

**Любомир Кавалджиев**  
**Музикални практики и научни парадигми –**  
**аспекти на промяната**

**I. Относно понятието *парадигма* и неговото  
 значение за музикалните изследвания**

**1. Постановка на проблема. Хипотеза.**

След капиталния труд на **Томас Кун**<sup>1</sup> *парадигмите* вече няколко десетилетия са в центъра на вниманието – те са разработвани най-интензивно във философската *епистемология* (теория на науката и знанието, гносеология в по-тесния смисъл на термина), в *езикознанието*, в *педагогическата* методология, както и в *музикознанието*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> **Kuhn**, Thomas S. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: The University of Chicago Press, 1962

<sup>2</sup> Виж например: **Андерсън**, Бенедикт. Въобразените общности. ИК “Критика и Хуманизъм”, 1998; **Кавалджиев** Л. Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години). -Българско музикознание, N 3, 1993 с.26-29; **Веррес**, Карл. Смяната на парадигмите. Наука, образование, управление, София: МГУ “Св. Иван Рилски”, 1997; **Данто**, Артър. Три десетилетия след края на изкуството. – В: Следистории на изкуството (съст. И. Генова). София: Сфрагида, 2001, с. 29-48; **Agmon**, E. Music Theory as Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues. -Music Perception, Vol. 7, No. 3, spring 1990, p. 285-308; **Coenen**, Alcedo. Stockhausen's Paradigm: A Survey of his Theories In : Perspectives of New Music, vol 32, no. 2, 1995, p. 200-225; **Ayres**, Robert U. Information, Entropy, and Progress : A New Evolutionary Paradigm. New York : AIP Press, 1994; **Barker**, J. A. Paradigms. The Business of Discovering the Future, New York: Harper Business, 1992; **Bayertz**, Kurt. Wissenschaftstheorie und Paradigmenbegriff, Stuttgart: Metzler, 1981; **Bloom**, Harold. The Western Canon, New York: Harcourt Brace and Co., 1994; **Detels**, Claire. Soft Boundaries : Re-Visioning the Arts and Aesthetics in American Education, Westport Conn.; London: Bergin&Garvey, 1999; **Fellman**, P. V Constructing a Philosophical Paradigm for Music Education. Journal of Aesthetic Education, v14 n3 p37-50 Jul 1980; **Lamszus**, Hellmut, Zum Paradigmenwechsel in der Berufs- und Wirtschaftspädagogik, Hamburg : [s.n.], 1985; **Loevenich**, Friedhelm Paradigmenwechsel: Über die Dialektik der Aufklärung in der revidierten Kritischen Theorie, Würzburg: Königshausen u.

Темата за парадигмите визира преди всичко **устойчивостта** в когнитивните схеми, ценностни нагласи и научно-изследователски (теоретични и историографски) конвенции, тяхното саморазвитие, шаблонизиране или смяна (Engl.:Paradigm-shift – превключване към нова парадигма<sup>3</sup>). Това в съвременността е една динамична, но и драматична промяна, която е особено актуална за развитието и на науките, изследващи художествената култура. Тя влияе силно и в процесите на тяхната социализация и институциализиране в началото на двадесет и първи век.

Проблемът за парадигмите разбира се е особено актуален и широко разработван по света и в областите на музикалното и художествено образование, в специализираното културно-художествено документиране (особено на локални етнически традиции), в практиката на рекламата и разпространението<sup>4</sup> на съвременни музикално-артистични продукти, както и в сферите на медийното представяне и разработването на информационни системи за изкуство и музика. Недостатъчно изследвани и до днес

---

Neumann, 1990; **Margolis**, Howard. Paradigms & barriers: how habits of mind govern scientific beliefs, Chicago et al. : Univ. Of Chicago Press, 1993; **Prince**, W. F. A Paradigm for Research on Music Listening Journal of Research in Music Education, 20. W. 1972; **Scharnberg**, Max. The myth of paradigm-shift, or how to lie with methodology, Stockholm: Almqvist&Wiksell, 1984; **Tyson**, Katherine. New Foundations for Scientific Social and Behavioral Research: The Heuristic Paradigm, Boston Mass.. London: Alyn and Bacon, 1995; **Western** Music and Its Others (ed. G. Born and D. Hesmondhalgh). Los Angeles: University of California Press. 2000; **Harley**, Maria Anna. Notes On Music Ecology: As A New Research Paradigm. University of Southern California, Los Angeles.1996  
<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/readings/notesonmusic.html>

<sup>3</sup> Етимология на думата “парадигма” от тълковния речник **Ultralingua** - English Dictionary & Thesaurus, 2005 (**CD**): **“ETYM** - French *paradigme*, Latin *paradigma*, from Greek, to show by the side of, to set up as an example; para beside + deiknyanai> to show. Related to Para-, and Diction”.

<sup>4</sup> **Huron**, David. Music in Advertising: An Analytic Paradigm. Musical Quarterly, Vol. 73, No. 4 ,1989

остават обаче причините, механизмът и логиката на утвърждаване или динамична подмяна на парадигми:

- в съзнанието и практиката на самите автори – музиканти или художници;

- в съзнанието и практиката на създателите на обработки и аранжimenti;

- в съзнанието и практиката на изпълнителите;

- в съзнанието и практиката на любителите на музикални продукти в съвременността;

- в съзнанието и практиката на музикалните критици и експерти.

А точно тук се наблюдават много интересни явления като: бързо периодично шаблонизиране или модернизиране, крайни естетически преоценки, парадоксално засилен стремеж на новите артистични практики към академизация и официално институционализиране, силна конкуренция, но и взаимно влияние между класически и модерни, локални и глобални, експериментални и популярни, художествени и извънхудожествени конвенции, техники и устойчиви ценностни нагласи в условията на бързо променяща се ситуация, каквато наблюдаваме в съвременната култура.

*"Едноетажната музика – естетики и промяна на нагласи"* такава е изследователската насока, в която методологически, музикално-информационно и като музикален критик работех в последните няколко десетилетия. В основата ѝ лежат множество мои целенасочени лични наблюдения и теоретични рефлексии върху съвременни явления в българската музикална култура и убеждението ми, че постепенно се обезценява традиционната, господствала официално у нас от началото на 20. век някъде до

към края на 60-те години монистична **пирамидална** естетическа конструкция – изградена предимно от европоцентрични културни ценности. Заедно с нея отстъпва от водещите си дотогава обществени позиции и парадигмата на официално наложеното академично знание. То, по терминологията на Адорно, е *афирмативно* – т.е. подкрепяно от държавата, респ. нейното законодателство и норми за културата и образованието, от “класически” ориентирани градски меломани (бюргери) и естествено – от музикантите, които пазят и възпроизвеждат същата професионалната музикална традиция, институциализирана чрез съответни гилдии и учебни заведения.

Днес, в началото на 21. век би могло да се приеме, поне като **хипотеза**, следното описание на ценностните структури и модели в музикалната практика и рефлексииите върху тях:

Класическото (академично) музикално съзнание с неговия **вертикален** монистичен модел: “високо-ниско” (като на върха е уникалното и сложното – като творческо усилие и оригиналност, а долу – в основата на пирамидата е “лесното” и масово предпочитаното) бива изтласквано още в края на 20. век<sup>5</sup> от един принципно различен и по същество противоположен **плуралистичен хоризонтален модел**<sup>6</sup>. В него вече са **равноправно** поставени една до друга множество паралелно и съвместно съществуващи локални или *браншови* парадигми, повечето от които са с “блокова” (не-пирамидална) структура. В

---

<sup>5</sup> Още тогава - и то не само сред философи и социолози, се заговори за утвърждаването на **некласически подходи** в хуманитарното знание и в ценностните му нагласи. Сравни в: **Кавалджиев, Л.**, Некласическият подход и актуализмът в отношението към античните символи на музикалната култура. - sБългарско музикознание, кн.1, 1986, с. 25-40.

<sup>6</sup> Напоследък дори и в журналистическия език се утвърждава изразът “хоризонтален свят”, за разлика от “пирамидалния”, господствал в предишните няколко столетия.

тях представите за техните "високи" и "ниски" етажи и йерархии се определят от собствените им, автономни прагматични критерии при всяка от една тях<sup>7</sup> и мозаечно се допълват в общата картина на съвременната култура и знание. Сред тях разбира се е и академичната европоцентрична парадигма – със своята (все още) пирамидална структура и станалите вече комични претенции за монополизъм и централизация. Но тя просто е “една от многото”.

Така “Едноетажната Америка” като метафора от едноименната книга на Илф и Петров се пренася в метафората за “едноетажната музика и изкуство”. В началото на 21. век това е глобалистичната ценностна и мисловна конструкция на световното село, което днес постепенно всмуква във виртуалното си поле фрагменти от локалните култури и ценности от всички континенти.

## **2. Музикознанието и парадигмите в съвременните информационни системи**

Съвременните информационни системи предизвикват основен интерес в контекста на разглежданата тема – особено в случаите, когато се използват електронни средства. Би могло да се предположи, че информационната епоха се е отразила най-силно именно на тях. Имам предвид преди всичко енциклопедичните информационни публикации в интернет, вкл. системите им за търсене, както и техните и CD варианти. В действителност, наблюдавайки състоянието на тези системи по отношение на понятията “парадигма” и “музикознание”, може да се

---

<sup>7</sup> Виж примери в: **Born**, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (an anthropological study of IRCAM), Berkeley, Cal. (UCal Press), 1995

установи твърде голямо разнообразие както в съдържанието им, така и във оформлението им. В някои случаи електронните информационни системи просто повтарят и вървят след това, което може да се срещне в енциклопедиите напечатани на хартия, особено когато се касае за електронни варианти на такива книги. В други системи, обратно – налагат се наистина една нова структура, подбор и съдържание, което ги отнася към една принципно нова парадигма свързана с информационното общество. По-нататък ще разгледам няколко такива примери.

Българската енциклопедия “от А до Я”<sup>8</sup>, издание на фирмата “Сирма” и ИК “Труд”<sup>9</sup>, представлява интерес от няколко гледни точки. Преди всичко тя е може би най-сериозното до сега електронно издание на български език, използвано широко от читателската публика. Освен това тя отразява до голяма степен българската наука, тъй като по-голямата част от авторите ѝ са учени от БАН. Затова е интересно да се види как в тази енциклопедия са разработени понятия като “парадигма” и “музикознание”<sup>10</sup>. Ето например какво се казва за музикознанието:

“МУЗИКОЗНАНИЕ. Наука за музиката, една от областите на изкуствознанието. До средата на 20. век са обособени теория на

<sup>8</sup> Българска Енциклопедия А-Я, (CD), София, Труд, 2002.

<sup>9</sup> Ето извадки от рекламната анотация на тази енциклопедия, в изданието ѝ от 2002, което коментираме: “Българска Академия на Науките, Книгоиздателска къща Труд и Софтуерна компания Сирма представят второто разширено и осъвременено електронно издание - Българска Енциклопедия А-Я Електронната Българска енциклопедия А-Я е модерен вариант на престижното книжно издание публикувано през май 2002 г., дело на **Научно-информационния център Българска енциклопедия при БАН**. Първото по рода си електронно издание на български език, излязло няколко месеца по-късно се превърна в универсален помощник, полезен на ученици, студенти, специалисти и любители на безграничното познание. Второто разширено и осъвременено електронно издание на енциклопедията съдържа над 32 000 статии, обхващащи цялото човешко знание”.

<sup>10</sup> Съдържанието на тази енциклопедия е достъпно и онлайн на интернет адрес: <http://www.znam.bg>

музиката (мелодика, ритмика, метрика, хармония, контрапункт, музикални форми, инструментознание, оркестрация), история на музиката, музикална естетика, музикална фолклористика, музикална критика, музикална педагогика, музикална акустика, музикална психология, музикална социология. В края на 20. век границите помежду им се заличават и се формират музикалната етнология и музикалните информационни системи, които се опират на постиженията им. Различни дялове и специалности на музикознанието възникват и отмират в зависимост от равнището на музикалното творчество и на музикалната практика.

Музикознанието често се интегрира с близки и сродни науки.”<sup>11</sup>

В това кратко определение на науката прави впечатление не само, че е отразена традиционната практика на професионалното музикално образование и класическа българска музикална наука, но и измененията, които стават в края на 20. век. Преди всичко налагането на такива нови дисциплини като “музикална етнология” и “музикални информационни системи”. Подчертана е връзката на тези нови дисциплини със съществуващата до тогава история и теория на музиката преди всичко. Също така е взета под внимание голямата динамика в появата на нови музикални практики и естетики особено в постмодерната епоха, което довежда до също така динамично изменение в начините на тяхното отразяване, включително в българската музикална наука. Друга тенденция, която е водеща, за разлика от класическата музикална теория и история, това е нарастващата интердисциплинарност на музикознанието, което го интегрира не само с близки науки от изкуствата и от хуманитарната сфера, но и с такива от обществените и природни науки.

---

<sup>11</sup> Българска Енциклопедия...Статия: Музикознание . CD....

По отношение на самото понятие “парадигма” в тази енциклопедия може да бъде прочетено също едно достатъчно добро според мен определение<sup>12</sup>. Прави впечатление отнасянето на понятието “парадигма” към понятието “модел”. В случая специално представлява интерес информационният модел, който е определен така: “ИНФОРМАЦИОНЕН МОДЕЛ. ) Модел, описващ със средствата на информатиката статичното състояние или динамичното поведение на даден обект. 2) Модел на поведението на информационна система, обхващащ събирането, обработката и използването на информация. МОДЕЛ (в математиката). Съвкупност от представени с математични средства абстрактни обекти, техните свойства и отношения, с която се описват явления и закономерности в дадена област. Моделът обхваща определени параметри от областта и се абстрахира от останалите, поради което резултатите са приблизително точни”<sup>13</sup>.

Всичко това показва, че и в България постепенно се налагат наистина нови разбирания за понятията, върху които работя. Тези разбирания се разпространяват както в областта на точните науки, което особено важи за понятието “информационен модел” или “модел” в математиката, така и в хуманитаристиката, част от която е и самото музикознание

Без да се използва самата дума “**парадигма**” в много случаи в други области на хуманитаристиката, особено тези, които

---

<sup>12</sup> Пак там: “ПАРАДИГМА 1) Понятие, използвано в античната и средновековната философия за характеристиката на взаимоотношението между духовния и реалния свят; 2) Теория, модел, образец за решаване на изследователска задача; стил на мислене, който господства в определен исторически период в научно съобщество.”,

<sup>13</sup> Българска Енциклопедия...Статии: Модел, Модел в математиката. CD. ...



интензивно се развиват в съвременната постмодерна епоха, се появяват нови понятия близки до понятието за парадигми<sup>14</sup>.

Сравняването на методологиите и парадигмите, които стоят в основата на самите съвременни електронни информационни системи, очертава твърде любопитна картина. Специално трябва да отбележа такива пряко свързани с информационното общество случаи като широко популярната **Уикипедия** – “свободна” онлайн енциклопедия. При нея самия начин на създаването ѝ е корено различен в сравнение с класическите академични енциклопедични издания. Това е енциклопедия, списвана и публикувана в различни страни на съответните езици. Тя непрекъснато се попълва и актуализира в съответните страни от самите участници, посещаващи сайта на енциклопедията. Разбира се, не всеки може да напише текст за такава енциклопедия, която **да остане** в нея. Има сериозна редакторска работа преди окончателното онлайн публикуване. Но това, че всеки може да участва, без предварителен подбор на авторите, е нещо наистина ново и корено различно от академичния подход към съставянето на информационни системи и енциклопедии.

Тук **наистина парадигмата на създаването ѝ е друга** – точно поради това, че Уикипедия отразява онлайн активността на учените и на образованата читателска публика от различните участващи в нея страни, между които е и България<sup>15</sup>. Затова в

---

<sup>14</sup> Така например “..Марсел Фуко въвежда понятието епистема, с което означава присъщите на дадена епоха дискурсивни практики (езиково поведение и мислене)”. (Пак там, Статия: ДИСКУРС.)

<sup>15</sup> [http://bg.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://bg.wikipedia.org/wiki/Main_Page). Там например няма да намерим думи като “музикознание”, “музикология”, докато за понятието “**парадигма**” (главно в интерпретацията му от Т. Кун) ще открием доста подробно обяснение:

“Парадигма от късния 17. век насам означава мисловен шаблон в някаква научна дисциплина или друг епистемологически контекст. В началото думата е била специфична за граматиката: старите речници дефинират

различните страни наблюдаваме доста различно съдържание на понятията в такива публикации – по задълбоченост, а също и по стил. Все пак няколко от тях, като например немското издание на **Уикипедия**<sup>16</sup>, както и английското<sup>17</sup>, а също и руското<sup>18</sup>, съдържат доста обширни и задълбочени статии, обхващащи както сега възникващи области на науката, така и съвършено нови подходи и в този смисъл са по-динамични по-бързо и точно обхващат новите неща в науката, ако ги сравним с печатните издания и с техните CD варианти, които винаги имат давност от няколко години между периода на тяхното написване и тяхното появяване пред публика.

Определението на **музикознанието** в някои чуждестранни издания на Уикипедия е много по-богато, отколкото може да се срещне в други енциклопедични печатни издания на същите чужди езици. Обърнато е внимание не само на различните традиционни раздели на тази наука, както и на класификацията вътре в нея, идваща още от времената на австрийския музиколог Гвидо Адлер, който разделя музикознанието на три – теоретично музикознание, историческо музикознание и етномузикознание<sup>19</sup>. В английското техническата ѝ употреба само в контекста на граматиката или, в реториката, като термин за илюстративна притча или басня. За целите на лингвистиката Фердинанд дьо Сосюр използва понятието парадигма за обозначаване на клас от подобни елементи.

Най-широко известната употреба на думата в контекста на една научна дисциплина е тази на философа Томас Кун, който я използва, за да опише някакъв набор от практики в науката. ...в своята книга „Структура на научните революции“ Кун дефинира научната парадигма като: 1. какво трябва да се наблюдава и изследва, 2. типът въпроси, които би трябвало да се поставят и да им се търсят отговори по отношение на предмета на изследването, 3. как трябва да се поставят тези въпроси, 4. как трябва да се интерпретират резултатите от научното изследване

Мишел Фуко използва термините епистема и дискурс, матезис и таксономия, като аспекти на „парадигма“ в оригиналното значение на Кун.”

<sup>16</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://de.wikipedia.org/wiki/Main_Page)

<sup>17</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page)

<sup>18</sup> [http://ru.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://ru.wikipedia.org/wiki/Main_Page)

<sup>19</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Musikwissenschaft>: Die Musikwissenschaft (engl. musicology) ist die Bezeichnung für die wissenschaftliche Disziplin, deren

издание на Уикипедия специално внимание е отделено на т.нар. *ново музикознание*<sup>20</sup>, което представлява всъщност група от насоки на мислене, противопоставящи се на традиционното, прието главно през миналия век за “нормално” (по терминологията на Кун) в консерваториите и в университетите в Европа, където се преподава музика. В това ново музикознание също е направено групиране. Изброяват се наистина различни негови (включително екзотични) раздели като музикознание на хомосексуалистите, на музикалните еколози, антиколониално музикознание и т.н., но е посочено и **общото** между повечето от тях, което идва от

---

Inhalt die vor allem theoretische Beschäftigung mit Musik ist, d.h. die Erforschung und Reflexion aller Aspekte von Musik. Die Musikwissenschaft wird im deutschsprachigen Raum in die Bereiche historische und systematische Musikwissenschaft sowie Musikethnologie untergliedert. Diese Dreiteilung geht zurück auf einen der ersten deutschsprachigen Musikwissenschaftler, den Österreicher Guido Adler (1855-1941).

Gegenstand der historischen Musikwissenschaft ist vor allem die Geschichte europäischer Kunstmusik mit ihren verschiedenen Teilgebieten: Instrumentenkunde (historische), Notationskunde (historische), Satzkunde, Ikonographie, Quellenkunde, Terminologie, Aufführungspraxis, Biographie, Stilkunde, Musikästhetik im historischen Wandel

Teilgebiete der systematischen Musikwissenschaft sind beispielsweise: Musikalische Akustik, Hörpsychologie, Musikphilosophie, Stimmphysiologie und Gehörphysiologie, Physiologie des Instrumentalspiels, Musiksoziologie, Musikpsychologie, Musikpädagogik

Teilgebiete der Musikethnologie sind unter anderen: außereuropäischer Kunst- und Volksmusik, europäischer Volksmusik, populäre Musik, Ikonographie, Terminologie

Hilfswissenschaften: Die Musikwissenschaft ist eine stark interdisziplinär ausgerichtete Wissenschaftung. Sie steht mit zahlreichen anderen Disziplinen in Zusammenhang, unter anderem: Philologie, Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaften, Philosophie, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Psychologie, speziell auch Gestaltpsychologie bzw. Gestalttheorie Medizin, Physik, Akustik, Sprachwissenschaft, Soziologie, \* Ethnologie und Religionswissenschaft, Kommunikationswissenschaften.

<sup>20</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Musicology>: **The New Musicology** is a term applied to a wide body of work produced by many musicologists who consider themselves neither new nor New. Often based on the work of Theodor Adorno and feminist, gender studies, or postcolonial hypotheses, the New Musicology is the cultural study, analysis, and criticism of music. As Susan McClary says, "musicology fastidiously declares issues of musical signification off-limits to those engaged in legitimate scholarship."

традициите на Теодор Адорно, от неомарксистите и често е с лява политическа насоченост.

В редица онлайн справочници от Интернет фигурират някои принципно нови музикални дисциплини и направления, които са свързани не толкова с критика на досегашното музиковедие, а с новите възможности, които дава информационното общество. Такъв е т. нар. конекционизъм<sup>21</sup> в музиката, когнитивните изследвания, информационните подходи в музикалната документация и каталогизиране<sup>22</sup>, както и повечето от онези, които се посвещават на структурно изследване на електронната музика.

Интересно и малко неочаквано е, че например енциклопедията **Енкарта на Майкрософт**, в която би трябвало да очакваме именно акцентирание на всичко свързано с компютърната техника и информационното общество, дава сравнително по-бедни и традиционни определения на понятието парадигма, както и на музиковедията<sup>23</sup> в сравнение например с Уикипедия.

---

<sup>21</sup> Виж: **Fiske, Harold**. Connectionist Models Of Musical Thinking. Edwin Mellen Press, 2005

<sup>22</sup> Виж например: **Hirata K**. An essay on musical knowledge and intelligence programming NTT R and D, 50 9, 2001. P. 682-689

From abstract: "...In light of the relationships between musicology and computer science, we discuss the technologies required for making the idea of music as a communication media a reality. **Musical Knowledge and Information Programming is a new paradigm** that enables the user to manipulate music, which is an ambiguous and subjective media, and to transfer his/her intention and the meaning of a piece. We introduce prototype musical systems that verify the effectiveness of musical knowledge and intelligence programming...." /курсивът мой – Л. Кавалджиев/.

(<http://www.scopus.com/scopus/record/display.url?eid=2-s1.0-49CV-3X00-TWC1-C0G6-00000-00&src=s&origin=export&view=basic>)

<sup>23</sup> **Microsoft® Encarta® Reference Library 2004**. © 1993-2003 Microsoft Corporation :

**Paradigm** - 1. typical example: a typical example of something , 2. model that forms basis of something: an example that serves as a pattern or model for something, especially one that forms the basis of a methodology or theory , 3. grammar set of all forms of word: a set of word forms giving all of the possible inflections of a word , 4. science philosophy relationship of ideas to one another: in the philosophy of science, a generally accepted model of how ideas relate to one

Докато пък **Енциклопедия Британика** в електронния ѝ вариант, както може да се очаква, е преди всичко насочена към историята в разбиранята за музикознанието. Любопитно обаче е акцентирането в нея на т нар. **феноменологичен** подход към музиката<sup>24</sup> – едно разбиране, което споделям много отдавна и по отношение на българското музикознание.

Ще се спра накратко на това разбиране.

Всъщност това, което главно прави музиковедът и в традиционния, и в “новия” тип музикознание, е:

- или проследяване на някаква **история**, посочване на стари източници и на авторитети, документация;

- или **анализ** (традиционен или с модерни средства) на музикални структури и практики, което е всъщност **теорията на музиката**.

Остава обаче една обширна област от музиковедски занимания, не обхваната от посочените по-горе две насоки. Тя

---

another, forming a conceptual framework within which scientific research is carried out .

**Musicology:** the academic study of music, including music history, music analysis, music aesthetics, and historical performance practice. All areas of music fall under the category of musicology except composition, performance, and practical music teaching (pedagogy).

<sup>24</sup> **Encyclopaedia Britannica**. Deluxe Edition (CD), 2004: **Musicology** - the scholarly and scientific study of music.[..] The scope of musicology may be summarized as covering the study of the history and phenomena of music, including (1) form and notation, (2) the lives of composers and performers, (3) the development of musical instruments, (4) music theory (harmony, melody, rhythm, modes, scales, etc.), and (5) aesthetics, acoustics, and physiology of the voice, ear, and hand.[...] *Modern musicology*, with its practical or **phenomenological** as well as its historical approach to the music of the past, may be said to have started about the middle of the 19th century [...], The new sciences of psychology and ethnology exerted an influence on musicology, as did the study of the relation between the life and the work of a composer. The subsequent stream of biographies provided, in many cases, an increased insight into the music itself. Toward the middle of the 20th century, musicology became part of the curriculum of many universities. Increasing specialization within the field resulted in a proliferation of journals and professional societies.

следва не само логически, но и фактически присъства в практиката на музиковедите.

Това е **феноменологичният** подход към практиката на *актуалното* музициране. Неговите предмети на изследване се отнасят главно към **настоящия** момент и най-близката съвременност- за която **още не е** изработен теоретичен апарат, за да бъде тя подробно анализирана, а също така не е натрупан достатъчно документален материал, нито пък е постигната историческа дистанция, за да бъде тя разгледана от едно типично историографско гледище.

\* \* \*

Разбира се, можем да продължим да коментираме още много музиковедски подходи и парадигми, които ще срещнем във връзка с обсъжданата тук тема и в различни други енциклопедични източници, но не това е целта на настоящия текст. По-важно е, от една страна, да установим характерния за съвременността **плурализъм** и множественост, които наблюдаваме както в разбирането на понятието парадигма и на музикознанието, така и на понятието (по-скоро въпроса) – “що е музика”. От друга страна, да отбележим онова **групиране**, което ни дава възможност да се ориентираме в това многообразие и да видим логиката в съвременната смяна или конкуренция на парадигми. В това отношение много важно е да разберем, че само по себе си създаването на музиковедски текстове в традиционен маниер или в маниера на т. нар. ново музикознание все още не означава непременно избор на противоположни парадигми или кардинална смяна на изследователската методология.

Същото важи и когато се изберат необичайни за традицията обекти на изследване. Например изследването на популярната музика във всичките ѝ жанрове, което обединява учените и преподавателите, а в границите на международната асоциация за изследване на музиката IASPM само по себе си не означава някаква единна методология и следване на една и съща научна парадигма. Сред изследователите в тази международна общност се срещат както съвсем традиционни анализи, макар и върху нов материал и обект взет от популярната музика, така и твърде много публикации, които са в границите на т. нар. ново музикознание, а също така и изследователски прояви напълно необичайни както по своята структура, така по начина си на представяне.

Така например на Международния научен семинар: "Популярната музика днес: обекти, практики, подходи", организиран от българската секция на IASPM и проведен на 23-24 юни 2000 г. в София, един от чуждестранните доклади бе изнесен от автора му Тони Мичъл<sup>25</sup> (Tony Mitchell) във формата на рапизпълнение под звуците на съответен ритмичен съпровод.

Извън границите на това, което се причислява към областите на "изследвания на популярната музика", "ново" или "критично" музикознание, ще посоча още няколко примера за такива, които не бих могъл изцяло да отнеса към която и да е от тези групи. За мен те по-скоро представляват примери за съвършено нов подход към анализа на музиката и към представянето му пред читателя, който

---

<sup>25</sup> Информация от Интернет за този автор: **Tony Mitchell** is a Senior Lecturer in Cultural Studies at the University of Technology, Sydney. He was the Chairperson of the International Association for the Study of Popular Music from 1997 to 1999, and is the author of "Popular Music and Local Identity: Pop, Rock, and Rap in Europe and Oceania" (University of Leicester Press, 1996) and Editor of "Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA" (Wesleyan University Press, 2001. (<http://www.emplive.org/visit/education/popConfBio.asp?xPopConfBioID=104&year=2003>))

е органично свързан с парадигмите на информационната епоха и техниката. В единия случай става дума за афиширания като “постструктуралистски” сайт на Марсел Кобусен (**Marcel Cobussen**)<sup>26</sup>, който представя своите трудове (текстове и музика) предимно онлайн. Той е автор, сам идентифициращ се като ученик на Дарида, преподавател по естетика в Ротердамския университет “Еразъм”, по “философия и музика” в Кралската Консерватория в Хага, учител е по джазпиано в Ротердамското музикално училище (SKVR), а също е и композитор.

---

<sup>26</sup> Интересен е полуироничния стил с който Кобусен описва своята биография, музикални и академични занимания: “Marcel Cobussen wanted to become a professional soccer player. He did not succeed. Too bad. Now he is both a musician and a philosopher. He studied jazz piano at the Conservatory of Rotterdam, and Art and Cultural Studies at Erasmus University Rotterdam. When he is not busy writing about music and (post-structuralist) philosophy, he teaches philosophy and music at the Royal Conservatory of The Hague, jazz piano at the Rotterdam School of Music (SKVR), and aesthetics in the Department of Philosophy at Erasmus University. Otherwise, he enjoys fitness, traveling, and sleeping as well. At home, he plays mostly Bach. Note: he only writes about music he appreciates (not reversible). He is the co-author of the book, *Dionysos danst weer. Essays over hedendaagse muziekbeleving* (1996) [Dionysos Dances Again. *Essays on Contemporary Music*]. He hopes to become a professor in music philosophy in the near future. A good alternative might be to become a shepherd. He especially loves rabbits and camels but lives with a cat. So far, he is quite satisfied with his life.”



Five times around music. Five different entries to discover how deconstruction articulates itself in music.

In **The Gift Of Silence [donner les bruits]: On Music, Noise And Silence**, the apparently clear borderlines between music, noise, and silence are questioned, among other things through the work of John Cage.

**Specters Of Bach: On Gerd Zacher's Kunst einer Fuge** deals with a project of German church organist Gerd Zacher in which he deconstructs the first counterpoint of J.S. Bach's *Kunst der Fuge* (The Art of Fugue).

In a totally different way deconstruction appears in the contemporary avantgarde rock music of John Zorn. **Restitutions, Shibboleth or Aporias: On John Zorn and Burt Bacharach** shows how deconstruction is at work in Zorn's CD *Great Jewish Music: Burt Bacharach*.

**The Truth in Teaching: On Deconstruction in Music Education** knows a different approach. Point of departure here is the practice of teaching jazz music. What can deconstruction imply for teaching materials, teachers, and students in jazz education.

Jacques Derrida and Marcel Cobussen



These four parts are, as it were, framed by **Outwork. Deconstruction In Music: An Introduction**. Besides some important 'credentials' (the ethical implications of deconstruction, f.e.), this part focusses on the relation between this work and other musicological works informed by post-structuralism and deconstruction.

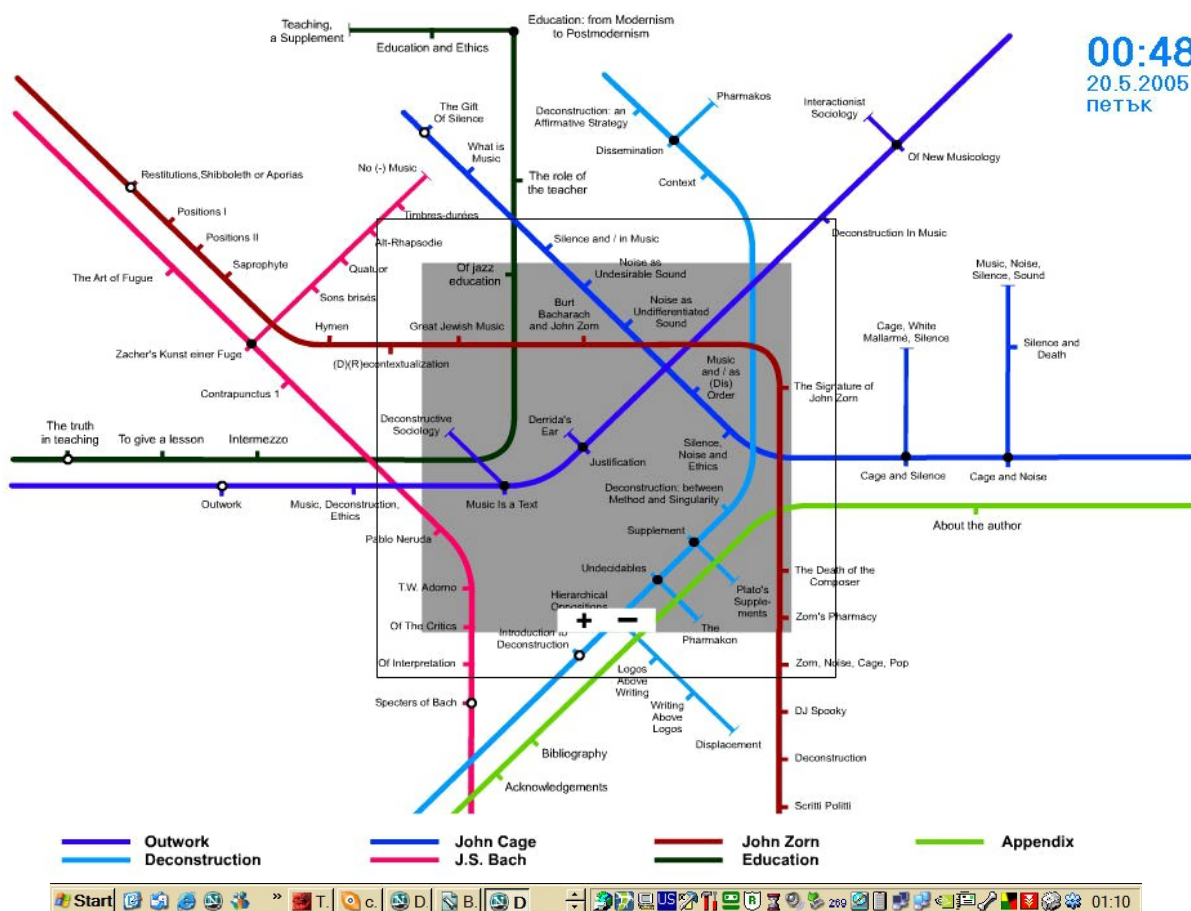
This work would not have been possible without the texts of French philosopher Jacques Derrida. In **On Deconstruction** some ideas on deconstruction are

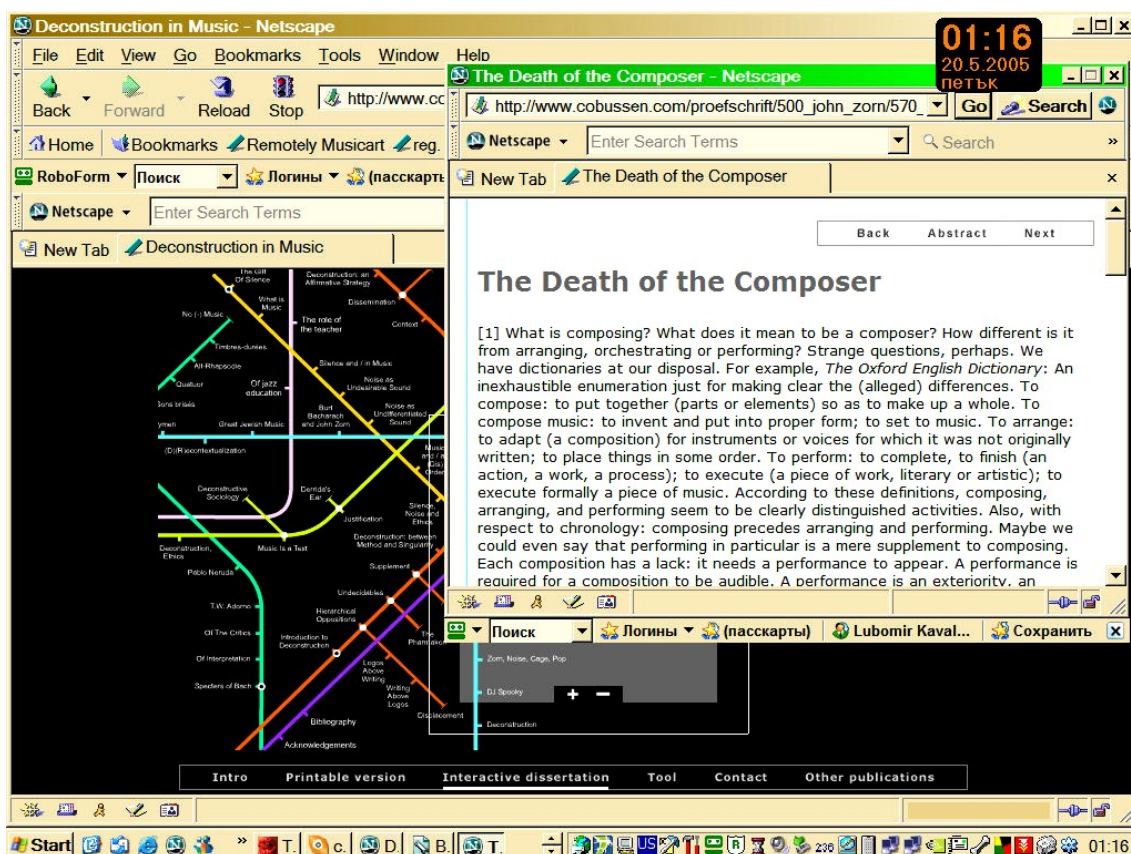
Но за разлика от всичко обсъждано дотук, неговите съчинения са представени по начин съвършено непознат досега в който и да е раздел на музикознанието. Много показателна е неговата онлайн дисертация<sup>27</sup> “Деконструкцията в музиката”.

Тук виждаме реално интерактивно участие на читателя в подредбата на текста и във възприемането му. Съдържанието на онлайн публикацията представлява нещо като карта или като правилник за движение по някакви пътища, от който читателят може да си избере който и да е раздел от дисертацията по свое предпочитание, а също така и съпътстващи или допълнителни текстове, които не влизат в границите на самата дисертация, така че възприемането и конструкцията на тази дисертация се предоставя до голяма степен на активността на читателя.

<sup>27</sup> **Cobussen, Marcel**. DECONSTRUCTION IN MUSIC, Interactive Dissertation, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, The Netherlands (<http://www.cobussen.com/navbar/index.html>)

Но и съдържанието на самите текстове, които можем да прочетем по този интерактивен начин, представлява до голяма степен едно не толкова постмодерно, но принципно ново, когнитивно-информационно **противопоставяне** срещу каноните и парадигмите на академичното музикознание. Ето две илюстрации на такива примери от посочената виртуална дисертация.





В образователната музикална литература по интернет напоследък също се срещат много случаи на **интерактивно** представяне на документална информация за музиката и на музиковедски – главно теоретични, а понякога и исторически текстове. Такава е например системата направена за обучение по елементите на електронната музика в интернет, а също така и други подобни образователни, специализирани или предназначени за широката публика сайтове.

Ето две илюстрации от сайта на университета в Орегон (USA) с интерактивно мултимедийно учебно съдържание в областта на електроакустиката и електронното музициране<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Разработен от **University of Oregon Interactive Media Group** на Уеб адрес: [http://img.uoregon.edu/emi/emp\\_win/main.html](http://img.uoregon.edu/emi/emp_win/main.html)

The screenshot shows a Netscape browser window with the title "Electronic Music Primer Main Module - Netscape". The address bar contains "http://img.uoregon.edu/emi/emp\_win/main.html". The browser interface includes a menu bar (File, Edit, View, Go, Bookmarks, Tools, Window, Help), a toolbar with navigation buttons (Back, Forward, Reload, Stop), and a search bar. The main content area displays a "Locator" menu with a tree structure of topics. The "Digital Representation" item is highlighted. The tree structure is as follows:

- Locator
  - The Synthesis Process
    - INTRODUCTION
    - LANGUAGE OF REPRESENTATION
    - FOUNDATION OF ELECTRONIC MUSIC
      - THE ELECTRONIC MUSIC SYSTEM
      - BRINGING THE PIECES TOGETHER
    - Control of Synthesis
      - INTRODUCTION
      - LANGUAGE OF REPRESENTATION
      - BRINGING THE PIECES TOGETHER
  - Sound
    - Sound as a Representation
    - Electronic Music Systems
      - Waveform
      - Amplitude
      - Frequency
      - Phase
      - Digital Representation
      - Sine Wave
      - Complex Periodic Waveforms
      - Harmonics
      - Sawtooth Wave
      - Triangle Wave
      - Square and Rectangle Waves
      - Generators and Modifiers
        - Oscillator
        - Noise Generator
        - Digital Recording
        - Filters
        - Low-pass Filter

The status bar at the bottom shows "Transferring data from img.uoregon.edu...". The Windows taskbar at the bottom indicates the time is 23:38 on 26.5.2005.

The screenshot shows the same Netscape browser window, but the main content area displays the "Digital Representation" page. The page title is "Digital Representation". The text on the page reads:

As described in SOUND AS A REPRESENTATION there are two common ways to represent sound: as an analog representation, and as a digital representation.

An analog representation of sound uses continuous fluctuations of voltage that change in accordance with variations in air pressure made by sound. This representation of sound made by the voltage signal is called an analog signal. Analog signals are characterized by the fact that voltages representing the sound are constantly changing.

**Digital sampling** is the process of converting an analog representation of sound to a digital representation of sound. In digital sampling, numbers (as "digital" indicates) are used to represent sound.

Below the text is a diagram illustrating the digital sampling process:

ANALOG SIGNAL → A/D CONVERTER → DIGITAL REPRESENTATION (0101101) → DIGITAL RECORDING

The diagram shows an analog signal waveform entering an A/D converter box, which outputs a binary sequence "0101101". This sequence is then shown entering a digital recording device.

The status bar at the bottom shows "Transferring data from img.uoregon.edu...". The Windows taskbar at the bottom indicates the time is 23:45 on 26.5.2005.

Разбира се, посочените по-горе примери и илюстрации не са просто някаква атрактивна музиковедска “игра на стъклени перли” (в смисъла на Х. Хесе), станала възможна с помощта на високите технологии, макар за несведущите да изглеждат така на пръв поглед. За читателската публика обаче, която е свикнала и предпочита конвенциите и особеностите именно на интернет пространството, пред каноните на книжната академична “Гутенбергова галактика” те носят сериозно ново съдържание, развиват въображението и самостоятелното мислене на потребителя и най-важното – те са демократични по своето послание, независимо от сложния и специализиран език в някои от тях.

Впрочем истинската самоцелна наукообразна игра “на стъклени перли” в постмодерната теоретична литература, публикувана разточително в последните 20 години в много книги и печатни статии, също става обект на жестока ирония и пародиране от страна на представителите на новата информационна парадигма. В интернет пространството например съществува сайт<sup>29</sup>, където всеки може да си генерира дълбокомислен постмодерен философски или изкуствоведски текст с напълно случайно съдържание. Всичко в така генерираната статия звучи достоверно, авторитетно, ерудирано и дълбокомислено, има ги авторитетите, развитият научен апарат, сложните изречения, постулатите, хипотезите, коментарите и доказателствата. Посочени са и “авторитетни” институции, научни титли и позиции на автори, техни публикации и пр., които разбира се са измислени и реално не съществуват. Всичко в така създадените статии е безмислено и случайно математически изчислено в момента на

---

<sup>29</sup> <http://www.elsewhere.org/pomo/>

влизането на всеки нов потребител в сайта<sup>30</sup>. Изреченията изглеждат правилни логически, синтактично и семантично, имат и своите “актуални” денотати, изразяват някакъв оригинален “дискурс” или групова ценностна нагласа, но това не ги прави по малко абсурдни и изпразнени от всякакъв изследователски смисъл или прагматична цел. И така – при всяко посещение в сайта се създава “статия”, готова за публикуване в което и да е претенциозно списание...

Поместените няколко примера на такива генерирани статии в края на настоящото изследване (вж. **Приложение 1**) са не само любопитни по своята форма и съдържание, но и по своя предмет на “изследване”, който е представя парадигмите в съвременната епоха.

Фактът на съществуването на такива и други опити за отхвърляне на консервативните научни парадигми е едно от свидетелствата за “световната свръхборба”<sup>31</sup>, за която говореше още Тофлър и която се разгаря днес в различни области, включително в хуманитаристиката и в музикознанието, като част от нея.

### **3. Музиката и смяната на парадигми в общия модел на съвременната култура**

---

<sup>30</sup> Статиите се генерират онлайн динамично по заявка на потребителя от софтуерната машина “Дада” специално разработена за алгоритмично създаване на хуманитарно-научни безсмислени текстове. На съответния сайт четем следната кратка информация: “This is the homepage for the Dada Engine....The Dada Engine is a system for generating random text from grammars. It compiles and runs on (most) UNIX-like systems.....The current Dada Engine distribution is 1.03.” (<http://dev.null.org/dadaengine/>)

<sup>31</sup> **Тофлър А.**, Третата вълна. София, 1992, с. 561-570.

За да разгледам посочената тема, първо ще се спра на няколко други, извънмузикални културни области, които играят в съвременната информационна епоха особено важна роля при динамичните промени в модела и смяната на парадигмите в културата като цяло. Тяхното осмисляне е в контекста на въведените три концентрични кръга: ядро, маса и периферия в общия модел на цялостната духовна култура<sup>32</sup>.

Така **периферията** ще бъде онази граница, където се преминава в други области на човешката творческа активност. Това са дейности, които макар и в редица случаи да са много важни за съвременното общество, създавайки дори иновационни продукти, но не се отнасят именно към специфично духовното в културата, не принадлежат към онова, за което се изисква преди всичко и главно **творческо** умствено или емоционално усилие и работа.

**Ядрото** на духовната култура, когато се разглежда и в съвременен, и в исторически план, би могло да бъде определено по три начина:

а) като актуален и бъдещ център, т.е. това, което в момента и по-нататък ще концентрира най-високите и мощни източници и образци на творческата културно-съзидателна енергия; осъществявайки генералната смяна на парадигмите в културата

---

<sup>32</sup> Ще направя уговорката, че тук разглеждам културата в нейния ценностен аспект. Този аспект от теорията на културата има предимно естетически и социалнопсихологически характер, тъй като я анализира от нейната духовна, субективна страна. Специално музиката от тази гледна точка се разбира не толкова като готов културен продукт, не толкова и като човешка предметна дейност, а преди всичко като състояние на съзнанието и като психологическа нагласа, и то - като ценностно (аксиологическо) състояние, т.е. като система на преклонение и уважение към определени културни явления.

б) като бивше ядро – това, което е било в миналото център на духовната култура, но вече се измества от експанзията на новия център;

в) като претенденти за център – това са онези ядра на специализирани сфери от духовната култура, които винаги са се стремили да застанат в центъра изобщо на културата, но никога не са успявали да заемат това място, въпреки, че в моменти на деструкция са могли да излязат за кратко време на преден план.

**Масата** на културата очевидно обхваща всичко останало и определя (статистически) във всяка историческа епоха по-голямата (до 90%) част от широко разпространените сред културните дейци и тяхната публика, т.е. господстващите за момента (официално и неофициално) масово разпространени културни явления. Това са популярните за всяка епоха или човешка общност ценности, вкусове, технологии на създаване, разпространение, съхранение на културни продукти, формите и жанровете, стилите и особеностите, както и типовете на тяхното пропагандиране и усвояване, включително и в сферите на общото или специализираното обучение на подрастващите.

Цялостната схема (модел) на духовната култура, разгледана в същия аксиологичен план, се изразява графично чрез тези три концентрично разположени културни сфери или пояси, като най-големият изобразява границите на културата, респ. нейната периферия, в по-малкия е разположена масата на културата, а най-малкият, очертан около центъра – духовните сфери, отнасящи се към ядрото на културата.



В този смисъл и тук има повторение в големите мащаби на онази структура, която намираме в по-малките ѝ компоненти (рекурсивност)<sup>33</sup>.

Като говоря за ядро, маса и периферия ще отбележа, че тук имам пред вид общия модел на духовната култура при **напредналите** в своето развитие цивилизации. Това е духовната култура в нейния разгърнат вид, т.е. като плод на твърде продължителна еволюция. Това не значи, че синкретичната култура, в която духовността не е била още фактически разделена от материалната практика, не може теоретично, със силата на абстракцията да се раздели от материалните действия и да се намерят в нея сходни 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 съвременна култура сферите вече реално в живота са твърдо отделени една от друга, професионализирали са се и в повечето случаи имат и официално изградени свои специализирани институции.

Елементите на културата – нейните сфери разбира се в много случаи и днес могат да бъдат във вид на "сплав" – са неразличими на пръв поглед. Така е било не само в синкретичната култура, сходно е положението и в очертаващата се синтетична мултимедийна култура на бъдещето. В първия случай тези културни компоненти още не са се отделили, още не е настъпил

---

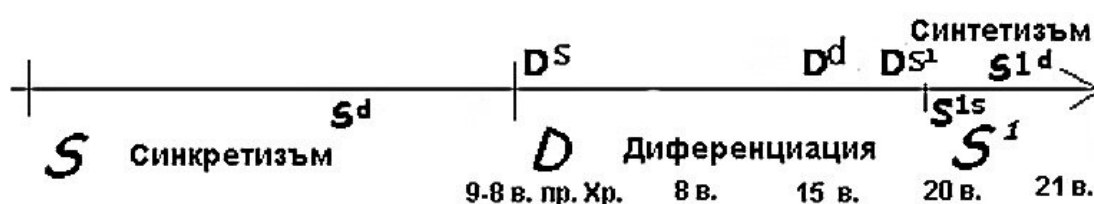
<sup>33</sup> По-специално ще отбележим, че в големия мащаб (общото културно поле) има функционално подреждане сходно с онова което се намира в по-малкия мащаб. Например с онова което описваме с графичните схеми относно теоретичния модел на функциите на музиката и на нейния материал - музикалния саунд.

процесът на диференциация, на "изчистване" на отделните елементи. Те, в архаичното общество, са 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 става 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 до своя исторически връх към края на 19. век (епохата на "чистите" европейски изкуства).

Днес, с помощта на информационните технологии се засилва точно **обратното** историческо движение – тези отделени един от друг "чисти метали" да бъдат съзнателно творчески комбинирани и сливани един с друг, за да се получат *синтетични* съчетания от тях, които имат качествено нови свойства.

Общата диахронична схема на този исторически процес е известна: синкретизъм, диференциация, синтетизъм. (**SDS<sup>1</sup>**)



Но и в първия, и във втория, и в третия етап, независимо как са подредени – дали са неразличими един от друг, дали са строго отделени, или са съединени съзнателно в синтетично цяло – те винаги се броят и фундаменталните отношения между съответните културни "елементи" са налице. В рудиментарен, чист

или в синтетичен вид се срещат няколко неизменно повтарящи се основни ценности на културата, които представляват базисните аксиологически елементи в модела на културното поле, без които не може да съществуват човешко мислене, човешки чувства, човешка воля, не може да съществува човешко творческо съзнание.



Без претенции за някакво първенство в подредбата ще посоча сред съседните на музиката сфери най-напред тази на **религиозната**<sup>34</sup> култура. Тя именно и до днес играе изключително

<sup>34</sup> Понятието "религиозна" ние тълкуваме тук в най-широк смисъл, като включваме в него и политеистичните митологични системи на древността. Така широко тълкуваната религиозност с хилядолетия, а до голяма степен и до днес е онова, което съставлява ядрото на духовността изобщо. Още когато подробно разглеждахме теоретичния модел на музикалния саунд, ние

важна, макар и по правило консервативна, задържаща роля в процеса на смяна на културните парадигми.

Самата дума “духовност” е тясно свързана с представата за духовенство, за "духовни лица". Макар че днес, в условията на глобалната информационна цивилизация, религиозната 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.

Същото би могло да се каже за ролята на нейната институция – *църквата*, която, независимо дали е отделена от държавата или не, днес има значимо влияние върху масовото съзнание – главно чрез емоционално-психологическите механизми, свързани с нея. Тя оказва своето въздействие днес не толкова с чисто религиозно-теологичната си страна, а повече със средствата за масово внушение (сугестия) и с конотациите на онова, което тя е символизирала през вековете като естетика, като морална институция, като място, което е било органично свързано с историческото (традиционното) развитие на културата на всяка нация. Тази “сакрална” парадигма в съвременността можем да посочим като традиционалистична и консервативна по определение.

Не по-малко важна сфера на културата през всички векове е **политическата** култура. В условията на съвременна България около едно десетилетие в края на 20. век тя претендираше

---

отбелязахме някои модерни превъплъщения на "религиозността" - особено при харизматичния (магически) саунд. (Виж: **Кавалджиев Л.** Към общата теория на саунда (II част). -Българско музикознание, - 3, 1994, с. 62-67)

напразно да стане център на културата изобщо чрез една главно емоционална и демагогска политизация на нашето общество.

Като казвам политизация и политическа култура, имам предвид онези ценности, психологически умения и нагласи, без които е невъзможно упражняването на власт, независимо от кого, как и в какви мащаби. Политическата култура е не само важна част от съзнанието на самите политици. Политическата култура е абсолютно необходимото условие за съществуването на всеки един човек, независимо дали той съзнателно е усвоил тези ценности, т.е. дали е политически грамотен или не, дали е политически активен или разочарован от политиците. Да "правиш политика" е жизнено необходимо както в големите мащаби на държавата или на света, така и в колегиалните или частните отношения между приятели, в семейството и т.н. Всичко, което е свързано с властта като ценност, принадлежи към така широко разбраната политическа култура. И съвсем не би трябвало да се смята, че във всички случаи политическата култура е нещо, което е неизбежно обвързано от насилието и репресивността. Тъкмо напротив – съжителството на хората е невъзможно без организаторския талант на този, който води другите, който ръководи. Добрият политик всъщност води много повече със своята мисъл и заразяващи чувства, със своята информираност, проникателност, хитрост, харизма и т.н., отколкото чрез механизмите на принудата. В този смисъл политическата култура е ценностна сфера, която винаги и във всички случаи е играла изключителна роля – особено при "светската" институционализация и легитимация на парадигмите.

Би могло да се помисли, че именно политическата култура, а не религиозната, е била и в миналото център на културата. Но

това е само привидно. Политическата култура именно като духовност само в много редки, свръхполитизирани моменти или в преходни ситуации се е опитвала да вземе връх в духовната област. Ако проследим подробно историята на духовността, ще видим, че политическата култура, ценностите на властта в повечето случаи са били само неуспял претендент за ядро на културата, а всъщност победата винаги е стояла на страната на онова, чиито духовни носители са били в древността – жреците, по-късно – училището, а в последните векове в много случаи – хората на изкуството, както и днес – представителите на масовите и специализирани форми на информацията. Именно "властелините на духа", а не властниците са стояли, стоят и сега в ядрото на културата.

Случаите в по-далечната и по-близка история, когато жреци, църковници, учители, артисти или журналисти са се занимавали активно с политика или непосредствено са служели на политици, не променят положението, а по-скоро го потвърждават. В границите на социума политиката обикновено е външната и ефимерна ръководна сила. В границите на световната и национална култура обаче, истинският и непреходен властелин обикновено са били **не** ценностите на политическата власт, а такива неща като чистата вяра и общуването, а в определени случаи – красотата, доброто, Разумът и т.н.

В българската съвременност такива идващи от политиката либерални тенденции като например всеобщата компютъризация на училищата, битовизацията на интернет, "Електронното правителство" и електронизация на изборния процес, децентрализацията на науката и висшето образование, политиката на активно противопоставяне срещу национализма, срещу

антиглобализма, срещу етническата нетърпимост съдействат пряко по институционален и социалнопсихологически път за смяната на консервативните парадигми в прехода към глобалното информационно общество.

Съвременното ядро на културата би трябвало да се търси обаче не толкова в религията и политиката, а там, където се намира **комуникационната** сфера, т.е. – сферата на общуването (формално и неформално). Културата на глобалните комуникации започва да се очертава и съответното **бъдещо ядро** на духовната култура изобщо. Тук именно става една генерална смяна на парадигмите.

Корифеите на комуникационната (информационната) култура имат в началото на XXI век всички шансове да заемат онова място, което са имали в миналото жреците и религиозността, църквата. Наистина днес дори и в България се забелязва, че комуникациите, както и информационният капацитет на "световните езици" (вкл. и носената от тях или във връзка с тях особена звучност, характерен "саунд") в много по-силна степен обединяват (или разграничават) мисълта и чувствата на използващите ги хора, отколкото дори общите ценности на науката, на вярата, политиката, философията и т.н.

Особено културно значение при смяната на културните парадигми в съвременността има и глобалната употреба на английския език като предпочитано средство за интернационално общуване, особено в областта на информационните технологии (ИТ), електронните медии и интернет. И не без основания е силната опозиция на почти всички националисти и традиционалисти по света срещу това.

Може би не са пресилени някои опасения за появата на нов "информационен колониализъм"<sup>35</sup>. Може би е рано още да се твърди, че комуникационната сфера е станала действително ядро и на нашата, българската култура, но, от друга страна, лесно може да забележим, че модерните средства за масова и лична комуникация (телевизия, радио, телефон, интернет), които именно използват могъщата сила на високите аудио-визуални технологии, за повечето днешни българи са онзи реален заместител на избледнелия авторитет на православния храм и особено на националната ни църква, раздираща се все още от разкол и изоставаща неудържимо от динамиката в психологическите потребности най-вече на младите хора.

Съвременните комуникации и масовите електронни медии на практика "центрират" умовете, чувствата, предпочитанията, интересите, идейните тенденции, т.е. почти цялата духовност на широките маси по целия свят.

А щом "храмът" днес за голяма част от населението на земята това са институтите и средствата за електронна комуникация, и щом "боговете" в този храм са Визията и Саундът, с основание да смятаме за правдоподобна хипотезата, че в бъдеще комуникационната култура ще се утвърди като онази всеобщо значима ос (аксис мунди), около която ще се завъртят всички други области на духовността, така както в миналото подобна ос е била религията. Именно това влияние на "четвъртата власт" – глобално нарастващо и определящо във все по-голяма степен цялостния живот на хората в съвременността, е главният

---

<sup>35</sup> Не е изключено самото информационно общество, както се е случвало и в преходящите го индустриални или аграрни цивилизации, да бъде построено в два противоположни варианта: следвайки демократичен или пък тираничен обществен модел.



двигател в смяната на парадигмите на границата между 20. и 21. век.

Генетично свързана с предишната сфера, макар и твърде различна от нея, е **научноизследователската култура**. Тази част от модела на културата, особено в средата и в края на 20. век също има *претенциите* да стане ядро на духовната култура изобщо. Търсенето на истината, любопитството към откриването на неоткрити закони и явления, любознателността<sup>36</sup> – всичко това е една от основните съставки при формирането изобщо на човешката духовност във всички времена.

Колкото обаче да е важна тази част от културата, колкото и днес тя в последния век да се е превърнала в могъщ икономически или политически фактор и в иновационна производителна сила в развитите страни, тя не успя, а едва ли може да стане в бъдеще истински център на човешката духовност изобщо. За социума днес "чистата", фундаментална наука вече не е онази ос на съзнанието и на ценностите, както това би се искало на самите представители на тази наука. Миналият век шумно бе прокламиран като "век на науката" – това е фраза, която едва ли може да прикрие факта, че точно в тази епоха науката твърде често ставаше фактор за насаждане на безразличие и отчуждение, разединение, цинизъм и манипулация, а не притегателен център – ос, около която да се движат основните ценности и всеобщото уважение на обществото към традицията и към импулсите за обновяване.

Макар и маргинална за духовната културна област, но изключително важна и непосредствено свързана, вкл. с

---

<sup>36</sup> Би могло да се каже, че човешкото съзнание до голяма степен се различава от психическата дейност на животните по това, че у човека е особено засилен и качествено обогатен т.нар. ориентируващ рефлекс, над който по-късно израства чисто човешкия стремеж към непрекъснато откриване на нови и нови истини.

музицирането днес, е **икономическата** (стопанската) култура. При дейците на икономическата култура освен чисто практически умения, съществуват и уважение към определени ценности, и специфична креативна умствена (т.е. духовна) дейност.

Икономическите ценности са онова, което един истински добър стопански деец уважава над всичко друго. Не може цялата тази съвкупност от ценности да се сведе нито просто до знания в областта на икономическата наука, нито просто до обикновени математически умения за пресмятане на различни стойности и отношенията между тях. Талантът и уменията на стопанския деец, неговият *особен* тип мислене и усещане на нещата, неговата (спекулативна) *изобретателност и творчество*, въпреки че са една привидно странична област за духовната култура, носят и своя специфична културна ценност и потенциал за иновации<sup>37</sup>.

Културата на стопанския деец има и своите много по-високи и достойни за уважение и подражание примери. И тук съществува духовна дейност от голям ранг, носители на която и в съвременността са видни световни финансисти, организатори на производството и на търговията в глобални (наднационални) мащаби, както и прочути меценати (спонсори) на изкуствата и музиката в условията на информационната цивилизация. При смяната на парадигмите тази култура играе съществена роля не само за материалното обезпечаване, но и като средство за изграждане на имидж, престиж и психологическо въздействие в големи мащаби.

---

<sup>37</sup> Икономическата култура в никакъв случай не би трябвало да се разглежда само в сянката на нейните принизени варианти, които особено хората в България свързват с представи и ежедневни впечатления от нашата "сенчеста икономика", т.е. - спекулата в кризисни условия, заобикалящото законите печалбарство и т.н.

\*\*\*

Какви са отношенията между **музикалната култура** и изброените други културни сфери в човешката духовност в контекста на темата смяната на парадигми в съвременността. В ценностен аспект те се осъществяват главно по три начина:

– Първият тип аксиологическо отношение фиксира отношенията между ценностното ядро на музиката (в миналото определяно предимно психологически и естетически като “чиста музикалност”, “абсолютна музика”<sup>38</sup> или “музикално-прекрасно”) и ядрото на по-голямата от нея обща естетическата сфера (доминиращите естетически нагласи, вкусове и норми)<sup>39</sup>.

– При втория тип – ядрото на музикалната култура се явява конкретизация на **обществената** свръхзадача (доминанта) за всяка епоха. (Под обществена свръхзадача разбирам конкретната генерална ценност на духовната култура, уважението към историческата цел, която осъществява дадена достатъчно голяма обществена група, народ, нация или човечеството изобщо). Пример днес е идеята за глобализма при прехода към постиндустриална (информационна) цивилизация.

– Третият тип се среща в случаите, когато музиката обслужва някое друго изкуство (например музиката в театъра).

- Четвъртият тип възниква, когато отделни музикални форми или средства обслужват пряко определена извънмузикална сфера на материалната и духовна култура.

---

<sup>38</sup> Виж: **Dahlhaus, Carl**. Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Barenreiter Verlag, 1978.

<sup>39</sup> Естетическата сфера на духовната култура не само е по-голяма от тази на отделното изкуство (в случая музиката), но и в много случаи включва в себе си явления извън художествената култура. Естетиката се отнася и до чисто битови явления, човешки отношения, продукти на материалното производство.

За всяка музика може да се каже, че тя се съотнася със заобикалящите я извън музикални сфери поне по един от четирите начина. Дори когато няма непосредствено приложна функция, музиката неминуемо изразява (респ. противопоставя) или някакви господстващи вкусове, или конкретен обществен идеал (свърхзадача), или актуални потребности от художествено, морално, философско, педагогическо, научно и друго естество.

**Приложният тип музика** обаче добавя към мултипликацията на първите два типа обществени ценности (иманентно естетическата и функционално-социалната) и още един вид ценност. Това е ценността на съответното друго изкуство, а в четвъртия случай – и на съответната друга сфера, към която музиката “се прилага” (властта, печалбата, истината, доброто, вярата и т.н.)

Така приложният тип музикална култура по принцип винаги представлява тип музикалност, по-сложен и "по-висш" от гледище на привържениците на културния синтез, отколкото абсолютната (чиста) музика, или пък тази, която си поставя задача просто да илюстрира чрез музикални образи доминиращите в дадено общество настроение и ценности. Това е един извод, който до голяма степен следва от извършващата се в момента глобална смяна на парадигми. **В миналото основна е била ценността на “чистотата” в музикалността, сега се налага обратното гледище, особено чрез практиките и институциите на информационната сфера.**

Но приложната музика в съвременността също има своя йерархия. Не е все едно например 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 например 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 променя със смяната на парадигми: в зависимост от това как се сменят центровете на културата, кои нови обществени свръхзадачи изместват старите, как естетическите вкусове и направления кардинално променят своите насоки, своите основни ценности и своята относителна тежест в дадена обществена обстановка.

Ще се спра поотделно на връзките, осъществявани в модела на съвременната култура между музиката и **някои** от посочените по-горе обществени сфери в съвременните условия на информационната епоха.

\*

Ще започна с КОМУНИКАЦИОННАТА култура. Нейна централна ценност, нейно ядро е **информацията**. Информацията и информираността е разбрана тук именно в аксиологичен план, т.е. не само като основно средство за осъществяване на общуването и разбирателството, но и като *обект на преклонение*. Това е и душата на истинската комуникация (вкл. и най-специализираната). Дали тя ще се осъществява с реч, или с писмено слово, или със символи, с характерен звук или картина – информацията тук е основна ценност, създател на обществено значимия имидж за всяка информационна институция или конкретен комуникатор.

В периферията обаче на същата комуникационна сфера информацията (и разбираемостта) се редуцират в някои по-различни други ценности. Тук например започват да ценят езиковата “правилност”, всеобщата достъпност и **атраактивност** на съобщенията или пък някои характерни форми на тези съобщения, които са се наложили в една или друга епоха, или ситуация, каквито са например диалогизмът, монологизмът, а в съвременната епоха и *интерактивността*.

Музикалната култура, със своите специфични форми и средства влиза днес в досег не толкова с душата на комуникационната култура (информацията като самостоятелна ценност), а с такива нейни масови или периферни ценности като например достъпността на съобщението, формите на диалогичност или монологичност, информационното богатство.

Освен това 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 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 типове знаци, за стремежа към правилност на езика, към достъпност на съобщенията, богатството на морфологични елементи, на речника.

Това, към което до голяма степен винаги са се стремили пуристично настроените академични консерватори, изграждайки своя строга система за професионално обучение на музикантите, е твърде сходно на идеалите, защищавани например от езиковите пуристи и педантични граматисти, 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 езика, стремежа към еднозначна разбираемост, установените пак от тях официални норми и "правила на играта" при водене на диалог и монолог, респективно – при полемиката или при аргументацията в осмислянето на явленията<sup>40</sup>.

Когато пък музиката придобие приложни функции в сферата на съвременните масови електронни комуникации, тя често сама се задължава, приемайки тази роля, да спазва тяхната модерна догматика. Това са медийните изисквания за 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. От психологията на рекламата е заимстван и отдавна широко се използва в съвременните масови електронни комуникации така нареченият **МАУА-праг**<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Дори и в такава модерна творческа област, като електронната и компютърна музика все още могат, особено в западна Европа, да се срещнат подобни господстващи академични нагласи.

<sup>41</sup> Виж в: **Фойрих, Ханс-Юрген**. История на стоката и рок-музиката. В: Рок-музиката. Аспекти на историята, естетиката и продукцията., Изд. Музика. София, 1982, с. 52.

Чрез разработения авторски функционален модел TIEM той може да бъде изобразен така:



Тази конвенция съществено променя днес парадигмата в съзнанието и на българските музиканти, в случаите, когато те търсят по-широка и бърза популярност. Тя се възприема “инстинктивно” и без съпротивление предимно от онези, които се стремят на всяка цена да бъдат добре приети от аудио-визуалните електронни медии.



И при другите изброени по-горе сфери в съвременния модел на културата се открива подобна типология в отношенията им към музиката.

Както отбелязах – **РЕЛИГИОЗНАТА КУЛТУРА** е била няколко хилядолетия в самото ядро на духовността. Музиката в църквата (респ. митологичната и обредна практика) в тези условия е имала в по-голямата си част обслужващ характер. Но и тук – в религиозната култура – ценностите са били от различен ранг.

В центъра на религиозната култура стои **вярата** – като дълбоко, неподвластно на разума чувство, като нещо до голяма степен неизразимо с думи, като религиозна преданост и просветленост. Това е чистата вяра – нещо, което всъщност не е достъпно дори за голямата част и от духовенството. В масата обаче на религиозната култура излизат напред такива ценности като поклонничеството, екстазът, масовото послушание на вярващите към техния духовен пастир и към институцията на църквата. Съответно в периферията на религиозността стои предпочитанието към външно *показната съвкупност от ритуални дейности и символи*.

Именно тази периферна част от религиозността е важна за онази църковна общност, която иска да има влияние в по-големи мащаби. Тогава се развива богата система на съответната църковна ритуалност, включително различни сакрални "действия" или представления. Музиката и архитектурата тук въздействат в синтез с религиозните театрални представления и образи на изобразителните изкуства. Към тях се прибавя магията на словото и специфичното държание, което засилва т. нар. излъчване (харизма) на религиозните дейци. Огромна става ролята днес съответно на музикалния саунд при онези религиозни (вкл.

*сектантски*) общности, които се стремят към глобално световно влияние.

Църквата на християните, когато в течение на вековете се превръща в могъща институция, безспорно залага на всички тези периферни за чистата вяра неща. Не са могли да минат без тях и всички останали монотеистични религиозни системи. Но например християнинът аскет, постникът не се нуждае нито да участва в църковни ритуали, нито дори от обаянието на оратора, нито от божествени звуци в храма, нито от каквато и да е театрализация на своята вяра.

Именно масовото (екстензивно) разпространение на една религия поставя на дневен ред такива цели и ценности като система от религиозна пропаганда за осигуряване на поклонници, средства за внушение на религиозната идея чрез непрекъснато подхранване на религиозния екстаз и постигането на онова послушание, на онази дисциплина у вярващите, която ги кара да продължат неотклонно да се подчиняват на своя духовен водач. Това са именно ценностите на масата в културата на религията. Нейната периферия – т.е. това, което свързва църквата с широкия свят, което е гранично между духовността и такива светски области като политиката, педагогиката, философията, морала и т.н. – са театрализираните ритуали, а днес – религиозната мултимедия. Те не могат да минат без участие или присъствие на представители на останалите културни сфери: без политици, учени, техници, учители и т.н., и особено – на музиканти. Именно от религиозните действия тези представители на останалите духовни сфери са черпили опит и модели, които са пренасяли вече в своите области – в светската ритуалност, в светските зрелища и празници, в спектаклите и концертите, в светската ораторска реч.

Също и музикантът, когато влезе особено днес в досег с църквата, започва да изпълнява роля на наблюдател или служител на онова, което се намира главно в периферията на вярата. Това е музикалното оформление на ритуалите, на различните мистерии – "действия", на своеобразната музикалност (интонация и тембър) на църковната реч, която също осигурява магическо въздействие върху вярващите. Постигането на масовия екстаз се подпомага и от общото или групово участие в църковното вокално или инструментално музициране.

Много рядко обаче музикалните дейци, дори когато са заемали положение на духовници от висок ранг (занимаващи се същевременно с философия, астрономия и т.н.), са могли именно чрез своята практическа дейност и музикална образност да встъпят в истинско интимно общуване с най-дълбоките, отречени от материалния свят, изцяло подчинени на бога абстрактни ценности на чистата вяра. От своя страна фанатичните дейци на чистата вяра почти винаги са отхвърляли не само ритуалността, "харизмата" на общуването с профанните маси, дори с целия институт на църквата и нейните организации за вербуване на поклонници, за осигуряване на масово послушничество, или за постигане на екстаз с "изкуствените" средства на художествената култура. Класическите фундаменталисти и пуристи, "чистите" духовници винаги са били настроени против истинската творческа музикалност (и на артистичността изобщо) или са гледали на такива неща с основателно подозрение. В тези среди дори и в днешните модерни времена се срещат изказванията против музиката, против изкуствата въобще или най-малкото – против модернизациите в тях. Фундаменталистите в религията са настроени по същия негативен начин и към общуването с други

съвременни светски сфери, а именно: с представителите на властта, с дейците на стопанската култура, с майсторите на лечителското изкуство, техниката и т.н. Казано обобщено, въпреки опитите за модернизация в някои свои масови или медийни прояви, църквата и до днес е убежище на традиционалистични парадигми, които в отношението си към музиката и музикалната наука често апелират към образци, намиращи се твърде назад в историческото време и твърде далеч от светските ценности утвърдени в гражданското общество на Новото време (т.е. след епохата на европейския Ренесанс). При съвременните представители на фундаментализма този консерватизъм е изразен най-силно и агресивно в мюсюлманската религия, а най-слаб е той при протестантите<sup>42</sup> (например в баптистката<sup>43</sup> църква).

Отношението на съвременната музикална култура към **ПОЛИТИЧЕСКАТА КУЛТУРА** – т.е. към културата на властта, също показва интересни особености. Изглежда малко обидно за професията на музиканта, но все пак е факт, че голямата политика и големите политици никога не са се нуждаели в своята дейност истински от музика. За да правиш голяма политика съвсем не е нужно да имаш пряко и компетентно отношение към музикалната

---

<sup>42</sup> Относно фундаментализма в протестанството виж: **Чуков В.** Християнски фундаментализъм (<http://members.tripod.com/crcs0/hristfundamen.html>)

<sup>43</sup> Макар че минават за фундаменталисти от теологично гледище баптистите от южните щати на USA обикновено имат твърде свободно отношение към използването на музиката и танците на цветнокожото население като ги интегрират успешно в църковния ритуал (виж: Noll, M., A History of Christianity in the United States and Canada, Grand Rapids Eerdmans, 1992, pp. 37-41)

сфера. Чистата дейност на властта в известен смисъл даже е противопоставена на музикалността, която от гледище на традиционното разбиране за политика носи някакъв несериозен елемент. Чистата дейност на властта, стратегията на нейното утвърждаване и запазване, тънките политически ходове във външната и вътрешната политика се правят извън и независимо от музиката. Когато музиката присъства и днес в дейността на големите политици, тя е свързана с тяхното свободно време, с отмората или със създаването в изборна ситуация на популистски имидж – особено сред младежта.

Политическата култура обаче съвсем не трябва да се мисли само като способност за законотворчество и осъзнаване на тайните на голямата политика. Тъкмо обратното – в масата на политическата култура и политическото действие влизат по-ежедневни ценности, като тези на държавната и месна изпълнителна власт (управлението), поддържането на постигнатото вече господство и реализирането на политически успех в различните по-ниски стъпала на властта. В периферията на ценностите на политическата култура излизат напред такива неща като: завоюване на престиж и влияние сред по-малки или по-големи групи от хора, поддържане на популярността, включително с всичките прийоми на демагогичността и откровената реклама. Именно тези претенции на масата и периферията в модела на политическата култура предпочитат различните външни средства, сред които безспорно една от основните е изкуството.

В масата (т.е. в ежедневието) на политическата култура, където политически дейци или бюрократи със среден ранг се стремят към укрепване на своя политически успех и кариера, към постигане на тънкостите на управлението и осъществяване на

господство под една или друга форма, откриваме обаче сравнително не толкова голямо участие на музикални атрибути – класически или съвременни. Тук разбира се музиката също може да изпълнява едни или други декоративни или официално представителни (афирмативни) функции или пък да предизвиква изблици на ентузиазъм.

Разглеждайки връзките на музиката специално с политическата култура на информационната епоха, ще посоча, че и тук, както в религиозната и комуникационната сфера, се забелязват най-вече контакти с **периферните** сфери на властта – там, където деятелят на властта вече излиза извън тайните коридори на голямата политика и се "показва" пред своите почитатели, пред целия народ или (чрез електронните средства) на целия свят в ролята на актьор или закрилник.

При периферните ценности на политическата култура – като например поддържането на престижа или влиянието, постигането на евтина популярност и всички изпитани средства на демагогичността – музиката има съществено място. Именно тук се развихря стихията и на съвременната популярна музика. Музиката започва да показва своята полза за всеки заразен от популизъм политик, който се стреми главно към тези ценности. Не само като форми на представителност, но и като сугестивно средство тук именно – във формата на химни, песни с политически характер, различни театралномузикални представления и видеоклипове, пряко участие на попзвезди във властта и прочее – музиката по всякакъв начин способства за внушаване на престижа, за постигане при разширяване на влияние и известност.

Често такъв тип политици се превръщат в съзнанието на широките маси (благодарение на помощта на музикални,

театрални, видео и други художествени средства) в своеобразни политически "шоумени". Разбира се, не всеки днешен политик прибегва често до такива средства, но почти всяка политическа система не може да мине без помощта на музиката и музикантите при поддържането на своята официалнопразнична звукова среда и фасада.

Една много важна област на духовната култура, чието значение е достигнало своя исторически максимум в съвременността, това е **НАУЧНОИЗСЛЕДОВАТЕЛСКАТА** култура. Централна традиционна ценност тук е истината. В масата на научноизследователската култура могат да бъдат посочени знанието и осведомеността (начетеността), а към периферните ценности за науката (които я свързват с околните сфери) – такива като научната конвенция (парадигмата), както и приложимостта на резултатите в практиката. Изброените по-горе ценности на науката показват и вътрешната йерархия в нейния културен модел. Фундаменталните области на научноизследователската култура се стремят преди всичко към постигане на истината – истината на всяка цена и независимо от начина, по който тя ще бъде приета от обществото. Ако трябва да заостря това положение, ще изтъкна, че цел на "фундаменталистите" в науката е горчивата истина за всички неща – безкомпромисното ѝ отстояване, независимо от всички последствия. Нейните носители са учените с главна буква, които за постигането на своята цел са готови да поставят на карта не само своето, но дори понякога и общественото спокойствие. Истините и законите на науката сами по себе си не са нито морални, нито аморални, нито красиви, нито грозни. Те са тъждествени на себе си, независимо за какви цели ще бъдат

използвани. Този който се стреми единствено към истината в природните и обществените науки напомня на образа на стария доктор Фауст (преди той да подпише договора с Мефистофел). Докато е свещенодействувал над книгата или в лабораторията, той всъщност е нямал нужда нито от ценностите на морала, нито на политиката, нито на изкуството, нито от бога, нито от дявола. Колкото и да се говори, че познаването на музикалните образи, свиренето на музикален инструмент – че изобщо любовта към музиката е помогнала за създаването на велики научни открития, колкото и да се сочат примери като А. Айнщайн и т.н., все пак трябва да признаем, че тук става въпрос за богатата творческа фантазия и чувствителност на гения, а не за някакви типични музикални качества или потребности. За това истинският учен – онзи, който е отдаден изцяло на търсенето на своите цели (дори, когато това е музикален учен), може да бъде представен предимно като човек, за когото не е задължително да се прекланя пред чисто музикалните ценности, които изучава, но който непременно трябва да бъде посветен изцяло на истината и само на истината за тях.

И в областта на музикознанието онзи, който търси "горчивата истина", често рискува да влезе в разрез с "добрия музикантски тон" и с онези утвърдени или пък модни ценности, йерархии и пристрастия, които се смятат едва ли не за нещо свещено в храма на музиката.

За това има шанс да стане истински учен онзи, който откривайки някаква съществена повторемост в природата или обществото, или давайки "диагнозата" на някакво явление, бърза да съобщи своето откритие на всеки срещнат – без да се съобразява какви ще бъдат индивидуално-психологическите или обществени последици от това.



Истинският, големият учен често нарушава и онзи неписан закон, който забранява например на лекаря да каже на своя пациент, че страда от неизлечима болест и скоро ще умре. Ученият от такъв ранг се прекланя само пред истината, той не признава красивата лъжа. Той е склонен да упрекне изкуството и особено музиката за това, че често използва своята сила като средство за успокояване и отвличане на хората от грубата, цинична истина, от реалността. За това и той трудно разбира истинската артистичност. Такъв тип "чист учен" не може, колкото и да се стреми към това, да уважава дълбоко една област, която се опитва да обсеби вниманието на хората, като облича в ефектен саунд, цветове или думи плодовете на красивата измислица, на преструвката, на разюзданата фантазия.

Що се касае до масата на научноизследователската култура, където като ценност излизат напред натрупаните в обучението и самообучението знания (ерудиция), ще отбележа, че тук допирните точки на такъв тип ученост с масовото музикално съзнание вече са твърде много. Особено напоследък – същите тези ценности излизат на преден план и сред музикантите. И това е един от симптомите на смяната на музикалната парадигма в модерната и следмодерна епоха. Именно подробната осведоменост за едни или други музикални явления, познаването на модни новости и детайли в една или друга стилова област често се възприема от самите музиканти и от тяхната публика като синоним на култура изобщо.

Този култ към знаенето на факти и ориентацията в "тънкостите" от една или друга музикалножанрова област, това безсмислено пълнене на главата с информация заради самата

информация, тази начетеност като снобска демонстрация на интелектуализъм, в много случаи се предпочита днес и в средите на практиците музиканти. Тя бива издигната до положението на единствен белег и “симптом” за култура, за сметка на истински дълбоката и многостранна култура, за сметка на мъдростта, откривателския дух, високия естетически вкус, морала и т.н.

Периферно стоящите в науката дейци и дейности, за които най-важни са “официалните”, санкционирани от властта научни парадигми, конвенции и прагматичният стремеж към незабавна приложимост на резултатите, имат много допирни точки в популярните музикантски нагласи в последните десетилетия, включително и в България .

В това отношение масово разпространеният тип музиковедска и музикалножурналистическа или рецензентска дейност по нищо не се различава в ценностно отношение от всекидневното съзнание и дейност на практика музикант<sup>44</sup>. И в

---

<sup>44</sup> Едно от косвените доказателства за горното е това, че първото по време масово приложение на откритията в областта на микропроцесорната техника в звуковата сфера е създаването през 80-те години на масовите музикални компютри и клавири. Оказа се, че именно утвърдените академични конвенции и шаблони в организацията на музикалния материал са най-пълно съизмерими на онова, което учените бяха в състояние да формализират на езика на все още несъвършените персонални компютри от онова време. Затова и едно от най-ранните масови и конкурентноспособни приложения на микропроцесорната техника, наред с осем-битовите персонални компютри, бяха различните синтезатори, дръм-машини, секвенсъри, хармонизатори, повторители и т.н. Същите биха били немислими, ако не съществуваха толкова устойчиви парадигми и конвенции в музикалната област. Нещо повече - би могло да се каже, че тези сравнително прости (от математическо гледище) закономерности на музикалната тонова скала, на правилата на класическата хармония, полифония, “квадратната” ритмика и т.н., са едни от най-добрите нагледни средства за всеобщо достъпно демонстриране мощта и на съвременната микропроцесорна техника, за масовото ѝ рекламиране, отколкото моделирането на други по-сложни културни конвенции, като например превода от един език на друг, обработката на различни масиви от социално-политическа или икономическа формация и т.н. Да накараш един

двата случая съзнанието на съответните дейци и днес е пълно с овехтели парадигми, конвенции, стремеж към бърза приложимост на постигнатите резултати и естествено – към незабавен комерсиален или престижен ефект.

**ИКОНОМИЧЕСКАТА** (стопанска) култура има за своя основна ценност, за свой център – богатството. Масовите ценности на тази култура са желанието за печалба, стремежът към натрупването и умело опериране с капитала, ефективността и пр. Що се отнася до периферните области, които свързват стопанската култура с други видове човешка дейност, тук действат ценности и цели като: натрупването на съкровища, валутните спекулации и пр. За икономическата сфера на културата, може би с най-голяма сила важи принципа за непроницаемост на централната ѝ ценност и почти пълната ѝ "некомуникативност" с ядрото на музикалната култура. Онзи, който се стреми единствено към богатството, по правило няма нужда от музика и музиканти при правенето на това богатство. Не можем да си представим нещо по-далечно от света на музикално-прекрасното от класическия образ на онзи Шейлок (от Венецианския търговец на Шекспир), който се стреми единствено към натрупването на злато и неговото умножаване на всяка цена. Но дори и един не дотам отчужден стопански деец, доколкото се интересува предимно от икономическата страна на нещата, е принуден от самото естество на своята работа, да встъпва непрекъснато в противоречие с високите естетически и музикални ценности. Това впрочем е една

---

компютър да свири и да пее, от гледище на рекламата бе винаги по-удобно и по-атрактивно, отколкото да го накараш да се занимава с изследване на древни текстове или с обработка на статистически данни за функционирането на едно предприятие.

от причините за почти пълното неразбиране и разминаване между ценностите, пред които се прекланя големият музикант от всички времена, и онова, пред което се прекланя всеки добър икономист. Не става въпрос само за това, че всеки уважаващ професията си икономист винаги е склонен да тълкува разходите, свързани с музика за нещо излишно. Самият институт на меценатството в отношение към музиката, самото оценяване на резултатите на музикалността от икономическа гледна точка, често влиза в противоречие с основни икономически императиви<sup>45</sup>.

Масовите ценности на стопанската култура като печалбата, ефективността и т.н. обаче винаги са били вплетени в музикалната култура. Отношенията между музикалната ценност и икономическата стойност, между популярността на един музикант, и печалбата, която може да се извлече от неговата дейност, също е била обект нееднократно на редица научни анализи. Връзките между икономическата и музикалната култура са били особено силни в последните няколко века, но има тенденция да се модифицират съществено в епохата на съвременната информационна революция. Разчупват се или се подлагат на ревизия утвърдени парадигми и нагласи, както сред икономистите, така и сред музикалните дейци.

Например представата за ефективност на музикантския труд и на усилията в различните сфери на музикалната култура, вкл. и в музикалната наука, е нещо, което днес предизвиква невероятно

---

<sup>45</sup> Още повече, че музицирането за разлика например от изобразителното изкуство не оставя пряко след себе си единичен, **веществено** въплътен художествен продукт (т.е. обозрим и материално завършен във времето и пространството артефакт), който, след закупуването си да има вероятност да запази и увеличи своята пазарна стойност в течение на времето. Затова и музиката рядко се използва от масовия тип бизнесмени като обект за изгодно влягане на парични средства.

объркване в съзнанието на икономистите, както и на другите дейци, които говорят за необходимостта от прилагането на различни съвременни пазарноикономически механизми в музикалната област. Изобщо отношението между музикалната ценност – като символ на художественото усилие от уникален вид, и реализираната стойност на музикантския труд (която често закъснява много след полагането на това усилие от музиканта) е една тема, която заслужава отделно да бъде разгледана с оглед на конкретните днешни условия на съществуване на музиката и музикантите.

Колкото и да се интензифицират връзките между икономиката и музиката и в съвременната българска култура, то отношенията между ценностите на чистата икономическа култура и на музикалността едва ли ще загубят в близко бъдеще традиционната си напрегнатост и дистанцираност, тъй като това произтича от самата същност на двете области. То не е подвластно на каквито и да е субективни желаниа за примирение и синтез между тях.

Периферните за икономическата дейност области като натрупването на съкровища, търговските спекулации, рекламата и т.н. са нещо, което е още по-съзвучно с ценностите на музикалната дейност. И сред музикантите съществува нещо аналогично на ползването на правата от натрупването на съкровища, защото как иначе би могло да бъде тълкувана институцията за авторското право. Спекулативността на редица днешни представители на музикалната култура също е нещо добре познато, особено що се касае до тяхното участие в масовите комуникации, в съвременната масова култура изобщо.

Същите онези ценности, на които се кланя един съвременен "Остап Бендер", са много по-близки до масовия музикантски дух, отколкото онези ценности, които са всичко за един "чист" стопански деец, т.е. за икономическата "акула" или за скъперника.

Конюнктурният музикантски дух, широко разпространен особено днес у нас, от една страна е близък до спекулативния дух на всеки дребен мошеник и същевременно той е безкрайно далечен от онази стерилност, която често символизира професията на финансиста, или на всеки занимаващ се с интимните тайни на икономиката специалист.

\*\*\*

Съпоставянето на съвременната музикална култура с няколкото посочени по-горе извънмузикални културни сфери вече очерта редица съществени определения или качества необходими за общия музикалнокултурен модел. Някои от тях се отнасят до онова, което сродява музикалната култура с другите области, прави възможен съвременният синтез с тях. Друга част от тях показва онези акценти, които са характерни, специфични именно за музикалността и я отделят от съседните области на културата. Това помага да влезем по-дълбоко в недрата на самата музикална култура, да видим отношенията вътре в нея, както и между нейния център и периферия. Необходимо е в един по-нататъшен анализ да се проследи онова естествено възникнало членение на нейната маса, онази вътрешна структура на днешната музика, която, от една страна, осигурява конституирането и диференциацията между музикалните институции, а също – новото разделение на труда между музикантите. То в крайна сметка е обусловено от различните социални и естетически функции на съвременната

музикална култура. Би могло също да се разгледа действието на всички тези ценности и механизми върху материала на някой нетривиален тип музикална култура (например рокмузиката, електронната музика, новия градски фолклор и пр.), за да се проследи как работят съответният модел и неговият научен апарат. Тази задача обаче ще оставя за други бъдещи, свързани с тази тема изследвания.

Но още тук ще посоча, че все още са господстващи широко разпространените остарели музикални парадигми. И по специално – запазва се в нашето музикознание тенденцията за предпочитано разглеждане на музикалната култура и на нейните социокултурни механизми преди всичко от гледище на персоналиите и на “институционализираната” музика (чрез принадлежност на избраните автори и изпълнители към държавни музикално-образователни институции и/или членството им в традиционни творчески съюзи). Този подход макар че е разбираем от прагматично гледище, не е много перспективен за цялостното изграждане на модела на съвременната ни култура и специално – за отразяване на актуалните и радикални изменения в нея.

Също така исторически изчерпан е и т.нар. дейностен подход (представящ музицирането предимно като трудова дейност). Той бе налаган като официален у нас преди две десетилетия. Макар да имаше някои полезни евристични черти, но механичното му прилагане в съвременните условия се превръща в бариера за развитието на музикознанието.

Деленето на музикалната култура на отделни "блокове" единствено в зависимост от съответните дейности (класическото "разделение на труда" в процеса на музицирането на: композитор, изпълнител, критик, музиколог, слушател ценител, меломан),

може да доведе до редица непълноти и парадокси в общата картина. Работата е там, че класификацията на дейностите – създаване, изпълнение и оценяване на музиката – сама по себе си не помага да разграничим в тях високата култура от тази, която има масово или периферно значение.

С други думи, дейностният подход, ако не е допълнен от аксиологическият, води до "уравниловка" в музикознанието и в културологията. И тогава дейността на един посредствен, но масово популярен съчинител или изпълнител на стандартна музика, става качествено неразчленима от тази на творческата индивидуалност, на действителния, оригинален музикален творец.

Ако пък при изграждането на модела на музикалната култура тръгнем само от институциите, ще се получат пак редица несъобразности и празнини в логическата конструкция на теорията. Наистина всичко, което съществува като ценност в центъра на музикалната култура, в нейната маса и в периферията ѝ, рано или късно се институционализира по някакъв начин. Затова и парадигмата, разгледана от достатъчно голяма историческа дистанция, по правило означава и институция. Но всъщност актуално най-интересните явления на музикалната култура по правило са онези, които **все още** не са се институционализирали, или които функционират в дадения момент като "чуждо тяло" вътре в традиционно затворени институции, чиято същност противоречи на тези нововъзникнали дейности.

Да вземем например такова явление в съвременната българска музикална култура като електронната и компютърна музика. Дори когато тя получи някога в бъдеще у нас свои специфични, граждански, включително и държавно утвърдени институции (образователни, авторски и т.н.) тогава пък ще се



появят други, нови области и жанрове на музиката, както и синтетични (мултимедийни) форми, маргинални между музикалната култура и други човешки дейности, които също все още няма са имат своите специализирани институции.

И често най-ценното, най-силното в музиката идва именно от такива неинституционализирани явления. Когато те се интегрират, "канализират" организационно и легитимират чрез закони, случва се, и то не рядко, степента на художествената им ценност да намалее. Това разминаване между съществуващите институции и динамиката на самото музикално съзнание и творчество, е една от причините да не можем напълно да се доверим и на институционалния подход – особено в динамичната ни съвременност. Той е особено неприложим при аксиологическото разглеждане на музикалното съзнание, тъй като броят на институциите и тяхната служебна или обществена йерархия, не винаги отговаря на броя на съответните "културни полета" в съзнанието и чувствата на хората и начина, по който те ценностно ги подреждат.

В много случаи например такива институции като средното училище или висшето музикално учебно заведение, или музикалните творчески обединения, в съзнанието на действително културните хора са поставени в ценностно отношение на второстепенно място, ако ги сравним с уважението, което те имат към музикалната култура, която в съвременността се създава или съхранява извън "периметъра" на тези институции и дори против тях.

Амортизирането и изпразването от съдържателност на музикалните институции в хода на най-новата ни история, както и запълването им с неприсъщо ново съдържание и ценности, също

трябва да се има предвид при анализа на парадигмалните промени и изграждането на общия информационен модел на музикалната култура.

\*\*\*

Наред с промените в центъра на общия модел на културата и разместването на отделните сфери в него, както и на взаимоотношенията между тях, променя се и начинът на научно описване и обяснение на този модел под въздействие на информационната епоха. Парадигмата на класическото структурно и каузално разглеждане отстъпва на нови подходи.

Много се говори от няколко десетилетия за плодотворността на *функционалните* подходи при разглеждането на съвременната култура. Ще отбележа, че те са характерни изобщо за теорията на информацията и кибернетиката, където например най-сложните системи се разглеждат като някаква "черна кутия", в която не е ясно какво точно става, но която има своите ясно изразени външни (функционални) връзки с действителността. Това са информационните ѝ входове и изходи, чрез които тя може да бъде не само изследвана, но дори и управлявана<sup>46</sup>.

Именно като такава "черна кутия" могат да бъдат представени и най-новите, възникващи в момента явления на съвременната музика, предизвикани от настъпващата информационна цивилизация.

Но не би трябвало да се очаква, че предоверяването и на функционализма ще ни даде ключа към всички без изключение

---

<sup>46</sup> За първи път поставяме и разглеждаме този проблем в една публикация още от 1971 г. (Виж: **Кавалджиев, Л.** Кибернетика и музикознание В: "Българско музикознание", Сб., Том 1, София, 1971.)

тайни на най-новата музикална култура. На всеки е ясно, че информационните връзки на музиката със заобикалящата среда са неизчислими на брой. Съответно – безброй са и нейните потенциални функции. Непрекъснато могат да бъдат откривани нови, да бъдат прибавяни към списъка на вече известните функции на музиката и по този начин да бъде оправдано каквото и да е явление в нея, без то обаче да бъде обяснено по задоволителен начин. Тази неизбежна аморфност на “чистия” функционален подход трябва да се има предвид, когато се защитават неговите достойнства.

За мен функционалният подход има смисъл само когато той все пак се свързва с изследването на *информационната* и *аксиологична* структура на музикалната култура, т.е. пътищата на информационен обмен и нейната вътрешна, непрекъснатоменяща се йерархия, нейното иманентно качествено разчленение и механизъм на взаимодействие<sup>47</sup>.

Само онези универсални функции, които произхождат от недрата на универсалната музикалност, от възможните нейни “лица”, заслужават да бъдат описвани и научно обяснявани в корелация една с друга по един достатъчно изчерпателен, системен начин.

Във всеки исторически момент има подобен определен набор от няколко функции, които са съществено свързани с ядрото (по класическата терминология – с “музикално-прекрасното”) в

---

<sup>47</sup> Такъв именно опит направих при изследването на теоретичния модел на музикалния саунд. За съвременната музика в информационната епоха, за теорията на саунда, създаван с помощта на високите технологии, тогава определих с термини като: емуляция, иновация, релаксация и харизматичност. (Виж: **Кавалджиев, Л.** Към общата теория на саунда (II част). - Българско музикознание, 3/1994. **Кавалджиев, Л.** Към общата теория на саунда (I част). - Българско музикознание, 2/1994).

музикалната култура на дадено време и се осъзнават като такива, а около тях има и други, които представляват мимолетна и не особено перспективна връзка между музиката и околните културни или извънкултурни сфери.

Нещо повече, ако не се разграничат вътре в музикалната култура нейният конкретен център от нейната маса и нейната периферия, не би могло даже по отношение на една и съща функция (напр. иновационната) да се направи качествено разграничаване между реализациите ѝ в различни видове, жанрове и типове съвременна музика.

Да вземем за пример такава функция като *релаксацията* (една от психологическите прояви на формулираната по-общо **развлекателна функция**). Тя е съществено (конституционно) свързана с музикалността и не е някаква мимолетна, случайна връзка, която осъществява от време на време музиката с една или друга заобикаляща я институция или културна сфера. През всички времена музиката е изпълнявала тази своя роля. Ако обаче изследваме само "релаксиращото" (респ. развлекателното) в музиката без анализ на структурата и йерархията на музикалността - нейния конкретен център, конкретна периферия и маса в историческото развитие, – не бихме могли да си обясним от къде идва качествената разлика между "класическото" забавление, съдържало се в един шедьовър от типа на Бетовеновите (напр. "Фюр Елизе") и Моцартовите (напр. "Малка нощна музика") и релаксацията например в старинните фолклорни пролетни веселия, какъв тип развлечение има също (за разлика от сериозната и фолклорната музика) в днешната масова популярна градска култура? И едното, и второто, и третото е действие все на релаксиращата функция. Но съществено важно е, че в

западноевропейското академично културно съзнание в центъра стои и до днес като най-висша ценност чистата инструментална музика и следователно като образец на най-висш тип релаксация с основание (от тази академична гледна точка) се разглежда именно онова, което е стилизирано например в скерцото на една класическа симфония. В същото академично културно съзнание едва на второ място по ценност стои онази второстепенна релаксация чрез музиката на някоя оперета от миналия век. А едва в периферията (хоризонта) на същата тази академична култура стои релаксирането чрез музика от примитивен или фолклорен тип. От гледище на парадигмите в същото западноевропейско традиционно музикално съзнание съвременният младежки "рилекс" в поп и рокмузиката ще изглежда като нещо принципно чуждо, което стои *извън* духовната култура. Да не говорим за релаксацията (и развлечението), постигани от някои днешни млади "рейвъри" единствено чрез удоволствието да "чуваш" и потъваш в красотите на електронния саунд и ритъм, като игнорираш всичко останало в музикалната картина. Затова не е правомерно да бъдат разглеждани заедно всички видове "музикална релаксация", без да се взима под внимание коя от тях се намира в душата на съответната културна нагласа и кои тя се прави, че не забелязва.

Към това се прибавят освен епохалните промени и регионалните (локални) особености на съзнанието, традициите и типът музициране в отделните страни. Много важно е, че при междинни в географско отношение култури, от типа на балканските, при които в центъра, примерно в началото на XX век, изобщо не са стояли същите симфонични ценности, както при западноевропейските и веселието с музика далеч не се е

разбирало като онази твърде изтънчена и трудна за осъзнаване шеговитост, която можем да намерим в симфоничното скерцо, следва да видим и обясним коренна разлика, в тълкуването на тази развлекателна функция, в нейната йерархия, включително и в наши дни. Затова и у нас смяната на парадигмите в началото на информационната епоха става по доста по-различен начин в сравнение със смяната на парадигмите в страните на Западна Европа.

## II. Когнитивно или импресионистично? За парадигмите в съвременната музикалноартистична и педагогическа дейност в България

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

Естебан Артеага<sup>48</sup> (1783)

В съвременната обстановка на информационно пресищане и глобална преоценка на вековни ценности, умения и знания са възможни различни спонтанни реакции и пренагласи на артистичния свят, както и на учените и педагозите които се занимават с него. Естествено е едни да изпаднат в състояние на пасивна съпротива – да скрият главите си като щраус в пясъка и да дават вид че нищо от каноните на които служат не може да бъде трайно засегнато от промените. Други изчакват колелото да се завърти обратно в тяхната посока – те се снишават и чакат да отминат бурите – а бурите все не минават – вече второ десетилетие. И едните и другите живеят в психологическото състояние на **когнитивен дисонанс** (по Л. Фестингер<sup>49</sup>) и тяхната

---

<sup>48</sup> **Артеага, Э.**, Перевороты итальянского музыкального театра. Предисловие. В: Музыкальная эстетика западной Европы XVII – XVIII веков. М. 1971, с. 145.

<sup>49</sup> **Festinger, Leon.** Theory of Cognitive Dissonance. Stanford (Stanford UP), 1957

реакция е съвсем нормална и разбираема в такава ситуация, макар и доста безперспективна.

Повечето от останалите избират активния път за адаптация в новите условия. Специално в музиката и другите изкуства аз **наблюдавам два начина за излизане от тази ситуация**, които взаимно се допълват. Наричам ги: **импресионистичен**<sup>50</sup> и **когнитивен**. Първият виждам по-често сред самите артисти и това е естествено за тях.

По-точно е да се нарече този спонтанно-артистичен подход към адаптация *неоимпресионистичен*. Както Клод Моне рисува многократно Руанската катедрала сутрин и вечер, в зависимост от моментните си впечатления и настроения, така и много съвременни артисти се отнасят към огромното многообразие от заобикаляща ги или завещана художественост и естетика: според собствения “дискурс”, настроения, откъслечни впечатления, и така създават поредица от собствени мимолетни визии в своето бързо променящо се творчество. Същият неоимпресионистичен подход такива творци пренасят и в начина си на преподаване на изкуството на своите ученици, както и в игровия начин на оценяване на изкуството или пародиране на оценяването изобщо. Това съвсем закономерно е израз на заключителния период – т.е. “двойната рефлексия” на модерната парадигма от 20. век или

---

<sup>50</sup> Използването на естетически и стилови определения взети от историята на изкуството за означаване на съответни нагласи и парадигми в изследването на музиката е разпространено в модерната хуманитарна наука. Аз също използвам този подход отдавна. Например в един доклад четен на последния музикологически преглед осъществен в рамките на “Нова българска музика” (1989) аз правя “работна” типология, като се опирам на следните 3 нагласи в тогавашното българско музикознание: “**академична**”, “**романтична**”, “**рефлексивна**” (**авангардна**) и прогнозирам предстоящото настъпление на още една нова – четвърта изследователска нагласа свързана с **техницизма** в съвременната музикална продукция. ( Виж: **Кавалджиев Л.**, Музикознанието? (сборник доклади), София, СБК, 1989, с.31-43).



според неточно въведения израз това е епохата на **постмодерното** или може би даже на пост-постмодерното. Тук талантът и изобретателността отиват в усилието да се играе и пародира с мозаечно подредени късове от цялата история на модерното изкуство и естетика, обезмисляйки техния индивидуалистичен патос и вписвайки ги като инкрустации в пъстрата картина създавана или потребявана днес от електронните медии и от световния пазар за уникасти, екзотика и индустриални стандартни продукти с художествено оформление... Рихард Хаман още в началото на 20. век<sup>51</sup> бе осъзнал, че подобна нагласа се появява при всички заключителни етапи в развитието на художествената култура каквито са били елинизма (завършващ етап на античната култура), рококо (залеза на аристократичната култура) и самия импресионизъм от 19. век (с който започва краят на класическата европейска буржоазна култура, за който по-късно говори и Шпенглер в нашумялата и у нас книга "Залезът на Запада"- имаща пред вид именно западноевропейската културна традиция).

С така разбираня неоимпресионизъм като подход в изкуството и художествената педагогика не бих се занимавал повече тук, тъй като той е емпирично добре познат на всички и у нас, макар и да не е достатъчно теоретично коментиран. Силните му страни са в неговата подвижност, пряка връзка с практиката, достъпност. В известен смисъл основната му и силна, но и слаба страна за педагогическия процес е в това, че той разчита на индивидуалното участие на изявения постмодерен художник, музикант или артист, на желанието му и уменията му да преподава и коментира своето изкуство и предпочитания от него

---

<sup>51</sup> **Гаман Р.** Импресионизъм в изкустве и жизни, Москва, 1935

сегмент от културата, както и от наличието на достатъчен брой последователи и ученици, които са готови да го слушат и да се учат лично от него.

Импresiонистичният подход в същност възстановява познатото още от средновековието отношение между майстори, чираци и калфи, като го вписва в съвременните условия, в които обаче спазването на нормите на задругите и гилдиите е немислимо и неприложимо. Така художественото и културно обучение в импресионистичен стил става въпрос на личен избор и материални възможности и е невъзможно да бъде регламентирано или институционализирано днес по какъвто и да е общозначим начин.

А какво да правят онези които нямат под ръка изявени постмодерни артисти с желание и умения за преподавателска или културно.просветителска дейност? Какво да правят в гимназиите и университетите, където преподаването на изкуство и художествена култура като правило не е основна дейност и е насочено към млади хора, които не мислят да стават артисти-професионалисти и никога практически след обучението си не биха се занимавали с правене на изкуство до степен че да осигуряват и препитанието си от него? А какво да правят учебните заведения където преподавателите в огромното си множество също не са никакви водещи и активни представители на актуалната в момента художествена култура, или пък, ако са такива нямат достатъчно време и подготовка за да се занимават сериозно с преподавателска дейност? А и онези в които по принцип учещите са с твърде различна надареност, семейни културни нагласи, обща хуманитарна подготовка, етнически произход?

Начинът отдавна е бил открит и е съвсем естествено че той първоначално се е разпространил в Северна Америка и другите англоезични страни.

Това е преди всичко **КОГНИТИВНИЯТ**<sup>52</sup> подход на обучение и художествено възпитание. Именно там където има много различни етноси, където има различни раси, различни интереси и културни традиции, твърде различно равнище и задълбоченост в разбирането и възможностите за преподаване на култура и изкуство, както и различна готовност за запаметяване и практически усвояване на подробности от историята на изкуствата и музиката на Европа и други страни по света, именно там този подход работи много успешно. Той не залага на някакво изчерпателно **запомняне** на факти, дати, коментари и оценки или на практическото усвояване на “класически” образци и практики, което е в основата на европейското образование и възпитание следващо парадигма идваща още от френското Просвещение.

В Европа, както и у нас и до сега, за по-културен и учен се смята онзи който е по-паметлив. Който е “назубрил” повече материал и който усърдно се занимава с скучни упражнения в усвояване на зададен класически утвърден материал – той става отличник... Когнитивизмът напротив залага **не** на механичното запомняне на детайли, правила, дати, имена и усвояване на класически техники, а на вътрешното осмисляне и допълване на различни спонтанно възникнали и ценностно неутрални, т.е. на няколко равнопоставени прости **схеми за подреждане (синхронни или диахронни модели)** на художествената история и актуално състояние на културата. Едва **след** усвояването на

---

<sup>52</sup> Думата етимологично произхожда от лат. *cognitio* – узнаване, запознаване, разпознаване.

тези основни схеми от учащите се започва индивидуален, вътрешно мотивиран процес на допълване с факти и умения в зависимост от желанията, интересите и практическите потребности на отделния ученик или студент – и то даже и след като курса на учебния процес отдавна е приключил. Така получили първоначалната основа на усвоени основни категории, вкус към подреденост, логика и дисциплина на мисленето и атрактивно запознаване с енциклопедични примери от различни изкуства, народи и епохи, образованите в този дух млади хора, (както и всеки който иска да обогати културата си по този начин), могат по-нататък сами да се учат и да се ориентират в ново възникващите художествени явления, а и самостоятелно да творят, поставяйки новото в познатите общи схеми или изработвайки свои собствени, по удобни схеми на подреждане.

Когнитивният подход и до сега е най-разпространен в посочените англоезични страни, но в епохата на ИНТЕРНЕТ има шансове да стане водещ и по целия цивилизован свят поради своята универсална приложимост.

Когнитивизмът не е само образователен подход, той се прилага и за самата артистична дейност, особено когато тя обвързана с използването на високите технологии – както е в съвременната музика или в компютърната графика. Съвременната *когнитивна психология*, сама широко използва интердисциплинарни подходи и множество методи, взети от “точните науки”, вкл. от информатиката и математическото моделиране. Анализът на артистичното творчество и на художественото възприятие и тук започва пак с разкриване на спонтанно възникващите у човека **разсъдъчни схеми** – предизвикани от определени културно ориентирани *доминантни*

нагласи. След изучаването им те могат да бъдат използвани при изработването не само на педагогически, но и на маркетингови или популяризаторски стратегии или решения отнасящи се до художествената култура, както и на действащи компютърни устройства, които имитират или помагат на творческите и социализиращи процеси.

Както **когнитивизма на информационното общество**, така и **импресионистичният подход на постмодернизма** имат своя актуален смисъл, перспективни са и взаимно се допълват в съвременността. Същевременно те се сблъскват по цял свят, както и у нас с **парадигмите на академизма и други консервативни нагласи** в артистичността и в културното възпитание. Тези “сенки на отминали епохи” често тормозят както свободното развитие на съвременното изкуство и неговата глобализация, но което е по-важно – те са напълно неразбираеми и чужди за менталитета на младите поколения, израснали в епохата на електронните медии и ИНТЕРНЕТ, независимо от конкретния произход, културни традиции, етнос, нагласи. Те просто вече не работят, макар че са запазили някакви институционални позиции.

Съвсем накратко ще отбележа, че през 20. век в България бяха разпространени и се усвояваха от няколко поколения музиканти поне три такива основни музикалнотеоретични парадигми, всяка от които претендираше че е универсално приложима за българските условия:

1. класическата за консерваториите и средните музикални училища, включително и у нас, европоцентрична или по-точно – германоецентрична, музикално-технологична парадигма при изучаването на музикални форми и анализ, разцъфтяла в дидактизма и догматиката на всички епигони на Хуго Риман от

началото и средата на века ,както и на техните български ученици (типичен пример за това в България бе П. Хаджиев),

2. руско-съветската интонационна парадигма на Б.Асафиев (развиваща в източен маниер "енергетичната" насока подхвърлена на времето от Е.Курт (тя получи след 60-те години в България особено драстична идеологизация в софийската ДМА при теоретизациите на И.Хлебаров и неговата "школа" за развитието на българската музика),

3. фолклористичната теоретична парадигма на националната изключителност, водеща началото си от Добри Христов и преминала по-късно в идеологемата за неизменната плодотворност и творческа перспективност на "българския национален стил". По-късно тя се изявява, също като предишните две, крайно авторитарно и се идеологизира в тенденции за почти пълен музикално-културологичен изолационизъм .(Тази парадигма бива активно разпространявана и налагана като "единствено правилна" в музиковедски кръгове около Института за музикознание на БАН по време на ръководствата на П.Стайнов и В.Кръстев).

Всяка една от тези, сами по себе си плодотворни за времето си парадигми, се стремеше да обхване цялото "музиковедско поле" около себе си, а трите заедно до края на 80-те години почти напълно изчерпваха "официалните" и съответно познати на широката музикална общественост насоки на българската музикално-теоретична мисъл<sup>53</sup>. Всяка една от тях, макар и да съществуваха паралелно с другите, претендираше да дава не

---

<sup>53</sup> **Кавалджиев Л.** Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години). -Българско музикознание, N 3, 1993 с.26-29

само някакво специално (технологично) обяснение на подбрани, ограничени по място и време факти от българската и световната музика, но имаше почти винаги претенциите да изчерпва цялото национално музикално знание, респективно да изпълнява ролята на нещо като организационно-професионален и педагогически ментор за съществуването и развитието на българската музикална културология, музикална философия или естетика, както и на методиката на музикалното образование.

Това у нас се подсилваше и от обстоятелството, че поради липсата на институционализирано университетско музикално-теоретично или историографско знание, ролята на водещи музикални професори и академици в България често изпълняваха композиторите, които в много случаи съвместяваха заедно с това и други роли: на диригенти, изпълнители, редактори, педагози, функционери на професионални организации, чиновници в културни и държавни институции, като почти винаги имаха в тях ръководни позиции. Пирамидалната конструкция на господстващия от самото начало на развитието на професионалната ни музика т.е. от края на деветнадесети век академизъм, а и наложилият се напълно още през годините преди Втората световна война пълен монополизъм в официалния музикален живот, допълнително институционализираха центровете, които бяха носители у нас на тези три насоки на теоретична рефлексия. Борейки се помежду си за изключително, привилегировано положение, те изграждаха свои властни центрове в културната и научна политика, създаваха трайни нагласи в психологията на няколко поколения професионални музиканти и любители на музиката. Този стремеж към монополно положение – изповядваше един закъснял “класически”

нормативизъм – куриозно съчетан с романтични представи за “гения” в музиката, който е изключителен и компетентен в всички области и който естествено се възплъщаваше от композитора на сериозна музика член на СБК – като богоизбран, но и държавно избран творец и съдник на всичко музикално... Подчертавам, че това бе характерно не само за комунистическия период<sup>54</sup>, но имаше много по-дълга история у нас – започваща някъде от самото начало на 20 век, поне що се отнася за нагласите на тясно-професионално ориентираните музиканти и музиковеди. То е характерно и до днес, като имаме пред вид например кой в последното десетилетие става за министър на културата в съвременна България... Това е пряко действие на консервативната парадигма в българското специализирано музикално образование и възпитание и в културните нагласи на огромното множество от онези изявени дейци на музикалната ни култура, които са получили в страната музикалното си академично образование, утвърдили са се през 20. век и са се самоограничили от най-ранна възраст предимно в усъвършенстване на специализираната си подготовка в областта на "сериозната музика".

Днешните български музикални историци, включително тези, които се занимават с историята на българската музикална култура, вероятно все някога ще опишат и коментират в детайли как и кога започна постепенното ерозиране на посочената по-горе картина на теоретична монолитност, нетърпимост и стремеж към монополно положение, присъстващи в еднаква степен и в трите основни парадигми от миналия век. Във всеки случай още в началото на шестдесетте години на 20. век бе ясно, че не само като теория или

---

<sup>54</sup> **Кавалджиев, Л.** Тоталитаризъм и култура. (За източната деградация на идеите на Просвещението). -Българско музикознание, № 4, 1991



естетика, но дори и по специални музикално-технологични или стилистични въпроси посочените три основни теоретични нагласи не работят пълноценно нито по отношение на традиционната, нито по отношение на съвременната българска и световна музикална практика.

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

Националистично-фолклористичната парадигма за "националния стил" в културологично отношение напълно "отказваше", когато ставаше въпрос дори за такива очевидно фолклорни явления като сватбарските оркестри или съвременни градски инструментални и песенни прояви на тривиалната музика. Тя ставаше съвсем неадекватна еднакво и при коментара на професионалното творчество на закъснели български авангардисти от типа на Лазар Николов, Константин Илиев или Иван Спасов, както и относно космополитното, но с подчертано българска интонационно-ритмическа база високо професионално музициране на Милчо Левиев или Йълдъз Ибрахимова например.

Що се отнася до интонационната парадигма и нейното следствие – теорията за интонационните кризи, то тя у нас, наред

с плодотворни интерпретации, бе доведена и до пълен абсурд в концепцията за "социалистическия реализъм" на Иван Хлеббаров и неговите последователи. В този си вариант тя ставаше все по-очевидно безпомощна, както при тълкуването и оценяването на творчеството на повечето български композитори след Втората световна война (с изключение на Л. Пипков – разбира се), но и на цели жанрове и направления в съвременната и по-стара музика като например: ортодоксалната музикално-певческа традиция, развлекателната музика в последните два века (включително и българската "поп музика"), рок музиката, електронната, компютърната и електроакустична музика.

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

А ако обърнем поглед към инспирираната от електронните медии специфична музикално-приложна продукция (фонова музика, сигнали, звукови-музикални реклами), към театралната и кино музика с нетрадиционна звучност и технология на създаване, към мултимедийни компютърни приложения с музика – ще видим пълната безпомощност на цялото ни традиционно музиковедско отношение на тези съвременни нестандартни музикални явления. Тук става съвсем очевидна генетичната недостатъчност и на трите водещи академични парадигми, и на всякакви техни симбиози,

когато те се опитват да анализират или изобщо да кажат нещо съществено и нетривиално за тази нова музика.

Разбира се, ако следваме принципа за опровержимостта (фалшификацията) на Карл Попер<sup>55</sup>, не би имало нищо ненормално, ако отделните наложили се през 20. век у нас музикалнотеоретични парадигми не са били в състояние да обяснят едни или други нестандартни за тях явления. Това би било нормално, ако те сами можеха още на времето да определят строго и вербализират периметъра си на приложение: областите, в които се използва първата парадигма, за разлика от съседни области, в които почва да действа втората или пък третата, и за разлика от онези неизследвани тематични полета, в които и трите парадигми са безсилни, респективно – за които още няма създадена теория и не е написана историята им.

Това обаче би било по силите на една метатеория, която принципно признава необходимостта от усвояването на нов научен и педагогически стил, която създава нов стил и апарат и уважава **плурализма** на мненията и решенията. Но такива метатеоретични търсения у нас не бяха утвърдени като ценност сред музикалните ни среди. Тук възникваше и още по-големият проблем как, на каква основа тя би могла да бъде изградена.. Дали например българската школа в нея можеше да тръгне по пътя на развиваното в немско говорещите страни систематично музикознание, дали би последвала френската насока, маркирана от информационната теория на културата на Абрахам Мол, или би избрала един неевропейски интегративен подход<sup>56</sup> и стил, който

<sup>55</sup> **Popper, Karl R.** Logik der Forschung, 8. Aufl., Tübingen: Mohr, 1989

<sup>56</sup> Виж по-подробни коментари за този подход в: **Кавалджиев Л.** Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години). -Българско музикознание, N 3, 1993 с.26-29 и **Кавалджиев Л.**

чрез принципиално глобалистичен политически, психологически и културологичен ключ да отвори вратата към глобалната картина на музикалното "производство" и на спонтанното музициране от края на двадесети и началото на двадесет и първи век? (Трябва да отбележим, че предпоставки за този глобалистичен подход се появиха и в самата Европа, още през 60-те години, като вътрешна самокритика на европоцентризма, но особено благоприятна среда за развитие те намериха в някои североамерикански университети (например в Стенфордския), не обременени генетично с прекалено преклонение към традиционните – класически и романтични, както и към следващите ги модерни догми на европейския XX век в музиката.)

Аз лично отдавна<sup>57</sup> избрах именно този трети – интегративен, когнитивен и глобалистичен подход. Днес виждам, че този мой избор е бил интуитивно правилен. В епохата на информацията и налагащия се нов световен ред когнитивизмът ще бъде все по често предпочитаният от младите изход от ценностното объркване и неразбираемата на пръв поглед пъстрота и противоречивост на съвременния художествен живот. Той е не само ефективното оръжие срещу догматиката на различните консервативни академични традиции, но е и мощно конструктивно средство за логическо ясно подреждане на материала в артистичната и всякаква културна дейност. Той е и единствен път при тяхното компютъризиране и глобално им разпространение.

---

Българската музикална култура в преход към информационното общество.  
-Българско музикознание, - 3, 2000, с. 90-124

<sup>57</sup> **Кавалджиев, Л.** Теория на музикалната култура - структура и функции, -Българско музикознание, № 3, 1983



### III. Третата вълна и информационната парадигма в диахронното и синхронно моделиране на съвременната музикална култура

“...направих една типология на българската философия и хуманитаристика. Има философи-аграрници, индустриалци и постиндустриалци. Искам да направя уговорката, че това е идеална типология. Във всяка страна бихме могли да открием тези типове, нещо повече – във всяка отделна личност се открива действие и на трите типа, въпросът е за пропорциите. Аграрниците са тези, които се реализират вербално, така да се каже, на местна почва. Тази почва се характеризира с два топоса: единият – ако изобщо е налице – е университетската аудитория, другият кръчмата или приятелският кръг, където те – наистина, някои блестящо, хвърлят сентенции, идеи, анализи, които остават акустични. Падат в земята и не гният само по изключение. Индустриалците са ясно кои – хората, които произвеждат текстове, критични издания, преводи, изобщо всичко, което се брой за траен продукт в една наука. Пост-индустриалците са тези, които пишат проекти и правят експертни оценки. Светът е такъв, че всеки от нас се занимава по малко с всичко това. Но пак казвам – въпросът е в пропорциите. Както е известно, България е предимно аграрна страна – и във философски аспект също. И това се отнася не само за философията, а за всичките ни хуманитарни науки...”

Г. Каприев<sup>58</sup>

Винаги съм разбирал понятието **музикална култура** в най-широкия му смисъл. В това си разбиране аз тръгвам от две допълващи се категории: популярно и елитарно. Според мен популярното в музиката съществува още в зората на цивилизациите, наред с елитарното, макар че, специализираното научно изследване на популярното в музиката се утвърждава в Европа твърде късно – едва след средата на XX век.

Вече около три десетилетия – отначало като философ, а после и като музиколог и психолог, се занимавам с повторимостта

---

<sup>58</sup> Каприев. Г. Кентаври в Академията. Вестник Култура. Брой 11, 12 март 2004

(цикличността), и скритата **логика** на културната дейност, на артистичността и на музицирането, както и с типологизиращите ги модели и парадигми За тази цел ми се наложи да изучавам съществуващите в науката и в масовото съзнание различни когнитивни схеми и нагласи, както и да разработвам **собствени оригинални модели** – които описват обществените функции на музиката, историческото ѝ развитие, както и динамичната смяна на ценностни системи в нея.

В последните две десетилетия, включително и в България **моделното** мислене окончателно напусна високите, абстрактни сфери на чистата индивидуалистична философска рефлексия и придоби определено прагматична насоченост, включвайки в себе си екипния изследователски принцип, както и мощния апарат на информатиката и компютърното моделиране. Чрез така разбираното когнитивно моделиране се опитваме да описваме, обясняваме и прогнозираме също и някои актуални промени в музикалното развитие на съвременността. Тези когнитивни модели, които по принцип изключват просветителския монизъм и задължително са взаимно допълващи се, релативистични и плуралистични по своя замисъл, биват непрекъснато проверявани как работят в различни реални или виртуални културни ситуации<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> В моята лична практика: като музикален изследовател и музикален критик, като преподавател по история и психология на изкуствата в СУ и по саунд-дизайн в ТУ - София, в поредица психологически, социологически и маркетингови проучвания от 1969 г. насам, а също – при организирането на Фестивала за електронна музика след 1989 г, както и в други, по-нови мои педагогически и продуцентски проекти, при проектирането на мултимедийни бази-данни за фолклорна и популярна музика и Веб-страници – във всичко това многократно съм се убеждавал, че няколко – на пръв поглед твърде общи когнитивни модели добре работят в най-различни конкретни ситуации и за изпълнение на твърде различни цели и задачи. Трябва да отбележа, че в началото – тръгвайки от някои класически схеми на хегелианството, по-късно минавайки през негативната диалектика в стил Адорно и последователи, както и през модата на Маркузеанството в края на 60-те години, аз бързо

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

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

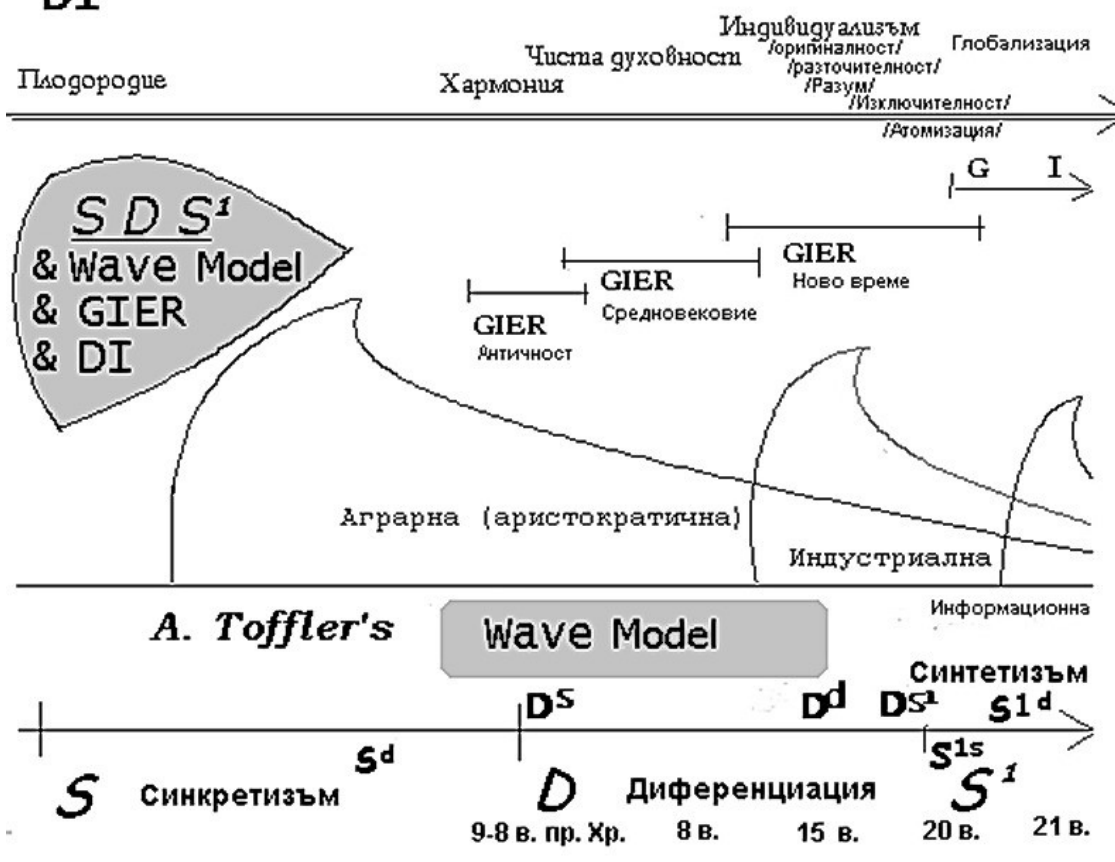
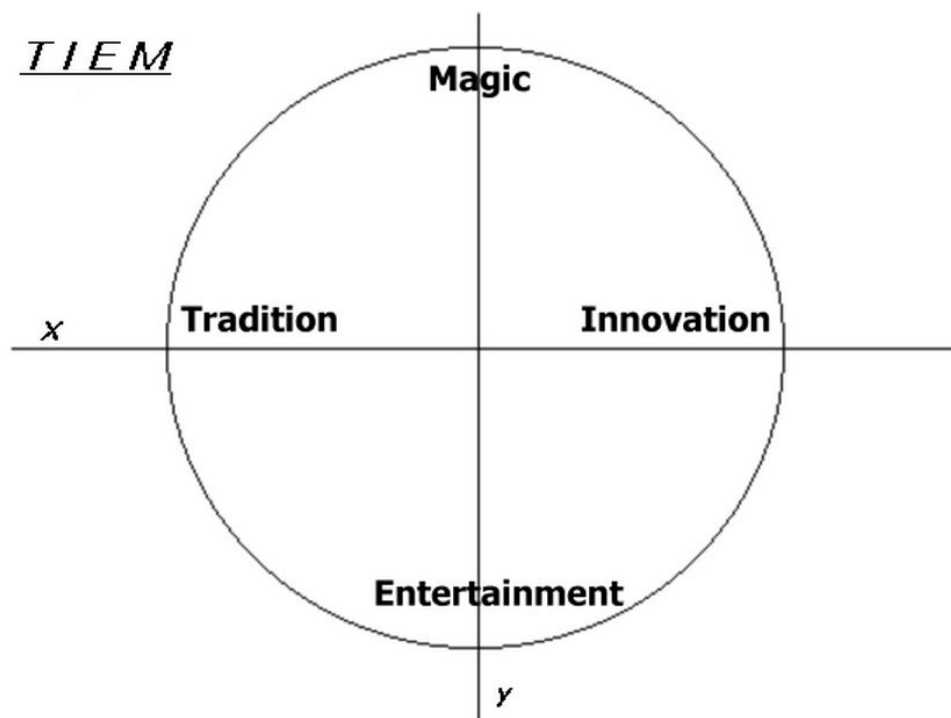
Към модела на Тофлър аз добавям и 4 мои оригинални когнитивни модели: три модела на развитието – **DI, GIER, SD S1** и един на културната функционалност – **TIEM** – които тълкувам като допълващи се в общата картина на съвременната музикална култура..

---

усетих тяхната ограниченост и най важното – тяхната прикрита зад демагогията елитарност, агресивна нетърпимост и тираничност.



## DI

TIEM

По нататък ще ги експонирам накратко във връзка с нашата тема –смяната на музикално-културни и музиковедски парадигми на границата между ХХ и ХХІ век.

### **1. Относно “световната свръхборба” и смяната на парадигмите във вълновия модел на А. Тофлър**

Тофлър бе един от първите, който още в 1970 г. анализира – в широко достъпна форма, шока и неизбежното преобръщане на ценностите под натиска на идващата информационна революция<sup>60</sup>. Неговата прогноза се сбъдна. Може да се каже, че днес, дори и най големите скептици или противници на информационната вълна ускорено преодоляват “шока на бъдещето” и сами се включват в “световното село”, въпреки континенталното си недоверие към американския произход на първите негови пророци, организатори<sup>61</sup> и глашатаи.

Информационната революция днес изтласква към властта и към повсеместна културна доминация една прослойка, която още няма общоприето име, но оформя вече своя физиономия и специфичен начин на живот. Разликите и приликите между тази прослойка и онова, което се е обозначавало с думи като: свободни интелектуалци, умствени работници, "бели якички", а в славянските страни – "интелигенция", предстои основно да бъде анализирана. За нас особено важни са емоционалните, естетически и когнитивни разлики между **новото информационно**

---

<sup>60</sup> **Toffler A.**, The Future Shock, N.Y., 1970. (Българско издание: **Тофлър А.**, Шок от бъдещето. София, 1992).

<sup>61</sup> Един от тях бе световно известния рок-певец и композитор - Питър Гейбриъл (Peter Gabriel), който след като напусна групата "Дженесис", стана един от пионерите при създаването на първите интерактивни компакт-дискове (за собственото си творчество), а по-късно - и при първите глобални ИНТЕРНЕТ-празници на "Световното село" - виж **Malamud, C.**, World's Fair for the Global Village. Cambridge, Mass.(MIT Press) 1997.

**съсловие**<sup>62</sup>, ако го сравним с всички негови посочени “интелектуални” предшественици. До скоро – до преди едно-две десетилетия все още се гледаше с едва прикрито презрение към вече оформящото се тогава ново “трето съсловие” – към онези които се наричат “юпита” и “хакери”, както и към всички от идващите поколения, които от детски години и със завидна лекота започваха да боравят с компютърна и електронна техника, но и сами създаваха най-новите неща в нея почти на игра<sup>63</sup>. За нас такива явления са развитие на идеята за Homo ludens на Хьойзинха в конкретните условия в началото на електронната ера. Наблюдаваме едно **игрово и заедно с това високо рационално-продуктивно развитие на съзнанието на новото информационно съсловие**, което е уникален исторически синтез между креативното и рекреативно начала, пораждащо заедно с това и една нова психика, нова чувствителност и начин на съществуване и, заедно с това – ново отношение към културата, и към музицирането – в частност. И най-странна е появата на посоченото по-горе органично единство между творческите начала на Homo ludens и Homo faber. Цялото това развитие изглежда странно и заплашително за съзнанието на класически възпитания европейски интелектуалец и неговите традиционни академични парадигми в образованието и науката.

Само чрез преодоляването на “призраците” в съзнанието, наследени от просветителското, рационално-механично, обвързано с класическата индустриална цивилизация мислене, би

---

<sup>62</sup> Във всеки случай това съсловие днес изпълнява (от актуалистично гледище) роля, която е аналог на ролята която ТРЕТОТО СЪСЛОВИЕ е изпълнявало около Френската революция.

<sup>63</sup> Много показателно беше създаването преди две десетилетия в един гараж от няколко тийнейджъри на прочутия първи персонален компютър Apple.

могло за да се разберат и почувствуват непрекъснато възникващите около нас творчески резултати от действието на градивните сили на ТРЕТАТА ВЪЛНА в цивилизацията. Хората, които активно принадлежат към новите, градивни сили на третата информационна вълна, често се идентифицират у нас като “ИНТЕРНЕТ- поколение”, а по-възрастните от тях: като обслужващ компютрите персонал или като наркотизирани от глобализацията, малозначителни креативни “малцинства”<sup>64</sup>.

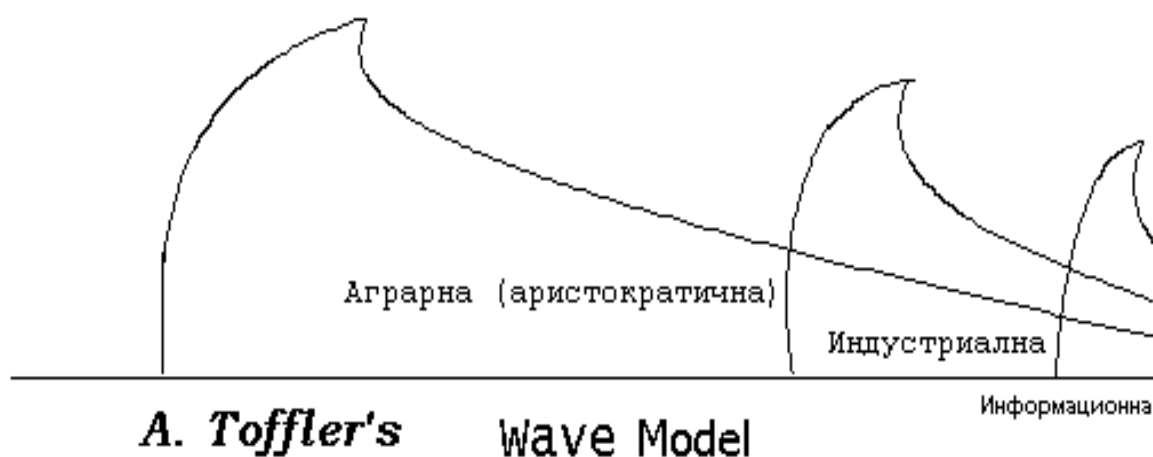
Разглеждаме тук като водещ модел метафората за Третата вълна – въведена от А. Тофлър, защото приемаме, че именно тя е онзи ключ, който търсим за обосноваване и утвърждаване на една нова глобалистична концепция и парадигма за изучаването на музиката

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

---

<sup>64</sup> Като такова незначително малцинство, за съжаление се самоидентифицира все още у нас и общността на авторите на електронна и компютърна музика (особено в стиловете хаус и техно), както и създателите на мултимедийни продукти.-включително дизайнерите на саунд или програмистите на УЕБ-страници с използване на музика в тях.

Тофлър признава, че тази изключително съдържателна метафора, не е единствено негово хрумване<sup>65</sup>. Подобни образи са срещани и преди него, а такива нагласи не са били чужди още преди десетилетия и на някои свободомислещи кръгове и в Източна Европа.



Нека *буквализираме* тази метафора<sup>66</sup>. Така бихме достигнали до няколко фундаментални следствия.

**А.** Това, което наричахме Информационна революция се оказва, че е съставено от поне два пласта с противоположно движение. Те предизвикват и онова завихряне, което самия Тофлър определяше като **световна свръхборба**<sup>67</sup>.

С други думи от едната страна (във втория, -по-долен пласт) стоят технократите от последните, агресивни изблици на втората, индустриалната вълна с техния култ към **централизация, стандартизация, концентрация, синхронизация,**

---

<sup>65</sup>

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

<sup>66</sup> *Буквализирането* е един от начините за "евристична атака" при използването на метафорите в научното творчество.

<sup>67</sup> Пак там, с.561-570.

**максимизация, свръхпроизводство** и т.н.<sup>68</sup> във всички дейности, включително и музикално-културните.

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

Но особено важен за страна като съвременна България е изводът на Тофлър, че "най-долният" – трети пласт, т.е. цивилизациите на Първата вълна (аграрните -аристократични и патриархално-общинни) и "най-горният" цивилизациите на Третата вълна (информационното общество) ..."имат повече общо една с друга, отколкото цивилизацията на Втората вълна"<sup>69</sup>. А това означава, че при слаб втори (индустриален) пласт, който да противодействува, информационният и аграрният пласт имат всички шансове да действуват по-бързо и ефективно съвместно в една обща посока...

За нас понятието Информационна революция и парадигмата на Третата вълна не са плод на някаква рекламна фразеология, а са всеобщо валидни феномени за **всички** съвременни страни, независимо от общественно-политическата им система или степен на икономическо развитие. Нещо повече – именно страни като България, където в кратък исторически период

---

<sup>68</sup>

Пак там, с.75-107.

<sup>69</sup>

Пак там, с.435.

(за около 50 години), се срещат и взаимно се преливат пластове и на трите цивилизационни вълни , при все още жизнени условия в аграрния пласт и при слабост или компрометиране на индустриалния пласт, имат по-големи шансове да осъществят бързо големия творчески синтез на информационното общество. България в това отношение е в по-изгодно положение в сравнение дори с онези високо развити западноевропейски страни, в които традициите на индустриалната цивилизация са особено силни, тъй като именно тези нации са били историческите родоначалници на същата тази индустриална цивилизация.

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

Оптимистичната прогноза за нас би била, че духът на нов "Ренесанс", който се носи около нас, съпровождащ идването на информационната вълна на цивилизацията, ще намери своята културна "люлка" за най-ярките си художествено-творчески иновационни изяви именно в маргинални "резервати" от типа на България и други източноевропейски или азиатски страни, необременени със "славното минало" на индустриалния тип рационализъм и атомистичната емоционалност на класическото бюргерско общество.

**Б.** Вълновата метафора отнема може би завинаги почвата и под линейно-кумулятивните или есхатологични представи за историческо развитие, които са в основата и на европейските класически или по-късни насоки в общото и специализирано теоретично музикознание, претендиращи за монополно положение. Става въпрос не само за "есхатологията" на класическите социални утопии от 19 век, но и по-общо – за идващата от традициите на християнството линейна представа за начало и край на историята, включително и до рационалната ѝ метаморфоза в идеите от епохата на Просвещението. Разглеждането и на музикалното развитие в диахронен план – като поредица от последователно (дискурсивно) развитие или като музикално мислене, в което едно свършва, след което едва започва нова фаза или част, т.е. като едноразична линия на движение, имаща начална и крайна спирки, вече не може да задоволява съвременните глобалистично настроени изследователи. **Наличието в едно и също време и на едно и също място** на няколко, сложно смесени един с друг пластове на цивилизация и култура, както и непрекъснатото "вълнение" на повърхността и "подводните течения" в дълбочина, предполага утвърждаването на една предимно функционално ориентирана, използваща методи от типа на "черната кутия" изследователска и теоретична методология в съвременното музикознание и изобщо – в теорията на културата.

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



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

## **2. Смяната на парадигмите в технологията: саунд срещу мелос**

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

Според мен, основна категория на музикалното развитие в информационната цивилизация става **САУНДЪТ**<sup>1</sup> – тълкуван като: електронно постигнат характерен тембър и пространственост. Електронния тембър и виртуалната пространственост – от своя страна предполагат перманентно, управлявано от компютър модифициране (морфинг) в процеса на музицирането, което е равнозначно на нов тип изграждане на формата, основано преди всичко на възникващите в момента нови принципи на тембровата и пространствена драматургия и естетика.

Един от характерните симптоми за глобалната смяна на парадигмите в съвременността е в това, че в информационна култура като основополагащ специално-музикален (технологичен) елемент се очертава именно понятието *саунд*, което днес се възприема с особена острота – особено от младежта – и което

<sup>1</sup> Нарочно използваме английската дума **саунд** за да вербализираме това понятие, тъй като нито традиционния термин "музикален тембър", нито преводът с българската дума "звучност", могат да изразят пълното му съдържание.

предлага съвършено нови творчески възможности, немислими до момента, в който при музицирането не се включиха продуктите на високите технологии.

Вижда се, че от нас концепция за музиката на информационното общество има, освен културологични, и специално-музикални теоретични (технологични) измерения.

Ако в традиционната българска музикална фолклористика ключово понятие бяха неравноделните метроритмични явления, ако в "класическата" главен фактор бе мелосът и неговите производни в многогласието, то предполага се и съвременната музикална теория на информационното общество да има своето специфично **емблематично** понятие. То, очевидно, ще се отнася до някои от атрибутите на музиката, които до сега са имали подчинено положение, но именно в условията на Третата вълна излизат на преден план. Това значи, че и метроритмичните явления, и мелосът – с хармонията и полифонията, запазват своето място, но в общата функционална система от категории сега започват да отстъпват на по-заден план.

\*

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

конструкцията на евроцентричната цивилизационна пирамида, като на върха ѝ се поставяха "нашите" (национални, европейски) ценности и съответни технологии, а в най-ниските етажи – "чуждите" или противоположните. Но началото на XXI в., именно чрез господството на гобалните информационни модели и медии пирамидалното подреждане става все по-малко актуално и адекватно.

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

Може да се каже, че музиката бе първият рушител на "Гутенберговата галактика", първият глашатай на "световното село", за което говори М.Маклуан<sup>2</sup>, тя бе и първият "говорещ и пеещ" посланик на демократичната глобалистична култура, тя именно бе запрограмирана в първите масови компютърни устройства за широка употреба (синтезаторите) и тя, а не текста и визуалните символи, бе единствения наистина всеобщо разбираем компонент от културата на арт-рока, рапа, техното, във видеоклиповете, в цялата съвременна ориентирана към електронните медии художествена продукция.

Музиката и в началото на 21 век продължава да бъде един от най-бързо осъществяващите глобализация на културата фактори. Всичко това заставя съвременния музикален теоретик, особено в страна като България, където се смесват цивилизационни потоци от всички посоки, където и собствените музикални традиции са

---

2

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

достатъчно пъстри, да постави в основата на теоретичното знание такива категории, които ще отчитат принципиалната ѝ мозаечност и "полифоничност". Когато музикалната ни култура се намира в условия на глобална (и много по-радикална отколкото в западноевропейските страни) промяна, особено подходящи, според нас, са **не** иманентно-структурните, а именно общественно-функционално ориентирани категории.

\* \* \*

По-нататък ще разгледам някои характерни моменти в няколко **когнитивни модела**, както и специфичните следствия от тяхното приложение, отнасящи се до темата за парадигмите в условията на съвременната глобализация в музикалната култура. Ще посоча само резюмирано някои особености и следствия в тях без да се проследявам подробно на историята на възникването им, на тяхното изпробване и приложение при различни изследователски задачи или музикален контекст, което вече е направено в досегашни мои и чужди публикации<sup>3</sup>.

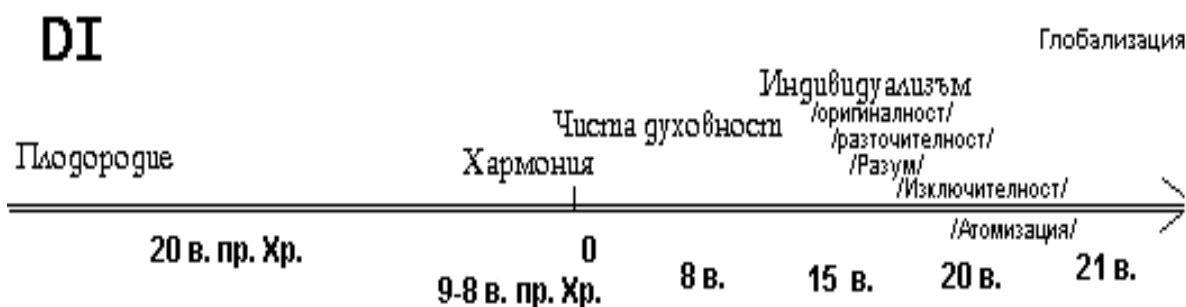
### 3. Първи когнитивен модел (DI)

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

---

3

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



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

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

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

Особено важна при обсъждането на проблема за парадигмите е **доминантната идея за индивидуализма**, утвърждаваща се в светската европейска култура на 14-15 век и преминала след това през няколко последователни модификации:

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

-по времето на Барока тя се проявява като персонализация на *разточителността* на “новите” градски богаташи и на Църквата, която се състезава за влияние с тях,

-през Класиката и Просвещението тя се самоосъзнава като разсъдъчно обоснован егоизъм<sup>4</sup> или култ към *просветената и разумна личност*,

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

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

Да разгледаме тези етапи малко по-подробно.

Ренесансът е много съществена стъпка в еманципацията, която пряко касае и българската култура, като принадлежаща на Европа. Това е така, защото Европейското Възраждане носи следващата доминантна ценностна нагласа – валидна за цялото Ново време. Тя се формулира като *идеята на индивидуализма* (господството на частния интерес). Не можем да разберем ценностите на която и да е културна сфера на новото време, ако нямаме пред вид върховенството именно на тази идея. Нито само със стремеж към плодородие, нито с желание за постигане на хармония, нито с чиста духовност и отхвърляне на телесното могат да бъдат ценностно маркирани шедьоврите в художествената култура от последните седем века в европейската история. Същото важи и за достиженията на европейската музика от това време. Дори, когато тя е посветена на религиозна тема,

---

<sup>4</sup> Виж подробно в: **Shaver, R. W.**, Rational Egoism: A Selective and Critical History (Cambridge, 1998)

пак в крайна сметка идва на преден план **индивидуалността** на автора, на изпълнителя, персоналната реакция или избор на слушателя и суверенността на музикалната критика. Такива явления и институции като: авторското право, изискването за оригиналност и отхвърлянето на плагиатите, индивидуализираната интерпретация на чужди музикални произведения, адаптациите, пазара на произведения и колекции, импресарската и продуцентска дейност, музикалната реклама и много други са ценностно зависими от същата доминантна идея.

От времето на **Ренесанса** до сега тя преминава през няколко модификации. Най-напред, както вече посочихме по-горе, в началото на Европейското Възраждане тя се изявява като хипертрофиран стремеж към оригиналност и противопоставяне на частното светско музикално творчество и потребление срещу каноните, колективността и анонимността в църковната музикална традиция.

После, в епохата на **Барока** индивидуалността се модифицира като разточителност и преувеличеност (извънмерност) в индивидуалната публична изява, както и чрез демонстриране на лично богатство (в преносния и в прекия смисъл на думата).

В по-късната епоха на **Просвещението** индивидуализмът се символизира вече от фигурата на образования абсолютен монарх, нагласата се измества към Разума и неговия носител -образованата личност като ценност сама за себе си. Еманципацията се осмисля като освобождаване на знаещия индивид от оковите на мракобесието и от диктата на невежата тълпа.

В следващата епоха на **Романтизма** индивидуалността пък се представя като господство на изключителността над обикновеното. И в музиката напред излиза фигурата на гения (като реално съществуващ творец или като символ, взет от историята) за да се противопостави вече не просто на другите индивидуалности, но на всички останали, които пречат на неговата еманципация от ежедневието и рутинността.

В XX в. с налагането на **модерната** нагласа идва и следващата модификация на индивидуализма- *атомизирания* творчески субект. Това е творческа и ценностна нагласа, която залага вече на личната интерпретация въз основа на **абстракции и фрагменти** взети от действителността или от самата психика. Атомизацията, т.е. разпадането на индивидуалността на съставните ѝ части е онзи общ знаменател (ценностен маркер), който може да обедини толкова различните манифести, школи, стилове, направления, **парадигми** в модерната и авангардна музика на XX в., както и останалите творчески нагласи в цялото модерно изкуство (импресионистични, експресионистични, абстрактни, конкретни, сюрреалистични, хиперреалистични, фройдистки, примитивистки, концептуалистични, минималистични, и мн. други).

По нататък ще разгледам някои конкретни особености при смяната на парадигми, наблюдавани в най-новата история в резултат на модификациите на доминантната идея на индивидуализма в тази фаза на модела (**DI**), както и нейното отрицание в следващата фаза, която започва да се разгръща в началото на 21 век.



## 5. Глобализмът като доминантна идея в съвременната музикална култура

В края на XX век постепенно се очертава **една следваща доминантна идея**, която идва да смени тоталното господство на индивидуалистичната парадигма от последните няколко века. Бихме могли (условно) да я определим като **глобалистична**. Песимистите я виждат и тълкуват напълно превратно: като някакво връщане обратно към примитивния колективизъм от праисторически времена, други – като възраждане на културни техники за въздействие ползвани успешно от религиозния фанатизъм от средновековен тип (например заразяващата масите "чиста духовност" при ислямските и всякакви други "съвременни" фундаменталисти или сектанти). Такива апокалиптични нагласи обаче е имало винаги и в предишни времена, когато е ставала смяната на доминантните идеи<sup>5</sup>.

Глобалистичната доминантна идея е пълно отрицание на тези последни, отчаяни усилия за реванш на отминаващата в миналото, атомизирана **индивидуалистична** нагласа. Затова и най-шумните противници на глобализацията са същите националистически, социални, религиозни или расистки водачи, които заимстват своите аргументации и техники за обществено

---

<sup>5</sup> Колективистичните и фундаменталистки експерименти в последните 100 години, засягащи понякога цели страни и култури, огромно количество хора, не са нищо друго освен карикатурни прояви на същия индивидуалистичен и атомизиран модел на модерната епоха. Те също са форми, макар и твърде екстремистки и опасни, от вече остаряващото модерно послание (по-специално - на "социалното инженерство"). В основата им стоят пак отделни личности с атомизирани представи и нагласи (за ролята на водача и гения, за ролята на отделната нация или етнос, за диктатурата на избраната група, социална прослойка или раса) насочени пак срещу разбирането на човека като цяло и на човешкия род като цялостност.

влияние от арсенала на отминалите в историята доминантни идеи, парадигми или идеологеми<sup>6</sup>.

Всичко това обаче не може да отмени факта, че човечеството именно сега навлиза началото на нова – Информационна епоха, която идва да осъществи и следващата, неотвратима стъпка в стълбата на еманципацията.

Като основна ценност на информационното общество днес се налага стремежа към **глобалното общуване** (обхващащо цялата земна цивилизация), противопоставено на **агресивното или ревниво отстояване на локалната специфичност** (индивидуално, национално или континентално **неразбиране и противопоставяне** – приемани и отстоявани с гордост от някои консерватори като израз на основна традиционна хуманистична ценност). Глобализацията се извява психологически като следващия по ред в историята вид културна **еманципация**. Този път това е еманципация от **локалното**. В началото тя е постигане на една все още поне “виртуална” независимост – от ограниченията на продължаващия в Европа повече от пет века брак по сметка между креативния човек и собствената му, егоистична Мания за оригиналност).

Както винаги е ставало в историята на културните еманципации, тази нова идея се осъзнава като *драматично* противопоставяне срещу досегашния хипертрофиран култ към оригиналното, разточителното, разсъдъчното, изключителното или

---

<sup>6</sup> Често ще чуем, че глобализацията е отхвърляна като "световен еврейски заговор" или "американизация", а също - като унищожение на: "девствената природа", "естествения човек", "истинската култура", "духовността", "националната идентичност", "хуманизма", "хармоничното развитие на личността", "господството на Разума", "традициите на европейското образование", "езиковото богатство" и т.н.

атомизирано господство на егоистичния консервативен Индивидуалист<sup>7</sup>.

## 6. Втори когнитивен модел (GIER) и полифоничността на парадигмите в ключовите епохи

**GIER** – това е съкращение за един четириделен диахронен модел, особено подходящ за описване на **завършени** фази в музикалната история, свързани с точно определена във времето музикална епоха, стил, направление или конкретна творческа биография.

**G** означава генеза<sup>8</sup>,

**I** – интензивно развитие,

**E** – екстензивно развитие и

**R** – етап на рефлексия.

Моделът по своята същност е замислен като рекурсивен, което се проявява като възпроизвеждане (вложеност) на същия принцип на делене в по-малък или в по-голям мащаб – т. е. в рамките на всяка една от тези четири фази или пък в рамките на още по-големи исторически периоди.

Така се получават най-малко  $4 \times 4 = 16$  по-малки фази в модела, подчинени на принципа GIER:

**Gg**, Gi, Ge, Gr;

Ig, **Ii**, Ie, Ir;

---

<sup>7</sup> Тук разбираме понятието “индивидуалист” в психологически най-широк смисъл - т.е. като **нарцисизъм** и **самодостатъчност** по отношение на собствената личност, националност, религия, традиции, родова памет, самобитност, исконност, уникалност, тясно-професионална идентичност и пр.

<sup>8</sup> Донякъде необичайната и неблагозвучна за българския език дума “генеза”, тук е предпочетена пред “възникване”, за да се осигури съвместимост на абревиатурата с международно употребяваната (в Европа и Америка) лексика.

Eg, Ei, **Ee**, Er;

Rg, Ri, Re, **Rr**.

Подчертаните и означени с курсив четири под-етапа представляват също *ключови* моменти в диахронията на моделираното музикално явление.

**Gg** – това е самото *раждане* на конкретната музикална епоха, направление, стил или творческа индивидуалност.

**Ii** – това е кулминацията на интензивното развитие, появата на шедьоврите, върхът на "класическия" период във всеки цикъл.

**Ee** – означава етапа на всеобщото (вкл. и географско) разпространение на образците, създадени от предишната "класическа" фаза, както и максимума в натрупването на варианти на вече утвърденото явление (континентални, национални, регионални, индивидуални).

**Rr** – отговаря на пълното амортизиране и "затваряне" на явлението в себе си, захранване на творчеството предимно чрез комбинации или естетически преоценки (пародии) на фрагменти, взети от самата тази последна фаза, т.е. **рефлексия върху самата фаза на рефлексия**<sup>9</sup>, окончателно спиране на творческия "жизнен цикъл", което значи изчезване или пък (понякога) консервиране на явлението за неопределено дълъг период (мумифициране).

Моделът **GIER** е предложен от нас в първоначален вид<sup>10</sup> още през 1966. От тогава той е модифициран както в

---

<sup>9</sup>

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

<sup>10</sup>

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

терминологично отношение, така и е бил многократно проверяван по отношение на развитието на професионалното изкуство на Европейската цивилизация в различни периоди от нейното развитие (античност, средновековие, Ново време, XX век) – в преподавателската практика на автора по дисциплините: история на изкуствата, психология на изкуството (в СУ "Климент Охридски") и по музикално-информационни модели и саунд-дизайн (в Техническият Университет –София). В музиковедската ми дейност същият модел е бил използван главно при анализа на музикалната еволюция в Европа след Ренесанса, в непосредствената музикално-рецензентска дейност, като отчасти – и в някои прогнози за бъдещо развитие на българската музикална култура<sup>11</sup>, включително – и на съвременното българско музикознание<sup>12</sup>.

Този когнитивен модел може да бъде изобразен със следната схема:

---

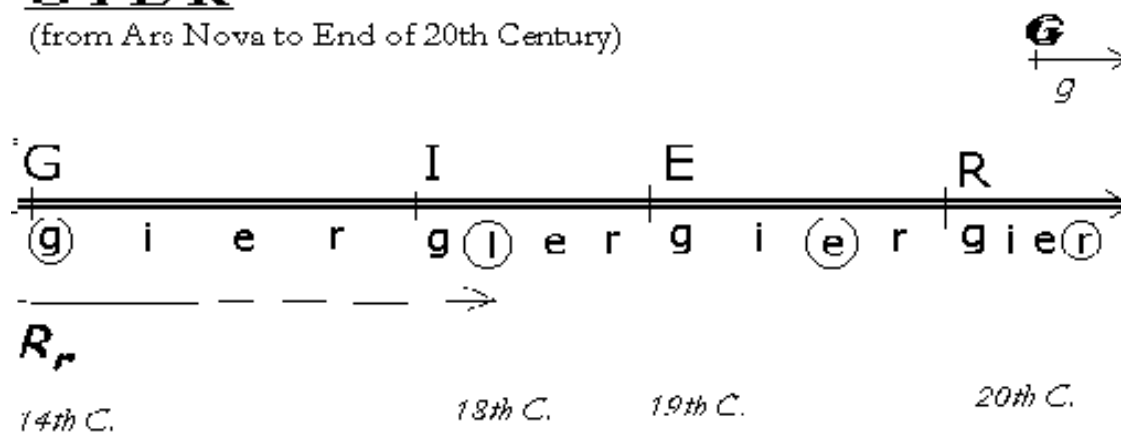
<sup>11</sup> Виж в: **Кавалджиев Л.** Прогресът и музиката. София, 1980, с.78-86.

<sup>12</sup>

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

***GIER***

(from Ars Nova to End of 20th Century)



В случая са важни не толкова критериите за периодизацията и тълкуването на фазите в музикалната история от епохата на Ренесанса до наши дни, а преди всичко – възможността да се осветлят някои особености на актуалното музикално развитие и историческото място на смяната на парадигмите (Paradigm-shift) в това развитие.

Още преди 35 години – в разцвета на екстензивното развитие на авангардизма, можеше да се предвиди, че ще настъпи и една последна фаза, която аз още тогава определих като **“рефлексия на рефлексията”**. Тълкувайки цялата модерна музика на XX век като една голяма, завършваща рефлексия върху елементи и нагласи от светската професионална музика след Ренесанса, както и от музикалната история изобщо, можеше лесно да се предвиди -според принципа на рекурсивността – че ще дойде времето на пълното изчерпване на възможностите и тогава обект на рефлексия ще стане вече самата модерна музика на XX в.

Такава е именно рефлексията “на квадрат”, която наблюдаваме в последните няколко десетилетия и означаваме днес като постмодерна, поставангардна или следмодерна нагласа на творците, изпълнителите, ценителите и тълкувателите на

музиката. Това е и моментът в който се осъществява интересувания ни “Paradigm-shift”.

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

Същевременно рефлектиращото старо не изчезва безследно, а обикновено се консервира (капсулира, пакетира) и продължава още много дълго време своето съществуване – като паметник на самото себе си.<sup>13</sup>

**Много важно е да се осъзнае, че това са два паралелни във времето процеси** – на агония и на раждане, макар че в тези процеси участват музиканти, които са съвременници един на друг, а дори едни и същи музиканти могат да участват и в двата процеса **едновременно**

Затова никак не е правомерно да се слагат в общата графа на “постмодерното” онези, които по своите предпочитания, произход и възпитание са свързани кръвно с модерната парадигма и с “образованата музика” (по израза на Тибор Кнайф) и другите, които се раждат по същото време като носители на **музицирането в информационното общество**. Последните

---

<sup>13</sup> Красноречив пример за това е било консервирането на източноправославната певческа практика след генезата и настъплението на професионалната светска музикална култура на Новото време.

създават своята музикална продукция, без да искат да знаят не само за “славното минало” на авангардизма, но и за цялата петвековна традиция на професионалното “високо” музициране след Ренесанса <sup>14</sup>

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

## **7. Трети когнитивен модел (SDS1) – синтезът като парадигма срещу “чистата музика”**

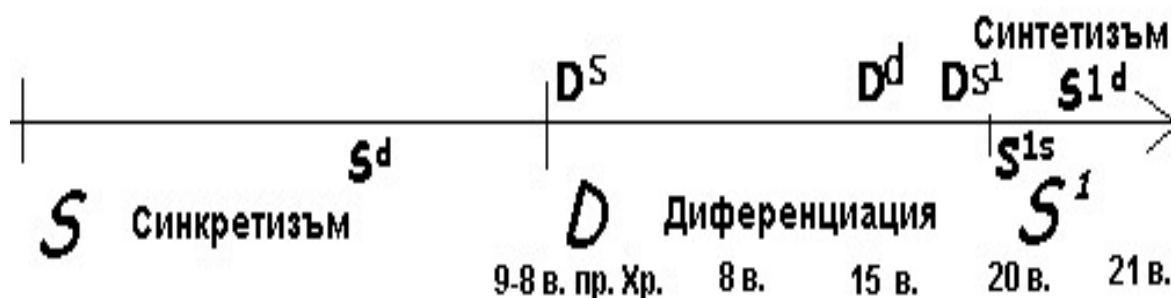
**SDS1** е абревиатура, която означава:

1. Синкретизъм, 2. Диференциация (обособяване),
3. Синтетизъм.

---

<sup>14</sup> Сред самите представители на електронната и компютърна музика, например се срещат нагласи и от двата типа: **рефлексивния (постмодерен)** и **генетичния (мултимедиен)**. Последните по правило са електронно и компютърно ориентирани автодидакти.





Това е един от най-старите модели<sup>15</sup>, които аз използвам още от 1964 г. Този модел е доста беден по съдържание и евристични възможности, ако го възприемаме в буквалния му смисъл. Ако го представим в неговата проста триделна форма, той силно напомня за прословутата Хегелова триада. Моделът частично допуска и рекурсивност, което значи възпроизвеждане (вложеност) на принципа на делене в по-малък или в по-голям мащаб.

По-богат става той, именно когато се предположи, съществува рекурсивност и в него (например – в средната му част:  $D_s$ ,  $D_d$ ,  $D_{s1}$ ), както и многократни други предвестници на синтетизма или частични синтези вътре във фазата на нарастваща диференциация, респ. – синкретични реликти в същата средна фаза, както и в следващата я трета фаза.

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

<sup>15</sup>

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

<sup>16</sup>

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

Ще се спра съвсем накратко на едно интересно следствие от приложението на този модел към съвременната смяна на парадигмите.

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

Едва с появата на компютърната мултимедия, на масовите техно-прояви, както и на музицирането по ИНТЕРНЕТ се забелязват симптоми на първата вътрешна **диференциация**<sup>17</sup>. в средата на самия **синтетизъм**

В тези нови, съвременни форми синтезът между тясно специализирани умения-включително и музикални остава,

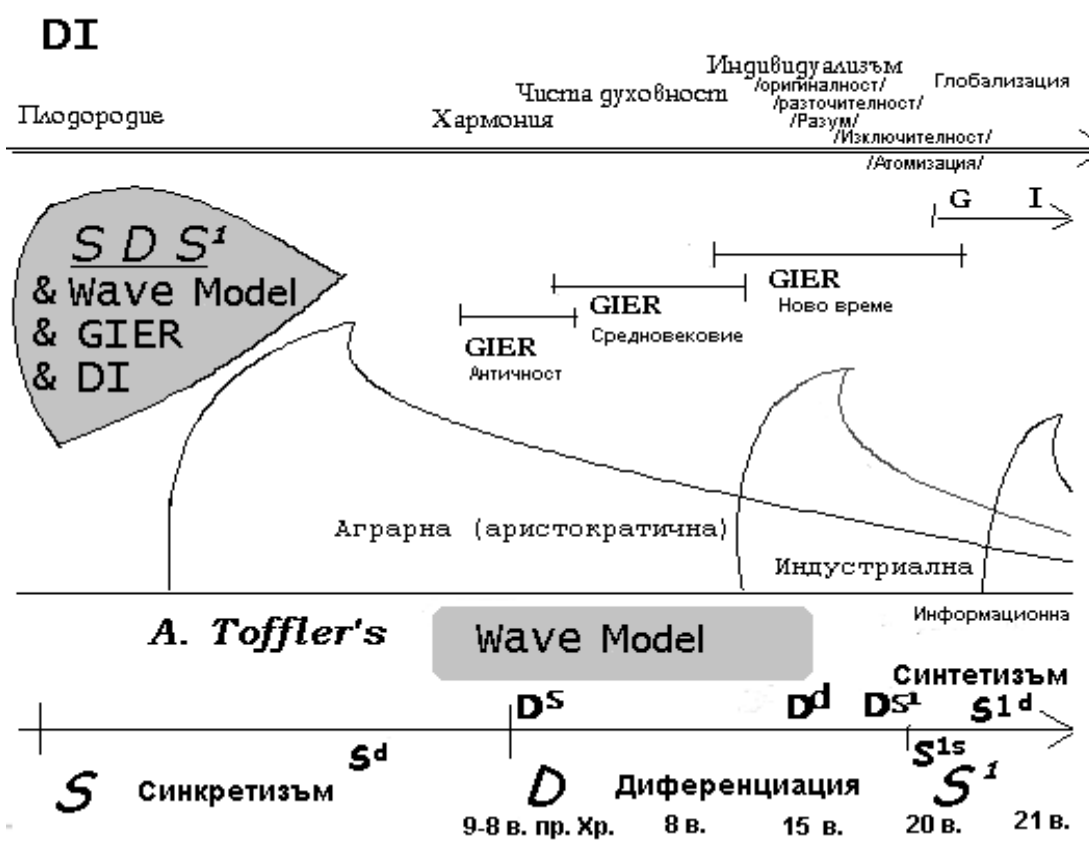
---

<sup>17</sup> Това ние тълкуваме като проява на **рекурсивния принцип** в модела SDS1.

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

\* \* \*

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



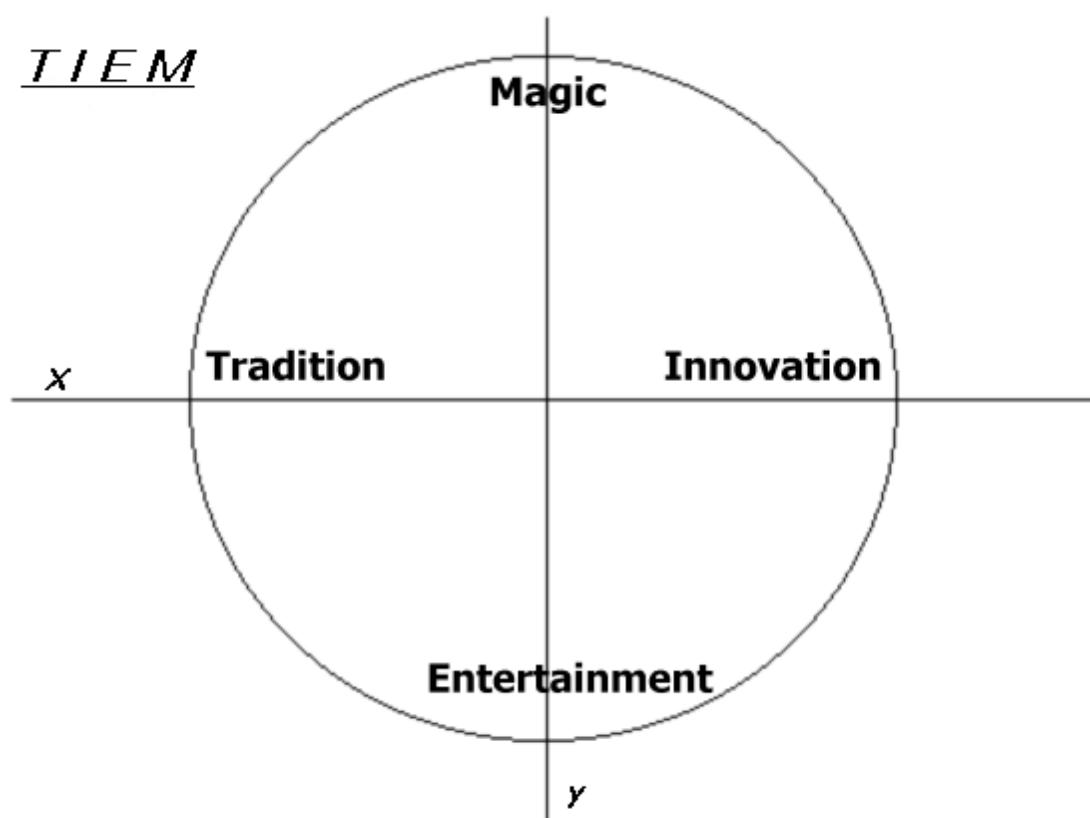
## 8. Четвърти когнитивен модел (ТИЕМ) – функционалността като критерий за смяна на парадигми.

**ТИЕМ** е абривиатура, която се разшифрова също с четири основни термина:

1. [Tradition] – **традиция** (репродукция на миналото, социализация, творчество чрез подражание на наличното)
2. [Innovation] -**иновация** (изобретение, откритие, създаване за пръв път),
3. [Entertainment] -**развлечение** (отпускане, отдих, компенсаторност, разтоварваща игра, хедонизъм),
4. [Magic] -**магия** (сугестия, ритуалност, внушение, видения, свръхреалност, сакралност, харизматичност).

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

Това е също не само синхронен, но и **функционален** модел, описващ инвариантни (универсални) за културата качества.



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

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

**TIEM** възникна между 1974 и 1977, когато аз специализирах естетика, социология и систематично музикознание в Полша и Германия. Първоначално моделът бе във форма на ръкопис (1976), откупен от Съюза на композиторите и музиколозите (Берлин), а през 1980 бе публикуван на български език и в книгата "Прогресът и музиката"<sup>18</sup>.

От тогава TIEM, подобно на модела GIER е бил изпробван в дългогодишна преподавателска и рецензентска дейност, а също – като част от методиката на социално-психологическо експериментално проучване на музикалната рецепция в Стара Загора<sup>19</sup> през 1980 г., при изработване на теоретичен модел на

<sup>18</sup>

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

<sup>19</sup>

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

поп и рокмузиката<sup>20</sup>, при типологията на музикалния професионализъм<sup>21</sup> и в редица други публикации. Същият модел стои и в основата на нашата работа по описанията на семантичните полета при изграждането на съвременна теория на музикалния саунд<sup>22</sup>.

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

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

## 9. Преобръщане на ценностните пирамиди

В историята на музикалната култура са известни различни периоди, през които една или няколко от посочените по-горе

---

<sup>20</sup>

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

<sup>21</sup>

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

<sup>22</sup>

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

функции в модела TIEM са били смятани за **водещи**, били са **високо оценявани** за сметка на другите. Във фолклорната култура например акцентът естествено се поставя на традиционната, **социализираща** функция и на **магическата**, а бива пренебрегвана естествено иновационната. В религиозната музика акцентът е още по-силно поставен на магическата функция, развлекателната функция обикновено е отхвърляна и дори -демонизирана, а иновационната – се тълкува като нарушение на канона. В авангардната музика на XX в. иновационната функция получава своя исторически реванш, тя излиза на преден план именно като отрицание на традиционализма.

Обратно – в мейнстрийма на попмузиката от втората половина на същото столетие развлекателната функция получава своя исторически реванш за сметка на всички останали функции и т. н.

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

Такова вписване дава възможност за скалиране и измерване на ценностни нагласи, както и за проследяване на тяхната динамика във времето (историческо или в конкретния акт на музикална рецепция)<sup>1</sup>. Би могло да се предположи, че четирите

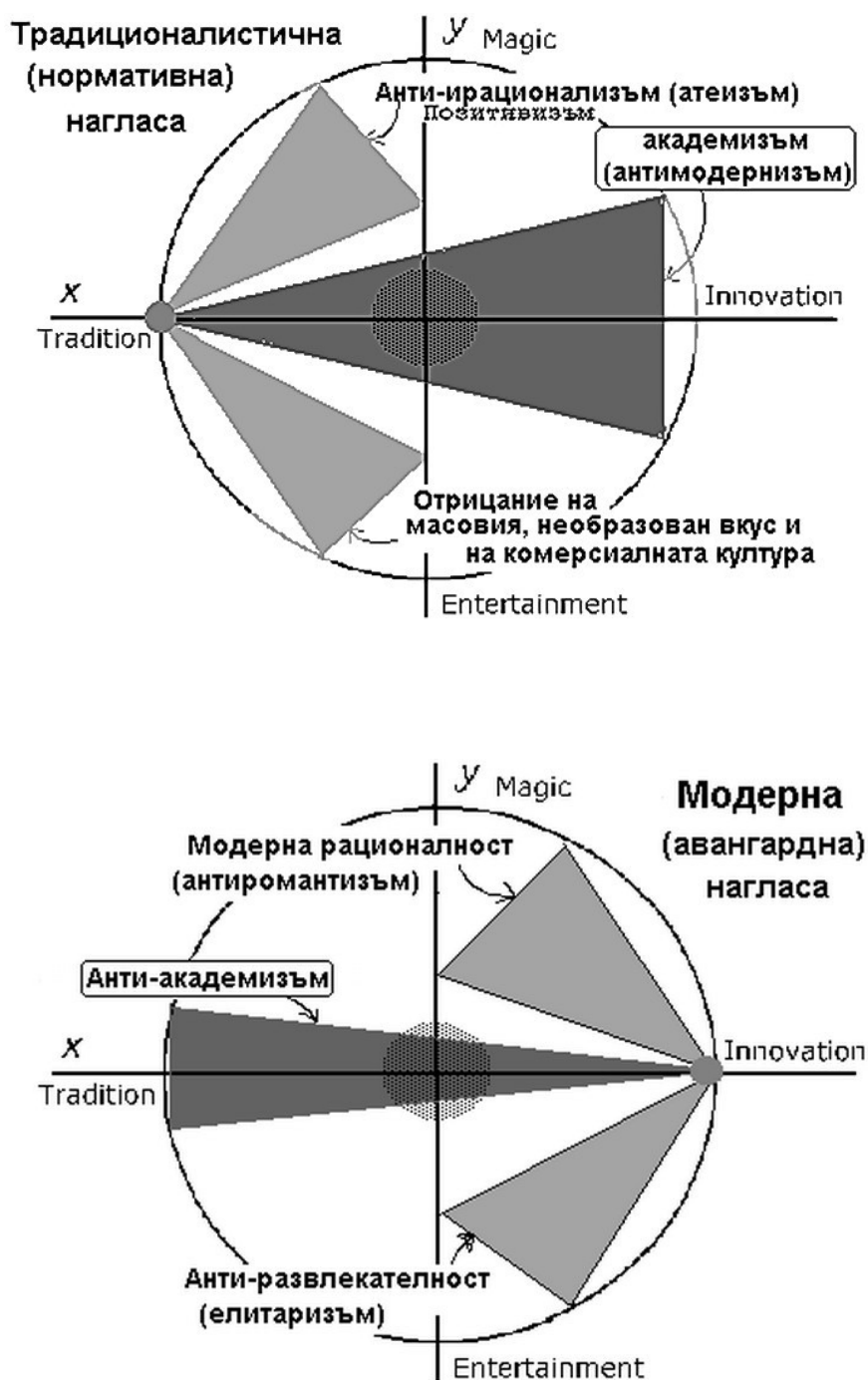
---

1

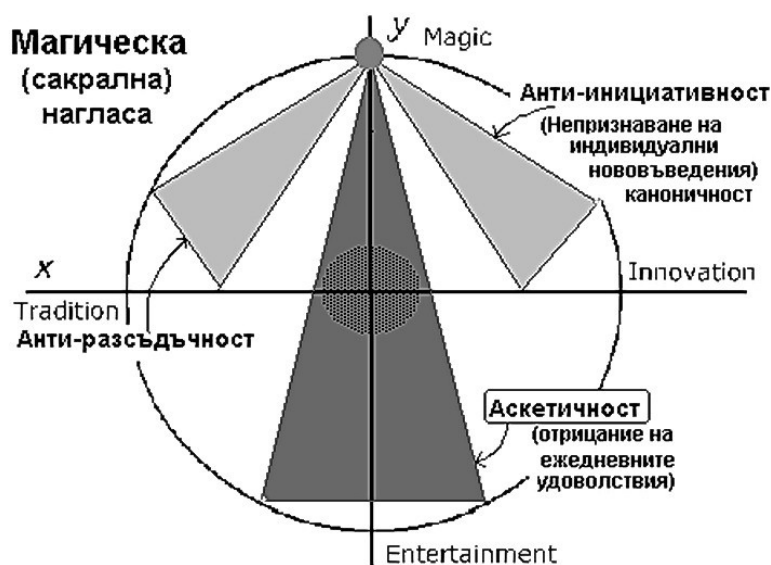
Семантичния и логически анализ, както и редица социологически и психологически наблюдения, показват възможност за съществуване на много повече от четири пирамиди в координатната система. Типологически на всяка от четирите функции отговарят най-малко по три ценностни пирамиди. Тук още веднъж се появява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



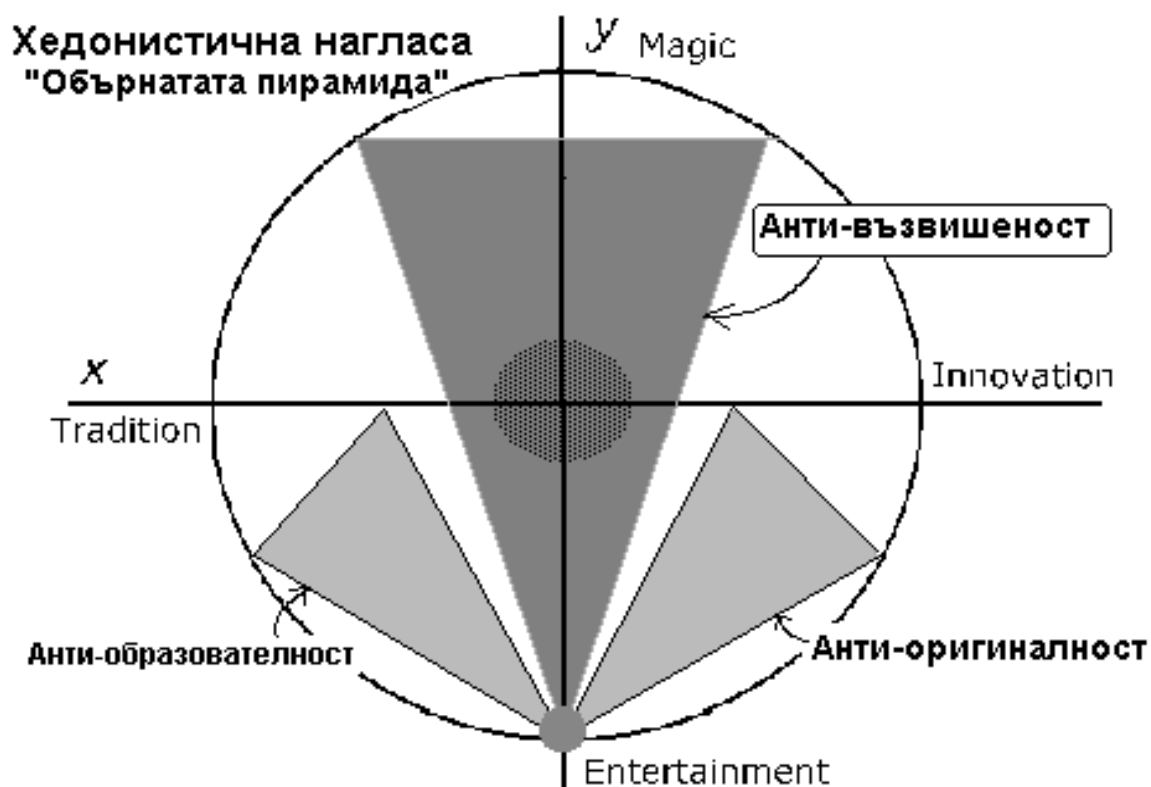
функции дават възможност и за вписване на четири различни ценностни "пирамиди": традиционалистична, иновационна, магическа и развлекателна в модела TIEM.



типологически възможните вписани пирамиди във функционалния модел стават общо  $3 \times 4 = 12$ .



Последната нагласа – развлекателната е именно онази на "обърнатата пирамида"<sup>2</sup>, която може да се изобрази така:



<sup>2</sup> Авторката подрежда анализира това явление от края на ХХ век. Вжж. Стателова, Р. Обърнатата пирамида. София, 1993

Към основната "пирамидална" нагласа на музиканта и неговата публика в сферата на попмузиката (пренебрежение към "високите сфери" и към възвишеното като естетическа категория) могат да се прибавят и две други "помощни" пирамиди: антиобразователна<sup>3</sup> и антиавангардна<sup>4</sup>. Р. Стателова също, не само в "Обърнатата пирамида", но и в някои свои етномузикологични теренни изследвания, непрекъснато отбелязва "превключването" между трите варианта на ценностни нагласи в популярната музика, както и към някои съвсем други "пирамидални" нагласи: анти-**I**<sup>5</sup> анти-**T**<sup>6</sup> и анти-**M**<sup>7</sup>. От друга страна авторката на едноименната книга, вече в своята собствена ценностна нагласа клони към **образователната** (академична, социализираща, традиционна) ценностна нагласа или парадигма. Тя наистина не приема пренебрежителното отношение на традиционното музиковедие към тематиката на популярната музика, но **същевременно запазва интелектуалната си дистанция спрямо патоса на популярното**. Дори факта, че тя тълкува тази специфика като масов съвременен музикално-танцов израз на "долницата" (по израза на М.Бахтин) вече говори,

---

3

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

4

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

5

Сравни в: **Стателова, Р.** Пак там, сс. 35-36, 61-64, 80-81.

6

Пак там: сс.50-51, 53-54.

7

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

че нейното отношение е инспирирано не толкова от някакво преклонение или вживяване в развлекателната функция, но много повече – от етоса на образователната, рефлексивна нагласа<sup>8</sup>, както и от уважението към съществуващите висши сфери на ритуалността (М) и на действителната, същностна иновация (I).

Ако показаното по-горе изображение показва само статиката в типологизирането на ценностните пирамиди, то много по-сложен и богат е моделът, когато в него се вземе пред вид картината на непрекъснатите изменения: културно-исторически или ставащи в границите на индивидуалното съзнание (т. е. ценностната динамика в култивирането на вкуса или в конкретния акт на музикално възприемане). Поради изключителната им сложност тези промени е трудно да бъдат добре представени с графични изображения. Те обаче доста пълно се моделират днес с компютърни средства в социално-психологически и социологически изследвания или в маркетинговите проучвания на продуценти, разпространители, електронни медии и пр. Задължително моделирането и анализа в този случай се извършват по няколко показателя и с многократни "срезове", които се разполагат по темпорална скала<sup>9</sup>.

По-долу ще се опитаме да илюстрираме графично една такава последователност, която може да бъде използвана напр. не само за образователни цели – като илюстрация (от гледище на философската естетика) на някои възгледи за еволюцията на

---

<sup>8</sup>

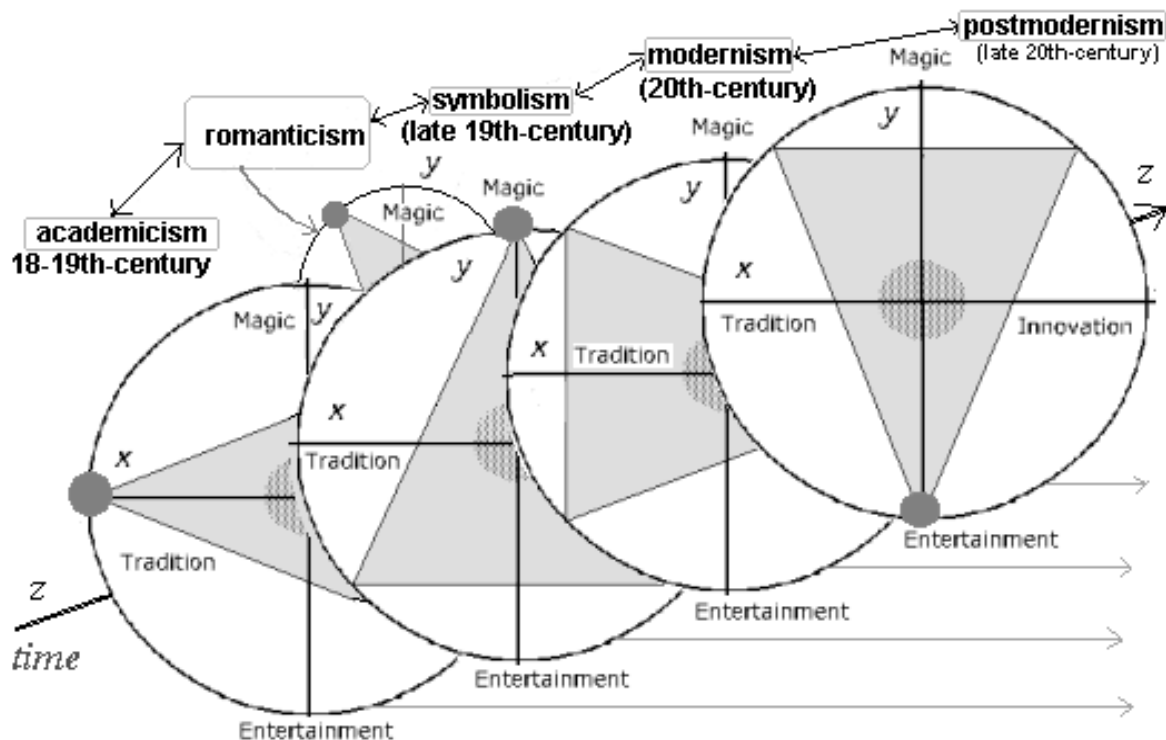
**Стателова, Р.** Обърнатата пирамида. София, 1993, с.87-90.

<sup>9</sup>

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

художествената култура през последните векове, но и за прогнозиране на очаквани изменения в **смяната на парадигмите** и на ценностните нагласи за музика в началото на XXI век.

### A Sequence of Attitudes in the European Aesthetic



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

Ако това развитие продължи, може да се предполага, че в началото на XXI в. ще се забележи тенденция към нов традиционализъм, нормативност и “академизъм” в музикалната култура на глобализираното общество, която ще утвърди новите парадигми и канони на електронната музика и мултимедията и ще ги превърне в трайни норми и основа за масовото музикално

образование или социализация на потребителите, както и за професионалното обучение на самите музиканти.

### 9. Отново за края на индивидуализма

*(моделите на Филип Таг и Джоржина Борн)*

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

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

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

Битниците – преди 30 години -протестираха с поведение и нагласи срещу света на естелишмънта и войната, противопоставяха се **лично** – чрез свои изявени **индивидуалности** на официалната култура в индустриалната цивилизация. Техни идоли бяха изявени индивидуалности като Джон Ленън, Годар, Сартър, Маркузе, Че Гевара, Кон Бендит и др. подобни радикално настроени **личности**- независимо от идейните, политически, естетически и морални различия между тях.

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

показвани като “жертви” на някаква гигантска манипулация на “американизма”, на подчинените му медии и транснационален капитал.

**Филип Таг**- основателят на IASPM , в една своя забележителна статия<sup>10</sup> много задълбочено анализира посочените симптоми – от социално, антропологично, философско и психологическо, както и от чисто музикално-теоретично гледище. Според автора Техното (Techno, Rave) не е просто поредното ново явление на сцената на популярната музика, **а е повратна точка в**

---

10

**Tagg, Philip.** From refrain to rave: The decline of figure and the rise of ground. Popular Music, 13/2. 1994, (Cambridge University Press) p. 209-222. Статията на Таг цитираме тук и по-долу според нейната ИНТЕРНЕТ версия (online публикация на адрес: <http://138.253.100.91/ipm/tagg/pmusrave.htm> от декември 1999 г.).

Авторът на тази статия е **Филип Таг** е роден през 1944 г., той е основателя на IASPM (Международна асоциация за изследване на популярната музика). Филип Таг има днес позиция на един от световно утвърдените музиколози и композитори в средите на изследователите на популярната музика, в момента той е водещ професор в Института за популярна музика към Университета на Ливърпул, Англия и гостуващ лектор в голямо множество университети и световни форуми посветени на тази тематика. В цитираното специално изследване за музиката в съвременната **техно-култура** Ф. Таг директно говори за “..банкрута – едновременно морален и интелектуален на роко-логичните и постмодерни мистификации на популярната музика” [...“both the ethical and intellectual bankruptcy of the rockologist and postmodernist mystifications of popular music.”] (Tagg, Philip. From refrain to rave., виж в параграфа “Thatcherism, rockology and monocentricity”) . Под “роко-логични” авторът има пред вид поставянето на рок-музиката - в съвременната литература за популярната музика, на най-високо място в йерархията и **идеализацията на индивидуалистичните изяви в него**, което става за сметка на подценяването на други видове и жанрове в нея, каквото е напр. Техното (Rave). Като цел на своята статия Таг поставя две основни задачи: “ 1. критика на “рокологичната” рационализация на **индивидуалното** и 2. Работно изброяване на основните структурни особености на рейв музиката” [(1) a critique of the 'rockologist' rationale of individuality and (2) a tentative enumeration of rave music's main structural traits] (Tagg, Philip ,Пак там, увода на статията). Интересно е, че посочената фундаментална за нас, статия на Таг е била първоначално отхвърлена от редколегията на уважаваното в средите на IASPM списание Popular Music (Cambridge University Press) и едва след година, след редица уговорки и след написване на уводен раздел към нея е била все пак публикувана в рубриката “Дискусии” на същото списание.



нея, която изисква “радикално ревизиране на старите модели за обяснение на взаимодействието между обществото и популярната музика” (“old models for explaining how popular music interacts with society may need radical revision”)<sup>11</sup>.

Самото заглавие на статията на Ф.Таг насочва читателя към каламбур: рейвът е самостоятелен ритмично-саундов “акомпанимент” към нещо, което го няма; индивидът вече отсъства, останал е само акомпанимента..”(“...Or, as the title of this paper implies, why is there so little tune and so much accompaniment?...From the Florentine Camerata and onwards, we are told, monody, (i.e. a melody with an accompaniment or 'backing') became the main dynamic of European composition. .... To put it crudely again, Haydn and AC/DC may not have much else in common but they both made music on the basis that there has to be some sort of melodic line.... and some sort of accompaniment of that figure...”)<sup>12</sup>.

“Демонтирането” на водещи досега в европейската и американска музикална традиция изразни елементи, включително и тези от рокмузиката, изчезването на онова, което бе емблема на индивидуализма (вкл. и на протестиращия индивидуализъм), прави от Техното едновременно симптом и символ на едно *много*

---

<sup>11</sup> Пак там. В параграфа <<Stylistic traits>> според анализа на Филип Таг: още на равнището на подбора и използването на музикалния материал в рейва (Rave) , може да се забележи пълното господство на ударните инструменти, при това доста монотонно експонирани, изчезването на бас-линията, принципиалното отхвърляне на каквато и да е водеща мелодия, предпочитане на еолийски и фригийски модалности, съвсем минимално участие на семплирани вокали срички – като ехо или запълващи “петна”, изграждане на форма чрез последователно включване и изключване (mute) на перкусионни пластове, строго придържане към определено темпо и “квадратна” метрика – както и редица други технологични похвати, които се използват в екстазните практики на много народи от най-дълбока древност (например в африканската “барабанна” музика).

<sup>12</sup>

Пак там. Виж параграфа: “Figure and ground”.

по-радикално скъсване с традиционната официална (“афирмативна” – по Адорно) музика, отколкото онова, което до сега бе направено от модернистите и авангардистите на ХХ в. Същевременно Ф. Таг насочва вниманието и към социалния смисъл на тази стилистика. Макар и под формата на въпроси, които остават открити за изследване, той подчертава **сериозността**, с която представителите на музикологията следва да се отнасят към това явление<sup>13</sup>.

**Б.** Подобна промяна: т.е. радикална **преоценка на ценности** свързани с господството на авторската суверенност, оригиналност, респ. първенство на крайния индивидуализъм, може да наблюдаваме напоследък даже и в онези центрове, които доскоро бяха приемани за последните “оазиси” на чистата, елитарна традиция на електронната музика, както и на модерното естетическо послание, свързано с имена като Булез, Щокхаузен и

---

13

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

други композитори от по-старото поколение. Както показват някои сериозни антропологически изследвания направени във Франция (в института IRCAM на П. Булез), настъплението на глобализацията и мултимедията като ценности в съзнанието на по-младите автори, работещи днес в този институт е много напреднало, което довежда до напрежение, естетически и технологични конфликти с по-старото поколение в него. Сред най-младото поколение автори работещи в IRCAM през 90-те години на XX век започват вече да преобладават нагласи, които макар и да са далеч от манталитета на рейвърите (феновете на техно-музиката), но все пак се идентифицират като пряко противоположни на индивидуалистичните естетически и социални послания, които бяха така характерни за авангардизма от средата на същото столетие.

Авторката на едно подобно антропологично изследване Джоржина Борн (***Georgina Born***)<sup>14</sup> е имала възможност сравнително дълго да работи във френския институт **IRCAM**, въз основа на което е направила множество интересни наблюдения върху съзнанието и поведението на високо-образовани музиканти и специалисти от различна националност. Разглеждайки тяхната рецепция на културните изменения в постмодерната епоха, тя открива множество типични, повтарящи се "бинарни противопоставяния" (дихотомии), които спонтанно възникват в

---

14

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

съзнанието и ценностните нагласи на музикални творци, учени и технически специалисти от различни поколения.

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

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

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

### 10. Още веднъж за потвърждението на хипотезата

Разгледаните до тук когнитивни модели описват една вътрешната логика, която показва, че промените извършващи се

днес по цял свят имат **кардинален, ключов** характер за еволюцията и смяната на парадигми.

Въз основа на всички посочени модели може да се направи извод, потвърждаващ хипотезата, че сме съвременници на невидан в последните 5 века кардинален преход в музикалното и културно развитие. Има в историята само още два прецедента с подобно значение: първият – появата и разпространението в Европа на християнската цивилизация и вторият – възникването на индустриалното (гражданско) общество – което още в епохата на Ренесанса има своите предвестници в така наречената “втора музикална практика”.

От тази гледна точка и днес сме съвременници на **третия** такъв прецедент. Намираме се в “ключова епоха”, подобна на късния Рим и на Ренесанса, в която съществуват едновременно и паралелно поне **два типа** “музикални практики” :

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

Първата се реализира главно сред традиционно консумативно настроената “средна класа” – нейната предпочитана публика е с доминантна нагласа към локалното – към изпитани ценностни образци: национални, етнически, религиозни, жанрови – утвърждавани със силата на традицията и пазара. Тази музика принадлежи обикновено към афирмативните

културни практики и към “естеблишмънта” в индустриалното общество.

Втората – това е неканоничното музициране на участниците в реалните или виртуални общности, спонтанно възникващи главно сред информационното поколение По правило тук творческият процес е обвързан със задължително усвояване от страна на музиканта и публиката му на електронните и компютърни технологии за създаване на аудио, видео и мултимедийни продукти. Това музициране е предпочитаното сред “популацията” на Световното село и е разбираемо главно в контекста на преобладаващите сред неговите “жители” нагласи към антииндивидуализъм и към тотално потапяне в процесите на всеобща и безпределна глобализация.

Ние всички днес сме очевидци на тази трета вълна в културата? Подготвени ли сме ние – академично образованите музиковеда да надживеем “шока на бъдещето” за да можем по-нататък да се реализираме професионално в глобалното информационно общество? Имаме ли уши, очи и критерии да усетим и участваме в този принципно нов тип музициране и артистичност? Или – това ще бъде по силите само на нашите деца или внуци?

## **11. Вместо заключение.**

## **Памет, оригиналност, когнитивност –три действащи парадигми в съвременната музикална култура**

Накрая на това изследване ще очертая една класификация, която е свързана със **семантиката** на използваните думи и съдържанието на съответните понятия в езика на музиколози, философи, естетици, социолози както и на всички други, които професионално пишат по проблемите на музикалната култура. Тя очертава поне три конкурентни семантични полета. Макар тази класификация и семантичните единици в нея да не са изведени екзактно (например чрез честотен речник на публикации или резюмета), но тя затова пък е плод на мои дългогодишни наблюдения в български и чужди публикации, както и в множество обзори и рецензии на текущия музикален живот, намерили място в пресата, по електронните медии и ИНТЕРНЕТ.

Някои от понятията в тази класификация биват използвани еднакво не само в едно от трите семантични полета, но понякога и в останалите две и това е напълно естествено. За мен обаче не е толкова важно, че например понятия като “авторско право” или “музикално произведение” могат да се намерят в контекста на различни и дори противоположни дискурси или естетически послания. По важен е контекста, ценностната натовареност и конотацията с която те се използват.

Типичните контексти, които очертават трите семантични полета могат да се определят и чрез три ключови понятия: **памет, оригиналност, когнитивност.**

Съответно трите семантични полета<sup>1</sup> са следните:

---

<sup>1</sup> Макар че понятията, които влизат в тези полета приличат на “ключови думи”, но те не винаги могат да бъдат изразени чрез такива. Често философските, естетически, социалнопсихологически и културологични понятия имат различен израз в различните езици, а в много случаи, особено



**Памет** (вкл. артистичната ѝ редукция – **класика**) :

шедьоври, гении, авторитети, афирмативност (по Адорно), establishment<sup>2</sup>, консерватизъм, социализация, идентичност (национална, континентална), официално, аристократично, фолклоризъм (вкл. автентичност, исконност), образованост (академична), утвърдена ценностна йерархия (пирамидална), институциализация (държавна).

**Оригиналност** (вкл. артистичната ѝ редукция – **авангардизъм**):

екстравагантност, антипопулярност, култ към иновацията (на всяка цена), епатиране (т.е. целенасочено скандализиране на филистера, на меломана), елитаризъм, интроспективност, рефлексивност (манифести), атомизация (аналитизъм), уникална ценностна йерархия (свръх-индивидуална, сектантска), комбинативност, артистични игри и експерименти (с материала и формите), апокалиптичност и самоирония (при постмодернизма).

**Глобалистична когнитивност** (вкл. артистичната ѝ редукция – **мултимедия**): схематизъм, моделиране, култ към аналозиите (вкл. и между изкуствата), синтетизъм, децентрализация, екипност (вкл. виртуална), техницизъм, глобализъм (космополитизъм), анти-

---

ново възникващите е трудно да бъдат изразени само с една дума или кратка фраза, а придобиват смисъл сами в контекст и сред други понятия от същото семантично поле.

<sup>2</sup> Заб: *establishment* – начин на живот на върхушката, установеното, официално приетото, утвърденото (учреждение, институт, заведение), **Collins English Dictionary**: “The establishment: a group or class of people having institutional authority within a society, esp. those who control the civil service, the government, the armed forces, and the Church: usually identified with a conservative outlook”

пирамидалност (блоково оценяване), анти-опус, ирелевантност на авторството (легализация на плагиата), “хакер” синдром <sup>3</sup>.

Тук няма да коментирам всяко конкретно понятие включено в посочените по-горе три семантични полета, нито релациите помежду им. Тази задача, включително изграждането на честотен и тълковен речник във връзка с тях бих отнесъл към едно бъдещо изследване.

---

<sup>3</sup> Имаме пред вид онази нагласа не само сред самите програмисти-хакери, но и сред настроените срещу копирайта информационни и творчески общности, които издигат в култ свободното използване на информацията и на софтуера (отворените или “разбити” програмни кодове и пароли). Хакерите и “хакерското” съзнание често очертават елита в такива глобални информационни общности (виж например статиите и в българския сайт: <http://experement.org/list.php?c=art>) и биват романтично оприличавани на средновековните рицари, които вършат своите подвизи не за лично облагодетелстване, а за “чест и слава” и от желание да помагат безкористно на слабите и бедните.

Тук ще се задоволя, във връзка с темата за парадигмите само с налагащия се общ **извод и прогноза**:

Известно е, че парадигмите (по Т. Кун) не могат плавно да еволюират една в друга, а само могат да съществуват временно една до друга и в крайна сметка по-новите винаги рязко “снемат” от сцената своите исторически предшественици.

В момента в музикалното ни съзнание са на лице поне три паралелни парадигми: мемориална, модерна и когнитивна. Може да се предположи, че най-напред – в близко бъдеще ще отпадне втората – т.е. авангардната парадигма и нейното все още актуално у нас продължение – постмодерната рефлексия. В крайна сметка модерното послание и неговата свръх-идея – **оригиналността** като самоцел е само другото лице на европейската класическа традиция на “новото време” (след Ренесанса), което шумно отрича тази традиция, но **не може** без нея...

В бъдеще се очаква все по-нарастващ конфликт между привържениците на **паметта** (и локалната идентичност) и представителите на информационната когнитивност, която естествено намира своята почва за изява в **глобализма** като семантика, психологическа нагласа и идеология, а своите средства за израз – в компютърната мултимедия и в техническия арсенал на масовите електронни медии, съвременната киноиндустрия, ИНТЕРНЕТ. Ако следваме логиката на модела GIER може да се очаква постепенно “снемане” от сцената на традиционната европейска парадигма, акцентираща на аристократичната или национална културна памет и обратно – постепенно излизане нагоре на когнитивната глобална информационна парадигма и даже – нейното ускорено официализиране. В края на този процес, който ще се разгърне в

бъдещите 10-15 години в културата на всички страни по света, информационната артистична парадигма ще стане също афирмативна, ще се академизира и ще създаде свои престижни институции, подържани от държавите и глобалните властови общности. С това тя ще стане естествена емблематична част от представите на идващите поколения за напредък и за establishment в първата половина на 21 век.

## Литература

1. **Андерсън, Б.** Въобразените общности. ИК “Критика и Хуманизъм”, 1998.
2. **Драганова Р.** Mr3 или за променящите се нагласи на музикалното правене и слушане – един неспецифичен пример, сп. "Българско музикознание", 2001, кн. 2, с. 111-117
3. **Гаман Р.** Импресионизм в изкустве и жизни, Москва, 1935.
4. **Кавалджиев, Л.** Теория на музикалната култура – структура и функции, -Българско музикознание, № 3, 1983
5. **Кавалджиев, Л.** Тоталитаризъм и култура.(За източната деградация на идеите на Просвещението). -Българско музикознание, № 4, 1991
6. **Кавалджиев Л.** Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години). -Българско музикознание, N 3, 1993 с.26-29

**7. Кавалджиев Л.** Българската музикална култура в преход към информационното общество. -Българско музикознание, – 3, 2000, с. 90-124

**8. Кавалджиев Л.** Третата вълна и популярната музика (Четири когнитивни модела за развитието на музикалната култура), – Българско музикознание, кн. 2/2001, с. 19-45

**9. Веррес, К.** Смяната на парадигмите. Наука, образование, управление, София: МГУ “Св. Иван Рилски”, 1997 г.

**10. Данто, А.** *Три десетилетия след края на изкуството.* – В: Следистории на изкуството (съст. И. Генова). София: Сфрагида, 2001, с. 29-48.

**11. Можейко, М. А.** Становление теории нелинейных динамик в современной культуре. Сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигмы. Минск, 1999

**12. Постмодернизм.** Энциклопедия (составители и научные редактора А. А. Грицанов и М. А. Можейко, Минск, 2001

**13. Abrahamsen K.T.** Indexing of musical genres. An epistemological perspective. Knowledge Organization, 30 3-4, 2003, p. 144-169.

**14. Agmon, E.** Music Theory as Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues. -Music Perception, Vol. 7, No. 3, spring 1990, p. 285-308

**15. Coenen, A.** Stockhausen's Paradigm: A Survey of his Theories In : Perspectives of New Music, vol 32, no. 2, 1995, p. 200-225

**16. Ayres, R.U.** Information, Entropy, and Progress : A New Evolutionary Paradigm. New York : AIP Press, 1994

**17. Barker, J. A.** Paradigms. The Business of Discovering the Future, New York: Harper Business, 1992

- 18. Bayertz, K.** Wissenschaftstheorie und Paradigmabegriff, Stuttgart: Metzler, 1981
- 19. Bloom, H.** The Western Canon, New York: Harcourt Brace and Co., 1994
- 20. Born, G.** Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde (an anthropological study of IRCAM), Berkeley, Cal. (UCal Press), 1995
- 21. Dahlhaus, C.** Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Barenreiter Verlag, 1978.
- 22. Detels, C.** Soft Boundaries : Re-Visioning the Arts and Aesthetics in American Education, Westport Conn.; London: Bergin&Garvey, 1999
- 23. Fellman, P. V** Constructing a Philosophical Paradigm for Music Education Journal of Aesthetic Education, v14 n3 p37-50 Jul 1980.
- 24. Festinger, L.** Theory of Cognitive Dissonance. Stanford (Stanford UP), 1957
- 25. Fiske, H.** Connectionist Models Of Musical Thinking. Edwin Mellen Press, 2005
- 26. Huron, D.** Music in Advertising: An Analytic Paradigm. Musical Quarterly, Vol. 73, No. 4 .1989
- 27. Kavaldziev, L.** Entwurf eines theoretisches Funktionsmodells an Beispielen der Rock-und Popmusik. – Beitrage zur Musikwissenschaft, Heft 3/4, 1985, S. 303-309
- 28. Kuhn, T.S.** The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: The University of Chicago Press, 1962
- 29. Lamszus, H.** Zum Paradigmenwechsel in der Berufs- und Wirtschaftspadagogik, Hamburg : [s.n.], 1985

- 30. Loevenich, F.** Paradigmenwechsel: Über die Dialektik der Aufklärung in der revidierten Kritischen Theorie, Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1990
- 31. Margolis, H.** Paradigms & barriers: how habits of mind govern scientific beliefs, Chicago et al. : Univ. Of Chicago Press, 1993
- 32. Mikkonen Y.** Aspects on music, conceptuality, systemicity and education. International Journal of General Systems, 33/1, ,2004 p. 15-62
- 33. Popper, K. R.** Logik der Forschung, 8. Aufl., Tübingen: Mohr, 1989
- 34. Prince, W. F.** A Paradigm for Research on Music Listening. Journal of Research in Music Education, 20. W. 1972.
- 35. Scharnberg, M.** The myth of paradigm-shift, or how to lie with methodology, Stockholm: Almqvist&Wiksell, 1984
- 36. Tagg, P.** From refrain to rave: The decline of figure and the rise of ground. Popular Music, (Cambridge University Press) 13/2. 1994, p. 209-222
- 37. Toffler A.** The Future Shock, N.Y., 1970. (Българско издание: **Тофлър А.**, Шок от бъдещето. София, 1992)
- 38. Tyson, K.** New Foundations for Scientific Social and Behavioral Research: The Heuristic Paradigm, Boston Mass.. London: Alyn and Bacon, 1995
- 39. Western Music and Its Others** (ed. G. Born and D. Hesmondhalgh). Los Angeles: University of California Press. 2000.
- Online and CD/DVD:**
- 1.Българска Енциклопедия А-Я**, (CD), София, Труд, 2002 (online: <http://www.znam.bg> )
- 2. Encyclopaedia Britannica.** Deluxe Edition. 2004 (CD/DVD)

**3. Microsoft Encarta Reference Library** . Deluxe Edition 2003.

Microsoft Corporation. (CD) 1993-2003

**4. Wikipedia** (online)

Българска версия: [http://bg.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://bg.wikipedia.org/wiki/Main_Page);

Немска версия: [http://de.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://de.wikipedia.org/wiki/Main_Page) ;

Английска версия: [http://en.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page) ;

Руска Версия: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Main\\_Page](http://ru.wikipedia.org/wiki/Main_Page) .

**5. Cobussen, M.** DECONSTRUCTION IN MUSIC, Interactive Dissertation, Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, The Netherlands

(<http://www.cobussen.com/navbar/index.html>)

**6. Harley, M** . Notes On Music Ecology: As A New Research Paradigm. University of Southern California, Los Angeles.1996

<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/readings/notesonmusic.html>

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1



The Postmodernism Generator: Communications From Elsewhere - Netscape

File Edit View Go Bookmarks Tools Window Help

Back Forward Reload Stop http://www.elsewhere.org/cgi-bin/postmodern Go

23:55  
26.5.2005  
ЧЕТВЕРТЪК

Home Bookmarks Remotely Musicart reg. Remotely Musicart Reg Remotely Art ART - RemotelyAnywh...

RoboForm Поиск Логины (паскарты) Lubomir Kaval... Сохранить Генерировать

Netscape Enter Search Terms Search Highlight Pop-Ups Blocked: 46 Form Fill

New Tab Star Acade... Star Academy Data.BG - П... Култура и и... ALL.BG Фо... Data.BG - П... The Postmo...

**Elsewhere.org**

The Postmodernism Generator: Communications From Elsewhere

<b>Gestalt in Art</b> Quilt blocks serve as a paradigm for the theory of abstract design.	<b>Sociology Articles</b> The New York Times is a valuable resource for students and faculty.	<b>Laws of Prosperity</b> Free PDF download explains the law of attraction & abundance	<b>Concordance Software</b> Easy-to-use, powerful software. Try our free demos.
----------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------

Ads by Goooooogle

## The patriarchalist paradigm of expression in the works of Madonna

**L. Catherine Prinn**  
*Department of Semiotics, University of Massachusetts, Amherst*

### 1. Predialectic nihilism and Marxist capitalism

The primary theme of de Selby's[1] model of the patriarchalist paradigm of expression is the common ground between sexual identity and society. Thus, Lacan's critique of capitalism implies that truth serves to exploit the Other.

Done

Start F L T D

The Postmodernism Generator: Communications From Elsewhere - Netscape

File Edit View Go Bookmarks Tools Window Help

Back Forward Reload Stop http://www.elsewhere.org/cgi-bin/postmodern Go

00:00  
27.5.2005  
ПЕТЪК

Home Bookmarks Remotely Musicart reg. Remotely Musicart Reg Remotely Art ART - RemotelyAnywh...

RoboForm Поиск Логины (паскарты) Lubomir Kaval... Сохранить Генерировать

Netscape Enter Search Terms Search Highlight Pop-Ups Blocked: 46 Form Fill

New Tab Star Acade... Star Academy Data.BG - П... Култура и и... ALL.BG Фо... Data.BG - П... The Postmo...

**Elsewhere.org**

The Postmodernism Generator: Communications From Elsewhere

<b>Gestalt in Art</b> Quilt blocks serve as a paradigm for the theory of abstract design.	<b>Sociology Articles</b> The New York Times is a valuable resource for students and faculty.	<b>Concordance Software</b> Easy-to-use, powerful software. Try our free demos.	<b>Text Classification Lib</b> High speed text classification - extend your own application!
----------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

Ads by Goooooogle

## The prestructuralist paradigm of reality and surrealism

**Anna Z. Geoffrey**  
*Department of Deconstruction, University of Massachusetts, Amherst*

### 1. Tarantino and the prestructuralist paradigm of reality

The characteristic theme of Porter's[1] critique of the subdialectic paradigm of reality is the economy, and thus the defining characteristic, of textual society. But the subject is contextualised into a postcultural desublimation that includes art as a reality.

"Culture is fundamentally a legal fiction," says Foucault; however, according to Cameron[2], it is not so much culture that is fundamentally a legal

Done

Start F L T D

## **Socialist realism and the neocapitalist paradigm of discourse**

**N. Stefan Hamburger**

*Department of Semiotics, University of California, Berkeley*

### **1. Madonna and dialectic narrative**

"Class is meaningless," says Sartre. The premise of neosemiotacist discourse holds that language may be used to exploit the Other. But Baudrillard uses the term 'the neocapitalist paradigm of discourse' to denote not deconstruction, as Lacan would have it, but subdeconstruction.

In the works of Madonna, a predominant concept is the distinction between figure and ground. If neosemiotacist discourse holds, we have to choose between socialist realism and conceptual feminism. However, an abundance of discourses concerning neosemiotacist discourse may be found.

"Society is part of the dialectic of truth," says Bataille. The subject is interpolated into a neocapitalist paradigm of discourse that includes sexuality as a totality. In a sense, neosemiotacist discourse suggests that the Constitution is capable of intention, given that the premise of socialist realism is invalid.

Sontag uses the term 'neosemiotacist discourse' to denote the bridge between class and sexual identity. It could be said that a number of narratives concerning not, in fact, appropriation, but postappropriation exist.

Bataille promotes the use of the neocapitalist paradigm of discourse to attack and read narrativity. Therefore, many theories concerning socialist realism may be discovered.

The subject is contextualised into a neosemiotacist discourse that includes sexuality as a paradox. In a sense, Sontag suggests the use of the neodialectic paradigm of reality to deconstruct sexism.

The neocapitalist paradigm of discourse holds that art is impossible. Therefore, von Ludwig[1] states that the works of Madonna are modernistic.

## **2. Textual construction and subcapitalist discourse**

In the works of Eco, a predominant concept is the concept of textual culture. The subject is interpolated into a socialist realism that includes truth as a whole. However, Sartre promotes the use of the presemiotic paradigm of discourse to modify society.

The characteristic theme of the works of Eco is the common ground between sexual identity and society. The main theme of la Tournier's[2] essay on socialist realism is the genre, and hence the fatal flaw, of constructive culture. In a sense, Debord suggests the use of subcapitalist discourse to attack hierarchy.

Sartre uses the term 'the neocapitalist paradigm of discourse' to denote a neotextual totality. It could be said that the premise of socialist realism suggests that consciousness serves to reinforce capitalism, but only if sexuality is interchangeable with consciousness; if that is not the case, the task of the observer is social comment.

Marx uses the term 'the neocapitalist paradigm of discourse' to denote the role of the artist as poet. But the subject is contextualised into a subcapitalist discourse that includes art as a whole.

The neocapitalist paradigm of discourse implies that narrativity is used to oppress minorities, given that the premise of socialist realism is valid. Therefore, the subject is interpolated into a capitalist feminism that includes reality as a totality.

## **3. Contexts of meaninglessness**

"Society is part of the paradigm of consciousness," says Sartre; however, according to Pickett[3], it is not so much society that is part of the paradigm of consciousness, but rather the futility, and subsequent

fatal flaw, of society. A number of narratives concerning not discourse, as subcapitalist discourse suggests, but subdiscourse exist. But the dialectic, and eventually the futility, of Lyotardist narrative intrinsic to Tarantino's *Jackie Brown* emerges again in *Pulp Fiction*, although in a more self-falsifying sense.

The characteristic theme of the works of Tarantino is a neopatriarchial whole. The subject is contextualised into a neocapitalist paradigm of discourse that includes narrativity as a paradox. Thus, Bataille promotes the use of deconstructivist nationalism to challenge and analyse language.

Any number of desituationisms concerning socialist realism may be revealed. It could be said that the main theme of Dahmus's [4] model of neocapitalist theory is the failure, and subsequent futility, of cultural sexual identity.

If socialist realism holds, the works of Tarantino are reminiscent of McLaren. But Long [5] states that we have to choose between Debordist image and the cultural paradigm of discourse.

Foucault's essay on socialist realism implies that the collective is elitist. Thus, the characteristic theme of the works of Tarantino is the bridge between art and society.

1. von Ludwig, Y. E. V. ed. (1984) *Contexts of Defining characteristic: Socialist realism in the works of Eco*. Harvard University Press

2. la Tournier, E. (1995) *The neocapitalist paradigm of discourse and socialist realism*. Loompanics

3. Pickett, M. Y. ed. (1981) *The Broken Door: The neocapitalist paradigm of discourse in the works of Tarantino*. Yale University Press

4. Dahmus, W. (1993) *Socialist realism and the neocapitalist*

*paradigm of discourse*. Loompanics

5. Long, L. N. E. ed. (1989) *Deconstructing Constructivism: The neocapitalist paradigm of discourse and socialist realism*. Cambridge University Press

---

The essay you have just seen is completely meaningless and was randomly generated by the Postmodernism Generator. To generate another essay, follow [this link](#). If you like this particular essay and would like to return to it, follow [this link](#) for a bookmarkable page.

The Postmodernism Generator was written by [Andrew C. Bulhak](#) using the [Dada Engine](#), a system for generating random text from recursive grammars, and modified very slightly by [Josh Larios](#) (this version, anyway. There are others out there).

This installation of the Generator has delivered 1632724 essays since 25/Feb/2000 18:43:09 PST, when it became operational. It is being served from a machine in Seattle, Washington, USA.

More detailed technical information may be found in Monash University Department of Computer Science Technical Report 96/264: "*On the Simulation of Postmodernism and Mental Debility Using Recursive Transition Networks*". An on-line copy is available [from Monash University](#).

More generated texts are linked to from the [Communications From Elsewhere](#) front page.

If you enjoy this, you might also enjoy reading about the [Social Text Affair](#), where NYU Physics Professor Alan Sokal's brilliant(ly meaningless) hoax article was accepted by a cultural criticism publication.

<http://dev.null.org/dadaengine/http://dev.null.org/dadaengine/>

The Postmodernism Generator: [Communications From Elsewhere](#)

## **The Expression of Paradigm: The subconstructive paradigm of discourse and expressionism**

**Linda D. McElwaine**

*Department of Sociology, University of Massachusetts, Amherst*

**David Q. U. Tilton**

*Department of Sociolinguistics, University of Michigan*

### **1. Tarantino and the textual paradigm of context**

The primary theme of Bailey's[1] analysis of textual theory is the role of the poet as artist. However, Bataille promotes the use of the textual paradigm of context to read and modify class.

The subject is interpolated into a neodialectic construction that includes art as a whole. It could be said that Lacan uses the term 'the subconstructive paradigm of discourse' to denote the bridge between sexual identity and class.

Derrida suggests the use of expressionism to attack outmoded perceptions of reality. Thus, the characteristic theme of the works of Tarantino is the role of the poet as participant.

### **2. The subconstructive paradigm of discourse and conceptual subdialectic theory**

In the works of Tarantino, a predominant concept is the distinction between figure and ground. In *Pulp Fiction*, Tarantino denies conceptual subdialectic theory; in *Jackie Brown*, however, he affirms the subconstructive paradigm of discourse. However, the premise of expressionism implies that narrative is a product of communication.

If the subconstructive paradigm of discourse holds, we have to choose between conceptual subdialectic theory and semantic discourse.

Thus, expressionism holds that culture serves to reinforce the status quo, but only if Marx's model of conceptual subdialectic theory is invalid; if that is not the case, we can assume that society, surprisingly, has significance.

The subject is contextualised into a predialectic textual theory that includes narrativity as a paradox. However, McElwaine [2] suggests that we have to choose between the subconstructive paradigm of discourse and the cultural paradigm of discourse. Several patriarchialisms concerning posttextual narrative may be discovered. In a sense, Lacan uses the term 'the subconstructive paradigm of discourse' to denote the common ground between sexual identity and art.

---

1. Bailey, T. (1994) *Capitalism, expressionism and subcapitalist appropriation*. University of Oregon Press

2. McElwaine, S. A. M. ed. (1985) *Neodialectic Dematerialisms: Expressionism in the works of Tarantino*. Panic Button Books

---

The essay you have just seen is completely meaningless and was randomly generated by the Postmodernism Generator. To generate another essay, follow [this link](#). If you like this particular essay and would like to return to it, follow [this link](#) for a bookmarkable page.

The Postmodernism Generator was written by [Andrew C. Bulhak](#) using the [Dada Engine](#), a system for generating random text from recursive grammars, and modified very slightly by [Josh Larios](#) (this version, anyway. There are others out there).

This installation of the Generator has delivered 1632718 essays since 25/Feb/2000 18:43:09 PST, when it became operational. It is being served from a machine in Seattle, Washington, USA.

More detailed technical information may be found in Monash

University Department of Computer Science Technical Report 96/264:  
*"On the Simulation of Postmodernism and Mental Debility Using  
Recursive Transition Networks"*. An on-line copy is available from  
Monash University.

More generated texts are linked to from the [Communications From  
Elsewhere](#) front page.

If you enjoy this, you might also enjoy reading about the [Social  
Text Affair](#), where NYU Physics Professor Alan Sokal's brilliant(ly  
meaningless) hoax article was accepted by a cultural criticism  
publication.

<http://dev.null.org/dadaengine/http://dev.null.org/dadaengine/>



## **Deconstructing Expressionism: The cultural paradigm of expression, neostructuralist dematerialism and rationalism**

**Jean-Francois Long**

*Department of Sociolinguistics, Stanford University*

### **1. The cultural paradigm of expression and the capitalist paradigm of reality**

The primary theme of Hamburger's[1] model of predialectic feminism is the meaninglessness, and subsequent futility, of textual reality. Thus, the main theme of the works of Fellini is the common ground between class and culture. Baudrillard uses the term 'the cultural paradigm of expression' to denote not, in fact, sublimation, but subsublimation.

Therefore, a number of desituationisms concerning the fatal flaw, and eventually the failure, of presemanticist class may be revealed. The subject is contextualised into a Foucaultist power relations that includes art as a reality.

In a sense, any number of deconstructivisms concerning the capitalist paradigm of reality exist. The characteristic theme of Scuglia's[2] essay on the postconstructive paradigm of narrative is the role of the observer as reader. However, a number of narratives concerning a self-sufficient paradox may be discovered. The premise of the capitalist paradigm of reality implies that sexuality may be used to oppress the Other.

### **2. Expressions of futility**

If one examines the postconstructive paradigm of narrative, one is faced with a choice: either accept neocultural rationalism or conclude that art is part of the rubicon of language. It could be said that the closing/opening distinction prevalent in Fellini's *Amarcord* emerges again in *La Dolce Vita*, although in a more dialectic sense. The capitalist

paradigm of reality suggests that consciousness serves to reinforce the status quo, given that truth is interchangeable with culture.

"Society is impossible," says Sartre. However, the main theme of the works of Fellini is the role of the writer as artist. Any number of discourses concerning the postconstructive paradigm of narrative exist.

"Sexual identity is fundamentally dead," says Lacan; however, according to Prinn[3], it is not so much sexual identity that is fundamentally dead, but rather the economy, and subsequent rubicon, of sexual identity. It could be said that Baudrillard uses the term 'the cultural paradigm of expression' to denote the collapse of dialectic class. La Fournier[4] holds that we have to choose between the capitalist paradigm of reality and Batailleist 'powerful communication'.

However, Debord's analysis of the cultural paradigm of expression suggests that the *raison d'être* of the writer is significant form. Lyotard promotes the use of semiotic theory to read and analyse society.

It could be said that Sartre uses the term 'the capitalist paradigm of reality' to denote the bridge between class and consciousness. An abundance of sublimations concerning a mythopoetical totality may be revealed.

However, Sontag suggests the use of the cultural paradigm of expression to attack colonialist perceptions of society. In *JFK*, Stone examines neotextual semantic theory; in *Natural Born Killers*, although, he affirms the capitalist paradigm of reality.

Thus, the subject is interpolated into a cultural paradigm of expression that includes culture as a whole. Any number of discourses concerning the precultural paradigm of context exist.

2. Scuglia, D. Y. (1989) *The Iron Key: The postconstructive paradigm of narrative and the cultural paradigm of expression*.

Cambridge University Press

3. Prinn, Z. D. K. ed. (1993) *The cultural paradigm of expression and the postconstructive paradigm of narrative*. Yale University Press

4. la Fournier, J. E. (1982) *Subpatriarchalist Discourses: The postconstructive paradigm of narrative in the works of Stone*. University of California Press

The essay you have just seen is completely meaningless and was randomly generated by the Postmodernism Generator. To generate another essay, follow [this link](#). If you like this particular essay and would like to return to it, follow [this link](#) for a bookmarkable page.

The Postmodernism Generator was written by [Andrew C. Bulhak](#) using the [Dada Engine](#), a system for generating random text from recursive grammars, and modified very slightly by [Josh Larios](#) (this version, anyway. There are others out there).

This installation of the Generator has delivered 1632716 essays since 25/Feb/2000 18:43:09 PST, when it became operational. It is being served from a machine in Seattle, Washington, USA.

More detailed technical information may be found in Monash University Department of Computer Science Technical Report 96/264: "*On the Simulation of Postmodernism and Mental Debility Using Recursive Transition Networks*". An on-line copy is available from Monash University.

More generated texts are linked to from the [Communications From Elsewhere](#) front page.

If you enjoy this, you might also enjoy reading about the [Social Text Affair](#), where NYU Physics Professor Alan Sokal's brilliant(ly

meaningless) hoax article was accepted by a cultural criticism publication.

<http://dev.null.org/dadaengine/http://dev.null.org/dadaengine/>

## **The Burning Sky: Precapitalist theory and the neostructuralist paradigm of narrative**

**Linda L. Sargeant**

*Department of Sociology, University of Illinois*

**Charles Q. V. von Ludwig**

*Department of Deconstruction, Carnegie-Mellon University*

### **1. Consensuses of futility**

In the works of Spelling, a predominant concept is the distinction between masculine and feminine. However, in *Charmed*, Spelling affirms Debordist image; in *Beverly Hills 90210* he denies the neostructuralist paradigm of narrative. Dietrich[1] holds that we have to choose between precapitalist theory and cultural objectivism.

Thus, Lyotard's critique of premodernist theory suggests that language is part of the collapse of art. Foucault suggests the use of precapitalist theory to challenge capitalism.

But if capitalist discourse holds, the works of Spelling are an example of mythopoetical nihilism. The main theme of Buxton's[2] essay on the neostructuralist paradigm of narrative is not, in fact, narrative, but neonarrative.

### **2. Subtextual sublimation and Batailleist `powerful communication'**

"Sexual identity is intrinsically impossible," says Debord. In a sense, Sartre promotes the use of precapitalist theory to read and deconstruct sexuality. In *Charmed*, Spelling analyses cultural neodialectic theory; in *Beverly Hills 90210*, however, he affirms the neostructuralist paradigm of narrative.

The characteristic theme of the works of Spelling is a self-justifying totality. Thus, the primary theme of Parry's[3] model of the postconceptualist paradigm of consensus is not deappropriation, as Batailleist `powerful communication' suggests, but predeappropriation.

The premise of Lyotardist narrative implies that the collective is capable of significant form.

In a sense, Derrida suggests the use of Batailleist 'powerful communication' to attack the status quo. Several narratives concerning precapitalist theory exist.

Thus, the meaninglessness, and hence the rubicon, of Batailleist 'powerful communication' depicted in Spelling's *Melrose Place* is also evident in *Models, Inc.*. Hamburger<sup>[4]</sup> holds that we have to choose between the neostructuralist paradigm of narrative and Lyotardist narrative.

In a sense, in *Beverly Hills 90210*, Spelling deconstructs Batailleist 'powerful communication'; in *The Heights*, although, he denies precapitalist theory. If the neopatriarchial paradigm of context holds, we have to choose between Batailleist 'powerful communication' and textual narrative.

### **3. Spelling and the precultural paradigm of narrative**

In the works of Spelling, a predominant concept is the concept of capitalist art. Therefore, Foucault's critique of the neostructuralist paradigm of narrative suggests that truth is used in the service of hierarchy, but only if language is equal to truth; if that is not the case, we can assume that the law is capable of truth. Bailey<sup>[5]</sup> implies that we have to choose between precapitalist theory and Lacanist obscurity.

The characteristic theme of the works of Fellini is the genre of postcultural sexual identity. However, an abundance of situationisms concerning not discourse, but neodiscourse may be found. If Batailleist 'powerful communication' holds, we have to choose between deconstructive narrative and the subcapitalist paradigm of reality.

In the works of Fellini, a predominant concept is the distinction between closing and opening. But several sublimations concerning

Batailleist 'powerful communication' exist. The subject is interpolated into a precapitalist theory that includes narrativity as a paradox.

"Language is fundamentally dead," says Marx. It could be said that many discourses concerning the absurdity, and thus the fatal flaw, of textual society may be revealed. Hubbard[6] suggests that we have to choose between Batailleist 'powerful communication' and postcapitalist objectivism.

The primary theme of von Junz's[7] essay on the neostructuralist paradigm of narrative is not appropriation as such, but postappropriation. But Foucault promotes the use of Batailleist 'powerful communication' to read art. The characteristic theme of the works of Smith is a textual whole.

In the works of Smith, a predominant concept is the concept of subdialectic reality. However, the subject is contextualised into a neostructuralist paradigm of narrative that includes culture as a paradox. The premise of Batailleist 'powerful communication' states that society has intrinsic meaning.

"Class is part of the economy of truth," says Marx; however, according to Dietrich[8], it is not so much class that is part of the economy of truth, but rather the collapse, and some would say the paradigm, of class. In a sense, the subject is interpolated into a textual paradigm of context that includes narrativity as a reality. Derrida's analysis of the neostructuralist paradigm of narrative suggests that reality is capable of significance.

But if Batailleist 'powerful communication' holds, we have to choose between the neostructuralist paradigm of narrative and precapitalist theory. The primary theme of Finnis's[9] essay on precapitalist theory is the role of the poet as artist.

In a sense, Cameron[10] holds that we have to choose between

the submaterial paradigm of narrative and Debordist situation. Sartre suggests the use of precapitalist theory to deconstruct the status quo.

But the subject is contextualised into a Batailleist 'powerful communication' that includes art as a paradox. Foucault promotes the use of the neostructuralist paradigm of narrative to challenge and modify sexuality.

Therefore, several deconceptualisms concerning precapitalist theory exist. The subject is interpolated into a materialist paradigm of expression that includes consciousness as a reality.

However, Debord uses the term 'the neostructuralist paradigm of narrative' to denote the common ground between society and sexual identity. An abundance of narratives concerning the role of the writer as observer may be found.

Thus, if Batailleist 'powerful communication' holds, we have to choose between the neostructuralist paradigm of narrative and neocultural nihilism. The subject is contextualised into a dialectic materialism that includes sexuality as a whole.

Therefore, any number of discourses concerning Batailleist 'powerful communication' exist. The main theme of the works of Eco is a mythopoetical totality.

In a sense, the subject is interpolated into a precapitalist theory that includes art as a paradox. Humphrey<sup>[11]</sup> states that we have to choose between Batailleist 'powerful communication' and postpatriarchalist appropriation.

#### **4. Consensuses of stasis**

The characteristic theme of Pickett's<sup>[12]</sup> analysis of precapitalist theory is not, in fact, desituationism, but predesituationism. However, Foucault uses the term 'the neostructuralist paradigm of narrative' to denote the role of the poet as participant. If constructive postcapitalist



theory holds, we have to choose between the neostructuralist paradigm of narrative and textual objectivism.

"Class is intrinsically unattainable," says Marx; however, according to Brophy[13], it is not so much class that is intrinsically unattainable, but rather the futility, and eventually the rubicon, of class. In a sense, d'Erlette[14] implies that the works of Spelling are not postmodern. Many discourses concerning not modernism per se, but premodernism may be discovered.

"Consciousness is used in the service of sexism," says Sontag. It could be said that the example of Batailleist 'powerful communication' which is a central theme of Spelling's *Charmed* emerges again in *Models, Inc.*, although in a more self-supporting sense. The premise of neocapitalist deappropriation states that the task of the writer is deconstruction, given that Sartre's model of Batailleist 'powerful communication' is valid.

Therefore, if semanticist Marxism holds, we have to choose between precapitalist theory and precultural narrative. The premise of Batailleist 'powerful communication' suggests that society, paradoxically, has significance.

Thus, an abundance of theories concerning precapitalist theory exist. The subject is contextualised into a Batailleist 'powerful communication' that includes truth as a totality.

However, Debord suggests the use of precapitalist theory to attack hierarchy. The subject is interpolated into a capitalist paradigm of reality that includes language as a reality.

---

Thus, Dahmus[15] states that we have to choose between precapitalist theory and neotextual dialectic theory. Marx promotes the use of predeconstructivist rationalism to challenge sexual identity.

1. Dietrich, G. W. ed. (1998) *The neostructuralist paradigm of narrative and precapitalist theory*. O'Reilly & Associates
2. Buxton, R. H. Q. (1989) *The Stasis of Context: The neostructuralist paradigm of narrative in the works of Joyce*. Loompanics
3. Parry, M. N. ed. (1971) *Precapitalist theory and the neostructuralist paradigm of narrative*. Panic Button Books
4. Hamburger, L. W. E. (1980) *The Absurdity of Society: The neostructuralist paradigm of narrative and precapitalist theory*. University of Georgia Press
5. Bailey, A. ed. (1998) *The neostructuralist paradigm of narrative in the works of Fellini*. Panic Button Books
6. Hubbard, I. B. (1976) *Expressions of Failure: Precapitalist theory in the works of Smith*. University of California Press
7. von Junz, R. ed. (1991) *Precapitalist theory and the neostructuralist paradigm of narrative*. And/Or Press
8. Dietrich, C. U. R. (1973) *Reading Bataille: Precapitalist theory in the works of Eco*. Cambridge University Press
9. Finnis, I. Z. ed. (1982) *The neostructuralist paradigm of narrative in the works of Glass*. Panic Button Books
10. Cameron, C. (1976) *Consensuses of Collapse: Rationalism, dialectic discourse and the neostructuralist paradigm of narrative*. Schlangekraft
11. Humphrey, M. V. ed. (1989) *Precapitalist theory in the works of Gibson*. Harvard University Press
12. Pickett, M. (1990) *Reassessing Surrealism: The neostructuralist paradigm of narrative in the works of Fellini*. Cambridge University Press
13. Brophy, K. P. A. ed. (1978) *Precapitalist theory in the works of Spelling*. And/Or Press

14. d'Erlette, H. (1990) *Narratives of Dialectic: The neostructuralist paradigm of narrative and precapitalist theory*. University of Michigan Press

15. Dahmus, A. Z. ed. (1975) *Precapitalist theory in the works of Joyce*. Loompanics

The essay you have just seen is completely meaningless and was randomly generated by the Postmodernism Generator.

The Postmodernism Generator was written by [Andrew C. Bulhak](#) using the [Dada Engine](#), a system for generating random text from recursive grammars, and modified very slightly by [Josh Larios](#) (this version, anyway. There are others out there).

This installation of the Generator has delivered 1632710 essays since 25/Feb/2000 18:43:09 PST, when it became operational. It is being served from a machine in Seattle, Washington, USA.

More detailed technical information may be found in Monash University Department of Computer Science Technical Report 96/264: "*On the Simulation of Postmodernism and Mental Debility Using Recursive Transition Networks*". An on-line copy is available from Monash University.

More generated texts are linked to from the [Communications From Elsewhere](#) front page.

If you enjoy this, you might also enjoy reading about the [Social Text Affair](#), where NYU Physics Professor Alan Sokal's brilliant(ly meaningless) hoax article was accepted by a cultural criticism publication.

<http://dev.null.org/dadaengine/http://dev.null.org/dadaengine/>