за техно-музиката, използва в много по-голяма степен такива необичайни средства като: телефонни разговори с дъщеря си (която е фен на тази музика), препратки главно към свои собствени полемични публикации, към журналистически материали или към устно изказани мнения на свои колеги, вместо типичния за академичните публикации научен апарат – цитати и коментари на авторитетни книги и научно-изследователски статии... Явно е, че избрания предмет: съвременната техно-музика, налага и специфични предпочитания към третирането на материала от "терена" на изследването, към доказателствения или илюстративен материал и променя донякъде самия стил на музикознанието.

³⁰

Ето част от *фактите*, във връзка с това събитие и българското участие в него, дадени в уводните думи на Д. Минчева към интервюто ѝ с П. Дундаков във в. "Култура":

"Технопарад" '99. Най-мощното техносъбитие във Франция, 18 септември, Париж. Участниците вече са над 700 хиляди. Броят на платформите вече е 40. Изпълнителите, поканени да свирят на тях покриват целия спектър в техномузиката. Колоната с платформите тръгва около 14 ч. от Плас дьо ла Републик... Движението по улиците е спряно. Участниците в технопарада могат спокойно да следват платформите. Организатор отново е асоциацията "Технопол". Организацията на събитието струва пет милиона френски франка. За сравнение - Технопарадът миналата година е струвал на организаторите 2 милиона франка. Повече от 80 % от парите идват от спонсорство."

"Технопол. От месец март 1996 година асоциацията Технопол събира най-значимите представители на френската електронна сцена. Цел на организацията - защита и признание на хаус- и технокултурата. В Технопол участват изпълнители, организатори на различни техносъбития от целия свят, музикални компании, звукозаписни компании, представители на медиите. По този начин асоциацията се налага като основен посредник с властите и медиите за решаването на всички проблеми, които технокултурата среща в развитието си. Технопол предлага също и юридическа помощ на всички организатори на техносъбития, станали жертва на дискриминация. Предлага се и пълна информация за възможностите, които законодателството предлага. Естествено, Технопол предлага и пълна информация за организирането на техносъбитията по света. В края на миналата година се ражда идеята за разширяване на рамките на технопарада. Така се създават т.нар. електронни срещи, които продължават една седмица и подгриват феновете на техномузиката за самия технопарад. Представители на Технопол в продължение на два месеца селектират участниците"

"Електронните срещи и РФИ. Радио Франс Ентернасионал предлага съдействие в организацията и представя своето "открытие" след поредния конкурс "Открития 99". Откритието се нарича Николос Макаидзе. Но истинските фаворити са "Тибетски сърца". Електронните срещи стартират на 14. На 16 са концертите на българската група. Водещ на първото парти е авторът на едно от най-популярните музикални предавания по РФИ, "Еклектик". "Единайсетминутното парче на "Тибетски сърца" е върхът", казва ми Уили. ... Концертът. 22 часът. В клуба вече са бившият министър на културата Жак Ланг, продуценти, журналисти, мениджъри, десетки фенове на техномузиката. "Чуйте тази група! Те идват от България!", казва Уили. 23 часът. Организаторите: "Още! Моля ви, продължете! Иначе ще свърши партито!" 24 часът. Организаторите: "Още!"...

"Какъв продукт можем да изнесем навън, продукт, с който можем да бъдем адекватни и който можем да споделим със света? Мит ли е успехът на "Тибетски сърца" в Париж? ..Не, не е мит! Трета година Радио Франс Ентернасионал - България работи в тази посока - представяне на български артисти във Франция. Не съм изненадана от това, което се случи. Давахме си сметка за възможностите на музикантите от "Тибетски сърца", когато предложихме групата да бъде представена на т. нар. електронни срещи в рамките на технопарада в Париж. На 16 септември "Тибетски сърца" свириха в два от най-модерните парижки клубове - "Л'Анфер" и "Батофар". Славата на първия датира от около 4 години. Вторият е съвсем нов. И двата са скъпи, защото предлагат на феновете на техно-музиката най-доброто, което може да се чуе в момента. Недопустимо е да бъде отбелязана грешка от страна на арт-мениджърите в селекцията на програмата. А те имаха представа само от последния албум на "Тибетски сърца". Никога не ги бяха виждали на живо, на концерт. .."Л'Анфер" ("Адът") се намира точно до кулата Монпарнас в Париж. (Минчева, Д., Пак там)

³¹ Пак там

³² "... Голяма част от тази бъркотия в действителност идва като резултат от една усилваща се културна война – сблъсък между новопоявяващата се култура на Третата вълна и здраво укрепените идеи и схващания на индустриалното общество". (**Тофлър, Алвин**. Третата вълна. С., 1991, с. 375). В края на същата книга срещаме параграф с подзаглавие "Идващата свръхборба", където четем още по-категоричния извод: "... днес единственият най-важен политически конфликт вече не е между бедни и богати, между властващи и подвластни етнически групи, или даже между капиталисти и комунисти. Днес решаващата борба е между тези, които се опитват да укрепят и запазят индустриалното общество, и тези, които са готови да прекратят отвъд него. Това е съдбоносната борба за утрешния ден." (Пак там, с. 561). Очевидно е, че "утрешния ден", за който говореше Тофлър преди две десетилетия, вече и за страна като България се е превърнал в "днешен" и това важи поне за поведението и съзнанието на онова, което напоследък наричаме "ИНТЕРНЕТ-поколение". С тази нова нагласа и поведение, може да се обяснят и такива неща, като напр. привидната "аполитичност" и "липса на патриотизъм" у голяма част от най-младите, талантиливи и интелигентни българи, включително и сред представителите на младото музикално съсловие у нас.

³³

Много показателно е едно разяснение относно "философското послание" на техномузиката, получено през 1994 г. в дискуссионна група на IASPM (организирана на базата на електронна поща) на адрес: iaspm-list@info.comm.uic.edu (Subscribers of iaspm-list).

Това електронно писмо е важно не само със съдържанието си, но и с твърде особения си стил. Затова ще цитираме първата част от това писмо без превод:

"From: Vladimir Katz <ez053410@peseta.ucdavis.edu>

Subject: rave culture

Date: Mon, 24 Oct 1994 21:24:38 -0700 (PDT)

....the philosophy is PLUR! PLUR means peace love unity respect!

Basically raves R a place where peeeple can go 2 be themselves, where everyone is accepted for who they are, where people will give you a smile and a hug even if U don't know the well, where you can escape reality and live in harmony with others for a while, wher you can dance your ass off all night till U see the sun rise, where U leave having more friends then when U came in, where the music hits U hard and won't stop, where everyone is equal, where you can sit if ya want 2, dance if ya want 2, talk if ya want 2, hug if ya want 2, clap or whistle if ya want 2, or just space out, or *anything*. This is all ideal and is how it was back in the days.

Do sexual/racial/social boundaries break down in environments like a rave?? (I think that they DO!!)

DEFINITELY!!!!!! as I said b4, everyone is equal and does as they pleeze.

Everyone is accepted!

vekatz@ucdavis.edu "

Преди всичко, би трябвало да се обясни (на вероятния педантичен поклонник на шекспировия език), че авторът на това писмо не е някакъв аналфабет, а че той *нарочно използва сленга* на виртуалните "chat общества" по ИНТЕРНЕТ (chat = непринуден разговор, беседа, бърбене). Там е прието да се употребяват всевъзможни неологизми и "телеграфни" съкращения (chat е интерактивен **текстов** медиум за комуникация), не се съблюдават много от правилата на правописа, пунктуацията и пр. Така напр. вижда се, че в горния текст, освен квази-разговорни "грешки" като: peeeple, wher, ya, pleeze, ги има и характерните - за писменото общуване в техно- и хакерските среди - съкращения като: 2 = to, U = you, b4 = before, R= are - помагачи за по-бърза комуникация. Самото движение (online) сред джунглата от адреси на ИНТЕРНЕТ се нарича сърфиране (surfing) и то, по своята динамика и напрегнатост има нещо общо с настроението и темпото на рейва. От друга страна именно компютърните и ИНТЕРНЕТ - манияци са нещо като най-висшата, най-

образована тиинейджърска и студентска прослойка в техно-културата, в която те участвуват не само като фенове, но преди всичко – като *автори* и *критици* на саунда, музиката и на миксовете (DJ), на видео-оформлението (VJ) и другите визуални ефекти, а също – в организацията и пропагандата на клубните или масови техно-партита.

34

Филип Таг, в своята статия много задълбочено анализира посочените симптоми – от чисто музикално-теоретично, както и от социално, антропологично, философско и психологическо гледище. Още на равнището на подбора и използването на музикалния материал в рейва (Rave), може да се забележи пълното господство на ударните инструменти, при това доста монотонно експонирани, изчезването на бас-линията, принципиалното отхвърляне на каквато и да е водеща мелодия, предпочитане на еолийски и фригийски модалности, съвсем минимално участие на семплирани вокали срички – като ехо или запълващи “петна”, изграждане на форма чрез последователно включване и изключване (mute) на перкусионни пластове, строго придържане към определено темпо и “квадратна” метрика – както и много други технологични похвати, които се използват в екстазните практики на много народи от най-дълбока древност (например в африканската “барабанна” музика). [Tagg, Philip. From refrain to rave..., в параграфа: Stylistic traits] Самото заглавие на статията на Ф.Таг насочва читателя към каламбур: рейвът е самостоен ритмично-саундов “акомпанимент” към нещо, което го няма; индивидът вече отсъства, останал е само акомпанимента..”.[Or, as the title of this paper implies, why is there so little tune and so much accompaniment?...From the Florentine Camerata and onwards, we are told, monody, (i.e. a melody with an accompaniment or "backing") became the main dynamic of European composition. To put it crudely again, Haydn and AC/DC may not have much else in common but they both made music on the basis that there has to be some sort of melodic line.... and some sort of accompaniment of that figure...] (Пак там, в параграфа “Figure and ground”)

“Демонтирането” на водещи досега в европейската и американска музикална традиция изразни елементи, включително и тези от рокмузиката, изчезването на онова, което бе емблема на индивидуализма (вкл. и на протестиращия индивидуализъм), прави от Техното едновременно симптом и символ на едно *много по-радикално скъсване* с традиционната официална (“афирмативна” – по Адорно) музика, отколкото онова, което до сега бе направено от модернистите и авангардистите на XX в. Същевременно Ф.Таг насочва вниманието и към социалния смисъл на тази стилистика. Макар и под формата на въпроси, които остават открити за изследване, той подчертава **сериозността**, с която представителите на музикологията следва да се отнасят към това явление. [“This is one important, musicologically founded reason for taking rave music seriously. Are we really witnessing a radically different musical expression of a radically new socialisation strategy amongst certain groups of young people in our society? If so, does this prefigure a new form of collective consciousness or does it mean the end of oppositionality and individualism? Or are ravers hedonistic defeatists who have abandoned all hope of being heard as individuals in this oppressive society or does their music encode a protest against a totally compromised notion of individual freedom? Perhaps ravers have so conformed and identified with this system that their music expresses no distance to or quarrel with the inexorable pulse and automated march of society? Or does rave music say 'up yours' to 'performance', 'achievement', 'competition', 'enterprise' and all those other nauseous thatcheritic buzzwords? Perhaps rave music at least criticises society by juxtaposing elements of music and sound that outside the musical event are traditionally supposed to belong to separate categories? Bearing in mind that real rave credibility consists of anonymously recording tracks on white labels, is it possible to suggest that the non-individualist character of the music actually does express a rejection of degenerate, hegemonic notions of the individual? Bearing also in mind the often semi-illegal, cooperative way in which raves are organised, is it going too far to hypothesise that rave music prefigures new forms of collective consciousness?”] (Пак там, параграфа “Musical structure and socialisation”)

³⁵ Минчева, Д., Пак там.

³⁶ Первазов, А. Шамани и компютри..., с.5

37

Festinger, Leon. Theory of Cognitive Dissonance. Stanford (Stanford UP), 1957.

Едно определение на този термин според Енциклопедия Британика: “Cognitive dissonance: the mental conflict that occurs when beliefs or assumptions are contradicted by

new information. The unease or tension that the conflict arouses in a person is relieved by one of several defensive maneuvers: the person rejects, explains away, or avoids the new information, persuades himself that no conflict really exists, reconciles the differences, or resorts to any other defensive means of preserving stability or order in his conception of the world and of himself. The concept, first introduced in the 1950s, has become a major point of discussion and research". (виж: **Encyclopædia Britannica Online**. На ИНТЕРНЕТ адрес: <https://www.britannica.com/topic/cognitive-dissonance>)