

ИИ - БАН, София, 2001 г

Любомир Кавалджиев

Електро-акустичната музикална практика в България

(поглед отвътре)

1. За спецификата, обекта и подходите

Две са ключовите понятия, които органично обединяват изследователските ни усилия при реализацията на този текст. Те са:

"Музикална практика"

и

"Информационно-теоретична система".

Музикалната практика – като общо понятие, би могло да се определи така: тя представлява съвкупност от всички разнообразни дейности свързани с осмислянето, съ/преживяването и реализацията на културните резултати от основните музикални занимания (съзидание, интерпретация, рецепция и оценка). Тази съвкупност от разнородни дейности се проблематизира като единно цяло – те се разглеждат в неразривна връзка или синтез една с друга, както и с техния контекст. Освен

това - те биват разглеждани от това гледище не като формална възможност или минало, а като реално нещо – станало или ставащо в настоящето (съвременността). Следователно нито традиционната музикална историография, нито традиционната музикална теория биха могли да предложат достатъчен методологически потенциал, за да се обхванат като обект на изследване, да се опишат, класифицират или обяснят феномените на актуалната в момента музикална практика. Първата – поради липса на достатъчна историческа дистанция, а втората – поради факта, че не са изкристализирали още и не са въведени в музикално-образователния процес никакви общозначими правила, технологични канони и конвенции, образци за интерпретация, качествени (ценностни) критерии, утвърдени понятия и термини, класификационни схеми, които да са адекватни на току що възникващите около нас нови дейности в съвременното музициране и при тяхната рецепция от съответните музикални любители. Следователно, използвайки елементи от историографските и музикално-теоретични традиции, сме принудени при този подход – обърнат изцяло към настоящето - да потърся помощта и на някои други методологически средства – използвани предимно в съвременната психология, естетика, семиотика, антропология и културология за описание и обяснение на ставащото днес.

Впрочем точно такъв набор от подходи – допълвайки традиционните за музикознанието е характерен например

за повечето представители на интернационалната общност за изследване на популярната музика (IASPM). Същото бе отчетливо изразено в темата ("Популярната музика днес: предмети, практики, подходи") и в съдържанието на докладите изнесени пред международния семинар на тази организация, проведен в София през 2000 г.. (виж Популярната музика днес: предмети, практики, подходи, -Българско музикознание, кн. 2, 2001, с. 5-204).

От гледище на семиотиката например - при този подход се приема за изходна точка конкретната *прагматика* на актуални и възникващи в момента на изследването музикални знакови системи, от където изследователят би могъл да се насочи по-късно и към техните синтактични или семантични аспекти. За разлика от традиционния теоретичен анализ на отделни авторски музикални "опуси" и съответните им нотни картини, тук главен обект на внимание са предимно субективни процеси, извършвани в психиката на музикантите, изпълнителите, публиката и на самите музиковеци при общуването им с новата звукова реалност или с информацията за актуално достъпна и звучащата музика, а също така и адекватното за този тип нагласа нестандартно артистично поведение.

Втората ключова дума "информационни системи" уточнява и съответно - ограничава обхвата на изследването, както и определя подходящите подходи

към него. Информационните системи в прагматичен аспект могат да се разделят най-общо на две категории:

-предназначени за възможно най-широк адресат (популярни)

-предназначени за специалисти и изучаващи съответните науки и изкуства (теоретично-информационни).

Практиката на съвременната българска електроакустична музика е такава твърде специфична и много актуална област, която ще бъде анализирана в някои нейни информационно-теоретични, психологически и естетически аспекти и с оглед на нейното включване в различни по тип и насоченост информационни системи.

Важно е още тук да уточня, макар и в предварителен план (като нагласа и ценностни предпочитания) моето разбиране за “електроакустичната музика” .за разлика от сродните или по-общи понятия, употребявани за същата предметна област. За целта ще цитирам едно чисто прагматично мнение за нея. То бе изработено съвместно от организаторите на Фестивала за Електроакустична Музика '99 и публикувано на 10.10.99 г. в интернет-страницата на същия (виж http://musicart.imbm.bas.bg/fem_archive.html#LK-electromusic).

“Официалното име на фестивала отговаря точно на абревиатурата ФЕМ, то е: Фестивал за Електроакустична Музика. Така е осъществена и приемственост с първото издание на фестивала,през 1989 г., което бе наречено: “ Първи национален фестивал на електроакустичната и компютърна музика, Гоце Делчев ‘89”.

Въпреки това, в печатните материали на ФЕМ, предназначени за българската публика (плакат, листовки, покани и др.) съзнателно е допусната “печатна грешка”. Там ще прочетете: *Фестивал на електронната и електроакустична музика.*

Има ли в това някакво несъответствие или неточност? Отговорът е в добилото гражданственост в последните 20 години у нас название “електронна музика” и недостатъчната популярност на другите (но значително по-точни) термини. “Електронна” музика се използва днес в медиите и за сумарно определяне на популярни стилове като рейв, хаус и др., както и за музикалната съставка на съвременната младежка техно- култура.

По същество “електронна музика” е исторически първото название на тази музикална област, утвърдило 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

(немузикални) 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 композиторът до голяма степен отсъства – той е заменен с резултатите от математически изчисления или генератори на случайни числа.... За това са създадени тогава и първите компютърни програми за музикално композиране. В крайна сметка тази 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

От тогава мина много време, твърде много неща коренно се измениха – и в технологията, и в естетиката, и във формите на продуциране на музиката. Рок културата още от времето на Бийтълс (напр. Използваният от тях инструмент *мелотрон*) въведе електронни звуци и чисто електронни интродукции или интермедии в песните, малко след това се появи и синтезаторът на Роберт Мууг , а по-късно вече преносимият синтезатор и развитата електро-акустична техника на електрическата китара позволиха импровизации или изпълнение на електронни музикални произведения 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 е нужно да се търси достъп до скъпите центрове и студийна техника специализирана за електронна музика. Всеки, който има персонален компютър и звукова карта към него, може да създава електронни звуци и музика. С популяризирането

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 например.

Какво стана с традиционната авангардна електронна музика? Все още съществуват по света (но главно в Западна Европа) “последните поклонници” на тази естетика, все още се организират и съответните фестивали или прегледи. Младото поколение, принадлежащо на същите професионални музикални среди обърна гръб на забраните и изолационизма на своите учители и прие изцяло естетиката на поставангардизма. Тук вече се допускат 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 авторство. Така “високата” традиция в електронната музика на академично образование

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 млади автори, както и онези ветерани, които вече са преминали през школите на поп- и рок-музиката, ню-ейджа, диското и много други направления или стилове.

Всички тези разнообразни тенденции в съвременната електронна музикална продукция са застъпени в програмата на ФЕМ. Все пак, за да се разграничи специфичното в тази 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), нужно е да се подчертаят няколко неща които, според организаторите на този фестивал, влизат в

определението на съвременната електроакустична музика:

- тя е артистична дейност, в която преобладава творчеството и специфично музикалните професионални умения и иновации, 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. Задължително 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 компютърния програмист, наред с професионалните, чисто музикални творчески умения и усилия на самия композитор.”

* * *

Свързването на проблематиката на информационните системи (специализирани и популярни) с темата на електроакустичната музика изглежда съвсем безпроблемно на пръв поглед. Именно деятелите на тази музика, а до голяма степен и техните “фенове” са хора, които често общуват със света на компютрите и интернет, и то не само като обикновени потребители на тази техника и епизодични консуматори на новите средства за комуникации.

Точно “електронните” музиканти бяха естествено едни от първите, които осъзнаха и изпробваха компютърните системи и мрежи не само за правене на звуци и музика, но и за събиране, подреждане и разпространяване на данни и знания за нея, както и като достъпно средство за музикално (само)обучение.

За тях – и особено за представителите на т. нар. “интернет поколение” общуването с понятията и знаковите системи на информатиката, изучаването на авангардни продукти на високите технологии, работата с най-нови програми за РС или средства за глобална интерактивна комуникация на големи разстояния е предпочитаната нагласа и ежедневна дейност, мотивирана по правило не

от просто любопитство или елементарни развлекателни потребности, но преди всичко – от сериозни професионални интереси и престижни амбиции.

В редица случаи не само за съвсем младите съвременни “техно-маниаци”, но и за множество изградени професионалисти от високо технизирани дейности като например: компютърната тонрежисура, мултимедията, електронната музика, веб-дизайна е на лице една съществена девиация от обичайното поведение, което е било характерно до сега за креативните представители на най-образованите или артистични прослойки. Такива хора все по-често истински “живеят” в своя високо технизиран свят и даже започват да го предпочитат пред ежедневно и натуралното, търсят активно виртуалните контакти и преживявания, а забравят и negliжират веществено-реалното, заместват любимите книги и работата по библиотеките с текстовете и образите от мониторите на компютъра и с колекциите от CD-R и DVD, а вместо в интелектуални или артистични кафенета прекарват много часове от деня и нощта в интернет-клубове или на dial-up връзка в “световното село”.

За външен и “неизкушен” наблюдател има нещо доста странно и донякъде - *шизоидно* в описания тип поведение и нагласи... Лесно е да го отминем като поредната мода или психоза в културната ориентация и в сферата на потреблението... Тук обаче става въпрос не за нещо маргинално или кратковременно, а за един много

показателен, глобално значим и прогресивно задълбочаващ се социално-психологически и естетически феномен. Още повече, като имаме пред вид че днес той засяга огромно количество млади хора от цял свят - и то от най-интелигентните, вътрешно освободени, творчески ориентирани, ерудирани и отворени към новостите в развитието на научните знания и изкуствата.

Самото изкуство вече реагира адекватно на този феномен. Ако за “параноята” на децата-цветя, битниците и “феновете” на сексуалната революция от 60-те години на XX в. емблематичен бе филмът “Коса” (Hair) и рок-музиката към него, то в самия край на същия век се появи “шизофреничният” като визия и музика филм “Матрицата” (MATRIX), който е не по-малко емблематичен за днешната техно- и интернет-генерация – с нейната характерна психология, естетика и социална ориентация.

Ако сега се върнем към въпроса за информационните системи отразяващи съвременното състояние на електроакустичната (и компютърна) музика ще видим че тук в същност нещата не стоят така еднозначно позитивно, както изглежда на пръв поглед, а в повечето случаи даже са налице някои парадоксални ситуации. От една страна “посветените” в електроакустичната музика активно систематизират и обменят помежду си огромни количества твърде специализирана информация, като в последното десетилетие активно и използват възможностите на интернет (веб-страници, mailing-lists, чатове). Особена по

значение за тях форма е тестването и обmena на новосъздадени професионални програми за музика (не без съдействието на интернационални групи от хакери – специализирани за аудио- и MIDI програмиране и разбиване на защиты – каквито в последните години са прочутите виртуални тимове като: RADIUM, PARADOX, OXYGEN, ZONE и др.). Други много съществени информационни средства в самообразователната и творческа работа са помощните текстове (Help) и справочници към тези програми (Manuals), както и разясненията към тях във форма веб-страници с въпроси и отговори (FAQ's) и безплатните взаимни консултации (по ICQ и другите подобни интернет-пейджъри).

Първостепенно значение има и непрекъснатия интерактивен контакт на големи разстояния, който дава възможност за незабавна демонстрация на току що направените музикални линии (tracks) или на нови саунди, колективната им корекция и прослушване сред приятели на крайния резултат. Това се осъществява чрез конферентни разговори в текстово ориентирани мрежови среди (глобални чатърски мрежи) каквато е например прочутия особено в младежките среди IRC- chat. В тези мрежово свързани системи от сървъри като Undernet, Efnet, Dalnet могат да се достигнат (след не много лесно косвено търсене и многократни проверки от страна на “посветените” в тайната) няколко специализирани музикални канали с характерни за хакерския сленг названия - #midiwarez , #audiowarez, #audiowhores, #cracks и др. под. Те често са без публичен достъп (invite only) –

или са грижливо скрити (hidden) от погледа на нежеланите или недостатъчно убедителни или неквалифицирани посетители (lames) .

Освен тези ъндърграунд форми съществуват и напълно официалните електронни списания (Online Magazines) за компютърна музика или електроакустика поддържани на веб-страниците на редица водещи световни университети (CCRMA - Center for Computer Research in Music and Acoustics - Stanford, Leonardo & MIT -Cambridge и др.) или на международни асоциации. Благодарение на такива източници всеки, който владее съответните знания, умения и лексика има възможност да следи непрекъснато актуализираните резюмета на публикации както и цели студии за най-нови технологии или за историята на електронната музика, да участва в различни виртуални концерти, класации и конкурси по интернет за създаване на музика в избрани стилове или чрез използване на посочен нов софтуер и хардуер (soundcards, synthesizers, audio-effects). Всичко това очертава една достатъчно добре развита и функционираща вече много години успешно система за специализирана информация между създателите, изследователите и феновете на електронна и компютърна музика.

Информационния парадокс обаче е в друго. Колкото и да е глобално отворена и демократична тази общност на “електронните” и “компютърни” музиканти, толкова тя е и капсулирана в себе си, изолирана е от традиционната

общност на академично образованите музиканти и тяхната публика. Това особено важи за страни, които са далеч от центровете където (обикновено в работа на големи екипи) се създава технологията и специализираното знание за тази музика – неща които са разбираеми или инспириращи творчески пак същата “електромузикална” общност. Куртоазните отношения с някои представители на отминалата епоха на авангардизма в европейската музикална култура, участието в “нормалния” концертен и фестивален живот, където количествено преобладават опуси на от утвърдената професионално-музикална инструментална и певческа традиция са само външно прикритие за дълбокото взаимно неразбиране между тези два свята: този на високо технизираната мултимедийна култура – емблематична за идващото информационно общество и другия – на хуманитарната “класическа” и непрекъснато склонна към академизиране култура на традиционното индустриално общество – особено в западноевропейския му тип. Разбира се съществуват и други “мостове” за общуване с по-широки обществени кръгове – това са приложните продукти на саунд- дизайна и музикалното компютърно творчество – филмовата музика, инструменталната музика за танцуване в техно-клубове или за релаксация (рейв, хаус, гоа, ню-ейдж и др.), издателската индустрия която обхваща и продуциране на такива “екзотични” компакт-дискове, музиката към аудио и видео реклами или за оформление, за оформление на ревюта и спортни празници и др. под.

В този случай обаче систематичното информиране за непрекъснато появяващите се все нови и нови приложни продукти на електронната музика нито е възможно да бъде осъществено навреме и в пълнота, нито е нужно - особено от гледище на адресата на тези продукти. Дори феновете на техно-музиката рядко се интересуват от подробности в биографиите на своите любимци, още по-малко – от технологичния или естетически анализ на техните “миксове”, а понякога отсъствието на “сетовете” на някой широко рекламиран ди-джей може да остане незабелязано за повечето посетители в клуба...

Аз нарочно наситих горните абзаци с думи от сленга и от професионалната лексика на електронните музиканти и саунд-дизайнери. Даже само от тази проста манипулация е ясно, че за музикознанието не само анализа, но дори и схематичния енциклопедичен обзор на тази сфера е все още много трудна задача. Има явно нещо твърде общо между музиката в съвременното електронно “световно село” и музиката на традиционното село (респ.музицирането на затворените съвременни етнически общности). И в двата случая традиционния апарат на обвързаното с “опуса” музикознание не работи адекватно. И в двата случая нотното изображение на случващата се музика, отношенията между интервали, утвърдените в развитието на ансамбловата инструментална музика принципи на оркестрация, традиционните изучавани в академиите музикални

форми и ритмика – дори естетичните, прости симетрии и повторимости, което може да долови ухото на образования в традиционен западноевропейски дух музикант или изследовател могат да помогнат твърде малко, а в повечето случаи – да предизвикат разминаване със същността на този вид музициране.

Очевидно подходът към изследване на този нов вид музика би имал нещо общо с начина, който отдавна се използва в етномузикологията при изследване традиционно-фолклорни или съвременни екзотични музикални феномени.

Нужен е поглед отвътре. Нужни са свидетелства, доброжелателно вникване в “кухнята”, в дълбината психология, философия, нужна е развита интуиция – да се доловят спонтанно променящите се естетически критерии, начините на комуникация и социализация вътре средите на музикално-електронния “етнос”. И всичко това трябва да бъде артикулирано по начин разбираем и поносим за хората “отвън” особено онези които са поклонници или изследователи на други, утвърдени в традиционното музикално-културно поле. Само така, по мое мнение би била възможна и една информационна система (популярна или образователно-специализирана) която да опише адекватно тази музикална практика.

2. За социализацията на електронното музициране в България

В тази част на работата става въпрос преди всичко за 80-те години от развитието на електроакустичната музика в България. Използван е личния ми творчески опит като автор на такава музика, както и голямо количество натрупани от мен наблюдения относно музицирането на няколко други български музиканти, с които съм сътрудничил в интензивен обмен на идеи, оценки технологични решения и саунди през последните 20 години. Този тип българска електронна музика за която става дума, макар да не е широко “популярна” – в тесния смисъл на това понятие, но е представителна за едно анти-елитарно направление, за един скрит mainstream, като рязко се разграничава особено от парадигматиката на електронния музикален авангардизъм. Свидетелствата за бързите и съществени промени в естетиката, технологията и психологията, както и в креативността на моето поколение музиканти са интересни сами по себе си - от интердисциплинарна и музиковедска гледна точка, но те са и показателни за интензивността и

общовалидността на процесите на глобални музикални влияния на границата между XX и XXI векове.

Двойственото ми положение – като академично образован музиколог (изследвал и рецензирал в продължение на почти четири десетилетия развитието на съвременното българското музикално творчество и концертен живот), а същевременно – като активен участник вече от 20 години в създаването на българската електроакустична и компютърна музика и на формите за нейната социализация (преди всичко на фестивала ФЕМ), ми дава възможност да я виждам и усещам едновременно отвън и отвътре.

Същевременно, за да балансирам този специфичен личностно ангажиран дискурс към проблематиката, съм принуден периодично да се позовавам и някои малко известни в нашето музикознание фактологически елементи, а също - да използвам и чужди антропологични “сонди” в същото проблемно поле. Последните също представляват интерес за нас (електронните музиканти-“родоначалници”), но и за музикознанието, тъй като експонират впечатленията и гледната точка на едно много по-младо българско поколение – носител на нови за нас културни нагласи, предпочитания и практически опит в няколко различни сфери на професионалното музициране у нас. Тук преди всичко ще използвам една изключително съдържателна по мое мнение дипломна работа. Тя е била защитена успешно през пролетта на 2001 г. във Варненския свободен университет от дипломантката Петя

Златанова и е на тема: “Културологични аспекти на електронната музика в България”. Авторката е интересен пример за целенасочено развитие на съвсем млад човек – първоначално е завършила лютниерство в специализираното художествено училище гр. Казанлък, същевременно, а и след това е работила като DJ в клубове и като тон-оператор в частно радио, следва и завършва с отличие културология във ВСУ, а в момента е пак в любимата ѝ практическа сфера на изява – като тон-оператор в радио Стара Загора.

Когато ние – групата “ветерани” на българската електронна музика вече сме се интересували живо от разпространението на този вид музициране по света, а някои от нас и са реализирали и първите си, ученически стъпки в тази област, авторката на горната дипломна работа не е била родена още. Музиката с която тя по-късно е била закърмена и е слушала през важните първи седем години от живота едва ли е имала нещо общо с инструменталната магия постигана чрез електронните звуци. Несъмнено около нея са звучали песните на Битълсите, но със сигурност никой от близките ѝ не е обръщал специално внимание на качествено новите звучности, които неочаквано се появяват при тях в някои инструментални интродукции и интермедии – особено след “Белия” им албум. Още по-сигурно е че името на Джими Хендрикс не е било особено популярно в тази социална среда, а практически никой там не е чувал и виждал неговите звукови “бомбардировки” направени

само с една електрическа китара и с много талант и въображение.

Трябва да призная че в десетилетието на 60-те и при моето поколение тези неща заемаха предимно маргинално положение в съзнанието ни. Знаеха ги много от нас, но едва ли някой усещаше към какво водят те...

Преди 20 години в България бе разпространено едно официално налагано отношение към понятието електронна музика, базирано върху нейните първи прояви в следвоенния авангардизъм (от началото на 50-те години). То бе силно деформирано от опростеното, вулгаризирано и силно отрицателно отношение, което имаха към нея официалната идеология, както и господстващите тогава в музикалния живот творчески и образователни институции и личности. Тя бе наричана "мъртва музика", създавана от електрически генератори на синусоидни вълни, записвана на лента и възпроизвеждана от високоговорители. Естетически тя биваше дисквалифицирана като най-откровен носител на "дехуманизацията", тъй като при нея, според това неточно и опростено тълкуване, фактически липсвало "живото изпълнение", както и посланието към "широките слушателски маси", т.е. към "народа". Подобно бе отношението и към т. нар. конкретна музика, където дори електрическите генератори отсъствуват, а източникът на музикалния материал са натурални звуци, записвани "от улицата". Но най-силно бе отхвърляна по това време "компютърната музика" (наричана тогава "музика на

електронни изчислителни машини"), където дори и "живият композитор" отсъствувал, като бил заменен от "хвърляне на зарове", т.е. от генератори за случайни числа, а формата се построявала по математически формули и модели имитиращи застиналата нежива природа, а се пренебрегвали актуалните обществени отношения и емоции.

В музикалния терминологичен речник издаден в 1969 г – професорът по музикални форми в тогавашната Консерватория Пенчо Стоянов беше писал дословно следното: "Според естетиката на авангардизма електронната музика е последен "логичен" стадий от развитието на музикалното изкуство след вокалната и инструменталната музика, в който човекът все още участва в процеса на композирането, но е изключен от процеса на възпроизвеждането и реализацията, с което електронната музика се явява дехуманизирано изкуство, създадено и контролирано само от интелекта. Тази програма определя и нейната философска същност на дълбока антихуманна и реакционна проява в буржоазната идеология." (Виж в: Стоянов П. Електронната музика. Музикален терминологичен речник , изд."Наука и изкуство", София, 1969).

Във всички тези широко разпространени клишета, прикачвани по онова време към съществуващата тогава електронната музика и на посочените по-горе сродни с нея понятия (конкретна и компютърна музика), все пак изглежда има някакво зрънце истина, дори и ако се

абстрахираме напълно от отрицателната идеологическа и естетическа натовареност на съответните придружаващи ги оценки.

Показателно е например, че Владимир Джамбазов – един от водещите в България автори, макар и да се възмущава 30 години по-късно от цитираното определение на електронната музика на П. Стоянов от 1969 г. фактически описва параметрите на “чисто електронната” музикална продукция по сходен начин: “Електронна музика беше термин, исторически приложен към музиката, създадена за пръв път в немските студиа, на първо място в Студиото на WDR в Кьолн през 1951. Продължение на серийната композиция, техниката в електронното студио позволява прецизен контрол над звуковите параметри и генеративните процеси в композирането. Отличителен белег на електронната музика е ограничената до минимум роля на интерпретацията, сведена до чисто акустични разлики, зависещи от концертното пространство. Терминът се схваща днес повече в смисъла на уникален звуков синтез (а не “едно към едно” както се ползва в техномузиката)” (Джамбазов В. Компас за електронната джунгла В. Култура, Брой 5, 5 февруари 1999).

.Наистина електронната музика в Западна Европа през 50-те години се развиваше като едно от най-абстрактните направления в абстрактната по своята същност музика на европейските авангардисти. Тук

противопоставянето на класическите и романтични музикални традиции бе най-силно.

Не случайно в тогавашната електронна музика са били предпочитани генераторите на синусоиден по форма звук, тъй като този звук в чист вид фактически не се среща в природата, а още по-малко - в човешкия глас и при създадените от човека традиционни акустични музикални инструменти. Липсата на обертонове в този "чист звук" го правеше особено пригоден за показване на нечовешкото или на космическото според тогавашните разбирания.

Да припомним, че според най-крайните манифести на музикалния авангардизъм, скъсването с традицията трябва да бъде тотално, т.е. осъществено по всички линии - и по отношение на мелодиката, и по отношение на ритъма, и по отношение на тембъра в музикалния първичен материал, и в общата организация на музикалната форма във времето.

Както е известно, по отношение на музикалната форма "тоталната организация" е съществувала по това време и извън електронната музика - с използване на серии и групи, т.е. пак чрез прости математически формули и комбинаторика. Електронната "чиста музика" е дошла като естествено логическо продължение на тези амбиции - както поради собствената си нетрадиционна физико-акустична природа, така и поради факта, че нейното създаване е било възможно по онова време само

от онези творци, които имат сериозни математически и инженерни познания. Същевременно институциите на Запад, които са финансирали и осъществявали тези експерименти (радиостанции, телефонни компании, природо-математически катедри към университетите) са били, поне в средата на нашия век, доста отдалечени от традиционните представи за "артистични творчески центрове", вкл. особено що се отнася за създаването в тях на някаква обществено и естетически значима музикална продукция. По принцип музиката създавана в тях естествено е била приемана враждебно от носителите на музикалния академизъм - от традиционните музикални творчески организации и образователни центрове, както и от традиционното музикознание.

Същото по принцип се отнасяло и до компютърната и конкретната музика от онова време. При тях, дори в още по-голяма степен е било на лице отдалечаването от музикалната традиция.

При компютърната музика, дори и когато тя се опитваше да моделира традиционни музикални стилове, по принцип не можеше да се говори за композитор и музикална индивидуалност от традиционен тип. Програμισите, които създаваха първите алгоритми за музикално композиране, дори и когато имаха добри музикални познания, използваха в своята работа машинни езици, а в представянето ѝ пред обществото предпочитаха терминология от областта на математиката

и електронната техника (виж напр. Hiller, Lejaren and Isaacson, L. M. (Ed.) *Experimental Music; Composition with an Electronic Computer*. New York: (McGraw-Hill) 1959). А това особено ги дистанцираше от хуманитарно образованите академични музиканти, за които този език и неговите естетически послания бяха напълно неразбираеми и чужди по своята същност.

Възникналата в края на 40-те години във Франция "конкретна музика" взимаше обикновено първичния си материал от урбанистичната звукова среда, а по-рядко - от естествените звуци на биологичния и растителен свят. Но по-нататъшната му обработка, респ. денатурализация, ставаше тук обикновено пак чрез електроакустични или математически формули. Така че в построяването на такъв тип "конкретна" творба - по същество откровено звукоподражателна, оставаше много малко място за някаква традиционна (академична) музикална намеса. Това направи създаването на конкретна музика може би най-отдалечено от традицията, макар първичния ѝ звуков материал да изглеждаше "по-реалистичен" в сравнение с този на чистата електронна и компютърна музика от средата на XX век.

В антропологичната част от изследването на П. Златанова – в раздела специално посветен на композитора Вл. Джамбазов явно се вижда че прокламирана от него "акузматична" електронна музика има своите импулси и традиции пак в конкретната "чиста" електронна музика от 50-те години. На въпроса на

Златанова: "Има ли конкретни културни жалони, на които се уповаваш в твоите лични творчески търсения?", Джамбазов отговаря лаконично и достатъчно категорично: "Не са много... Корените им са в музикални образци на Немската електронна школа и (особено напоследък)- на Френската школа ("musique concrete") (Златанова. Културологични аспекти на електронната музика в България, с.67).

В България първоначално (някъде в началото на 60-те години) бяха проникнали само понятия, свързани точно с тези, посочени по-горе традиции на електронната, компютърна и конкретна музика. Те биваха заимствани главно от публикации на западни музиковеци и журналисти, но без съответния тип авангардна музика да ни бъде позната достатъчно като звуков резултат. Като всяко ново и непознато нещо, в България терминът електронна музика по онова време обикновено се употребяваше от класически образованите музиканти епизодично и като правило - с отрицателно ценностно значение (т.е. като синоним на "антимузика").

Това отношение дълго време се запазваше в музикалното съзнание на тези "елитни" среди. Същевременно – особено в 80-те години редица автори, както с академично музикално образование - (Владимир Джамбазов, Цветан Добрев, Румен Бальозов, Сергей Джоканов, Афродита Катмериду, Любомир Кавалджиев), така и от средите на рока и попмузиката (група Дилема, ФСБ, китаристът Илия Фортунов и др.), както и "доайенът"

Симо Лазаров, започнаха да правят все по-успешни експерименти в почти всички области и на авангардната, и на популярната електронна, компютърна и конкретна музика. Някои от тези автори получиха сериозно признание и награди на международни форуми. Тяхната музика, предимно инструментална, обаче бе твърде слабо позната у нас, дори и в средите на самите композитори и музиковеди. Тя, с малки изключения, не бе допускана до прегледите Нова българска музика, организирани от тогавашния Съюз на българските композитори, за нея не съществуваше и специализирана публика или нарочни предавания по радиото и телевизията.

Едва с провеждането на Първия национален фестивал на електроакустичната и компютърна музика - Гоце Делчев 89' и паралелното с него излъчване на първия посветен специално на електронната музика телевизионен филм "Подземни тайнства", както и последвалите го серия интервюта и предавания по средствата за масова информация, за електронната музика започна да се говори в един по-широк смисъл.

От тогава в съзнанието на българската музикална общественост и термина "електронна музика" придоби не само по-голям обем, но и много по-широко естетическо и технологично съдържание. На Фестивала през 1989 г. се проведеха и специализирани теоретични конференции посветени точно на тази тема. Изясни се в дискусиите, че "електронната музика" е извървяла дълъг път на обновяване в сравнение с първоначалното си състояние

през 50-те години, но че – от друга страна - е нещо много по-широко и по-разнообразно от електронните мега-спектакли в стил "Жан-Мишел Жар". Че в нея, включително вече и в България, съжителствуват различни направления: "спейс", "ню-ейдж", "поп-електроника", "фолк-електроника", авангардни и поставангардни експерименти, "музикален театър с електронна музика" и много други.

За все повече хора ставаше ясно, че електронната музика е предимно инструментална и че при нея композиторът и изпълнителят като правило са едно и също лице или група, а също - че участието на вокал не е изключено, но че той по принцип не може да бъде водещ (електронната музика не може да бъде акомпанираща) и че вокалът бива третиран в нея повече като "още един инструмент в палитрата", а не като носител на песенното начало в неговия традиционен смисъл...

Терминът "електроакустична музика", който го имаше и в названието на този фестивал, бе предпочетен като разширен вариант на "електронна музика", за да може да бъде осмислено участието в нея на традиционни и модерни музикални инструменти, които не използват като първичен източник на звук електронни генератори (китара, цигулка, кавал и др.), но могат да придобият електронно звучене чрез преобразуване на техния звук със система от ефект-процесори и други компютърни устройства.

Като пример за това разширение на хоризонтите на електронната музика през 80-те години в България могат да се посочат многобройните концерти на живо на бившия рок музикант Илия Фортунов, който успя да осъществи наистина значими нововъведения в електронната музика, чрез соло (на живо) на електрическа китара, акомпанирано от самата нея в момента с оригинална, изобретена от него система на паралелно и последователно включени цифрови повторители, хармонайзери и други звукови ефекти. Подобни опити на същия фестивал бяха демонстрирани и в моята композиция “Илюзия”, чрез използване на класическа цигулка включена в система от повторители и синтезатори. Изобщо акцентът в този фестивал на електроакустичната музика беше свиренето с електронни звуци на живо – в противовес на студийната електронна музика.

Така се оформи едно направление в българската електронна музика, което, без да игнорира чисто студийната работа, залагаше на живото свирене и на импровизационността. А това по принцип не се вменяше в отстояването от авангардистите – цитирано по-горе - крайно определение за нея, според което: “отличителен белег на електронната музика е ограничената до минимум роля на интерпретацията, сведена до чисто акустични разлики, зависещи от концертното пространство” (Вл. Джамбазов).

*

Информационното разглеждане на музикалната култура може да се движи както от вътре навън - т.е. от специфично музикално-творческите, интимни механизми и феномени към по-общото, така и в обратната посока.

Каква стратегия на придвижването в културното поле ще избере музиковедът, до голяма степен е без значение, защото пълноценното изследване изисква непрекъснато "скачане" от макромашаба към микромашаба, от общото към специалното, отвън навътре и обратно, още повече - да се усети структурната повторимост между големия и по-малкия мащаб (т.е. да изследваме действието на рекурсивността формулирана още в стария латински принцип *pars pro toto*).

Важното е музицирането динамично непрекъснато да бъде поставяно в контекста на заобикалящото го културно поле, да се вижда като органично вписано в това културно поле, и то – в състоянието му характерно за края на XX век и конкретно - за България. Да се виждат границите между музицирането и останалите човешки културни дейности, граници, които - особено днес са твърде променливи и които претърпяват странни за традиционалистичното мислене девиации в зависимост откъде гледаме музикалността, с какви очи я гледаме.

При движението на теоретичното изследване "от вън навътре" и обратно, не би трябвало да се игнорират някои важни особености в общата структура на съвременната култура. Това ще помогне да се види какво място заема

днес музикалната култура сред съседните ѝ културни сфери, а също така - по кои пътища и линии си взаимодействуват с музиката граничните области от тези културни сфери.

Ще направя сега и уговорката, че се интересувам тук от съвременната музикална култура в нейния предимно субективно-ценностен и прагматичен аспект (т.е. – като музикална практика). Този културологичен дискурс изисква предимно естетическо и психологическо вникване, той я разглежда от нейната интроспективно-духовна, субективна страна. Специално музиката от тази гледна точка се разбира не толкова като готов културен продукт (опус), не толкова и като човешка предметна (продуцираща артефакти) дейност, а преди всичко като състояние на съзнанието и като психологическа нагласа, т.е. като спонтанно изградена в индивида схема на поведение и преклонение към определени културни феномени.

В този смисъл и тук има повторение в малките мащаби на онази синхронна информационна структура, която намираме в цялото (споменатата по-горе рекурсивност). По-специално виждаме, че и в големия, и в малкия мащаб има подреждане сходно на онова, което сме имали вече възможността да опишем с графичните схеми за теоретичното поле на музикалния саунд и на популярната музика като цяло (моделът TIEM – виж. Кавалджиев, Л. Третата вълна и популярната музика /4

когнитивни модела за развитието на музикалната култура/ - Българско музикознание, 2001, кн. 2, с. 33-37).

Имаме предвид също и информационния профил на духовната култура при напредналите в своето развитие цивилизации SDS¹ (Пак там с. 31-33),. Това е духовната култура в нейния разгърнат вид, т.е. - като плод на твърде продължителна еволюция. Това не значи, че първичната синкретична култура, в която духовността не е била още фактически разделена от материалната практика, не може теоретично, със силата на абстракцията, да се отдели от материалните действия, и да се намерят в нея специализирани сфери на духовност. Разгърнатите политеистични системи на древността, показват подобно "разделение на труда", в което на всеки бог отговаря уважение към определен тип духовна или материална дейност. Но именно в крайно диференцираната култура на Европа от 19-ти и 20-ти век сферите вече реално, в живота се отделят практически и дори противопоставят една на друга, професионализират се и в повечето случаи имат и официално изградени свои специализирани институции.

Но същевременно в последните десетилетия набираща сила и точно обратния процес. Елементите на културата, нейните сфери, в много повече случаи днес (в началото на 21 век) се проявяват във вид на "сплав" – неразличими са на пръв поглед. Както е било в синкретичната култура, така е и в очертаващата се синтетична мултимедийна култура на бъдещето. В първия случай тези културни

компоненти още не са се отделили, още не е настъпил процеса на диференциация, на "изчистване" на отделните елементи. Те в архаичното общество са били още в онова състояние, в което се намират металите, когато се изкопават от земните недра. В рудата те са слети, смесени един с друг и само чрез по-нататъшно интензивно въздействие ние можем да ги отделим в чист вид.

В хода на историята подобен процес на "дестилация" се е разгръщал постепенно и в човешкото съзнание, и в практиката. Трябвало е да минат много векове, за да се отделят (диференцират) различните области на духовната култура, за да стигне този процес на отделяне до своя исторически връх към края на 19-ти век (епохата на "чистите" европейски изкуства).

Днес обаче, с помощта на информационните технологии все повече се засилва точно обратното историческо движение - тези отделени един от друг "чисти метали" биват съзнателно творчески комбинирани и сливани един с друг, за да се получи ново синтетично съчетание от тях, което има качествено нови свойства.

Общата диахронна схема на този исторически процес е известна: синкретизъм (S), диференциация (D), синтетизъм (S^1). Но и първия, и втория, и третия случай, независимо как са подредени - дали са неразличими един от друг, дали са строго отделени, или са съединени съзнателно в синтетично цяло, то винаги броят и

фундаменталните отношения между съответните културни "елементи" се запазва непроменен. В рудиментарен, чист или в синтетичен вид, се срещат няколко неизменно повтарящи се основни ценности на културата (красота, истина, вяра, добро, власт, богатство, удоволствие, здраве, практически полезно, справедливо и пр.), които представляват аксиологическите универсални първични елементи в модела на културното поле, без които не може да съществува човешко мислене, човешки чувства, човешка воля, не може да съществува човешко творческо съзнание.

По-нататък ще си позволя да направя едно отклонение от конкретността на темата за електронната музика в България и нейната социализация. Необходимо е да експлицирам теоретично някои важни – особено за електронната музика отношения между различни сфери на културата, които определят самия синтетичен, интердисциплинарен характер на този тип музициране, което би имало значение и за изграждането на адекватен музикологически подход към тази практика и на съответни информационни системи за нея.

Ще се задоволя тук – във връзка именно с електронната музика да посоча три културни сфери, които са били особено важни за мен и за близките ми колеги електронни музиканти.

Без претенции за някакво първенство в подредбата ще посоча най-напред сферата на духовната (сакрална)

култура. Понятието сакрална (респ. "религиозна") тълкувам тук в най-широк смисъл, като включвам в него и политеистичните митологични системи на древността, както и особено - съвременните вярвания в различни космични "пришелци" или сили. Така широко тълкуваната сакралност от няколко хилядолетия, а до голяма степен и до днес е онова, което съставлява ядрото на възвишената духовност изобщо. Самата дума духовност е, както се вижда, тясно свързана с представата за жречество, за духовенство, за "духовни лица". Макар, че днес - в условията на глобалната информационна цивилизация сакралната култура следва да бъде разглеждана - дори и в световен мащаб - само като старинно (традиционно) ядро на културата, но тя все пак още продължава, особено в някои източни страни, да оказва съществено и дори първостепенно влияние главно чрез формите и начините на въздействие, които проникват и във всички останали области на съвременната култура.

Още когато изграждах теоретичния модел на музикалния саунд, аз забелязах някои модерни и неочаквани превъплъщения на същата тази "сакралност" - особено при харизматичния (магически) електронен саунд (виж. Кавалджиев, Л. Към общата теория на саунда (II част). - Българско музикознание, № 3, 1994, с. 59-67). Така че приоритета на сакралността (магическото), поне за мен стои на първо място в интенциите за създаване, рецепция и социализация на електронната музика в България – особено през 80-те години. Ние всички се усещахме като

“жреци” на ново тайно учение и участвахме в него с упоритост и пълна отдаденост, която не можеше да се разбере и обясни за самите нас само с рационални аргументи.

За мен особено важно и подразбиращо се във връзка с избраната тема е да поставя в това изброяване на второ място и значението на техническата (технологическа) култура. Често в съзнанието ни техниката и науката се обединяваха, като изразявайки се вербално с общи названия като разпространения в онова време шаблон “научно-техническа култура”. Но в действителност за нас беше ясно, че ако науката в нейния чисто изследователски вариант и особено във вид на фундаментална наука е нещо, което в истинския смисъл стои в недрата на абстрактната (висока) духовност, то не е точно така с културата от инженерен тип. А нейния бърз прогрес (виж подробно в: Кавалджиев, Л. Прогресът и музиката. София, 1980, с. 47-48) често бе именно онова, което инспирираше първоначално творчеството в областта на саунд-дизайна, електроакустичната и компютърна музика.

Културата от инженерен тип, макар и пряко да се опира на резултатите от науката, все пак до голяма степен представлява творчески умения и ценности предимно с практически-приложен характер. В съвременността те са един от най-ярките примери за граничен тип мислене и поведение, което представлява

преход от чистата духовност към натурално-производствената приложна сфера.

На трето място особено важна за мен през онези години бе естетическата култура. Тя за мен е онова основно ядро, което винаги най-пряко участва в посланието на всяко уважаващо себе си музициране.

Тук обаче ми се иска да обърна внимание на някои специфични отношения между понятията: естетическа култура – от една страна, и на художествена култура и музикална култура – от друга .

Художествената култура в определен смисъл и днес е по-тясно по обем понятие от естетическата култура. В друг смисъл обаче тя може да има и по-широко тълкуване. Този привиден парадокс се дължи на конкретната семантика, която влагаме в понятието художественост. Ако например тълкувам художествената култура само като израз на уважение към артистизма, към ценностите на изкуствата, към художествения талант, т.е. в разбирането което е разпространено главно сред неспециализираната публика, то тогава художествената култура би се самоопредилила предимно като чисто духовен феномен. Това е онази "културност", която представлява основна част и дори ядро на естетическата култура на публиката в условията на гражданското общество. Ако обаче разбирам "художествеността" от гледната точка на самите професионалисти-музиканти, обема на понятието би се разширил значително. Тогава в

нея ще трябва да бъде включено уважение и много практически художествено-технологически ценности. Тук отношенията в обемите на понятията ще се окажат сходни с онези, които имаме в самата научно-техническа култура (между понятията наука и техника).

Естетическата култура (за разлика от художествената) е нещо изцяло духовно в истинския дълбок смисъл на тази дума. Художествената култура – напротив е двойствена: доколкото е свързана с естетиката тя се разкрива в своята духовна страна, а когато се сведе до боравенето с материал на съответното изкуство, вкл. в използването днес на високите технологии - тя се превръща в нещо предимно практическо и технологично. И всеки художник, музикант, архитект, театрален творец и т.н - в зависимост от неговия тип духовност, може да бъде сравнен или с учения-фундаменталист, или - с инженера.

Същото важи днес с особена сила за българската музикалната култура. И сред българските електронни музиканти, като част от дейците на художествената култура живеещи в условията на индустриалната и следващата я информационна цивилизации, наблюдаваме как бързо настъпва същото разслояване на "фундаменталисти" и "приложници".

Тук е мястото и да уточня какво разбирам и под понятието приложна музика, тъй като много често популярната електронната и компютърна музика външно

изглеждат че принадлежат към нея, макар че не може за се посочи онова, към което в същност се прилагат.. Или както гласи един афоризъм разпространен сред самите електронни музиканти е, че те творят нещо като: “филмова музика без филм”.

Най-елементарния и очевиден тип подобно отношение е когато музиката има приложни, обслужващи функции по отношение на някоя от посочените по-горе или други културни сфери. Например когато тя е религиозна (църковна) музика, или когато е демонстрационна музика (саундтрак) към технически програми или компютърни устройства, или пък когато се прилага като специално създадена към други художествени дейности (театрална, филмова, танцова, музика за модни ревюта и др.).

Приложната музика всъщност от гледище на културната теория може да се сведе до тъй наречените трансформации. (Виж. Кавалджиев, Л. Естетическата система и музикалният прогрес. - Музикознание, кн. 2, 1978, с. 5,19). Когато говорим за приложна музика, в още по-тесен, рутинен смисъл се разбира фоновото ѝ "прилагане": като музикално оформление към други изкуства: напр. звуково-музикално фон в театрални спектакли, в радио- и телевизионни реклами, музицирането като фон при художествени изложби, при литературни четения и пр. Подчертано ежедневно-приложен характер има музиката и в някои популярни клубни или битови танцови форми (напр. в дискотеките), а

също - в междинни сфери, намиращи се на границата между изкуството и спорта, каквито са художествената гимнастика, състезателните танци и т.н..

В малко по-широк смисъл приложна музика имаме и в онези случаи, когато музикалният образ, носейки главно чрез формата си собствено, оригинално художествено и естетично-музикално послание е подчинен съдържателно на някаква друга, извънхудожествена задача: политическа, рекламно-икономическа, религиозно-пропагандна, инженерна, научно-илюстративна или друга, напр. комуникационна – такива са. специфичните за добрата радио или телевизионна комуникация звуково-музикални сигнали, ефекти, фон, клипове или интермедии.

Ценностните отношения между музиката със заобикалящите я културни сфери в човешката духовност се осъществяват главно по следните три начина:

-От една страна това са отношенията между ядрото на музиката (музикално-прекрасното) и ядрото на естетическата сфера (доминиращите естетически вкусове и норми). Такава е музиката със самостоятелно и значимо обществено послание.

-Вторият тип аксиологическо отношение намираме когато ядрото на музикалната култура се явява конкретизация на обществената свръхзадача (доминанта) за всяка епоха. (Под обществена свръхзадача разбираме конкретната генерална ценност на духовната култура,

уважението към историческата цел, която осъществява дадена обществена група, народ, нация или човечеството изобщо) (виж подробно в: Кавалджиев, Л. Третата вълна ... - Българско музикознание, 2001, кн. 2, с. 26-28).

-Третият тип отношение възниква, когато отделни музикални форми или средства обслужват пряко определена извънмузикална сфера на материалната и духовна култура. Това е в същност приложното музициране в всичките му типични форми.

За всяка музика бихме могли да кажем, че тя се съотнася със заобикалящите я извънмузикални сфери по един от трите начина. Дори, когато няма непосредствено приложна функция, музиката неминуемо изразява (респ. противопоставя) или някакви господстващи вкусове, или конкретен обществен идеал (свръхзадача), или актуални потребности от художествено, морално, философско, педагогическо, научно и друго естество.

Приложният тип музика добавя към мултипликацията на двата типа обществени ценности (естетическата и социалната) и още един вид ценност. Това е ценността на съответната друга културна сфера, която музиката се прилага в конкретния случай (властта, печалбата, истината, доброто, вярата и т.н.)

Може да се каже, че именно този- приложен тип музикална култура по принцип представлява тип музикалност, по-сложен и "по-висш" от гледище на привържениците на културния синтез, в сравнение с

абсолютната (чиста) музика, или пък с тази, която си поставя задача просто да илюстрира чрез музикални образи доминиращите в дадено общество настроения и ценности.

Приложната музика в съвременността си има своя вътрешна йерархия на ценности. Не е все едно напр. дали музикантът ще обслужва нещо, което се намира в центъра на духовната култура или ще обслужва нещо, което се намира в периферията на същата култура. Не е все едно дали музиката ще обслужва напр. религията - с песнопения или - политиката, с химни, политически песни и т.н., или ще обслужва например медицината или физкултурата, т.е. - ще се прилага за терапевтични цели или като оформление на някои спортен празник.

Във всяка епоха тази система от връзки на музиката с другите културни сфери се е променяла - в зависимост от това как са се сменяли центровете на културата, кои са бели обществените свръхзадачи, как естетическите вкусове и направления са изменяли своите насоки, своите основни ценности и своята относителна тежест в дадената обществена обстановка.

Ще разгледам сега по-подробно и поотделно две отношения, осъществявани в съвременността между музиката и някои от посочените по-горе обществени сфери. Това са отношенията на музицирането към сферата на комуникациите и към техническата култура.

Не е трудно да се забележи, че в технологията на изграждането на съвременните музикални форми се повтарят сходни синтактични и семантични правила и ценности, каквито ние можем да намерим в общата комуникационна сфера. Независимо дали музиката обслужва днес непосредствено сферата на масовите електронни комуникации или пък изпълнява своите чисто музикални специфични задачи, в музикалните дейности, могат да бъдат пренамерени такива неща, които напомнят за денотацията и конотацията на другите например в знаците на речта -, стремежа към чистота на езика, към достъпност на съобщенията, монологичността и диалогизма, богатството на морфологични елементи, на речниковия състав.

Това, към което до голяма степен се стремят някои пуристично настроени академични музиканти, изграждайки и защитавайки своя строга система за обучение, е твърде сходно на идеалите, защитавани напр. от езиковите пуристи и педантични граматичи, за които няма нищо по-достойно за уважение освен стриктното спазване на законите на измисления от тях правопис, правилното изговаряне на думите според литературния език, запазването на "чистотата" на речта, стремежа към еднозначна разбираемост, установените пак от тях официални норми и "правила на играта" при водене на диалог и монолог, респ. - при полемиката или при аргументацията при осмислянето на явленията. И дори в такава модерна творческа област, като

електронната и компютърна музика все още могат, особено в западна Европа, да се срещнат подобни господстващи академични нагласи.

Когато пък музиката придобие приложни функции в сферата на масовите електронни комуникации, тя често сама се задължава, приемайки тази роля, да спазва и тяхната модерна догматика. Това са медийните изисквания да достъпност, комуникативност на съобщенията, т.е. онези форми на водене на диалог или на монолог с масовата публика, които са утвърдени и дори шаблонизирани в тези масови комуникации. Такива ценности на съвременното масово общуване като лаконичност, простота, всеобща разбираемост, характерно еkleктично (мозаечно), повърхностно разглеждане на нещата, отбягването на рисковани експерименти, е нещо като неписан закон за съвременните деятели на тези средства за комуникация. То се възприема и от музиката, която днес се свързва с тях или се стреми да постигне широката им популярност.

Първостепенно за мен е и отношението на съвременната музикална култура към сферата на ТЕХНИЧЕСКАТА (инженерна) култура. Трябва да отбележа, че в общия модел на културата техническата сфера е всъщност винаги е била много по-близко до музикалните ценности и е влизала в много по-интензивни и ползотворни взаимоотношения с музиката, отколкото повечето от посочените по-горе културни сфери.

В инженерната култура централната ценност би могла да се определи като особен тип овладяно майсторство в създаването на изкуствените блага, както и уважение към такъв тип умствена дейност, чийто резултати непосредствено и в кратки срокове облекчават ежедневната дейност на човека.

Полезното в инженерен смисъл не е равнозначно обаче на основната ценност на стопанската култура – комерсиално полезното. Когато един инженер говори за полезност или за ефективност, той разбира не само и не толкова реалната печалба, която ще получат стопанските дейци от неговата работа, или пък - реалната полза (потребителната стойност), която ще имат хората, когато се срещнат с неговия продукт. Напротив, истинският, технически-инженерен труд се стреми чрез своите продукти да се самоутвърди като покаже своя "майсторлък" и "виртуозност" в създаването на изкуствени материални блага.

Тук думата "изкуствен" има двояк смисъл: от една страна това е етимологията на самата дума изкуство, която в античността е била равнозначна на техника, или занаят (гръцкото "техне"), от друга страна "изкуственото" е една от основните доминанти на инженерно-техническия дух, който изпада във възторг, тогава, когато успее да пресъздаде с изкуствени средства и в други мащаби онова, което природата е създала по естествен път. Затова и за родения техник, машината е нещо

свръхестествено в точния смисъл на тази дума, а той - нейният повелител и демиург.

Такъв именно човек, който цени над всичко полезното в неговия технически смисъл независимо дали работи с ясното съзнание за приложимост на получените резултати или просто - обзет от напора на своята изобретателност, от любопитство и от желанието да създаде неща, които не са съществували преди това, е онзи "чисто технически гений", който се намира и най-далеч от "чистата музикалност". И тук, както и в предишните случаи, централната ценност на техническата култура и нейните фанатични поклонници, спокойно могат да минат без музика и музиканти. Такива хора, дори когато създават технически средства за музиката, дори когато изобретяват музикални инструменти, не е задължително да чувстват дълбочината и уникалността на музикално-прекрасното. Един Едисон не е нужно да бъде музикант, дори и ако негови гениални открития ще послужат по-късно за създаване на звукозаписващи устройства с голямо музикално значение.

Техническата култура обаче не се състои само от ядро и нейните представители в своята маса не са чисти техници от ранга на Едисон.

В масата на техническата (инженерна) култура действуват производни ценности като: изобретателността (в общия смисъл), находчивостта, инвенцията, практичността, комбинативността. Тук идва вече на

преден план онова широко разпространено занаятчийско остроумие, онази "хитра досетливост" и "златни ръце", необходими за всеки майстор - в популярния смисъл на тази дума. Това вече са ценности, които са особено близки и на масовия музикален дух, особено в областта на електронната музика. Всеки, за когото музиката днес се е превърнала в занаят, държи особено ревностно на техническото остроумие, на находчивостта, инвенцията, практичността и комбинативността. Тук именно понятието "техне" в античния му смисъл, започва да важи почти изцяло и за музикалните дейности. Много музиканти си представят музикално-прекрасното точно в тази му масова форма. Не като достигане в музикалните образи на такива големи неща като духа на епохата или някакво съзнаване на господстващия "естетически идеал", а преди всичко - като ефективна демонстрация с музикални инструменти, с глас или със съвременен електронен саунд на обикновено остроумие, изобретателност, комбинативна продуктивност и практична приложимост на звуковите решения.

Техническата култура има и някои периферни ценности, които свързват инженерния труд със всякакви заобикалящи го дейности - например с културата на спорта, на военното изкуство, на икономиката и т.н. Връзките между музикалността и техниката в тази периферна област, също се оказват днес особено интензивни. На повърхността на техническата (инженерна) мисъл забелязваме преклонението пред

перфекционизма - характерна черта на всеки уважаващ себе си инженерен ум, надмерното желание за постигане виртуозността при боравенето с определен материал, уважаването към простотата и надеждността на създадените структури, а също така ценената напоследък проницателност в техническите решения (да се постигне не само добра работа на създадените устройства, но и да се предвидят онези опасности от бързо стареене, както и начините за продължаване на употребата им трайно в бързо променящите се технически условия).

Тази така популярна проницателност на техническите решения, която се опитва за десетилетия напред да предвижда съдбата на роденото от инженера, този култ към простотата и надеждността на устройствата, този стремеж към абсолютно съвършенство, който понякога напомня със своята натрапчивост за някои психични отклонения, тази пределна виртуозност, са уважавани качества, които еднакво можем да срещнем, както сред техниците на нашата съвременност, така и сред онези музиканти в съзнанието на които музикалното майсторство е равнозначно преди всичко на усвоената "техника".

Именно тези общи за техническата и музикална култура ценности много често са онова, което подхранва представата, че "всяко гениално нещо е просто". Именно илюстрирането с музикални средства или съзнателното търсене в съществуващата музика на подобни технически перфектни решения е едно от условията, които например

в популярната музикална култура осигуряват появата и съществуването на т.нар. евъргрийни.

*

Ако сега си представим няколко различни (направени от различни хора, но сходни по обект и степен на задълбочаване) информационни системи посветени на 80-те години в развитието на електронната ни музика (това могат да са например ВЕБ страници), ще ни се разкрие една доста интересна, но противоречива картина. Да си представим, че авторът на едната е представител на авангардната традиция в електронната музика (това може да е например Владимир Джамбазов). Друг създател на информационен масив може да е някой от организаторите на ФЕМ (например сегашният шеф на музикално-издателската фирма DS-MUSIC и бивш участник в групата за ню-ейдж електронна музика “Дилема” Иван Вълков). От трета страна можем да си представим ВЕБ страница, направена от склонен към рефлексия и високообразован представител на “интернет поколението”, практически свързан с епохата на хаус- или техно-музиката (например цитираната по-горе Петя Златанова – дипломантка в една типично хуманитарна научна област). Впрочем такива различни информационни масиви не са само плод на мой “мислен експеримент” тук, но могат да се открият имплицитно в съществуващи вече в ИНТЕРНЕТ документи. Ако например съпоставим ВЕБ страниците на DS-MUSIC, страницата на ФЕМ или тази която представя автор на

електронна музика от типа на Илия Фортунов, с личните страници на автори като Владимир Джамбазов и Иван Драголов – ние ще видим очаквани различия в подхода към историята или социализацията на българската електронна музика, респ. -към съответните персоналии на създателите на тази история. И въпреки тези различия – ще открием и общото между тях.

Показателно е, че точно представителят на “техно-поколението” вижда по-обективно спецификата на началните стъпки на българската електронна музика и трудностите в най-ранния етап от нейната социализация, докато например Владимир Джамбазов съвсем разбираемо е склонен да вини външни фактори.

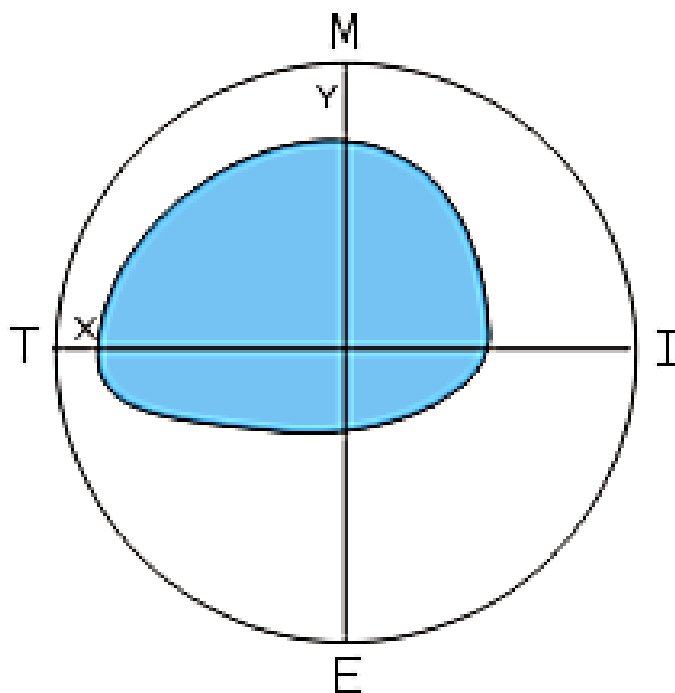
В посочената по-горе дипломна работа на Златанова - в един от разговорите - четем следното: “Владимир Джамбазов си спомни за чувството на изолация, преживяно в периода му преди Промените в България:

Вл. Дж.: “Мъчително беше тогава. Знаеш, че можеш да създадеш нещо, но системата те спира...” (Златанова. Културологични аспекти на електронната музика в България, с.63). И по-нататък: “През 1981г. Владимир Джамбазов се завръща у нас от обучението си в Германия и тогава заедно със Симо Лазаров провеждат *първия* концерт за електронна музика в СБК. В този момент авторът направи една логическа скоба, в която отдели внимание на *проблема с “неразбирането”* на електронната музика у нас по това време. Тази ситуация

всъщност се оказва важен период от развитието на българската електронна музика. Разбрахме това и от споделеното от Иван Драголов (присъстващ на нашата среща с Вл. Джамбазов), който зае позицията в нашия разговор. От казаното стана ясно, че липсата на солидна материално-техническа база у нас тогава е ограничила периметъра за работа в тази област на точно определени автори, изключвайки възможността на други да го направят. Тази проблемна ситуация ражда твърде *СУБЕКТИВНА ПУБЛИЧНА КАРТИНА* за развитието на този жанр в България по това време. Това акумулира разбираемо субективни настроения и естетическите оценки в публичното пространство и често поради неинформираност, такива настроения са валидни и до днес.” (пак там, с. 64)

От свое име авторката дава следната обща характеристика: на този първи период от развитието на електронната музика в България: “...наблюдава се емуляция на създавани вече формули, модели на музикално поведение или понякога самоцелно гонене на "иновационни" фикции. Това е един нормален *подражателен* период. Създават се първите работи. Организират се и първите концертни изяви, повечето от които с образователна цел (Симо Лазаров, Владимир Джамбазов)... Именно в този период от около 10 години (1974 - 1981г.) се създават разнопосочни нагласи у публика, специалисти...” (пак там с. 24-25). В същия ръкопис е дадена и схема, в която като използва

функционалния модел TIEM, авторката се старее да пресъздаде “профила” на електронното музициране в този ранен период (пак там с. 26).



Тези няколко добре доловени маркери: подражанието (мимезиса), разнопосочността и “иновационните фикции” приемам като добра отправна точка и за моите интроспективно насочени към личния ми опит размишления по-нататък в работата.

*

Наистина в началото ни беше много трудно. Имам пред вид не само моето лично навлизане в електронното музициране, но и това на хората с които съм работил практически в тази област. Включително и при Симо Лазаров, който сред нас минаваше че е “галеник на съдбата”... Но трудностите не идваха само “от системата” (ако Вл. Джембазов е имал пред вид политическата система, която властваше тогава в България). Имаше много вътрешни, психологически и естетически трудности. Имаше инерция и вътрешно съпротивление при допира с електронната техника – и то не само сред онези от нас които нямаха инженерно образование. Във всички съществували до сега музикални практики инженерът, техникът обикновено не е бил включен непосредствено в творческия процес – бил е външно, непознато лице или най-много – човек от поддръжката или сътрудник в процеса на репродукцията. Сега техникът трябваше да влезе в нас, да го усетим под кожата си и да го приемем не като “необходимо зло” а с уважение и любов. Това, както и всичко друго ни поставяше в ситуация на “когнитивен дисонанс” (по Festinger, L.. Theory of Cognitive Dissonance, Stanford, 1957, p. 3-8) – с всичките лутания и опити за фиктивно заобикаляне на предмета, което се наблюдава винаги първоначално при това състояние.

Но не само сблъсъка ни с този нов, интересен, но и малко заплашителен свят на електронната техника бе основата на трудното ни начало. Ние се приобщавахме

към един доста недостъпен тогава външен, външен (не само по географската отдалеченост) опит, учехме се, но бяхме призвани да учим и другите, да социализираме новото си увлечение – най малкото за да избягваме недоразумения в отношението към нас и посланието на нашата музика. Имахме пред очите си подобно усвояване и социализация на джаза, на рок-музиката, на “сериозния” музикален авангард, които вече бяха извоювали своите позиции – лоши или добри – поне в музикалното съзнание в България. Но този опит не ни вършеше голяма работа тогава.

В същност за мен, но и до голяма степен и за онези от групата “СИНТИ – Аудио-Визио-Бенд” на Симо Лазаров, с които общувах непосредствено творчески през 80-те години главното в електронната музика бяха не толкова “изчислението” на музикални структури на изграждането на студийни електронни “опуси”, а преди всичко: магията на новите саунди, възможностите за създаването им и за разгръщане на свободна инвенция (импровизация) инспирирана от тези саунди. Създаване и спонтанно свирене с електронни звуци, а не писане на музика.

Трябва да се отбележи, че в този кръг на електронни музиканти почти нямаше “слухари”, повечето бяха нотно грамотни, някои даже с класическо музикално образование, с академични дипломи, но “нотната обремененост” не беше на почит сред нас. Усещахме се почти като народни свирачи - с много дълбинно-

психологически мотиви за музициране сродни с тези на някои фолклорни инструменталисти, за които говори Св. Захаријева в частта “ALLEGRO BARBARO” от книгата “Свирачът” (сравни и с: Л. Кавалджиев. "Свирачът в некласически план". -Българско музикознание, 1989, № 3, с. 86-88), само че бяхме до един градски (“паважни”- според сленга на някои фолклористи) рожби и ни беше доста далечна селската ритуалност, с нейните патриархални красоти и идилии.

В процеса на моята социализация в областта на електронното музициране бяха преплетени и други – чисто музиковедски и методологически (философски) мотиви. Имам пред вид професионалната си обремененост с тези две области на хуманитарното знание – музикалната теория и философията. По това основателно се различавах от всички в групата български електронни музиканти за които става дума, но и в известен смисъл това различие те виждаха като необходимо допълнение и корекция в екипната ни работа, а аз самият усещах една чудесна възможност за поглед едновременно отвътре и отвън към тази реалност. респ. - като едно продуктивно състояние близко до това на етномузиколозите, които имат възможност да участват в продължително антропологично изследване.

Това попадане през 80-те години в електронно-музикалния “етнос” за мен не беше случайно. То бе подготвяно десетилетия преди това. И на други места съм имал възможност да коментирам някои факти с

впечатления – особено в връзка с електронно-музикалния саунд (Виж. . Кавалджиев Л. Към общата теория на саунда (I част). -Българско музикознание, - 2, 1994, с.4-14). Тук ще погледна на тях отново – главно в ретроспективен план и от гледище на общите процеси на социализация на електронната музика в България през последните две десетилетия.

Доста преди това (в края на 60-те години) се бях опитал да се ориентирам в току що появилите се – като публикации (в превод на руски език) и вече намерили някакво първоначално признание у нас информационно - теоретични подходи на Ноберт Винер, Шенън и Ъшби , в първите музикално-кибернетични практически разработки (Зарипов) и също - в общата теория на системите на Берталанфи – и да адаптирам възможностите на тази методика на анализ на кибернетични системи в конкретното проблемно поле на музиката (Кавалджиев Л., Кибернетика и музикознание В: "Българско музикознание", Сб., Том 1, София, 1971, с.205-236). Същевременно бях разработил и няколко оригинални модели за диахронно музикално развитие: (1) моделът С О С - Синкретизъм, Обособяване, Синтетизъм, (2) моделът Г И Е Р - Генеза, Интензивно развитие, Екстензивно развитие, Рефлексия, с неговата рекурсивна конкретизация, (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 Ренесанса (виж.

Кавалджиев Л., Цялостността в музикалната еволюция /Три методологически модела/, -Проблеми на изкуството, №3, 1970, с. 41-48).

По-късно (в края на 70-те години) се върнах към тази теоретична музикологическа проблематика (Кавалджиев Л., Прогресът и музиката. София, 1980, с.79-87) и допълнително направих опити за разработка на основни проблеми на общата музикална теория като: съвременно определение на музиката и музикалността (Кавалджиев Л., Към определението на музикалната култура. - Музикални хоризонти, № 4, 1990, с.6-13), експликация на проблема за центъра и периферията в музикалното културно поле (Л.Кавалджиев. Проблемът за центъра и периферията. -Българска музика, № 9, 1987, с.21), 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 наука (Л.Кавалджиев. Некласическият подход и актуализмът в отношението към античните символи на музикалната култура. -Българско музикознание, кн.1, 1986, с .25-39), конкретизация на координатно-функционалния (синхронен) модел TIEM в областта на рок- и попмузиката (Kavaldziev Ljubomir, Entwurf eines theoretisches Funktionsmodells an Beispielen der Rock- und Popmusik. - Beitrage zur Musikwissenschaft, Heft 3/4.1985. S.303-309). Всичко това беше теоретичната и културно-историческа

призма през която гледах първите стъпки на електронната музика в България и собственото си участие в нея.

Често казват, че поколението, което се преклони пред електронния саунд, бе същото, което пеейки музиката на Бийтълс, създаде и първите масови компютри. Самите Бийтълс, особено след работата в студиото на Ееби 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 – в началото на 21 век това, което по времето на Бийтълс бе "ъндърграунд", вече е излязло "на повърхността" то е в нова ценностна позиция и е на път да заеме равноправно място в спектъра на официално признатите и изучавани форми на музициране.

Не би трябвало да се мисли, че моите практически и теоретични изследвания и на електронния музикален саунд през 80-те години са тръгнали от някаква нулева точка – поради дефицита на специализирана литература и техническа база. От последните тридесет години (и специално по време на пребиваването ми в Полша и Германия –1074/1978 г.) ми бяха добре известни не малко опити да се анализират и осмислят теоретично тези явления. Знаех ,че дори още в началото на петдесетте

години, след появата и първоначалното определяне на понятията "електронна" и "конкретна" музика, някои музиковеди се опитваха да свържат експериментите на авангардизма в тази област с надежди за възможно бурно и плодотворно развитие на идеята на Шьонберг за тъй наречената "темброва мелодия" (Klangfarbenmelodie) както в композиторската практика, така и в чисто теоретичен план.

Десетилетие по-късно у нас се прокрадваше все по-често термина "сонорна музика" или "сонорна стилистика" в рецензии и публицистични статии на музиковеди и композитори – в случаите когато ставаше въпрос за авангардни търсения, насочени към творческо развитие предимно на тембровото начало. В България още през шестдесетте години, имаше засилено 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. Чувал съм например Иван Спасов да говори често и да проповядва в статии върховенството на "звука като субстанция", а Лазар Николов бе написал произведението "Симфонии", в чието название се обръщаше към етимологията на думата (съ-звучия), в противоположност на класическата употреба на термина "симфония".

Много се е говорило – още от 50-те години в Западна Европа по повод на "сонорното" в музиката, но на

мен не ме е известно това някога там да са прераснало в стройна теоретична постройка, пък макар и с чисто индивидуална приложимост в нечие композиторско творчество или в съответно авангардно стилистично направление.

Наистина в епохата на авангардизма се развива разнообразни, при това доста широки теоретични обобщения и конструкции по отношение на звуковисочинните отношения, метроритмиката, общата структура на произведението и дори - насочени към обяснение на "тоталната 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 само ще подчертаем известната "графична нагласа" на западноевропейския авангардизъм – разбирай:.. привързаността му предимно към "МЕЛОСА" (така впрочем се наричаше и водещото списание на музикалните авангардисти в Германия), т.е. към свръхкомплицираните отношения между тонови височини, съчетан със стремеж към максимална отдалеченост в повечето случаи от тривиалната мелодика. За мен беше интуитивно ясно, че именно

елементарната (и ненатоварваща слуха с антипопулярност) мелодика, а дори , в екстремния случай, и "нулевата" оригиналност на мелоса (т.е. абсолютната монотонност), бе онова необходимо условие, за да изпъкне върху нея едно предимно темброво новаторство.

Питах се: какви са причините за това относително negliжиране на самостоятелната темброва изразност в цялостната съвременна музикална култура, за отчетливия пиетет към "графичното", черно-бялото в нея. Може би те психологически се обясняваха с 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 по правило 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 залагаха на сонорното начало, бяха обладани от един естествен за времето свръхиндивидуализъм, противопоставен едновременно и срещу сериозната класическа традиция ("афирмативна" по определението на Адорно), но особено - срещу масовата развлекателна музикална култура от същото онова време. А всеки, който изповядваше такъв хипертрофиран индивидуализъм и мания за "абсолютна" оригиналност на собственото творчество, не можеше изобщо да помисли за някакво по-общо културологично

осмисляне на по- популярните и общозначими темброви явления, което да бъде валидно за по-голям обем и по-различна музика и за по-голям отрязък от историческото време.

Постигани с класически акустични инструменти използвани по нетривиален начин, дори и без помощта на електронни устройства, реалните завоевания на авангардната музика 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 учебниците по оркестрация от първата половина на XX век, които третираха музика на Вагнер, Берлиоз, Малер или Равел. В най-добрия случай, в авангардистката музиколожка литература тембровите белези се групираха по противоположни двойки от типа на "меко-рязко", "прозрачно-плътно", "кристално-мъгляво" и други подобни.

Но все пак - вече с използването на тези опозиции описващи темброви качества, и най-вече, с примера на

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 модерната "сериозна 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 го слуша някой съвсем млад днешен представител на "техно-поколението", 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 млад 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 - РОК МУЗИКАТА. Куртоазни "изключения", като напр. някои 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, чак когато се изнесят от употреба в полето на "голямата музика", слизат едно равнище по-ниско и оплождат масовата музикална култура в нейната външна звукова "опакровка". Така поне изглеждаше отношението и в изобразителните изкуства: напр. откритията на оп-арта след няколко години проникваха като декоративни елементи или десени в приложната графика...

С идването у нас – към средата на 80-те години на естетиката 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 системна картина за новите явления в музиката, а по-скоро в точно обратната, по същество антисистемна насока. (Това е и една от причините - когато днес някой се опитва да изгради информационни системи или базиданни за авангардни или поставангардни музикални феномени – да се сблъсква с вътрешната им несистемност и противоречивост и да се задоволява предимно с подреждане по персоналии, хронология или по чисто субективни критерии за харесване или нехаресване).

Що се отнася до модерните нагласи и естетически послания типични за Северна Америка или Япония, то там отношенията между творците от различните типове

музика бяха доста по-либерални (да си спомним ласкавите изказвания 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 музикално-теоретично или културологично значение.

Основните причини и до днес, за липсата все още на интерес на образованите музиканти към една по-обща, културологично (респ. антропологично) ориентирана теория на саунда, а също и към утвърждаване на специална учебна дисциплина, т.е. инструктивно-композиторски насочена теория на електронната музика, ме се струва че 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 (оригинален 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 студио, каквито по света можеха да се наброят на пръстите на двете ръце.

Обикновено "тон" в такива светилища по отношение на саунда даваха водещите там 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-математически жаргон, който бе абсолютно неразбираем: и за класически образованите композитори и музиковеди, и - още повече, за не особено склонните към абстрактно математическо мислене практики-музиканти (сравни например стила на публикация като тази описваща 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: Mathews, M. The Technology of Computer Music. The Massachusetts Institute of Technology, 1969).

. Едва с появата след 1970 година на Мууг-синтезатора за музикантите започна реалното демократизиране на творческата работа със саунда, а това значи - и на неговото по-широко практическо и теоретично-акустично изучаване.

Интересни са някои факти относно появата и първоначалното разпространение на този забележителен за времето си електронен клавишен инструмент. Ще отбележа че и за нас – българските музикални електроници названието "Мууг" доби някаква почти сакрална стойност през 70-те и това продължаваше да е така и в първата половина на 80-те години..

Бащата на синтезатора, Роберт Мууг бе замислил и създал първия прототип на този инструмент в далечната 1964 г. Още докато е завършвал следването си в Корнуелския университет, Мууг бе разработил за пръв път "сърцето" на този принципно нов електронен инструмент, а именно "осцилатора, контролиран чрез напрежение". През 1964 г., в същност той представя система от взаимно свързани чрез много кабели осцилатори и други модули, която тогава е била трудно преносима и почти недостъпна за използване от който и да е обикновен музикант без инженерно образование. Трябвало е да минат още няколко години за да се появи легендарния "мини-мууг" 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. Чак тогава Мууг-синтезатора е придобил своето легендарно значение и популярност сред музикантите, защото е можел да се използва, освен в студиото, и на концертния подиум – за изпълнение на живо. Самото наименование "мууг" през 80-те години и в България вече се употребяваше като нарицателно за всякакви по-късни синтезатори, създадени и от други фирми. (Сравни с: Newquist, H.P. Music & Technology. New York, 1989, p. 16-18).

Показателен е случаят и с другия прочут за времето си 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 Джон Чоунинг (John Chowning) разработва чисто теоретично и експериментално този метод в Центъра за компютърни изследвания в музиката и акустиката при Стенфордския университет.

Междувременно фирмата Ямаха закупува лиценз на някои предварителни технологични резултати от още незавършеното научно изследване и избързва 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, подействува затормозяващо за американския изследователски колектив от Стенфорд, в задълбочаването на по-нататъшните чисто научни изследвания на "честотната модулация".

Този масов (разпространен в почти всички заведения с музика) синтезатор - Ямаха DX-7 наистина имаше култово значение и за всички български музиканти интересуващи се от електронна музика през 80-те години. Значението му отбелязва дори и Вл. Джамбазов (един от малцината, който много преди нас се беше докосвал до уникална авангардна западна техника в работата си в Есен - Германия и в други авангардни студия за електронна музика). В контактите си с П. Златанова: "...Владимир Джамбазов акцентира върху появата на синтезатора "Yamaha DX 7" през 1983 г. и откритието на

Джон Чоунинг (т.нар. FM – синтез), което се оказва повратна революционна точка за развитието на електронните технологии за музициране. По-късно, когато технологиите предлагат реална компютърна работа със звук, Джамбазов отваря нова страница в своето творчество и започва да създава компютърна музика” (Златанова. Цит. съч., с.63).

Подобна демократизираща музицирането роля, макар и в по-общ план изпълни и 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. В България, както и в Европа по това бе популярен масовият, пригоден специално за музика (MIDI), евтин и лесно преносим за сцена компютър “Атари”. И до днес някои електронни музиканти, (включително и Вл. Джамбазов до съвсем скоро) работят с “първата си любов” в света на компютрите – “Атарито”, обвързани с специфичния за него твърде ограничен софтуер, пренебрегвайки огромното богатство на съвременното PC-IBM и модулната му архитектура, която позволява непрекъснато надстройване и допълване.

Своеобразен синтез на тези две линии в демократизацията на електронното музициране – синтезаторната (свързана предимно с създаването на нови саунди и свиренето с тях “на живо” и компютърната

(свързана предимно с програмирането в студийната работа), стана много осезаема чак началото на следващото десетилетие, т.е 90-те години. През 1992 г. бе отбелязан своеобразен бум на мултимедията в масовите професионални компютри, които, чрез разработката на сравнително евтини разширителни звукови 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 бе огромно преимущество за онзи, който го можеше, но същевременно бе и бариера за останалите, когато станеше въпрос например за музиковедското асимилиране на тези явления. Ако говорим сега за причините, поради които не е била създадена теория на електронната музика, 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 музиковедът да свири на някакъв народен инструмент, то в областта на електронната музика някакви практически занимания с нея изглеждат като необходимо условие.

Това практическо вникване в предмета, впрочем става императив за повечето представители на новата, информационна цивилизация, включително и в старата Европа,. Или, както пише един неин виден познавач: "Не е достатъчно само да разберем идеята. За да разберем даден предмет, трябва да поработим 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)"(Маркес, Фернандо де Елцабуру. Предстоящото десетилетие на телекомуникациите: потребителската позиция. - Наука, кн.5, София, 1991, с. 9). И по нататък същият автор отбелязва, че в идващата 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"(пак там).

Посоченото по-горе обстоятелство, което е неизбежно за сериозно и самостоятелно изучаване на електроакустичната музика, застави и автора на

настоящите редове да "загуби" повече от 15 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. Освен удоволствието, това време, надявам се ми е дало и някои предпоставки за създаване на нещо полезно за българското музиковедство в изследването на тази неизучена у нас проблематика.

В процеса на тази практически-изследователска и композиторска работа аз се сблъсках с някои допълнителни обстоятелства, които могат да бъдат посочени като причини за това, че създаването на систематична музиковедска картина на електронната музика – в целия и обем е било малко вероятно, не само у нас, но и в изобщо в световното музиковедство в края на 20-ти век.

На първо място, както вече казахме - такава причина бе липсата по това време на общ език и обща емоционално-творческа нагласа между инженерите и традиционно обучените музиканти при допира им с музикалните явления породени от съвременната информационна революция. Дори и когато един и същ човек, поради особености на своето индивидуално развитие, беше успял да съчетае в себе си тези два типа нагласи, знания и умения (на "физика" и "лирика" – по

сполучливия израз на Ч. П. Шоу), то те продължаваха дълго време да се сблъскват вътре в него.

Инженерното "панелно" мислене,стремежът за конструиране от детайли и имитиране по изкуствен начин на естествени процеси се сблъскваше с принципиално процесуалната, интуитивно - импровизационна нагласа на емоционалния музикант с южен темперамент. Разбира се – имаше примери за световно известни музикални творци от различни жанрове на електронната и компютърна музика, които на пръв поглед щастливо бяха намерили баланса между тези две начала. Такива изключения намирахме в творчеството при авторите с гръцки произход Ксенакис и Вангелис. Наистина в музиката на Ксенакис или Вангелис се чувствуваше осезателно онази южняшка оригиналност и темперамент, които по-трудно можехме да открием например в творчеството на скандинавските "електронни" композитори. Но когато се обръщаме например към музикално-теоретичните рефлексии на Ксенакис, и по-специално на неговата "Стохастична музика", можехме ясно да видим че тук вече калкулативното, чисто техническото взема връх.

Друга – много по-съществена според мен причина за трудната социализация сред част от българските музиковеци, композитори и изпълнители на някои основни "електронни" понятия и ценности – особено идващите от онази "арт" електроакустична музика, която не е свързана с традициите на авангардизма - бе не само непознаването, но и официално налаганото

пренебрегване в България на същностните характеристики и традиции на рока през 70-те и началото на 80-те години. Не бяха достатъчно познати и изобщо не се анализираха от българското музиковедие и такива значими явления на "високата" популярна музика, каквито са електронните иновации на солисти и групи като Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer, Kraftwerk, Tangerine Dream, Duran Duran, Yazoo, ABC, Bronski Beat, Depeche Mode включително и особено важните за електроакустичната музика представители на "Ню Ейдж" синтезаторното направление като Brian Eno или Klaus Schulze например.

А точно там – в посланието на такава музика ролята на САУНДА, като първичен формообразуващ фактор имаше огромна роля. Още в 80-те години на Запад бяха на лице достатъчно сериозни публикации, в които можехме да прочетем колко важно е електронното звучене, не само в инструменталните интродукции и интермедии, но и в цялостната стилистика и рецепция на тогавашната рокмузика. Даже при някои чуждестранни изследователи електронният саунд биваше издигнат до основна, едва ли не единствена *Differentia specifica* на рокмузиката. Виден представител на това изследователско направление бе например немският музиколог Петер Вике. В много свои изследвания този автор дори преакцентираше ролята на саунда, и изобщо - използването на съвременните високи технологии при развитието на рок-музиката.. 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,...а като излезем от сферите на рокмузиката, посочената по-горе преоценка на музикалните параметри: слагаща 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., Ziegenücker, W., Handbuch der populären Musik. Leipzig, 1985, S.477). Такива публикации трудно достигаха в тези години до България, а и в случаите когато все пак достигаха, не се разбираха или се приемаха обикновено с насмешка и пренебрежение от повечето академично образовани автори на музикални публикации.

Имаше и още едно, донякъде тривиално обяснение за разминаването между хуманитарно ориентираната музиколожка мисъл и основната проблематика, която вълнуваше електронните музиканти при тяхната социализация. Това бяха превърналите се в

образователна парадигма философско-методологични абстракции и хуманистични спекулации базирани на европейската индивидуалистична традиция от последните два века, които по дълбоката си същност бяха трудно съвместими с конкретното и "калкулативното", както и с чисто занаятчийското, което неизбежно бе "програмирано" в работата с предназначенията за по-масова употреба компютърни музикални и устройства и софтуер.

Самите практики – музиканти често също не бяха много "отворени" за чуждия поглед в "кухнята" им – особено пък за несведущите в занаята им журналисти и изследователи. Освен това, както вече казахме много от тънкостите при работата електронния звук се пазеха като "производствени тайни" не само от повечето електронни музиканти по света, но и от водещите в тази област лаборатории при фирми и университети. Например "...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 третираха като тайни рецепти от кухня на алхимик..." (Занднер В., Саунд и техническо оборудване. В сб.: Рокмузиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията. София, 1982, с.69-70). По друг повод същият автор отбелязва: "Предизвикалите всеобщо възхищение Бахови тромпети

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)...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. 72-73). Очевидно е, че не само в България, но и навсякъде по света - поне до средата на 90-те години елитните електронни устройства за произвеждане на електронен саунд и за създаване на компютърна музика бяха все още практически достъпни и познати само за много малко музиканти и групи, а именно за част от “звездите” които не само можеха да си ги позволят финансово, но и са имали щастието да попаднат на тон-инженери или техници - творчески мислещи и

виртуозно владеещи последната дума на звуковата и компютърна техника

От друга страна именно в страни като България, за разлика от развитите в материално-техническо отношение страни, съществуваше едно друго любопитно обстоятелство, което парадоксално ни тласкаше към по-задълбоченото изучаване и експерименти в областта на електронния саунд...

Така например, през 1988 г., Ангел Андонов, един от българските "електронни" ветерани от същия кръг в който работех и аз, започна 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 класираше по 5 саунда, програмите на които са му изпратени от цял свят. Андонов предложи на списанието точно пет от своите оригинални саунди, които той бе програмирал за своя синтезатор EPS-1 произведен от фирмата E-MU Systems Inc. В следващия брой на списанието четири от неговите саунди бяха класирани на първите три места (от 4 възможни).

Материално разглезеният западен музикант, пък и съответните изследователи на творчеството му, не чувствуваха никакви чисто практически затруднения, подобни на нашите. Те имаха възможност много по-лесно

да купуват и бързо да сменят оборудването си с все нови и нови устройства за саунд или потребителски програми. Така музикантите там обикновено все повече свикваха да се задоволяват с готовите саунди вградени в инструментите от фирмите - производителки и щом те им омръзваха или пък се появяваше нова саунд-мода те, бързаха 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 в повечето случаи тези електронни саунди които са създавани от фирмени инженери с музикално хоби, далеч не винаги показваха пълните възможности на инструмента, а в отделни случаи – даже правеха отрицателна реклама сред музикантите на иначе прекрасни инструменти от водещи световни фирми. В много случаи и аз съм бил свидетел на това при върхови за времето синтезатори на световно известни фирми като Роланд, Енсоник и Корг.

Самите западни музиканти - потребители в такива случаи просто търсеха на пазара нови запрограмирани готови саунди (записани на дискети, касети, компакт-дискете или RAM-памет), които се произвеждаха там и разпространяваха от множество специализирани за това фирми. Това се предпочиташе не само защото е по-лесно, но и защото музикантите често на бяха изкушени в тайните на препрограмирането на синтезаторите, пък и не се напъваха много да изучават това. От друга страна

всички тези многобройни саунд-дизайнери обикновено бяха принудени от конкуренцията да пазят ревниво в тайна тънкостите на своята продукция. Когато и готовите купени саунди също не ги задоволяваха, музикантите просто се снабдяваха със следващия нашумял синтезатор, семплер на саунди или звуков процесор.

Що се отнася до музикалните специалисти на Запад, те също често се оказваха обвързани комерсиално със съответни фирми и техните публикации често не представляваха нещо повече от относително обективни, а в някои случаи направо откровено рекламни, потребителски тестове за съответния моден хит в света на електронните инструменти или музикални програми. Въпреки богатата и най-нова информация, статиите в случайно попадащите при нас през онези години броеве на прочути специализирани списания като американското Keyboard или немските Fachblatt Musikmagazin, Keys, Keyboards, често ни разочароваха поради явната си зависимост от рекламата на водещи фирми за синтезаторна и друга звукова техника, чийто продукти бяха там обект на тестове, обзорни анализи допълнени с "твърде избирателна" пестелива критика на техни явни недостатъци

Всички тези технически и пазарни "удобства" бяха тогава практически недостъпни за който и за е български музикант, не само поради своята цена, а - и поради това, че в тези години можеха да се доставят само от чужбина.

Да не говорим пък за българския музиколог, който и до днес изобщо не може да си позволи да купува или тества всеки месец нови електронни музикални инструменти, софтуер или поне – необходимите специализирани списания и книги за новостите в тази твърде специфична област.

Тогава за нас оставаше единствената възможност: наличните, доставени с много усилия устройства, програми и друга информация за саунда да бъдат "изстискани" до последните им възможности, което предполагаше задълбочено и продължително изучаване, нетрадиционно, творческо прилагане и достигане неизбежно до разгадаването на общите принципи заложили в тях. И повечето уважаващи себе си български музиканти, работещи творчески със съвременен саунд, в действителност бяха принудени през последните десетилетия да правят точно това. При това, у нас обикновено инструментите и програмите често се разпространяваха полулегално, т.е. без придружаващите ги пълни ръководства. Който работеше с такива програми или електронни устройства, често се превръщаше 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 обръщаше в преимущество. За мен никак не е чудно, че най-интересните хрумвания в областта на електронния звук

които съм чувал, са произхождали именно от страни намиращи се далеч от "метрополиите" на фирмите-производителки и работещите с тях университетски лаборатории.

Безспорно на Запад съществуваха и не малко задълбочени разработки - чисто математически, както и написани на по-популярен език, разглеждащи отделни качества на електронния саунд или за по-общи параметри на електронната или компютърна композиция. Но те обикновено описваха и анализираха някой определен технологичен процес, синтезаторно (респ. компютърно) устройство или потребителско приложение (написано на съответен програмен език) или пък разказваха подробно за опита на отделен автор. Такива публикации трудно могат да бъдат свързани и съгласувани в една обща систематична картина, която да се отнася за цялото поле разнолика електронна музика по света.

*

В онези времена – 80-те години използването на опозиции (от контрадикторни понятия според формалната логика), бе често използван метод и в българското музикознание – при опитите да се схематизира и обясни нов, нетрадиционен за класическата наука музикален материал. Същевременно и при много текстове отнасящи се за тембровата страна на новата музика наблюдавахме също използване на поредици от опозиции, описващи с думи тези явления и начина на тяхната рецепция.

Особено е характерно това за нематематическите публикации на същата тема. Лесно можеше да се забележи, че такива списъци с опозиции са по правило отворени, т. е. можеха да бъдат допълвани непрекъснато в зависимост от обективните новости в музиката или според поетичната фантазия на самия автор. От тук пътят към известна систематизация изглеждаше трасиран чрез поставянето на отношения на взаимна подчиненост между двойките от опозиции.

Но методологическият недостатък на този подход – особено от гледище на логиката на информационната систематизация, според мен, бе именно в принципиалната му отвореност. НЕ МОЖЕШЕ да се изгради вътрешно непротиворечива и завършена система, когато непрекъснато, с течение на времето, щяха да бъдат прибавяни нови и нови опозиции (и позиции) към списъка на досегашните.

Към чисто качествените противоположни определения, които познавахме още от времето на класическото музикално образование, т.е. традиционните италиански названия за определяне характера на изпълнението в традиционната професионална музика, сега се прибавяха и думи от други европейски езици – описващи вкл. и новите от областта на електронната звучност. Такива “работни” опозиции бяха например: аналогова – цифрова /електроакустична техника/, жива (live)- студийна /електронна музика/, прогресивен-ретро /саунд/, утопия-дистопия /в естетиката/ (сравни за

последната опозиция в: Tagg Philip, Collins Karen The Sonic Aesthetics of the Industrial:Re-Constructing Yesterday's Soundscape for Today's Alienation and Tomorrow's Dystopia /Paper for Soundscape Studies conference, Dartington College, February 2001/ Ph. Tagg online texts: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/dartington2001.pdf>.

Такива опозиции бяха неусетно проникнали в жаргона на съвременната музикална епоха, но употребата им водеше често до една по-скоро поетична многословност, отколкото - до строга структурна завършеност на рефлексите.

Показателно е че и днес, както и в 80-те години – особено след утвърждаването и социализацията на техно-музиката, отново се дискутира между самите музиканти относно качествената противоположност между "аналогов" и "дигитален" саунд. За сведение на неспециалистите ще подчертая, че аналогов и дигитален може да бъде не само синтезаторния саунд, но и записът на познатата класическа музика, изпълнявана на класическите 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 и банки за съхранение на звук). И тук разликата, далеч не се състои само в рекламното повтаряното твърдение, че дигиталният запис бил още по-качествен, но притежавал известна "сухота" или "стерилност" на звука...

Освен опозицията "аналогов - дигитален" ще срещнем и много други опозиции при коментирането на синтезаторните саунди, формулирани 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 вече споменатия, легендарен 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 (дървовидна) 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 – вокодера, т.е.

прибавянето на гласови форманти, които правят и най-бедния на обертонове синтезаторен звук, да "говори", в буквалния (фонетичен) смисъл на думата. 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-модулаторите" (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 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 електронния музикален саунд.

Малко по-горе споменахме понятието "имитация". Още към средата на 80-те години усетих че може би сред всичките термини, споменати до тук, имитацията е първата характеристика, която би имала системообразуващи качества. Независимо от бързите

промени в технологията, тя си оставаше винаги едно от трайните качества на голяма част от новопредлаганите саунди. От друга страна се долавяше и точно противоположното – абсолютната новост на част от електронните саунди.

*

Освен усвояването на техниката, осмислянето ѝ, самообразованието и взаимното обучение между българските музикални електроници през 80-те години настъпваха и други, много по-дълбоки и интимни промени в съзнанието на всеки един от тази група. Те се отнасяха до психологията и естетиката преди всичко, но имаха редица допирни точки с такива неща като морала, политиката (отношението към властовите и институционални позиции), езиковата комуникация между самите електронни музиканти и с другите, но най-вече, до нарастващото чувство на общност между повечето от тях, идентичността им като своеобразен музикален (виртуален) “етнос”. Този процес вървеше възходящо до към края на 80-те години. В края на следващото десетилетие, обаче се появиха и първите вътрешни напрежения в тази общност.

Много важно, поне за мен и близките ми приятели в електронната музика бе онова квазирелигиозно (сакрално) чувство към предпочитаните послания на тази музика, онази “космична” мистика, която естествено ни ориентираше ту към модерния за онова време стил

“спейс”, те към един “необарок” или “неоромантика”, в които голямото, грандиозното и дори бомбастичното като звук и въздействие беше интуитивно търсено и намирано, независимо от възможните и очаквани обвинения в липса на изтънчен вкус и мярка.

Направило ми беше впечатление още тогава едно интересно наблюдение на композитора Дьорд Лигети, изказано от него през 70-те години. Той е забелязал у някои свои колеги от Западния (Тихоокеанския) бряг на Северна Америка подчертана склонност към някаква една нова и странна "електронна мистика". Тя, според Лигети, е била: " във висша степен своеобразна смес от медитация и гуру-поклонничество - от една страна, и пълна компютърна обсебеност - от друга страна" (Ligeti, G., Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen. In: Computermusik /Theoretische Grundlagen, Kompositionsgeschichte, Zusammenhänge, Musiklernprogramme/. Laaber-Verlag, 1987, S. 22 -23).

Нещо подобно усещахме с ние през онези години. Не знам дали аз съм го осъзнавал по-пълно или по-малко, но поне беше пределно ясно, че има “нещо” а не “някой човек” на което всички тайно се прекланяхме. Илия Фортунов например говори за сходни неща в своя разговор с П. Златанова: “Някъде Илия Фортунов беше споделил, че неговата музика е *"приватна"*. Тук откриваме споделените вече идеи за *екстазно чувство, ритуалността*, "повика на древността" в естетиката на електронната музика изобщо - *срещата между*

изначалното, като основа на човешката култура и цивилизация *и модерните технологии /.../*. Това е още един основен елемент, в творческия процес на композиторите на електронна музика у нас – *бягството от изобразяване на визуалната проекция на реалния свят като предметен /.../*. Свободното използване, смесване, разбиване на "разнолики" музикални форми, структури, стилове в творбите на Илия Фортунов носи духа на Постмодернизма в неговия "пост-рокоцентричен" период, когато започва да създава свои електронни композиции. Сянката на рокоцентричното мислене явно преследва автора. Това разбрахме, след като той сподели: "Вероятно ще се върна към китарния жанр, защото открих за себе си нови знаци в азбуката на електронната музика. Решил съм да направя и нещо, което може би никой не е правил досега. Ще издам албум с мои произведения, които са създадени, композирани и свирени в един и същи момент, от "прима виста", в ситуация на "директно" получаване на информация "от горе"... Тези композиции са ценни най-вече с това, че се изсвирват един единствен път, без да се запазват като структура и нотация някъде... В творческия процес на инвенциите мисълта сега, в този момент е водеща." (15. XII. 2000г., когато Илия Фортунов демонстрира пред нас "на живо" тази уникална идея и сподели, че е показвал това на най-близките си хора, и че все още не го е правил пред публика).. И по-нататък в същия текст четем: "Той е и "любимец на медиите" (по израз на Розмари Стателова), но той сподели, че не обича да се тръби около неговата

персона. Често по тази причина, авторът спестява пред тях мистични от живота си факти, някои от тях оставили отпечатък в творчеството му. Той сподели, че преди години е имал "посещение" на полтъргейст вкъщи. Това била някаква сила, която известявала за съществуването си чрез ритмични почуквания на определени места в студиото му. Има и други подобни случки в живота на Чори, но тук само споменаваме за този "не-научен" факт, защото искаме да обърнем внимание на *магическото* (по модела T I E M), *надчовешкото* в музиката на тези автори, и в битието им, като кумулативна сила на иновация.

Зададохме въпроса: "Има ли някаква идея, обединяваща композиторите на електронна музика в България?"

И.Ф.: "Ние сме една общност, която търси новото, хора които тайно се надяват, че в България се правят някакви нови неща в полето на електроакустичната музика. Виждах, че у нас авторите на тази музика са "вълци единаци". Трябваше да се направи нещо, за да сме заедно. Така дойде идеята за фестивала в Гоце Делчев през 1989г. (днешния ФЕМ) - място, където да се срещаме заедно... Всеки работеше с каквото има и всеки правеше невъзможното, за да извади нов звук... Много хора не ни възприемаха, други "припадаха" от учудване, трети се страхуваха от нас, защото електронния музикант е: композитор, аранжор, изпълнител, всичко..." (Златанова, Цит. съч., с. 40-42). И накрая авторката прави

следното много точно обобщение, отнасящо се не само за Илия Фортунов: *“Подсъзнателното (Inside), имплицитното са главните адресатни точки в двустранната комуникация "културен феномен - публика". По-често състояние на когнитивен консонанс (по Елит Николов, Петър Деянов, Фестинджър) авторът наблюдава в контакта си с "неподготвената", безкористната, културно-необременената публика (Златанова, Пак там, с. 45)*

Както може да се заключи от цитирания разговор тук става въпрос за едно особено вътрешно духовно натоварване, което бързо се предава и на непредубедения слушател на този тип електронна музика. Макар и влизаща в широкото определение за “популярна” – такава музика не се създава, за да звучи като нещо леко, безпроблемно - тя не е предназначена да развлича, а да увлича с тежестта си и сериозното послание, издигащо се над “сладостите” и неангажираното веселие на всекидневието.

Разсъждавайки теоретично по същото време (80-те години) за този феномен, съдържащ се в самата природа на част от електронните саунди, на мен постепенно ми се изясняваше природата на това натоварване и при възприемането, вкл. и трудната социализация на електронната музика у нас, за разлика например от социализацията на джаза или на поп-рока преди това.

Магическото в електронната музика не би могло да се определи като просто звуково "натоварване" на слушателя (имам пред вид необичайността и силата на звука, резките промени в динамиката, наситената фактура) . Такива неща се срещат и в другите области на популярната музика. Зависи, обаче за какъв точно вид натоварване става дума. В зависимост от темперамента и образоваността си, както и от моментното психическо състояние слушателят реагира различно на "звуквата" агресия. Една музика може да натовари и 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 прекомерната сила на звучността.

При инструменталната електронна музика (включително и в съвременни форми на техно-музиката, например в направлението "Гоа") често става въпрос за особен вид натоварване, органично свързано с колективното несъзнавано, което апелира към архетипите (по терминологията на К.Юнг) , т.е на анимата и анимуса, на сянката, на "мъдрия старец" (и на божественото) и на майчинското (в природния и човешкия смисъл). (виж. Виж: Юнг, К. Избрано, кн. 2, София, 1993, с.142 – 241). Такова натоварване действа масово и като правило – в крайна сметка 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 вече оформени 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 катарзис 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.

При това, трябва да подчертая, 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 аз използвах тогава често думата ХАРИЗМА (която има древногръцка религиозна етимология). Тя е била въведена в по-широка общонаучна употреба и анализирана подробно от Макс Вебер (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).

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 "изпробвана", а не "научена" или "формирана" (Пак там, с. 91).

Разглежданото тук отношение между релаксацията и харизмата, особено в техните крайни изяви, ни кара за обърнем внимание на съвсем други творчески качества, различни от простото учене и "формиране" в традиционното европоцентрично професионално обучение на музикални автори, изпълнители и музиковеди (институциализирано в парадигмите на академизма). Тук ще излязат на преден план съвсем други умения и

ценности: това са познатите ни 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 предполага една предпоставена или обществено санкционирана нагласа за празничност, която именно освобождава импулси, идващи непосредствено от несублимираното несъзнателно.

Този факт е често признаван от множество автори на електронна музика, включително и от водещите музикални авангардисти. Може да изглежда парадоксално, че именно работещите с точни формули за създаване на звук и с алгоритми за изграждане на формата имат често афинитет към мистични и “извънземни” импулси за творчество. Карлхайнц Щокхаузен в много свои интервюта е засягал точно този въпрос. Например:

“ - Не трябва ли в музиката да има и нещо добре познато, нещо , с което сме свикнали?

- На мен във всеки случай не ми трябва. Напротив: от самото начало бе за мен извънредно важно да съм покъртен, често чрез сънища, от нещо, което не познавах и което ми изглеждаше много странно, увличащо. Дори въобще не знаех, как трябва да го реализирам”.

(Щокхаузен К. Човекът на бъдещето ще бъде певец. /интервю с композитора/ –Музика, вчера, днес. кн. 5, 2001, с.35).

В същото интервю Щокхаузен подчертава че се самоидентифицира в голяма степен като електронен композитор :

- “Обикновено намирам, без са търся. Работя..в студио...още от самото начало на моята творческа дейност и при реализацията в студиото намирам много”.
(Пак там, с. 34)

-“ В момента виждам само, че композитори, дори тези, които са още особено активни, се противят например да работят в електроакустично студио. Композиторската работа в бъдеще е безнадеждна без студиен опит, без интеграцията на модерната електроакустика и електроника. Който това не може и не желае, той, по мое мнение, исторически ще отсъства” (Пак там, с.40).

Приведените мисли на Щокхаузен ще съпоставя по-долу с няколко по-обширни откъси от антропологичната част от изследването на П. Златанова направено сред четирима твърде отличаващи се един от друг по натюрел и естетика български автори на електронна музика (И. Фортунов, В. Джамбазов, И. Драголов и Л. Кавалджиев). В тях се експонират и различни - чисто персонални въпроси за тяхното творчество, но важното в случая е преобладаващата обща тема за социализацията в електронното музициране у нас. Интересното е, че въпреки различията и често даже противоположните

естетически позиции срещаме и много общо в изказванията на четиримата твърде различни автори.

Първият откъс се отнася за Илия Фортунов (Чори):

П. Зл. "За нас е важно да разберем и какви са начините за разпространение на електронна музика в България, каква е културната политика в тази област, както и функционирането ѝ като *културна индустрия*.

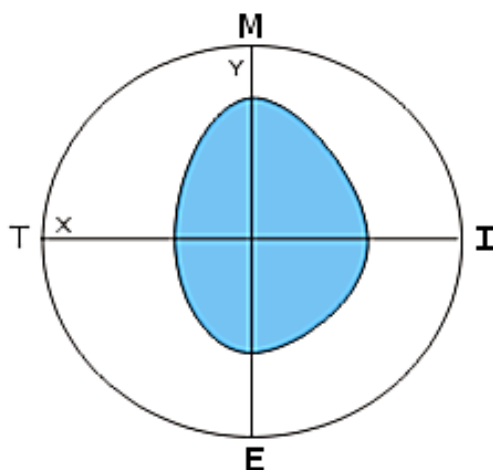
Илия Фортунов сподели за безкористната естетическа оценка на необременените млади хора, той отбеляза, че е разбрал за себе си, че *голямата музика не е за тълпата...* Тук отново рамкираме максималната отдалеченост на автора от развлекателното поле на българската култура/.../.

И.Ф.: "Липсват тясно специализирани предавания за електронна музика. Има някои примери, но те отразяват най-вече развлекателната техно-индустрия. През 1993 г. на вълните на радио "99" имаше едно предаване "От тъмната страна на луната" с водещ Ангел Андонов. Програма "Хоризонт" на БНР за около три години поддържаше рубрика, водена от Симо Лазаров. Иначе ако говорим за разпространяване на електронна музика, Интернет дава възможност за по-безпрепятствено пропагандиране (в добрия смисъл на думата - бел. моя). Иначе аз контактувам лично с много хора, които живеят извън България и са почитателите на музиката ми."

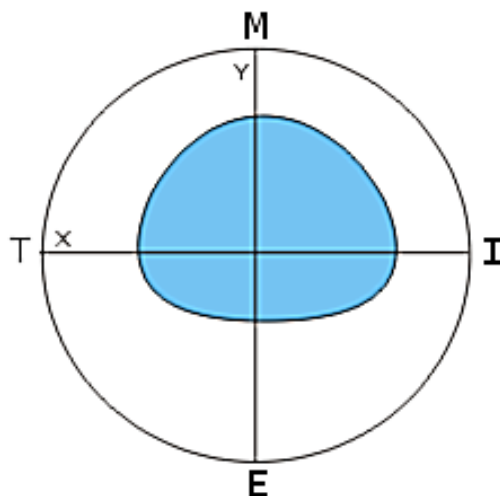
П. Зл.: “Те са своеобразни мултипликатори, "канални" за разпространение на електронна музика. Транслирането тип "от ръка на ръка" е важен начин, често по-ефективен, за информационното полагане на този културен феномен в пространството. Концертната и фестивалната дейност е също решаващ път за контакт с обществеността. За издаване на електронната музика у нас принос имат фирми като: "DS Music", "Wizard", "AveNew Prod.", "Marko`s Music". (Златанова, Цит.съч, с. 43-44).

След проведеното “теренно” проучване при Илия Фортунов – П. Златанова очертава и два хронологично последователни негови профила с подчертано културологична и антропологична насоченост (според модела TIEM).

ИЛИЯ ФОРТУНОВ “Рокоцентричен” период



Електронен синтетичен период /наличие на



Неокласически идеи, психеделични елементи/

(Златанова, Цит.съч, с. 77).

Вторият откъс от антропологичното изследване на П.Златанова, който ще цитирам тук се отнася за Иван Драголов –тонрежисьор, програмист и един от малкото автори на компютърна (алгоритмична музика) в България:

И. Др.: “Миналата година бях на последното издание на “Музика Нова”. Там видях същите лица, с които съм се срещал преди години на същото място... Сякаш нищо ново не се случва... Присъстват специалисти, които слушат и оценяват. *Няма възторг, няма емоция...* Това е лошо за самата музика. По този начин губиш базата. Днес тази музика има **КРИТИЧНО ТЯСНА БАЗА**. Така наречената “сериозна” музика започна да губи почва, губейки публиката си. Чуват се и много некачествени работи. Това, че публиката е ограничена по мащаб, дава

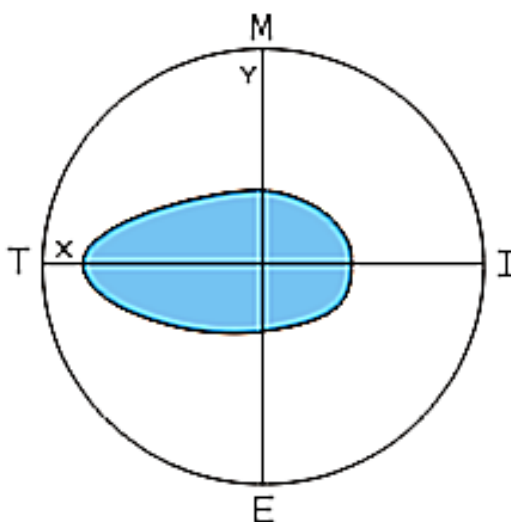
възможност да се правят всякакви неща понякога...
 Мисля, че “по-здравата” среда за електронната музика е *неконюнктурната*. Конюнктурната среда не е безкористна . **БЕЗКОРИСТНОСТТА Е ОСНОВНО УСЛОВИЕ ЗА ЕСТЕТИЧЕСКА ОЦЕНКА**. Нямам чувство за реално участие в културното пространство. Притесняват ме “служебните механизми”.

За публиката и нейната роля в съществуването на електронната музика у нас авторът каза: “*За истината трябва най- малко две страни...* Единият прави музиката, а другият я слуша и оценява... Смятам, че поп-фолкът сега вирее в “здравословна среда”. Това е пример за *естествено съществуване* на определено изкуство. Колкото нещата стават по-сериозни, толкова по-лабилни са те.”(Златанова, Цит.съч., с. 71-72)

За изказаните от Драголов “еретични” оценки относно рецепцията на “сериозното” в музиката, би могло да се търси психологическо обяснение в неговата двойствена професионална и житейска ориентация. Някои факти от биографията му хвърлят светлина по този въпрос: “Иван Драголов е роден през 1958 г. Завършва математическа гимназия в Стара Загора. През 1983 г. завършва тонрежисура в Държавната музикална академия “Панчо Владигеров” - София, при доц. М. Люцканов. Работи в Радио Стара Загора като звукорежисьор”. Виж: http://musicart.imbm.bas.bg/fem_anotations_2000.html#Drago

Съответният негов “профил” според модела TIEM е очертан от Златанова така:

ИВАН ДРАГОЛОВ Импресивен звуков “художник” –



традиционалист

(Златанова, Цит.съч, с. 80).

Третият откъс, който ще цитираме представлява поредица от въпроси и отговори в няколко беседи (вкл. и по ИНТЕРНЕТ), които води П. Златанова с композитора Владимир Джамбазов:

Въпрос:” До каква степен посланията ти са насочени към “имплицитното” ядро на човешката мисъл?”

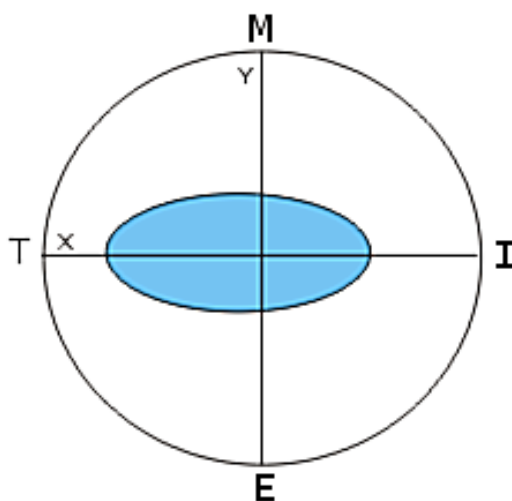
Вл. Дж.:” В доста голяма степен. Възприятието на човека силно се изостря с времето. Увеличава се и *динамиката на живота*, а оттам – и в изкуството. Става дума за разширяване на параметрите, на границите, ако

щеш- представите за това, което е музиката. Общуването с техниката прави възприятията на слушателя много *почувствителни*. Това общуване “събуди” други, “неизползвани” досега *сетива* и ги доведе до възможността да интерпретират “сигналите” като изкуство. В една материя като електронната музика, където параметрите на звука са “разкачени” един от друг, и носител на художественото послание може да бъде всеки “мислим” параметър, е логично да се очаква, човекът да кодира послания на повече нива. Това засяга и двете посоки – въздействие върху *абстрактното подсъзнание*, както и въздействие върху *рефлексите*.”

Въпрос: “Как музикалната индустрия в България се “ползва” конкретно от музиката, създадена от теб?”

Вл.Дж.:”Никак. Това което правя, няма и не може да има комерсиален ефект. И това обяснява всичко (Златанова, Цит.съч., с. 67)

Съответно П.Златанова очертава авторския профил на Вл. Джембазов по следния начин:



ВЛАДИМИР ДЖАМБАЗОВ - Поставангарден тип
поведение

(Златанова, Цит.съч., с. 79)

Четвъртият (по-голям по обем) откъс е резюме от многобройните разговори и съвместна работа, която проведе П. Златанова с мен. Ще го цитирам тук без коментар, тъй като непосредствения контакт ми е дал възможност тогава не само да изкажа нещата по-лаконично, резюмирано и достатъчно открито, а и на информаторката Златанова е помогнал да подбере най-същественото и важно от гледище на един по-общ културологичен дискурс, при това – пречупено през актуалните интереси на “техно– поколението”, към което тя самата декларира принадлежността си.

(В раздела на нейното изследване посветен специално на електронната техно музика четем следното: “*HOMO LUDENS* като идея намира проекция в общите нагласи на публиката в тази културна общност. Музика, цветове, радост, екстаз, виртуална комуникативност, "гейм мании", стремеж да се открива *новото* - това са част от градивните импулси на рейв-културата, където няма политически лидери и борци за правда, но има например стремеж към *неземни усещания*, създаден от ефемерна идеология за съществуването на идологизирани извънземни цивилизации... И всичко това изглежда като една голяма *игра*, в която няма кръв, войни, убийства. Играта, която играе рейвърът има за цел

да акумулира *отворено съзнание, свобода на духа и креативност в обществения живот*. /.../Това са само конспективно изложени тезиси за рейв-културата, които могат да бъдат развити и изследвани "теренно". Тези изводи са следствие на лични контакти с тази култура. (Златанова, Цит.съч., с. 32).

В разговорите си с мен П. Златанова често ме връщаше към един и същ "сакраментален" въпрос, явно твърде важен не само за нея, но и за "феновете" от същото това техно-поколение. Въпросът беше формулиран така: "Каква е публиката на иновационната електронна музика в България?"

На този въпрос аз отговарях неколкократно приблизително така: "Тя е подобна на публиката на авангардните художници, тя напомня на "таен клуб". Слушат я хора, които обичат да се наслаждават на звуци. Човек, на когото не му настръхват косите, слушайки Бах например, няма да дойде при нас... да се натоварва. Не че е "по-долу" от другите, той просто не желае да се напруга в известен смисъл, при условие, че в ежедневието си има куп проблеми. Той ще желае да слуша разтоварваща, релаксивна музика (развлекателна). У нашата публика не трябва да има смущение от *необичайното, новото* в звука, пространствеността, динамиката... При нас "се играе" най-вече с тези показатели. Например при рейв-музиката общо взето има равномерност в динамиката. Тя може да се слуша обективно чрез всякакви източници, без да изгуби особено

от това. Докато при нас има “много силно” и “много тихо”, затова тя трябва да се възприема чрез качествен източник.“

П.Зл.:”Може ли да се каже, че често тази музика е експериментална?”

Л.К: “Не е точно така. За да я наречем експериментална, то композиторът трябва да е открил нещо ново, да е намерил коренно *иновационен* звук. Тя е експериментална в смисъла, че се правят оригинални неща. Например Чори (Илия Фортунов) има произведения, които звучат.... “неокласически”, но не са експериментални в музикалния смисъл. Те обаче са *нови*, защото не са комерсиални. Аз ги разглеждам като *относително иновационни и абсолютно иновационни* според приноса им в музикално- технологическата методика.”

/...../

Л. К. (за *естетиката* на електронната музика, споделено в същия ни разговор на 14. XII. 2000г.): “В известен смисъл това е най-абстрактната музика. Стоиш и само слушаш звуци. Нашата музика не е античовешка, тя е *надчовешка*, както е религиозната музика. Има го надчовешкото, тук присъства и чувството на *страх, преклонение, особен респект*. В този смисъл важен е въпросът за категориите *красиво и възвишено*, като тъждествено равни една на друга. Например храмът е създаден нарочно така, че човек като влезе вътре да се

чувства “малък”. Използването на някои ниски тонове в електронната музика може да въздейства на реципиента твърде силно и той да изпадне в ненормално психо-физично състояние...Електронната музика има някои общи неща с джаза например и то най-вече говорим за “лайв-електрониката”, където е възможна импровизацията. Само че не можем да кажем, че “лайв-електронната музика” е “синтезаторен джаз”. До голяма степен в електронната музика се генерират нови звуци и прийоми, а след това *се прилагат* в много други музикални жанрове. Това е както в абстрактната живопис, определени търсения са намерили приложение в модния дизайн.”

Л.К. (по повод въпроса за *авторството* в електронната музика, инспириран от самият него): “При нас проблемът за това, “кой, откъде, какво е откраднал” не съществува. През Средновековието е било същото. Тук липсва борба за авторство във фундаменталния смисъл на думата. То е както във *фолклора: всеки взема от всички*. От Ренесанса насам *авторството* е водещ белег на изкуствата. Оказва се, че в силно типизирани форми на изкуството от края на ХХ век този основен белег на творчество и, важил пет века, *отпада*. Това не означава, че го няма индивидуалистичният момент. Това е **ПРЕМИНАВАНЕ ОТ ИНДИВИДУАЛНО КЪМ ЕКИПНО СЪСТОЯНИЕ**. Как е в религиозната музика? – Всички я правят в името на Бога, а даже не им знаеш имената на авторите; Как е в народната музика? – *няма го личното*

послание /.../.Саундът (основна база на електронната музика) не е като *мелодията* с нейната пряка комуникативност... Екипната работа стана напълно възможна и чрез Интернет. Когато направя нещо ново аз задължително го изпращам на много колеги, до които се допитвам и искам тяхната професионална оценка. Това ми дава чувството на живо участие в екип с другите.”

Л. К. (за начините на разпространение на електронната музика, в разговор на 15. XII. 2000г.): “Много е важно това, че имаме лични контакти с публиката си. Често слушаме нашата музика, събрани в *домашна обстановка*. Ние “си познаваме хората”. Това е едната форма на възприемане. Друга форма е шоу-концерта. Често са правени *музикално-театрални спектакли*, в които има текст, мимика, жест, танц..., друга форма е “*голямото шоу*” – за да задържим вниманието на хората към звуците им предлагаме и балет, и картина (визия), т. е. това е *аудио-визуална форма*, в която музиката е водеща и тя доминира не с мелодията си, напротив мелодията е тенденциозно “опростена”, за да изпъкне звуковата картина... Пред нас *маркетинговия проблем не съществува*. Ние пак си имаме “фенове” (почитатели), но не е нужно непременно да се прави концерт, защото *нашата култура не е публична*, в смисъла на публичността в популярните жанрове. И слава богу, че е така...” (Златанова. Цит. съч., с. 49-51)

В същата част от своята работа авторката прави опит да систематизира информационно прослушаните от

нея мои електронни произведения. С П. Златанова имахме възможност продължително да ги анализираме и коментираме – най- вече като използвана технология, естетика и психологически мотиви при създаването им.

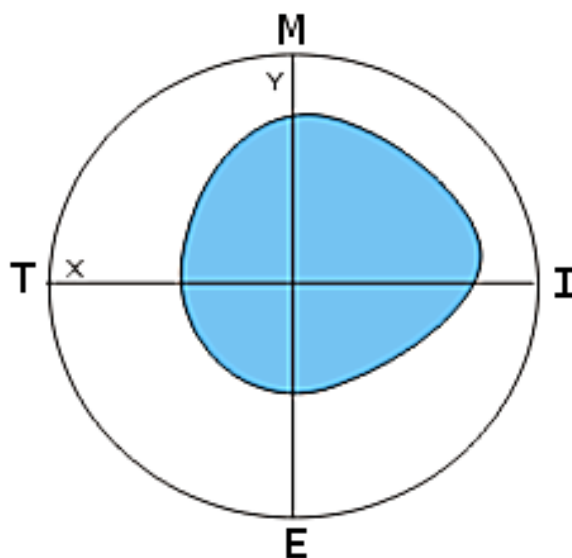
П.Зл.: “ В Синтетично- постмодернистичните творби на Любомир Кавалджиев (“Магия”, “Дракула”- 1996 г., “Танцът на светлината” – 2000 г.) наблюдаваме конкретни когнитивни похвати, изменения на саундите, които вменяват на реципиента особени чувства за *космичност* (космогонност), *магичност*, сакралност, емоционалност. В този смисъл инвенциите, търсени от автора са насочени основно към М по модела Т I E M, отколкото в други посоки. *Иновацията* също присъства акцентно и тя придобива търсене в саунда, формата и структурата.

Любомир Кавалджиев представя *синтетичен постмодерен тип музикално поведение* според Т I E M

Особено благодатен за нашата задача е втория тип музикално поведение ...у автора – *музикално-драматургичният* – “Чоки” и “Приключенията на електронния Дон Кихот”, както и осъществяването на филмовата продукция “Подземни тайнства”. Любомир Кавалджиев сподели в разговор на 16.XII. 2000г., че спектакълът “Чоки” е инспириран от негов сън. Цялата драматургия е “дело” на подсъзнателни пластове, проявена в състояние на сънуване. Тук търсенията са в посока *словесно послание*, а музиката по-скоро играе “поддържаща” роля. В “Приключенията на електронния

„Дон Кихот“ Илия Фортунов е съавтор на музиката, а са използвани текстове от български поети. Прибавяме и наличието на диапозитивна визия, което още веднъж предизвиква разсъждения за *интегративността* на съвременния артист ..., за неговата *многоизмерност* в културното пространство. Първият български сюрреалистичен филм със саундтрак от електронна музика е дело на Любомир Кавалджиев и Илия Фортунов, под режисурата на Ласка Минчева. В продукцията са използвани разностранни похвати от театралното изкуство – балет, мимика и жест, светлинни композиции. Филмът е новаторски за времето си, а по БТ (сегашна БНТ) доколкото разбрахме е излъчен веднъж и то в цензуриран вид. (Златанова. Цит. съч., с. 53-54)

В резултат на тези свои наблюдения и



класификации П. Златанова извежда следния графичен информационен модел (персонален профил), с който описва представената ѝ от мен електронна музика:

Л. Кавалджиев - Синтетичен постмодерен тип
поведение

(Златанова. Цит. съч., с. 78)

Ако трябва да се обобщи казаното до тук и да се направят изводи относно информационното представяне и анализ на явленията в българската електроакустична и компютърна музика през разглеждания период, то аз бих акцентирал на следните няколко пункта:

Персоналното представяне остава валидно като изходна база и при авторите на електроакустична музика. В случаите когато те работят в група и/или във виртуален екип е наложително да се правят препратки или характеристики и на другите автори – да се очертае общото и различното между тях. В случая представянето на персоналии е доста сходно с това в областите на джаза и на рок-музиката. Идентифицирането на този тип автори като композитори в достатъчно голям брой случаи е неправомерно, даже и когато те самите наричат себе си така. Критериите за оригиналност, за опус, наличието на знаков графичен (нотен) посредник между автор и изпълнител, класическите утвърдени системи за обучение и оценяване на музикални заложиби, умения и постижения, които са валидни за онези които пишат музика, претърпяват съществени модификации, допълнения и

принципни изменения при авторското музициране в области като електронната и компютърна музика, джаза, рокмузиката, блуса, рапа и в много още други разновидности на съвременната популярна и приложна музика. От друга страна пък в най-авангардните прояви на електронната и компютърна (алгоритмична) музика е трудно да се формулира общозначим традиционно-музикален критерий за ценност и постигнато професионално равнище именно поради тяхната уникалност и новост по отношение на създаването или начина на използване на музикалния материал и изграждането на формата на звуковия продукт или процеса на импровизационно музициране. Вместо това запазват валидността си предимно интуитивните свидетелства за убедителност, насоченост и ефективност на посланието с най-общ естетически, психологически или социален характер, които са разбираеми най-вече вътре в кръга на съответните любители или познавачи на електронно-музикалния (виртуален) “етнос”.

Особено важно – най-вече при “лайф”-електрониката с виртуозен характер, както и при редица екстазни или медитативни форми на “world” инструменталната музика за слушане (в стилове като “Ню ейдж”, “Гоа” и други) е квази-религиозното, магическо послание, което предполага не толкова рационално възприемане на музицирането, а напротив - вживяване, спонтанно приобщаване, отдаване на сугестията на саунда и надстройваните над него аудио-визуални

структури и знаковост. Това предполага отношения на поклонничество и на “харизма” твърде подобни с тези в първобитното шаманство, във фолклорната ритуална традиция, в храмовата религиозна музика и в музикалната съставка на различните масови култове (т. нар. “третични” митологии от XX век.). Тези прояви (или най-малкото претенции) за естетически “възвишено” въздействие могат да бъдат на лице както в широко популярни форми на електронна музика (в клубната техно-музика, в мега аудио-визуални спектакли от типа на представяните от Жан-Мишел Жар или Пинк Флойд), но в камерен вариант са възможни също така и в средите на авангардните електронно-музикални кръгове (например в произведения на К. Щокхаузен, при редица представители на “акузматичното” направление в електронната музика и др.). Това винаги трябва да се има пред вид както при информационното представяне, така и при музиковедското обяснение на голяма част от съвременната електронна музика, включително и българската.

При популярното информационно класифициране на електронната и компютърна музика е практически невъзможно и неефективно да се водим от жанрови или стилови критерии – поради голямата неопределеност, сложност и пъстрота на картината. Същото може да се каже и за класифицирането на тази музика според названията на съответните “произведения” – тук се срещат както такива механично заимствани от

класическата инструментална музика, така и много други взети от всякакви названия на субективни състояния или обективни събития, природни явления, а също и трудно преводими на друг език митологични, старинни или сленгови изрази, както и неологизми. Чисто технологичните класификации (според използвания инструментариум или електронна екипировка), макар и полезни също са често неефективни и повеждащи, тъй като те са еднакви с почти всички области на днешната популярна музика.

Бих предложил накрая една работна класификация, която струва ми се доста пълно показва в прагматичен план съществуващите и в България през последните две десетилетия пластове на електроакустичната и компютърна музика:

-Камерна (студийна) електронно-музикална продукция с предимно експериментален характер. Тя е адекватна на начина на своето представяне, когато се прослушва в приятелската среда от колеги-електроници, музиковеди и тесен кръг любители на авангардната и поставангардна естетика.

-Електро-акустична и компютърна музика с синтетичен характер замислена и предназначена за слушане в условията на по-голям шоу-концерт или представяне на открито на който преобладава неспециализирана публика. Тук е желателно участието на елементи от други изкуства или умения(театър, балет,

пантомима, рецитации, кинопрожекции, видео, акробатика, художествена гимнастика, модни ревюта), както и на визуални технически средства (диапозитиви, светлинно шоу, пиротехнически ефекти и др.).

-Електронна музика с приложен характер. Тук електронно-музикалният плейбек, микс или изпълнение на живо не е предназначен само или предимно за слушане. Той е подчинен на друга художествена или извънхудожествена цел. Така е при танцовия ритуал в техно-музиката. Така е и в използването на електронна инструментална музика в съвременното кино, в театъра, в авангардното танцово изкуство – практически в всички форми на съвременната култура. Тук влизат и познатите форми на фоново използване на електронна музика в масовите медии и в ИНТЕРНЕТ (във видео- и звукови реклами, сигнали, оформление на сайтове, компютърни игри).

Именно тези синтетични и приложни форми на електронната музика са основен компонент на съвременната мултимедия. Нейното описване и изследване – включително от специфично музиковедска гледна точка би било една от извънредно благодарните и интересни бъдещи задачи за нашата музикална наука.

Литература

Вебер, М. Социология на господството. Социология на религията. София, 1992

Деянов, П. Психология на комуникациите, Редакционно издателски център на Факултет по журналистика и масови комуникации, С., 1999

Джамбазов В. Компас за електронната джунгла. В. Култура, Брой 5, 5 февруари 1999 г.

Занднер В., Саунд и техническо оборудване. В сб.: Рокмузиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията. София, 1982

Златанова П. Културологични аспекти на електронната музика в България. Дипломна работа. ВСУ, 2001.

Кавалджиев Л., Цялостността в музикалната еволюция /Три методологически модела/, -Проблеми на изкуството, №3, 1970

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

Кавалджиев, Л. Естетическата система и музикалният прогрес. - Музикознание, кн. 2, 1978

Кавалджиев, Л. Прогресът и музиката. София, 1980

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

Кавалджиев, Л. Проблемът за центъра и периферията. - Българска музика, № 9, 1987

Кавалджиев, Л. "Свирачът в неklasически план". -Българско музикознание, кн. 3,1989

Кавалджиев, Л. Към определението на музикалната култура. -Музикални хоризонти, № 4, 1990

Кавалджиев Л. Към общата теория на саунда (I част). - Българско музикознание, кн. 2, 1994

Кавалджиев, Л. Към общата теория на саунда (II част). - Българско музикознание, № 3, 1994

Кавалджиев, Л. Третата вълна и популярната музика (4 когнитивни модела за развитието на музикалната култура) -Българско музикознание, кн. 2, 2001.

Лазаров, С. Електронна музика и синтезатори, София, 1986

Маркес, Ф. Предстоящото десетилетие на телекомуникациите: потребителската позиция. - Наука, кн.5, София, 1991

Маркузе, Х. Обществото като произведение на изкуството, В: сп. Съвременник, бр.4, С., 1989

Морен, Е. Духът на времето, С., 1995

Первазов, А. Шамани и компютри: електроакустичната музика и световните традиционни култури, В: сп. Българско музикознание, кн.1, С., 1998

Стоянов П. Електронната музика. Музикален терминологичен речник , изд."Наука и изкуство", София, 1969

Хойзинха, Й. Хомо Луденс, С., 1982

Щокхаузен К. Човекът на бъдещето ще бъде певец. /интервю с композитора/ –Музика, вчера, днес. кн. 5, 2001

Юнг, К. Избрано, кн. 2, София, 1993

Batel, G., Dieter S. Synthesizermusik und Live-Elektronik : geschichtliche, technologische, kompositorische und padagogische Aspekte der elektronischen Musik. Wolfenbuttel (Moseler), 1985.

Cogan, R., Pozzi, E. Sonic design. The nature of sound and music. New Jersey, (Prentice-Hall) 1976.

Cope, D. Computers and musical style. Madison, Wis. (A-R Editions) 1991.

Emmerson, S. ed. The Language of Electroacoustic Music. Macmillan, 1986.

Enders, B. Die Klangwelt des Musiksynthesizers, Muenchen (Franzis) 1985.

Festinger, L.. Theory of Cognitive Dissonance, Stanford, 1957

Gerzon, M. The Electronic Music Tradition: Influences from Classical on Popular Music, in: Re Records Quarterly, 1987, 2(1)

Hiller, Lejaren and Isaacson, L. M. (Ed.) Experimental Music; Composition with an Electronic Computer. New York: (McGraw-Hill) 1959.

Holmes, T. Electronic Music - History and Criticism. New York, (Charles Scribner's Sons) 1985

Kavaldziev L. Entwurf eines theoretisches Funktionsmodells an Beispielen der Rock- und Popmusik. - Beitrage zur Musikwissenschaft, Heft 3/4.1985

Ligeti, G., Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen. In: Computermusik /Theoretische Grundlagen, Kompositionsgeschichte, Zusammenhänge, Musiklernprogramme/. Laaber-Verlag, 1987

Mathews, M. The Technology of Computer Music. The Massachusetts Institute of Technology, 1969).

Merce, J. The Science of Musical Sound. Freeman, 1983.

Mowitz, J. The Sound of Music in the Era of Its Electronic Reproducibility, In: R. Leppert/S. McClary (Ed.), Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception, New York (Cambridge University) 1987

Naumann, J., Wagoner, J., Analog Electronic Music Technique, New York (Schirmer) 1985.

Newquist, H.P. Music & Technology. New York, 1989

Peyser, J., The Music of Sound, or The Beatles and the Beatless, In: Columbia University Forum, 1967, 10(3)

Pierce, J. The Science of Musical Sound. New York, 1984.

Pressing, J.. Synthesizer performance and real-time techniques. Madison, Wis. (A-R Editions), 1992.

Quinzi, S. Synthesizer Orchestration. Miama, FL (Studio 224) 1987.

Roads, C.. The Music Machine: Selected Readings from Computer Music Journal. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1989.

Russcol, H.. The liberation of sound : an introduction to electronic music. /new introduction by Otto Luening ; preface by Jacques Barzun/. New York (Da Capo Press) 1994.

Spencer, M. What is Charisma? -British Journal of Sociology, N 3, 1973

Timbre Composition in Electroacoustic Music. Papers from the Third Science and Music Conference, London, 1993. Ed. by Simon Emmerson. NY (Harwood Academic Publishers) 1994.

Wicke, P., Ziegenücker, W., Handbuch der populären Musik. Leipzig, 1985

Winsor, P. Automated music composition. North Texas Press, 1989.

ИНТЕРНЕТ ПУБЛИКАЦИИ и МРЗ

1. За електроакустичната музика в концепцията на ФЕМ:

http://musicart.imbm.bas.bg/fem_archive.html#LK-electromusic

2. За И. Фортунов:

http://musicart.imbm.bas.bg/fem_anotations_2000.html#Fortunov

3. За Вл. Джамбазов:

http://musicart.imbm.bas.bg/fem_anotations_99.html#Djambasov

4. За И. Драголов:

http://musicart.imbm.bas.bg/fem_annotations_2000.html#

[Drago](#)

5. За Л. Кавалджиев:

<http://musicart.imbm.bas.bg/INFOMUSIC.htm>

http://musicart.imbm.bas.bg/fem_annotations_2000.html#

[Kavaldjiev](#)