

Преслав Стоянов

---

**ТЕНДЕНЦИИ В ТРЕТИРАНЕТО  
НА ОРКЕСТЪРА**

В ЕВРОПЕЙСКАТА МУЗИКА  
ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ  
И НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК

София, 2024

© Издателство „Изток-Запад“, 2024

Всички права на български език запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде възпроизведена или предавана под каквато и да е форма и по какъвто и да било начин без изричното съгласие на автора и на издателство „Изток-Запад“.

© Преслав Руменов Стоянов, автор, 2024

© Христо Гешанов, оформление на корицата, 2024

ISBN 978-619-01-1261-7

ПРЕСЛАВ СТОЯНОВ

# ТЕНДЕНЦИИ В ТРЕТИРАНЕТО НА ОРКЕСТЪРА

В ЕВРОПЕЙСКАТА МУЗИКА  
ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ  
И НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК





# Съдържание

Предговор .....	5
УВОД .....	7

## Първа глава

ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ НА ОРКЕСТЪРА ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XX В. ДО СЕГА .....	9
Културно-исторически предпоставки на историческия период .....	9
1. Постмодернизмът като исторически период.....	11
1.1. Историко-социални характеристики.....	11
1.2. Социално-психологически характеристики.....	24
2. Постмодернизмът като философско понятие.....	32
3. Постмодернизмът като движение в изкуствата.....	36
3.1. Естетически принципи на постмодернизма .....	37
3.1.1. Постмодерната естетика в музиката и оркестъра .....	42
3.1.2. Музикален контекст на оркестъра от втората половина на XX в.....	46
3.2. Влияние на технологиите .....	51
3.2.1. Косвени влияния.....	51
3.2.2. Преки влияния .....	54

## Втора глава

ИСТОРИЧЕСКА ПРИЕМСТВЕНОСТ И РАЗРИВ НА ОРКЕСТЪРА ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XX В. СПРЯМО ТРАДИЦИИТЕ НА БАРОКА, КЛАСИЦИЗМА, РОМАНТИЗМА И МОДЕРНИЗМА.....	59
1. Барок.....	59
2. Класицизъм .....	65
3. Романтизъм .....	70
4. Модернизъм.....	78

## Трета глава

ИДЕЯТА ЗА ОРКЕСТРОВ СТИЛ ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XX в. ДО СЕГА .....	84
Стил на епоха и авторов стил в оркестъра през втората половина на XX в. до сега .....	86
Стилови направления и композиционни техники – основна рамка в третирането на оркестъра. Принципи на категоризация .....	88
1. Късномодерен авангард.....	91
1.1. Интегрален сериализъм.....	91
1.2. Нова сложност.....	97
1.3. Алеаторика.....	101
1.4. Микроинтервалика .....	107
1.5. Електроакустика .....	113
1.6. Спектрализъм .....	119
1.7. Сонористика и брютитизъм.....	126
1.8. Експериментална и концептуална музика.....	146
1.9. Други видове авангард .....	152
2. Неокласика и стилизации .....	153

3. Постмодернизъм .....	183
3.1. Неотонализъм.....	184
3.2. Нова простота.....	185
3.3. Неоромантизъм.....	191
3.4. Минимализъм .....	199
3.5. Колаж и полистилистика .....	231
3.6. Извъневропейски влияния.....	254
<b>Четвърта глава</b>	
<b>СИСТЕМАТИЗАЦИЯ И КЛАСИФИКАЦИЯ НА ПО-ХАРАКТЕРНИ ТЕНДЕНЦИИ</b>	
<b>В ТРЕТИРАНЕТО НА ОРКЕСТЪРА ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ В. ДО СЕГА.....</b>	<b>272</b>
1. Състав на оркестъра .....	273
2. Разположение на оркестрантите.....	274
3. Полифункционалност на инструменталистите.....	279
4. Оставяне свобода на изпълнителите .....	279
5. Специфична нотация. Изписване в „С“ на транспониращи инструменти .....	291
6. Промяна в подреждането на инструменталните партии в партитурата.....	301
7. Камерен (хоров) принцип на третиране на оркестровите групи.....	306
8. Еманципиране на тембъра .....	317
9. Използване на разширени и неконвенционални инструментални техники .....	328
10. Необичайни регистри и промени в теситурата .....	332
11. Крайно усложняване на ритъма – полиритмика, полиметрика и алеаторика.....	336
12. Неспазване на обертоновия принцип.....	348
12.1. Неизползване удвоявания в унисон/октава и неспазване на тоналната йерархия на степените.....	349
12.2. Широка или тясна хармония според теситурата.....	356
13. Особено третиране на динамиката.....	358
14. Специфични фактури: пластова полифония и лабиритно-мрежовидни построения (текстури) ..	361
15. Фонът сам за себе си.....	363
16. Необичайни звукосъчетания. Инверсия на характерно и нехарактерно.....	363
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>368</b>
<b>ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>373</b>

## Предговор

Настоящото книжно издание представлява докторската дисертация на Преслав Стоянов в нейния цялостен и непроменен вид. Трудът изследва такъв тип съвременни явления и феномени в най-широки граници от философско-исторически контекст на оркестъра от втората половина на XX в. до сега, наблягайки по своеобразен начин върху взаимовръзката традиция-съвременност. Проследяването на тази взаимовръзка в различни музикални епохи и стилове преминава (по думите на проф. д.изк. Ст. Хърков) като червена нишка през целия текст, а изследването ѝ заема централно място. Трудът е обоснован теоретико-методологически с обширна литература в областта на оркестрацията, както и въобще на музикознанието и хуманитаристиката. В този смисъл прави впечатление широкият спектър и контекст на изследване още в първата глава „Философско-исторически контекст на оркестъра от втората половина на XX в. до сега“, където тенденциите в третирането на оркестъра в европейската музика от втората половина на XX и началото на XXI век не се разглеждат като някакво чисто технологично и изолирано явление, а в контекста на оркестрацията на XX и XXI век, европейското (на места и в световното и българското композиторско творчество), от една страна, а, от друга страна, те се поставят в контекста на най-общокултурните, философски и естетически предпоставки, които в действителност формират различните композиторски движения, нагласи и вкусове спрямо европейската, световната и българската оркестрова практика. От такава позиция може възможно най-точно да се проследи и установи генезиса на тенденциите в третирането на оркестъра в музикалната и най-общата култура. Такава много широка контекстуалност може да ни заблуди, че се отдалечаваме от необходимата конкретика на тематична центрираност, но точно тя ни дава рамката, в която могат да се проследят толкова сложните, взаимно отричащи се и възможно най-разнообразни явления в съвременното композиторско и оркестрово творчество.

Във втората глава, „Историческа приемственост и разрив на оркестъра от втората половина на XX в. спрямо традициите на барока, класицизма, романтизма и модернизма“ се проследява историческата логика на приемственост и разрив на съвременния оркестър, като много интересно и детайлно се анализират съответните исторически периоди, съпоставени с постмодерния оркестър, където на пръв поглед се откриват много прилики, но в действителност има дълбок същностен разрив, както и обратното: същностни онтологични прилики, например между късноромантичния и постмодерния оркестър, докато външно те могат да са съвсем различни.

В трета глава, „Идеята за оркестров стил през втората половина на XX в. до сега“, се преминава през различните стилови направления и композиционни техники като основна рамка в третирането на оркестъра, както и през техните принципи на категоризация. Такъв ракурс особено разширява изследването, което от една страна методически показва технологичната рамка, в която се оформят оркестровите стилове, а от друга – представлява несъмнен принос по отношение на конструиране на широкоспектърна панорама на изключително сложната и дефрагментирана картина от стилови направления, композиционни техники и възникналите от тях тенденции в третирането на оркестъра. По думите на проф. д-р Ст. Митева-Динкова тази част от труда „притежава всички дидактични качества на учебно пособие“.

Четвърта глава, „Систематизация и класификация на по-характерни тенденции в третирането на оркестъра от втората половина на XX в. до сега“, е тематично средоточие на настоящия докторски труд като отсяване на по-характерни тенденции в третирането на оркестъра в чисто технологичен план на различни оркестрови решения и техники, но дълбоко контекстуално подготвени и свързани с останалите глави не само идеологически, но и пряко свързани като конкретни стилови направления и техните оркестрови решения.

Настоящият докторски труд е подкрепен с множество примери от най-актуалното творчество на изследваните автори в контекста на основополагащи теоретични източници, което само може да докаже актуалността и приносния характер на изследването. По своята всеобхватност, задълбоченост и интердисциплинарност не би било пресилено да се каже, че този труд е единствен по рода си не само в българското музикознание. По думите на проф. д-р В. Заимов представлява „сериозен източник на информация

по отношение на съвременната музика. Изложените в него явления би трябвало да бъдат достояние за голяма част от днешните музиканти: на първо място за онези, които са тръгнали да се борят с празния нотен лист, както и всички, които се захващат с изпълнение на музиката от времето, в което живеем“.

*Проф. д-р Андрей Диамандиев*



## УВОД

Цел на настоящия труд е да се изведат някои от по-характерните тенденции в третирането на симфоничния оркестър за късномодерния (от средата на ХХ в.) исторически период, както и обща панорама на по-типични за съвременните композитори оркестрови похвати. Обект на изследване е оркестровото творчество, въплътило в себе си съвременни естетико-философски възгледи, а предмет – оркестровите похвати като еманация на късномодерните тенденции в третирането на оркестъра. Задачите, поставени в дисертацията, включват разглеждане на оркестровите тенденции в оркестрово-технологичен план в контекста на определени философско-исторически, социокултурни и музикално-естетически параметри, наблягайки по своеобразен начин върху взаимовръзката традиция-съвременност. Прилаганият изследователски метод е на движение от общото към частното, който е сходен с подхода при оркестрирането от клавир.

В първа глава се разглежда общият философско-исторически контекст на оркестъра от втората половина на ХХ в., наблягайки върху някои характерни за късномодерното европейско общество социокултурни явления и естетико-философски нагласи. Сложността на разглежданата проблематика предполага повече акцент на по-дълбок музикално-философски размисъл, отколкото ограничаване на изследването само във формално-технологичен анализ на музикалното явление. Във втора глава се разглежда развитието на симфоничния оркестър от късномодерния период в историческа перспектива: по отношение на неговата приемственост и разрыв спрямо традициите на барока, класицизма, романтизма и модернизма. В трета глава се представя в широк хоризонт обща категоризация на съвременните музикални направления, както и идеята за оркестров стил през втората половина на ХХ в. досега. В четвърта глава са изведени характерни за постмодерното композиторско мислене оркестрови похвати, които са групирани и систематизирани, образувайки определени оркестрови тенденции, ярко въплъщаващи късномодерния начин на третиране на симфоничния оркестър.



## Първа глава

# ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТ НА ОРКЕСТЪРА ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ В. ДО СЕГА

В общия ход на своето развитие съвременният симфоничен оркестър претърпява изменения, продиктувани както от специфични социокултурни условия, така и от конкретни естетико-философски възгледи. Разглеждането на оркестъра извън тези културно-исторически рамки е равнозначно на недостатъчно дълбоко вникване в съвременната музикално-оркестрова практика. Разясняването на културно-историческите особености, в които се развива съвременният оркестър, и на философско-естетическите принципи, повлияли на музикалната практика, ще подпомогне по-задълбоченото разбиране на различните тенденции в третиране на симфоничния оркестър от втората половина на ХХ век. Предвид спецификата на разглежданата проблематика прилаганият холистичен подход на навлизане в областта на други науки и изкуства се явява жизнено необходим и дори неизбежен. Разбирането на основните черти на късномодерния исторически период, разглеждан от някои автори като „постмодерен“<sup>1</sup>, на неговите главни философско-естетически нагласи и на характерните му проявления в областта на изкуствата, е отправна точка за осмислянето на късномодерното оркестрово творчество като своеобразно следствие от специфичния за съвремието композиторски светоглед. Оркестровото изкуство на ХХ в., освен откъм социокултурни условия, ще бъде разгледано и в определена историческа перспектива – откъм приемственост и разрыв в развитието на вековната западноевропейска традиция на колективно музициране. Оркестровите тенденции на ХХ в. ще бъдат изведени от общите линии на развитие на музикалното изкуство, които в определена степен се различават и разграничават от предходния начин на третиране на оркестъра.

### Културно-исторически предпоставки на историческия период

В късномодерния период на развитие на западната цивилизация се оформя нова модерност като нов вид светоглед и начин на мислене, проявяващи се в различни форми и движения. Понятието „постмодернизъм“<sup>2</sup> се среща като направление в науките и изкуствата и може да се разглежда като макрорамка, обхващаща различни аспекти от т.нар. развити общества<sup>3</sup> от средата на ХХ век. Постмодернизмът обхваща голям брой културни, артистични, литературни и философски течения на ХХ в., които се разгръщат и до днес, като общото между тях е опозицията им спрямо модерния период, а в някои случаи и стремежът им към преодоляване на принципите, налагани от модернизма<sup>4</sup>. В социологическите науки понятието „постмодернизъм“ се използва за назоваването на социокултурните условия и естетическата доминанта на капитализма след събарянето на Берлинската стена, колапса на Съветския съюз и идеологическата криза на западните

<sup>1</sup> В. Петров, Н. Сретенова, А. Диамандиев, Г. Арнаудов и А. Claver. Вж.: *Петров, В. Процесуалната философия: история и съвременност*. София: „Проектория“, 2013; *Сретенова, Н. Постмодерната наука и нейните критики върху дебата Айнщайн-Бор и историята Сокал*. София: Херон прес, 1998. *Диамандиев, А. Оркестровохармонични проблеми на постмодернизма в творчеството на Дьорд Лигети*. – В: *Музикални хоризонти*, 2007, № 1–4. *Арнаудов, Г. Стилкови взаимодействия в творческата дейност на композитора в постмодерната епоха* (докторска дисертация). София: 2012. <[http://eprints.nbu.bg/1546/1/Arnaoudov\\_Text\\_Disertazia\\_Postmodern\\_Music.pdf](http://eprints.nbu.bg/1546/1/Arnaoudov_Text_Disertazia_Postmodern_Music.pdf)> (16/07/2020); *Claver, A. Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*. [PHD] Univ. Autònoma de Barcelona, 2007. <<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/5197/akc1de1.pdf?sequence=1>> (06/12/2020)

<sup>2</sup> Освен направлението „постмодернизъм“ някои автори разграничават и други движения, появили се след постмодернизма, като например „пост-постмодернизъм“, „хипермодернизъм“, „алтермодернизъм“ и „метамодернизъм“. Вж. Граматиков, И. *Инструменталните концерти на Георги Арнаудов: сюрреалистични прочити на музикалната история*. София: БАН, 2020.

<sup>3</sup> Понятието **развити общества** се използва за назоваването на социуми, които се характеризират с натрупване на материална култура, развитие на технологиите, масмедията и комуникацията. Според Жан-Франсоа Лиотар (*La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 128 p.) развитите общества се характеризират с високото си ниво на информираност и Лиотар ги нарича „информатизирани общества“. Авторът цитира свои съвременници, които наричат този тип общество и „постиндустриално“, като например Ален Турен в труда си *La société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969.

<sup>4</sup> Вж. *Сретенова, Н. Постмодерната наука и нейните критики върху дебата Айнщайн-Бор и историята Сокал*. София: Херон прес, 1998, с. 14.

общества от края на XX век<sup>5</sup>. В същото време би могло да се твърди, че в известна степен тези културни процеси имат своите корени още през 50-те години (дори и преди това)<sup>6</sup>. Въпреки тяхната разностранност и плуралистичност в основата им стои една идея: че проектът, наречен „модернизъм“<sup>7</sup>, в начинанието си на радикално обновяване на традиционните форми на изкуство, мислене, култура и въобще на социален живот е претърпял крах. Тази своеобразно укоряваща констатация, която извежда идеята за противостоене спрямо издигнатата от модерните парадигма, дава общ знаменател на постмодерните движения, но не води до тяхното единомислие и обща посока на развитие. Липсата на единност, кохерентност и последователност в действията на постмодерните движения съставлява една от главните пречки в установяването на единна концепция и точна дефиниция на това що е „постмодернизъм“<sup>8</sup>. Освен това липсата на времева отдалеченост спрямо анализирания културно явление прави наличната информация да изглежда понякога необективна, а понякога – недостатъчно ясна<sup>9</sup>. Още един затрудняващ теоретичен фактор е конвергентността на историческите периоди – ясна граница (във времево отношение) между модернизъм и постмодернизъм не може да се направи, поради което белези на предишния период продължават да съществуват и в следващия. Но може би най-голямата пречка да се определи какво представлява постмодернизъм се корени в самата същност на течението, а тя е, че в него е залегнал плурализъмът. Иначе казано, в постмодернизма липсва единна система, ред, единство или дори последователност, което прави много трудна задачата да се обединят всички тези разнопосочни течения под понятието „постмодернизъм“. Въпреки иманентните противоречия на това разнoliko социокултурно явление, все пак е необходимо да се направи опит за дефиниция. Изхождайки от различни области на човешкото познание, в този труд постмодернизъмът най-условно ще бъде разгледан като: 1) исторически период, 2) философско отношение, 3) движение в изкуствата<sup>10</sup>. Общият знаменател между тях е идеята, че радикалното обновяване на общоприетите и станали вече традиционни форми на изкуството, културата, философията и обществения живот, което е в основата на модернизма, е претърпяло крах, както и че идеологията на налагане на авторитарни и шаблонни системи не е в съзвучие с актуалните условия на т.нар. развити общества. Постмодернизъмът се конфронтира с издигнатите от модернизма лозунги за прогрес, основани на идеите от просвещението за свобода, равенство и братство, а също така с прогресистки теории, носещи в себе си авторитарна идеология (позитивизъм<sup>11</sup>). Вместо това постмодернизъмът предлага

<sup>5</sup> Вж. Jameson, Fr. *Postmodernism or The cultural logic of late capitalism*. NC: Duke University Press, 1991. Bauman, Zigmunt. *Legislators and interpreters – On Modernity, Post-Modernity, Intellectuals*. N.Y.: Cornell University Press, 1987.

<sup>6</sup> Вж. Сретенова, Н. *Постмодерната наука и нейните критици върху дебата Айнщайн-Бор и историята Сокал*. София: Херон прес, 1998, с. 18.

<sup>7</sup> „МОДЕРНИЗЪМ, -зъм, -зма, мн. няма, м. 1. Изк. Направления в литературата, изкуството (символизъм, експресионизъм, футуризм, сюрреализъм, абстракционизъм), в науката и др. от втората половина на XIX в. насам, които се характеризират с рязко отричане на традицията, търсене на нови изразни средства, субективизъм, песимизъм или бунтарски настроения“ (Речник на българския език. Т. 9 (М). София, АИ „Проф. Марин Дринов“, ЕТ „ЕМАС“, 1998).

<sup>8</sup> „Всеки опит обаче да се представи тезисно постмодерната теория, изглежда предварително обречен на неуспех не само поради голямото разнообразие на постмодерните възгледи и неясния език, на който са изложени, но и поради това, че самата идея за подобен опит изглежда антитезисна на постмодернизма“ – Сретенова, Н. *Постмодерната наука и нейните критици върху дебата Айнщайн-Бор и историята Сокал*. София: Херон прес, 1998, с. 12.

<sup>9</sup> „За хората от всички времена е характерно особено остро преживяване на всичко, което става пред очите им. Събитията изглеждат изключително значими, новото се явява прекомерно необичайно, контрастите са непоносимо резки. Но от по-голяма дистанция всичко изглежда съвсем друго яче [...] Не са ли прекалено преувеличени усещанията на съвременниците по отношение на онова, което се извършва пред очите им? [...] Може би това не е никакъв катаклизъм, а само поредната малка крачица на историята, особено остро преживявана от съвременниците на близко разстояние? [...] Доводът за повишена чувствителност към възприемането от близко разстояние би унищожил всички аргументи, опиращи се върху съжденията на съвременниците за съвременността. Но ни се струва, че съществуват факти от музикалната история, които потвърждават особеното положение на кризиса през XX в. не от относителна, а от абсолютна гледна точка. Работата се заключава в това, че процесът на обновяване от време на време води вече не до количествени, а до коренни качествени и при това необратими промени.“ – Холотов, Ю. *Изменящото се и неизменното в еволюцията на музикалното мислене*. – В: *Музикални хоризонти* [Брой 19-20/1985 г.]. София: СМД, 1985, с.75.

<sup>10</sup> Вж. Salinas, C. *El binomio política-derecho frente a los retos de la posmodernidad*. México: 2011, с. 116. <[https://www.academia.edu/8744367/EL\\_BINOMIO\\_POL%C3%8DTICA-DERECHEO\\_FRENTE\\_A\\_LOS\\_RETOS\\_DE\\_LA\\_POSMODERNIDAD](https://www.academia.edu/8744367/EL_BINOMIO_POL%C3%8DTICA-DERECHEO_FRENTE_A_LOS_RETOS_DE_LA_POSMODERNIDAD)>(15/07/2020)

<sup>11</sup> „Позитивизъм“ (на френски: *positivisme*, от латински *positivus* – положителен) е направление в методологията на науката, което обявява емпиричните изследвания за единствен източник на истинското, действително знание, и което отрича по-

или по-скоро защитава хибридноста, популярната култура и децентрализацията на авторитарни модели на мислене<sup>12</sup>.

## 1. Постмодернизмът като исторически период

Постмодернизмът като исторически период има проявления в различни научни области: антропология, социология, икономика, психология и пр. В контекста на музикалните направления, свързани със симфоничния оркестър, ще бъдат приведени само някои по-обща историко-социални и социално-психологически характеристики<sup>13</sup>.

### 1.1. Историко-социални характеристики

**а) За разлика от модернизма, постмодернизмът е период на разочарованието. Това е един отказ от утопиите и от идеята за колективния прогрес. Вниманието е насочено към отделния човек и неговото лично развитие<sup>14</sup>.**

В музиката тази тенденция може да се проследи при творческия отказ да се следват определени системи и композиторски стереотипи (например додекафонията и сериализмът) и търсенето на нови композиционни техники и музикално-изразни средства, разграничаващи се от наложения шаблон. В късномодерното творчество индивидуалното начало е с основополагащо значение, като се наблюдава стремеж към постигане на личен почерк, собствена техника или съчетание от похвати, вместо използването на установени практики. Показателен пример е Х. Лахенман, който използва предимно шума като звуков материал на своите симфонични произведения. Композитора третира по неконвенционален начин звукоизвличането на инструментите, като звуковият резултат от това е надделяването на шумовия елемент над чистия тон. Изградените на тази основа произведения на Лахенман представляват своеобразен отказ да се работи с „чисти тонове“, с което се влиза в конфликт с общоприетия композиторски възглед, подразбиращ, че музиката трябва да е съставена предимно от тонове, а не от шумове. Но от друга страна погледнато лахенмановият отказ от чистия тон може да се разглежда не като отхвърляне на принципите на модернизма, а тъкмо обратното – като негово продължение, при което основополагащата за модернизма тенденция на еманципиране на дисонанса се извежда до крайността на еманципиране на шума. По тази линия на съждение, а и като краен звуков резултат, Лахенман може да се причисли към „постмодерния авангард“<sup>15</sup> (или т.нар. неоавангард<sup>16</sup>,

---

знавателната ценност на философското изследване. Основоположник на позитивизма е френският философ Огюст Конт (1798–1857), който през 30-те години на XIX в. е предложил и самия термин. „Субективно идеалистическо философско течение, основано от Огюст Конт (Comte, 1798–1857), който поставя в основата на знанието опита, но разбран само като съвкупност от субективни усещания или представи, неотразяващи обективната действителност и свежда ролята на науката само до положение да описва явленията (феноменализъм), но не и да ги обяснява.“ – Кратък философски речник, <http://philosophy.evgenidinev.com/positivus/> (26/09/2017).

<sup>12</sup> „[...] постмодернизмът отрича легитимността на големите интерпретативни теоретични схеми от типа на предложените от Хегел, Маркс, Фройд и др., или както ги наричат още големите разкази, или метанаративите. Например Лиотар дефинира постмодернизма като недоверие към големите разкази. Като опозиция на големите разкази постмодернистите извеждат на преден план локалното, партикуларното, особеното, специфичното. Други ключови понятия на постмодернизма, наред с другостта и локалността, са контекстуална зависимост, релационност, епистемологичен антифундаментализъм и др.“ – Сретенова, Н. Постмодерната наука и нейните критици върху дебата Айнщайн-Бор и историята Сокал. София: Херон прес, 1998, с. 14.

<sup>13</sup> Класификацията е частично заимствана от: Salinas, C. El binomio política-derecho frente a los retos de la posmodernidad. México: 2011, с. 121-123. <[https://www.academia.edu/8744367/EL\\_BINOMIO\\_POL%C3%8DTICA-DERECHO\\_FRENTE\\_A\\_LOS\\_RETOS\\_DE\\_LA\\_POSMODERNIDAD](https://www.academia.edu/8744367/EL_BINOMIO_POL%C3%8DTICA-DERECHO_FRENTE_A_LOS_RETOS_DE_LA_POSMODERNIDAD)>(15/07/2020)

<sup>14</sup> Вж. Garrido, Á. Heidegger y Derrida. Sobre la cuestión de la Ciencia y la Técnica. Madrid: Dykinson, 2018, с. 155.

<sup>15</sup> За разлика от вече навлязлото в муз. практика „неоавангард“, предложеното от автора понятие цели да рамкира музикалното направление по отношение на неговите времеви аспекти (постмодерен/късномодерен – ) и неговите качествени характеристики (– авангард), който подход, с оглед на предстоящите исторически периоди, като че ли е по-целесъобразен.

<sup>16</sup> Терминът „неоавангард“ се използва от теоретичите И. Хасан и Ю. Холопов. Вж.: Хасан, И. Към понятието за постмодернизъм (Послеслов към „Разчленяването на Орфей“). – В: Електронно списание LiterNet, 09.04.2000, № 4 (5) <<http://litenet.bg/publish1/ihassan/hassan.htm>>(07/10/2017), Холопов, Ю. Изменящото се и неизменящото в еволюцията на музикалното мислене. – В: Музикални хоризонти (Брой 19–20/1985 г.). София: СМД, 1985, стр. 77.

„ултрамодернизъм“<sup>17</sup>). Разноликостта и многопосочността на тенденциите в късномодерния период е предпоставка, благоприятстваща съществуването на най-различни по вид и същност композиторско творчество, които в най-общ смисъл могат да се сведат до две линии: 1) придържаща се към принципите на модернизма и стремяща се да създаде нови авангардни изразни средства, обезпечавайки своята „правдивост“ посредством теоретични трудове (например спектрализъм<sup>18</sup>, интегрален сериализъм, алеаторика); 2) изцяло пренебрегваща всякакъв вид догматика, прекроявайки различните музикални стилове, техники и традиции по свой маниер (например колажната техника<sup>19</sup>). В късномодерното музикално творчество разнопосочността на идеи и радикалността в разбирането „що е музикално изкуство“ стигат до своеобразна крайност – вече всеки звук (и дори отсъствието му) може да се използва като градивен материал или обект в изграждането на композицията. Налице е промяна в критерия за това, какво представлява изкуството, при което идеята в творбата измества резултата от нейната реализация. По този начин самата претенция за изкуство е достатъчно необоим аргумент, за да бъде признато за такова, без да има нужда от допълнителни теоретични обосновки.

**б) Смята се, че съвременните науки не са в състояние да генерират универсално валидни, истинни знания.**

Това явление е тясно свързано със западния начин на световъзприятие, чийто основен подход при установяване на истинността на явленията е рационализъмът. Отказът от тази парадигма, свойствена на позитивизма, води до търсене на алтернативи, които да са в съзвучие с постмодернизма. Интересът се насочва към метафизиката на източните философии, чийто холистичен поглед в голяма степен удовлетворяват неразрешените въпроси на западния рационализъм. В музиката това явление може да се онагледява като децентрализация и дори детрониране на рационализма като изходно начало на някои музикални направления (като интегрален сериализъм<sup>20</sup>, спектрализъм и нова сложност<sup>21</sup>) и стремеж в постигане на музикална изразност, основаваща се не толкова на разсъдъчно-интелектуални, но най-вече на слухово-емоционални принципи. В този ред на мисли автентичната, фолклорна и екзотична музикална традиция на различни култури и етноси, като своеобразна алтернатива на западноевропейския рационализъм, се използва като извор на идеи, обект на изследване или заимстван звуков материал. Например композитора Дьорд Лигети в късния си творчески период използва (или поне черпи идеи) от африканската музикална култура, създавайки множество творби с полиритмични техники. Емблематични са *Етюди за пиано* в три книги, *Концерт за цигулка и оркестър*, *Концерт за пиано и оркестър*, при които освен африкански ритми се чув-

<sup>17</sup> „УЛТРАМОДЕРЕН, -рна, -рно, мн. -рни, прил. (фр. ultramoderne) Книж. Прекалено, крайно модерен. ултрамодерно нареч.“ – Речник на чуждите думи в българския език. М. Филипова-Байрова, С. Бояджиев, Ел. Машалова и К. Костов. София: Издателство на Българска Академия на науките, 1982, стр. 889.

<sup>18</sup> Спектрализъмът се заражда през 70-те години на XX век във Франция и се развива от група композитори като Тристан Мюррай, Жерар Гризе, Юго Дюфор и Микаел Левинас (членове на „Ensemble l'itinéraire“, музикален състав, основан през 1973 г. и предназначен за изпълнение на съвременна музика). Това направление в музиката се характеризира с анализиране на звуковия спектър на тоновете и прилагането на получените знания в композиторското творчество. Спектралистите смятат, че понятия като „консонанс“ и „дисонанс“ са по-скоро културологични отколкото „научни“ и използват микротонални техники за композиране.

<sup>19</sup> Колаж (от фр. *coller* – лепя) е техника в изкуствата от началото на XX в., която се основава на „сглобяването“ на разнородни елементи в едно цяло. Понятието се отнася най-вече за изобразителните изкуства, но може да намери приложение във всяка една проява на изкуство, като литература, музика, кино и пр.

<sup>20</sup> „Интегралният сериализъм“ („тотален сериализъм“ или просто „сериализъм“) е музикално направление, което се разгръща предимно след 50-те години на XX в. Като композиционна техника използва принципа на додекафоничната серия, но прилагана не само по отношение на височините на нотите, а и към други музикални параметри като ритъм, динамика, тембър и атака на тона. По този начин при интегралния сериализъм серията се състои от 12-те ноти (на темперирания хроматична гама), като всяка следваща нота е с различна височина, ритъм, динамика и тембър. Понякога вместо тембър, което предполага един по-разнообразен инструментален състав, се използва различен вид атака на тона, което дава възможност творбата да се изпълни от един инструмент. Композитори, използващи тази техника, са например П. Булез и К. Щокхаузен.

<sup>21</sup> „Нова сложност“ (от англ. *New complexity*) е движение в музиката, възникнало първоначално в Англия през 80-те години на XX в. и се отнася за композитори, които търсят комплексността във взаимодействието на различните музикални параметри, протичащи във всяка една насока на музикалния материал. Характерно е използването на разширени и неконвенционални инструментални техники, комплексни фактури, микронитервали, мелодически линии с прекъснат и необичаен профил, сложни метроритмически формули, темпови отклонения, резки промени в теситурата и пр. Като представители на това направление могат да се споменат Брайън Фърнихю, Джеймс Дилън, Майкъл Финиси и др.

ства и влиянието на гамелана<sup>22</sup>. Лигети, заемайки материал от чужди на европейската музикална култури етноси, стига до идеята за „културния феномен“<sup>23</sup>. Композитора Джачинто Шелси, типичен представител на европейската култура, е особено повлиян от извъневропейски музикални традиции (Индия), като неговото творчество е знаково за плуралистичността на идеи и средства в развитието на музикалното изкуство. Знакови негови творби са: *Quattro pezzi su una nota sola*, *Aiòn*, *Konx-Om-Pax*, *Uaxuctum* и *Anahit*. Влияние от източната и африканска култура се наблюдава и в добилото широка популярност минималистично движение в музиката, чиито главни представители са Л. Йънг, Т. Райли, Ст. Райх и Ф. Глас.

### в) Налице е преминаване към икономика на потреблението<sup>24</sup>

Потребителството, свойствено за областта на материалните изделия, бива пренесено чрез масмедииите в сферата на културата и изкуствата до степен музикалните творби да се третират като продукт за консумиране. За никого не е изненада констатацията, че голяма част от т.нар. популярна музика попада именно под този знак, но по-важният въпрос е в какво положение се намира „академичната музика“<sup>25</sup>. Въпреки че границата между тези два типа музика в днешно време е доста размыта, все пак те се отличават в своята същност. Ако за популярната музика може да се твърди, че изведеният в крайност елемент на потребителство, налаган от музикалната индустрия, се явява същностен, то за академичната музика този елемент, поне що се касае до социалното ѝ предназначение, е повече несвойствен. Тук трябва да се направи разграничението между изконното предназначение на музиката да бъде в диалог с духовните потребности на слушателя и нейното комерсиализиране и разпространение, свързано с новите технологии, което се отнася не само за съвременната, а за музиката въобще. В съвременната класическа музика обаче се наблюдават тенденции на опростяване на музикалния език и на общата изказност, което може да бъде съотнесено към широко застъпения в музикалната индустрия принцип на „най-малкото съпротивление“ – лесна за възприемане музика, за чието разбиране не се изискват особени усилия от страна на слушателя. Този принцип намира своето най-ярко проявление в крайно опростения музикален изказ на залагащите на лесно въздействащи метроритмически ходове „електронна и поп музика“<sup>26</sup>. При класическата музика опростяването на музикалната изказност обаче няма така отявлена комерсиална насоченост, а цели достигането до по-голяма аудитория и се ограничава повече в сферата на идейно-естетически подбуди. Тенденция на опростяване на музикалния език може да се открие в различни съвременни направления, като например „минимализъм“<sup>27</sup>, „нова простота“<sup>28</sup>, но музи-

<sup>22</sup> „Гамелан“ е понятие, което се използва за обозначаване на индонезийски музикални състави, традиционни за о. Ява и о. Бали. Тези оркестри се различават по размер, функция, музикален стил и инструментариум, обикновено включвайки в състава си множество ударни инструменти (предимно металофони).

<sup>23</sup> Вж. Диамандиев, А. Оркестровохармонични проблеми на постмодернизма в творчеството на Дьорд Лигети. – В: Музикални хоризонти, 2007, № 1, с. 22.

<sup>24</sup> Вж. Garrido, Á. Heidegger y Derrida. Sobre la cuestión de la Ciencia y la Técnica. Madrid: Dykinson, 2018, с. 155.

<sup>25</sup> Терминът „академична музика“ се въвежда в труда от автора като заместител на широко използваното термина „класическа музика“.

<sup>26</sup> Някои по-характерни черти на „поп музиката“ са: 1) фокусиране върху прости солови песни (сингли), а не върху обширни произведения или албуми; 2) стремеж към привличане на широката аудитория вместо насочване към определена субкултура или идеология; 3) превес на производствено-занаятчийския елемент над действителните художествени качества; 4) поставяне на известен акцент върху запис, производство и технология, а не толкова върху изпълнение на живо; 5) склонност към отразяване на вече съществуващи тенденции, а не развиване (или създаване) на нови.

<sup>27</sup> „Минимализъм“ е течение, възникнало в САЩ през 60-те години на XX в., представляващо тенденция за свеждане до минимум музикалния материал (до неговата есенция) и за освобождаване от излишните елементи. Това е превод от английския термин „минимално“ (*minimal* на англ.), което значи, че се използва най-малкото или опростяване на всичко до минимум. В музиката минимализмът в общи линии се характеризира с използването на консонантна хармония, с постоянен ритмически импулс, постоянно повторение на малки мелодически мотиви и фигури, които варират почти незабележимо. Композитори творили в този стил, са Тери Райли, Филип Глас, Луи Андрисен, Ян Тиерсен и др.

<sup>28</sup> „Нова простота“ (на немски, *die Neue Einfachheit*) е течение, възникнало при някои немски композитори от края на 70-те и началото на 80-те години на XX век, което опонира на възгледите на авангарда от 50-те и 60-те години. „Новата простота“ търси една непосредственост между творческия импулс и музикалния резултат – възглед, контрастиращ на сложния и предварително изготвен план на композиране, използван от авангардните творци. Този нов възглед се характеризира с използване на хармоничния език на XIX в., заедно с традиционните музикални жанрове и форми (симфония, соната) и традиционни инструментални състави (квартет, трио), които в по-голямата си част са били избягвани от авангарда. При някои композитори „новата простота“ се състои в предпочитането на по-проста фактура или например в използването на акордови тризвучия в един атонален контекст. Може да се каже, че един от най-ярките представители на „нова простота“ е Волфганг Рим.

калноестетическото ѝ осъществяване при всяко едно от тях е белязано със своите особености. Например по отношение слуховата достъпност на репетитивния минимализъм<sup>29</sup> може да се говори за своеобразно отваряне към популярната музика, правейки така минималистичните творби по-достъпни за широката аудитория (*In C* на Т. Райли, *Метаморфоза* на Ф. Глас) [нотен пример № 1]. Опростяването, доколкото е възможно да се говори за такова, при направлението „нова простота“ е с други измерения и от съвсем различен порядък. То е своеобразен отказ от формалистично-абстрактните композиционни процедури на следвоенния музикален авангард, съчетан с търсенето на по-непосредствена връзка между творческия импулс и музикалната му реализация (*Тутугури* на В. Рим, *Вариации върху тема преведено от Моцарт* на В. фон Швайниц, *Architectura Caelestis* на Манфред Троян, *Janus* на Удрик Щранц).

Т. Райли – "In C"

in C.

The image displays a musical score for the piece 'In C' by Terry Riley. It consists of a single staff of music with 53 numbered measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is presented in a clean, minimalist style, characteristic of minimalist music.

[Нотен пример № 1]

**г) Големите харизматични фигури не са на почит, а вместо тях изниква безкраен низ от малки идоли, които се тачат до следващата по-нова и по-атрактивна фигура**

Тази тенденция би могла да се разглежда от гледна точка на отхвърляне на авторитарни модели, но като че ли е свързана повече с идеята за „новото“ като носител на нещо по-различно и по-интересно. През втората половина на XX в. идеята за новост избуява с пълна сила, проявявайки се в непрестанното и трескаво търсене на всякакъв вид иновации. Късномодерното музикално творчество в голяма степен се основава на поставената (от модернистите) на пиедестал идея за новаторство, изкривила разбиранията за ценност в изкуството, където за да е „валидно“, трябва да е „ново“. Отхвърлянето на традиционната музика като някакъв вид „невалидно изкуство“ е крайният предел, при който средството (мелодико-хармоничен език, метроритмика, структурообразуване и пр.) вече измества идеята – художествената същност на творбата. Това е моментът, в който новото и уникалното стават самоцел, а средствата се поставят в центъра на художественото внимание. Тогава и бездруго крехкото равновесие между форма и съдър-

<sup>29</sup> Вж. 3.4 Минимализъм в III<sup>та</sup> глава.



жание чувствително се накланя в едната посока – средството, формата и външното започват изцяло да доминират<sup>30</sup>.

В оркестровото изкуство заложената от модерния авангард линия на музикално развитие посредством радикално обновление на средствата може да бъде открита у немалко автори, като най-ясно проличава в направленията, свързани с еманципиране на дисонанса (интегрален сериализъм и алеаторика), еманципиране на шума (брюитизъм<sup>31</sup>), крайно усложняване на музикалния език (нова сложност) и неконвенционално третиране на инструментите. Знаково в това отношение е творчеството на Хелмут Лахенман, чиято идея е постигане на звуков резултат, сходен с този на електроакустичната музика, обаче по чисто акустичен път. Лахенман постига много оригинални звукосъчетания по отношение на тембър, фактура и звуково-пространствени ефекти, но подчинени на един повече материалистичен в същността си възглед на звука като градивна единица в художественото цяло („телесност на звука“)<sup>32</sup>.

Идеята за иновация, освен при споменатите късномодерни авангардни направления, съществува и под друга форма, но вече в постмодерен контекст. Новостта започва да надхвърля предлагания от модерния авангард тесен вид новаторство, засягащ най-вече музикално-изразните средства на ниво мелодия, хармония, метроритъм и тембър, като започва да се разглежда в по-широк естетико-философски хоризонт. На практика се изпълняват думите на Стравински, че новостта вече не се състои в измисляне на нещо несъществуващо, а в умелото съчетание на вече откритото: „Истинската работа на художника е ремонтът на стари кораби. Той може да повтори по свой начин само това, което вече е било казано.“<sup>33</sup> Всъщност неокласическият подход към музикалното минало се оказва много плодотворен и жизнеспособен модел на мислене, намерил приемственост в различни направления, като например в неотонализма<sup>34</sup>, неоромантизма<sup>35</sup>, минимализма, колажната техника и полистилистиката<sup>36</sup>. От друга страна използването на по-консонантни и приятни за ухото звучности може да се разглежда като своеобразна новост спрямо острата дисонантност на предимно атоналния музикален авангард, което представлява своеобразно „отрицание на отрицанието“<sup>37</sup> – консонантна благозвучност при постмодернизма, която отрича дисонантната звучност на авангарда (на свой ред отрекъл консонанса на тоналната/модалната музика). Всъщност такава „благозвучност“ не представлява възстановяване на тоналността/модалността, а само на някои нейни елементи. Така „отрицанието на отрицанието“ не се явява равнозначно на традицията, а единствено препрочитащо я и до известна степен потвърждаващо нейната валидност. Това пак може да се съотнесе към неокласическия вид използване на музикалното минало, при което то служи за някакъв модел, който може да бъде имитиран, изкривяван и изваждан от контекст. Като приемници на този вид музикално заимстване на художествени образи, стилове, жанрови и идеи са немалко от вече споменатите късномодерни направления. Много знаменателен пример по отношение на мелодико-хармонична благозвучност е минимализмът, който (в своите разновидности и хибридни подходи) съчетава различни композиционни стилове и техники (Л. Андрийсен *De negen symfonieën van Beethoven* и *De staat*, А. Пярт *Симфония № 4 „Лос Анджелис“*, Дж. Тавенър *The protecting veil*, Дж. Адамс *Century Rolls*, Ст. Райх *Музика за 18 музиканти*, Ф. Глас *Концерт за цигулка и оркестър* и др.).

**д) Тенденциите на опазване на природата (преоткриването ѝ като ценност) 38 и импулсивният консуматорски нагон се сблъскват**

<sup>30</sup> Тук става въпрос не толкова за звуково-музикалната страна на „съдържанието“, колкото за неговата идейно-естетическа и дори духовна страна.

<sup>31</sup> Вж. 2.1.8 Сонористика и брюитизъм от III<sup>-та</sup> глава на труда.

<sup>32</sup> Вж. 8. Еманципиране на тембъра от IV<sup>-та</sup> глава.

<sup>33</sup> Хлеббаров, И. Новата музика като процес на идеи и жанрове. София: ДМА, 1995, с. 129.

<sup>34</sup> Вж. 3.1 Неотонализъм от III<sup>-та</sup> глава на труда.

<sup>35</sup> Вж. 3.3 Неоромантизъм от III<sup>-та</sup> глава на труда.

<sup>36</sup> Вж. 3.5 Колаж и полистилистика от III<sup>-та</sup> глава на труда.

<sup>37</sup> Диамандиев, А. Оркестровохармонични проблеми на постмодернизма в творчеството на Дьорд Лигети. – В: Музикални хоризонти, 2007, № 1, с. 21.

<sup>38</sup> „Култът към природата“, заложен във философските възгледи на Жан-Жак Русо, е тенденция налична още по времето на Романтизма. Вж. Солертински, И. Романтизмът, неговата обща и музикална естетика. София: Наука и изкуство, 1963, с. 8.

Това всъщност е сблъсък между две противоположни тенденции: опазването на околната среда се конфронтира с потребителската практика. Този конфликт е породен от желанието на хората да консумират природните ресурси и от невъзможността да се опази природата в естествения ѝ вид. Пренесено в областта на музикалното подобен сблъсък съществува в степента и начина на използване на етномузикален материал за създаване на авторско творчество – немалко композитори имат желание да използват народна музика за свои произведения, но ако го осъществят, ще я променят и така няма да могат да я запазят в естествения ѝ вид. Тук, за разлика от аналога с консумирането на природни ресурси, конфликтът не се състои в това да се запази или не автентичността на етномузиката, а има съвсем друга основа – доколко тази народна музика може да бъде предадена със средствата на западноевропейската музикална традиция, включваща темперирания строй, ладова система, нотация и инструментариум. Сблъсъкът е породен от намерението да се използва „екзотичен“ материал, така че да изглежда автентично, но в същото време да е по „европейски“. А може да се формулира по следния начин: как музиката на даден етнос да бъде вплетена (или приложена) в европейската музикална практика, че да е възможно да бъде консумирана като вид културен продукт? По своята същност този въпрос представя гледната точка на композитора, изпитващ трудност да инкрустира автентична музика в личното творчество. Но съществува и друг не по-малък въпрос: ще е ли в състояние публиката да разбере този вид музика, ако тя прекалено се доближава до оригиналния фолклор? Културологичните различия и натрупаният слухов опит на европейца представляват преграда, която води до известна невъзможност да се удовлетвори желанието му да слуша автентична етномузика, дори и да има похвалното намерение да я разбере. Конфликтът на слушателя е в желанието да се консумира автентична музика и в невъзможността това да стане поради културологични причини. Интересно в това отношение е да се отбележи, че в някои социални кръгове идеята за слушане на етномузика върви ръка за ръка с разбирането за природата като ценност и често пъти е неразривно свързана с идеята за опазване на околната среда<sup>39</sup>. Дали заради съществуването на подобна културологична невъзможност или заради опасността от отправяне на упреци за дословност и плагиатство, в късномодерното музикално творчество извъневропейските заемки обикновено не са в своя чист и автентичен вид. Често пъти те са променени, смесени и пригодени за западния слух, понякога представлявайки трудно различим в общата звучност съставен елемент (например индийските ритмически модели при О. Месиен – *Турангамила*), откровено музикално влияние от определен регион (африканската полиритмика при Ст. Райх в *Музика за 18 музиканта*, протяжният индийски бурдон при Л. Йънг, африканската метроритмика в късното клавирно творчество на Д. Лигети – *Етюди за пиано*) или отявлено музикално и философско влияние от дадена култура (общата концепция за развитие на музикалния материал, повлияна от индийската музика и източна философия при Дж. Шелси в *Четири пиеси върху само една нота*) [вж. нотен пример № 105].

#### **е) Масмедийните и индустрията на потреблението се превръщат в центрирана власт**

Чрез масмедийните в музиката и изкуствата се постига определена естетическа универсализация на вкусовете, така че даден интелектуален продукт да може да бъде консумиран на различни географски ширини. Тук става въпрос за тенденция, касаеща най-вече широката маса хора, но утвърждаваща нови форми на творчество като например медийната композиция, филмовата музика, музиката за компютърни игри и въобще музиката, предназначена за масово потребление. Основен двигател на този вид музика е музикалната индустрия, която се стреми да създаде такъв музикален продукт, чийто универсален естетически характер да се хареса на възможно най-голям брой потребители. Тук от голямо значение е ролята на информационните технологии, които предоставят бърз и непосредствен културно-информационен обмен между различ-

<sup>39</sup> Става въпрос за културата на „Ню ейдж“ движението, която се разпростира над голяма част от западноевропейските общества и чийто основен двигател е сравнително по-младото и отворено към различни влияния поколение. В „Ню ейдж“ средите слушането на т.нар. World music е обичайно явление и е неразделна част от клишеобразните и псевдокосмополитни разбирания за „глобална световна общност“. А всички културни влияния, които по някакъв начин опонират или са различни от градската култура на западния капиталистически мегаполис, се приемат с охота и дори със своеобразно превъзнасяне. В случая на World music, заимстваната от различни региони и етноси музика по негласен начин се отъждествява с някакво „естествено“ и едва ли не „природосъобразно“ развитие на тези изостанали или в някаква степен останали встрани от стремглаво развиващия се западен капитализъм общности.

ни културно-географски региони. Това е нож с две остриета, понеже от една страна стоят намеренията на музикалната индустрия да предостави културен продукт, харесващ се на възможно най-широк кръг от хора, а от друга – съществува свободният идеен обмен, предоставящ изключително голямото разнообразие от музикални стилове и където всеки човек има възможност да избере това, което най-много му приляга на вкуса. Т.е. оказва се, че съществуват две коренно противоположни тенденции: едната на естетическо унифициране на вкусовете (налична при масовия потребител), а другата на тяхното тясно профилиране (налична при специализираните слушатели). Оркестровото творчество, предназначено за по-тесен кръг публика изкуство, спада повече към втората тенденция, като при него се наблюдава изключително голямо разнообразие на използвани музикално-изразни средства, на жанрово-стилистични особености, на влияния от различен европейски и извъневропейски произход. Всичко това естествено предопределя съществуването на най-различни начини на използване на оркестровия колектив, особености на неговото художествено третиране и специфики в прилаганите оркестрови похвати.

Като пример за клон от музикалното творчество, принадлежащ към първата тенденция на уеднаквяване на естетическите вкусове, може да се посочат произведенията, предназначени да удовлетворят потребности на филмовата индустрия<sup>40</sup>. Универсализирането на масовия вкус от една страна създава нещо като естетически шаблон за това как трябва да звучи дадена музика, но от друга страна непрестанното му преекспониране по различните медии в някои случаи води до желание за неговото разчупване. Това разчупване, разбира се, може да се осъществява на различни нива, засягайки само някои детайли при запазване на неговата същност или напротив – търсейки нещо противно или различно от модела. Филмовата индустрия определено залага на универсализация на вкусовете, където музикалният шаблон има вече характерна физиономия. Дори като се спомене оркестрова „филмова музика“<sup>41</sup>, в съзнанието ни вече изплува определена звукова представа за картина, съставена от ярки мелодични и ритмически музикални образи, търсеци непосредствено психологическо въздействие чрез лесносмилаема изразност. За тази цел в оркестрово отношение силно застъпени се явяват: медна група с своя ярък, призивен и мъжествено-благороден характер (много подходящ за постигане ефекта на епичност, например при битките); ударните инструменти с тяхната първичност на ритъма и мощ в изграждане на кулминации; шрайхът често е в ролята на носител на драматизъм и лирика; най-слабо използвани като че ли са дървените духови, може би заради присъщата им функция на солисти в една спокойно-уравновесена оркестрова звучност (не толкова типична за киноиндустрията). Знаково за филмовата музика е творчеството на Дж. Уилямс, обхващащо множество ленти, измежду които могат да се споменат касовите продукции *Междувъздушни войни*, *Индиана Джоунс*, *Джурасик парк*, *Сам вкъщи*, *Хари Потър*, *Извънземното*, *Челюсти*, *Списъкът на Шиндлер*, *Амистад* и *Седем години в Тибет*. Освен Дж. Уилямс съществуват множество други филмови композитори, от които могат да се изтъкнат имената на небезизвестните Е. Мориконе (*Добрият, лошият и злият*, *Недосегаемите*, *Имало едно време на запад*, *Ново кино* Парадизо) и Н. Рота (*Сладък живот*, *Кръстникът*, *Репетиция на оркестър*). В графата на филмова музика, разбира се, могат да се намерят произведения от мастити композитори, чието творчество далеч надхвърля тесния бранш на киното (достатъчно е да се споменат имена като Д. Шостакович, С. Прокофиев, А. Шнитке и Г. Канчели).

Наедно със задвижваната от комерсиални подбуди тенденция за уеднаквяване на естетическите вкусове в съвременното общество съществува и обратното явление – на тясно специализирания вид харесване, явяващо се естествено следствие от свободния идеен и културен обмен. Примери за музикални направления, предназначени за доста подбран кръг публика, могат да се открият най-вече сред теченията, спадащи

<sup>40</sup> Тук трябва да се направи разграничение между предназначените за масово потребление филми, чиято основна цел е печалбата посредством следване/предугаждане на естетическите вкусове на широката публиката, и филмите, чиято цел се намира повече в сферата на естетическото преживяване и които представляват истински ценното киноизкуство. Разбира се, точна граница между двете не винаги може да бъде прокарана и нерядко се случва предназначени за широката публика продукции да не са лишени от художествени качества, както и обратното – стойностни филми да получават широко обществено признание.

<sup>41</sup> Повече относно творческата специфика на филмовата музика вж. Павлов, Хр. Технологични и творчески особености на медийната композиция. [хабилитационен труд] София: НМА, 2014, с. 54-57. <[http://nma.bg/uploads/files/hristo-pavlov\\_media\\_composition\\_bez\\_primeri\\_.pdf](http://nma.bg/uploads/files/hristo-pavlov_media_composition_bez_primeri_.pdf)> (25/04/2021)

към късномодерния авангард и симпатизиращи на разбиранията за „елитарност“ на музиката. Добри примери в това отношение представляват конкретната/електроакустична музика<sup>42</sup>, „новата сложност“ и музикалният спектрализъм, като цяло изискващи от слушателя не само музикална подготвеност, но и специфични естетико-философски нагласи. В оркестрово отношение добри примери има повече в нова сложност и спектрализма: *Chronos-Aion* на Бр. Фърнихю; *Дезинтеграции* на Тр. Мюрай; *Partiels, Modulations* и *Transitoires* на Ж. Гризе.

**ж) Съдържанието на посланието вече не е толкова от значение, колкото формата, по която то е направено и степента на убеждение, което поражда**

По своята същност тази тенденция представлява превеса на формата над съдържанието, намирайки се в пряка зависимост и от нарушената връзка между обозначение и действителност, между знак и съдържание, между форма и същност<sup>43</sup>. В оркестровото изкуство под „форма“ не трябва да се разбира само тясно-музикалното значение на „музикална форма“, а по-широкото – в смисъл на начин на изразяване, музикален изказ на всички музикално-изразни средства. Когато музикално-изразните средства представляват своеобразен център в композицията, се наблюдава изместване на акцента от художественото послание към начина на неговото музикално въплъщение. Музикалният език, с присъщите му мелодико-хармонични, метроритмически, темброви и структурни елементи, започва да наподобява на лишен от същност и съдържание риторичен похват, който или впечатлява слуха със своята сложност, гъвкавост и разнообразна находчивост, или го омайва със своята благозвучност, разбираемост и леснодостъпност. Ако за музикалната изказност може да се твърди, че е възможно в известни граници да бъде обективно определима величина, то при художественото съдържание такъв вид установяване (най-вече в чистата инструментална музика) е непостижимо, понеже за кое произведение би могло да се твърди, че е лишено от смисъл и послание? Теоретичните изследвания за абстрактната зависимост между форма и съдържание остават, заради своето естество на неопределимост на съдържанието, в сферата на хипотетичното. И тук възниква важен въпрос: дали неподлежащата на научно изследване субективна, художествено-смыслова страна на музиката не е преотстъпила мястото си на външно-формалните прояви на музикалния език, с което ги е овластила да бъдат единственият обозрим признак, по който музиката да бъде разбираема? В късномодерната музикална практика проблематиката относно надделяването на „ораторското майсторство“ в музиката (външно-изразната ѝ страна) за сметка на нейното смислово съдържание може да бъде сведена до две основни тенденции: 1) елитарен възглед за изкуството, изискващ сложна, разнообразна и повратлива музикална реч, до степен тя да стане неразбираема (музикален авангард); 2) антиелитарен подход на максимално опростен, благозвучен и понякога монотонен музикален изказ (неотонализъм, минимализъм, рестравраторски вид стилизации<sup>44</sup>). Първата е свързана с продължаващата и до днес линия на модерния авангард, а втората с неокласическия вид препроцит, широко използван в постмодерните направления, в които се откроява по-голяма яснота на звуковия материал и мъглявост на смисловия контекст. Родствените на неокласицизма течения са ясни като изказ и подменени като смисъл (колажни техники, пастиш, заимстван материал), в неотоналните направления пък се наблюдават хармонии като ясни структури, но с неопределени функции. С прости думи казано – ясна реч, ала неясно послание. И ако в изобразителното изкуство яснотата представлява определен вид разграничаване на отделените предмети и елементи, така че те да бъдат разбираеми за окото, то в музиката яснотата представлява определена разпознаваемост, разбираемост и приятност за ухото. По тази линия на разсъждение може да се проследи тенденция за създаване на разбираема и слушаема музика, но чието послание понякога остава обвито в семантична мъгла. В постмодерната музикална практика се наблюдава определена носталгия по старото и връщането към него като към нещо познато и приятно за ухото, което се осъществява посредством особен вид дистанцирано отчуждение – без претенцията за автентична приемственост, то представлява по-скоро нещо като спомен или представа за вече недействаща традиция. В тази своя отдалеченост и хладност спрямо

<sup>42</sup> Въпреки че при електроакустичната музика се наблюдава известно отваряне към по-широката аудитория, предназначението на направлението все пак си остава за тесен кръг слушатели.

<sup>43</sup> Вж. *Лиотар, Ж.* Постмодерната ситуация. София: Наука и изкуство, 1996, предговор.

<sup>44</sup> Вж. *Георгиева, С.* История на музиката на XX век. Неокласицизъм. София: Музика, 1989, с. 27.

миналото постмодернизъмът е родствен на свойственото за неокласицизма „дистанциране от ‘първообраза’, от ‘носителя’ на модела“<sup>45</sup> и като най-ярки представители биха могли да се споменат принадлежащите към късномодерния период автори като А. Пярт, Л. Андрийсен, Ст. Райх, Ф. Глас, Дж. Адамс, но и по-ранните неокласици Фр. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Орик, И. Стравински (втори период), О. Респиги, А. Казела, Дж. Малипиеро, И. Пицети и др. Като интересни оркестрови примери биха могли да се посочат *De negen symfonieën van Beethoven* на Л. Андрийсен, *Концерт за цигулка и оркестър* на Ф. Глас, *Концерто гросо № 1* на А. Шнитке, *Барокови вариации* на Л. Фос, *Полски концерт* на Ф. Пуленк, *Симфониета джокоза* на Б. Мартину и др.

**з) Отслабване на значението на идеологията<sup>46</sup> като начин за избиране на лидерите, за сметка на техният образ**

Това явление всъщност представлява поредното превъплъщение на тенденцията „формата за сметка на съдържанието“. В музикалната действителност аналогична ситуация съществува в начина на „избиране“ кои съвременни композитори да бъдат смятани за актуални. Често пъти причисляването на даден автор към редиците на определено актуално направление става най-вече посредством прилаганата от него композиционна техника, а не толкова заради самата художествена стойност на творбите. Т.е. мерило за актуалност е използвана техника, а не качество на творбата. Мнозина автори, криейки се зад композиционната техника, успяват да маскират художествената посредственост на творбите си и, осланяйки се на слуховата и музикално-изразна недостъпност, да бъдат неуязвими за критици. Дълбоката чуждост и слухова непонятност (за обикновената аудитория) на композиционната техника, наречена сериализъм, може да се окаже пречка за отсяването на качествената от посредствената творба. Подобен музикален параван може да се използва за прикриването на недостатъци в композицията и способства даден автор да се присламчи към редиците на актуалните композитори, ставайки част от диктуващите музикалната мода направления<sup>47</sup>.

Подобно явление на прикриване зад определена композиционна техника се наблюдава и по отношение оркестрацията, но в един друг естетически контекст – композитори използват оркестъра и звуковете му ефекти, за да прикрият слабата композиция. Знаково в това отношение е филмовата музика, търсеща повече ефектна и грабваща слуха звучност. Оркестровата музика в много от филмовите продукции е изградена на принципа „зрелище за ухото“, подчинявайки безкрайните художествени възможности на симфоничния оркестър именно на тази цел. Така някоя не особено добра композиция, ала майсторски оркестрирана, може да е повод даден автор да стане част от актуалните композитори в киноиндустрията, с което му се отваря възможност да упражнява широко естетическо влияние и определя музикални вкусове. Освен като естетическа стратегия в киноиндустрията, търсенето на чисто оркестрови ефекти може да се открие и в академичната музика, където претендиращата за оригиналност творба набляга най-вече на оркестровите похвати и не толкова на композиционната консистентност. Т.е. акцентът пада не върху музикално-художествената идея, а върху нейното оркестрово претворяване.

**и) Съществуване на прекомерна и често пъти противоречива информация по всички средства за комуникация**

Прекомерността в информацията е свързана с плуралистичността на късния ХХ в., а нейната противоречивост – с постмодерната хетерогенност. Информационната пренаситеност в световното пространство е любопитен съвременен феномен, но още по-любопитен е породеният от нея ефект – невъзможност тя да бъде обхваната, възприета и асимилирана. Съотнесено към музиката, това явление съществува в направления, които своеобразно се стремят да постигнат промени в „качеството“ посредством „количествени

<sup>45</sup> Хлебаров, И. Новата музика като процес на идеи и жанрове. София: ДМА, 1995, с. 130.

<sup>46</sup> Под „идеология“ се разбира не външната формулировка, а съдържанието на посланието.

<sup>47</sup> Това явление има връзка с идеята за елитарност в изкуството, която е здраво вкоренена в модерния авангард, но от която постмодерният творец всячески иска да избяга. Въпреки това свое намерение да опровергае и отрече дълбоко просмукалия се в съвременното изкуство елитаризъм, самолюбивата натура на постмодерния автор остава в немалка степен подвластна на него. Приведеният пример за използване на неразбираемостта на музикалния изказ като своеобразен параван е достатъчно знаков за съществуването на снобизъм. А властващият през целия ХХ в. възглед, че съвременното изкуство, „за да е валидно, трябва да е ново“, говори за изкривените ценностни представи, утвърждаващи егоцентричното, самоцелно и самовеличаещо се новаторство. Снобизъм може да бъде открит както у артистичните кръгове, подкрепящи възгледа за елитаризъм, така и у тези, симпатизиращи на антиелитарните възгледи.

натрупвания“. В това отношение най-виден представител е течението „нова сложност“<sup>48</sup>, търсещо крайно усложняване на музикалните компоненти и комплексното им взаимодействие в различните нива на композицията. Прекомерното усложняване на мелодичната линия, фактурата, ритъма, тембъра и на други музикални компоненти прави творбата мъчна за слухово проследяване, поставяйки слушателя в невъзможност да обхване, усвои и разбере представяния музикален материал. От изпълнителска гледна точка също възникват затруднения, като едно от тях представлява изключително усложненият времеви параметър в музиката. В това отношение някои от композициите на Бр. Фърнихю (*Funerailles, Chronos-Aion*) са емблематични. В тях метроритмическата сложност и темпова нерегулярност представляват същинско предизвикателство за предела на човешките възможности в изпълнителското майсторство. Съществуващата в творбите му непостижимост (и дори немислимост) за точното и буквалистко изпълнение на нотирания от композитора музикален материал предполага определена степен на приблизителност в интерпретацията. И ако осмислянето на нотирания в партитурата музикален текст представлява трудност за инструменталистите (имащи на разположение време и репетиции, за осмислянето му), какво остава за аудиторията, която трябва да стори това „в крачка“ по време на изпълнението?

**й) Масмедииите се превръщат в предаватели на истината, което води до ефекта, че непоказваните неща просто не съществуват**

При все че влиянието на масмедииите в областта на музиката води до промени не само в начина на композиране, а и в начина на нейното възприемане, е трудно тази тенденция да бъде дословно пренесена в музикалната действителност. Все пак от стоящата в основата ѝ идея, че между „масмедий“ и „истина“ съществува равнозначие и припокриване (вследствие на което непоказваните неща просто не съществуват), може да се изведе друга производна на нея зависимост: „показваните неща в действителност не съществуват“. Вече в този своеобразно обърнат вариант може да се намери много добър аналог в музикалната действителност.

Когато се говори за масмедии и музика, споменаването на музикалната индустрия и свързаните с нея процеси на комерсиализиране на интелектуални продукти някак си е неминуемо. В търсенето на възможно по-изгоден и задоволяващ нуждите на масовия потребител продукт музикалната индустрия заставя участващите в целия музикален процес музиканти (композитори, изпълнители, тонрежисьори, продуценти и пр.) да намаляват разходите на своите услуги. Как това се отразява на оркестровото изкуство и в частност на композирането за оркестър? С навлизането на новите технологии и компютрите става възможно да се пресъздаде звученето на различни музикални инструменти, без да е необходимо наемането на изпълнители. Това премахва инструменталиста като посредник между композитор и публика, като на негово място идва електронният носител. Ролята на композитора също се променя – тя вече не е само да създаде и нотира творбата си, а да я представи в готовия ѝ звуков вид, записана на информационен носител. В тази съвременна композиторска практика, наричана още медийна композиция<sup>49</sup>, най-често като инструмент/средство за творчество се използва компютърът с неговите възможности, които със своите изкуствено генерирани или предварително записани звуци заменят живото изпълнение. Медийната композиция, заради своя относително качествен и задоволяващ изискванията на музикалната индустрия звуков продукт, е предпочитана практика на подвизаващите се в тази ниша композитори. При нея изразходваните средства в постигането на крайните цели се оказват доста по-икономични (понеже не се наемат изпълнители), като в същото време звуковият резултат е относително качествен. Но си има своите недостатъци: 1) използването на готово изработените звукови шаблони в компютърните програми в известна степен ограничава и канализира творческото въображение и създава определени стереотипи; 2) премахването на изпълнителя и на интерпретацията като важен елемент от музикалния процес прави творбата да звучи донякъде безизразно и сухо; 3) създава

<sup>48</sup> „Нова сложност“ (от англ. *New complexity*) е движение в музиката, възникнало първоначално в Англия през 80-те години на XX в., и се отнася за композитори, които търсят комплексен вид взаимодействие на процесите на различни нива, протичащи във всяка една насока на музикалния материал. Характерно е използването на разширени и неконвенционални техники на изпълнение на инструментите, мелодически линии с прекъснат и необичаен профил, сложни ритмически фигури, резки промени в теситурата, сложни фактурни построения, микронитервалови съотношения и др. Като представители на това движение могат да се споменат Брайън Фърнихю, Джеймс Дилън, Майкъл Финиси и др.

<sup>49</sup> Повече по темата вж. Павлов, Хр. Технологични и творчески особености на медийната композиция. [хабилитационен труд] София: НМА, 2014. <[http://nma.bg/uploads/files/hristo-pavlov\\_media\\_composition\\_bez\\_primeri.pdf](http://nma.bg/uploads/files/hristo-pavlov_media_composition_bez_primeri.pdf)> (25/04/2021)

звуквата илюзия, че зад слушания запис реално стои изпълнителят. Именно тази последна характеристика представлява това явление в света на музиката, което може да се съотнесе към по-общата тенденция, че предаваните неща по медиите са истина (т.е. уравнението „масмедийните“ = „истина“). В случая на композирането с компютър (може би с неслучайното име „медийна композиция“) звукът, който ни се предоставя на практика не е истински, т.е. не е акустично изпълнен и зад него реално не стои изпълнителят. Или е генериран по изкуствен път, или (в по-добрите случаи) е предварително изготвен запис на изсвирен от инструменталист звук, наричан семпъл. Звучите, с които разполага медийната композиция, всъщност са един огромен звуков архив, чието свръхголямо и свръхбогато разнообразие все пак е ограничено от наличните семпли и чието предназначение може да се разглежда в светлината на добър заместител на естествения акустичен звук. Този архив и майсторското му използване създават една илюзия, подобно на киното и киноефектите, при която звуковият резултат се приема като нещо реално. Но докато в киното е видно, че ефектите са добавени допълнително и сме наясно, че в живата реалност това е невъзможно да се случи, то при медийната композиция много от звуковите ефекти си остават скрити и на практика ние не знаем кои от тях представляват изкуствена манипулация и кои – записан акустически звук. Но дори и да е „естествено“ записан (звук под формата на множество семпли), медийната композиция създава една илюзия в оркестровото изкуство – представя ни се звуков запис на оркестрова творба, но де факто оркестър няма. Има безброй глобени, променени, транспонирани и пр. семпли, създаващи илюзията, че зад записа съществува оркестър. Освен несъществуването на изпълнител/оркестър, компютърните технологии могат да създадат и друга илюзия, което може да се именува „медийен оркестър“, можещ да изсвирва неща, които в действителност са неизсвиряеми от истинския оркестър. Това са например неподходящи или излизачи извън регистъра на дадения инструмент тонове, или прекалено виртуозни пасажии за по-слабо подвижни инструменти, или технически неизсвиряеми последования, или динамически неизпълними за някои инструменти откъси и пр. Всъщност илюзията, която може да създаде медийната композиция няма граници. Единствената ѝ граница е технологията.

**к) Слушателят (читателят, зрителят или потребителят) приема информацията, не като нещо реално, а се отчуждава от нея, превръщайки я в забавление**

Тази тенденция всъщност представлява използването на информация не по нейното предназначение. В областта на музикалното изкуство аналогично би било да се използва дадена творба не по предназначение. Като пример може да се даде това да се употребяват музикалните шедеври на класическите майстори, истински образци на симфоничното изкуство, като музикален фон в сладкарници и заведения за хранене. Т.е. да се слуша за фон музика предназначена за своеобразен музикално-естетически катарзис. Наличието на тази принизяваща тенденция в съвременното ни в известна степен е породен от липсата на ясен критерий кой вид музика по какъв начин би трябвало да се използва, както и от прекомерното и безразборно запълване на звуковата среда с музика от всякакъв вид (в ресторанти, кафета, автобуси, метростанции и пр.). Пренасянето на човешкото ухо с различни по своята същност звуково-музикални дразнителни води до незаангажирано и пасивно слушане, а като естествено следствие – до отчуждаване от музиката и изкривеното ѝ възприемане. Това се отнася най-вече за звучащата в нашето ежедневна среда музика, но това дава отражение и на концертната практика на т.нар. сериозна музика. Концепцията за музикален фон може да се твърди, че се заражда още в първата половина на ХХ в. (екстравагантните възгледи на Е. Сати)<sup>50</sup>, но през втората половина на столетието набира още по-голяма сила. Характерно явление за късномодерния период е музикалният фон да се приема като самодостатъчно музикално построение/творба, но не с предназначение да бъде звуков фон в битова среда. Това е такъв вид музикална структура, която не се стреми да притежава ярка мелодия, да изпъква с интересен ритъм, да има тематично развитие и пр. Идеята на такъв вид музикална творба е да се приема по-скоро като обща картина или като звукова медитация, при която слушателят не се ангажира да следи развитието на музикалния материал. Най-ярък представител на тази тенденция е минимализмът (особено репетитивният), чиято композиционна стратегия се основава на непрестанното слабоварирано повторение на определени ритмически, мелодически и хармонически модели, прокарвайки така освен нов тип разбиране за музикалната повествователност в композицията, така и нов вид изискване по отношение

<sup>50</sup> Повече сведения виж в *минимализъм на повторението* в раздел 2.3.4 *Минимализъм* в III<sup>та</sup> гл. от настоящия труд.

слуховото възприемане на такъв род творби от страна на аудиторията. При минимализмът на повторението водещият композиционен принцип е неусетното, слабоконтрастно и почти недоловимо вариране на различните музикално-изразни средства. Като представители на музикалния репетитивен минимализъм могат да се споменат имена като Луи Андрийсен<sup>51</sup> (*Symfonie voor losse snaren, De Staat*), Тери Райли (*In C*), Ст. Райх (*Вариации за духови, црайх и клавишни*), Мортън Фелдман (*Цигулка и струнен кuartет*) и др.

**л) Интимността се губи и животът на останалите (т.е. на другите) се превръща в шоу, особено в контекста на социалните мрежи**

Тази тенденция е съвсем нова и е свързана с компютърните технологии (в частност социалните мрежи), даващи възможност на хората да общуват помежду си без пряк досег и дори запазвайки анонимност. Липсата на осезаема, жива връзка със стоящия отсреща човек поражда недостиг на емпатия, което преминава в отчуждение, което от своя страна прераста до нездрав вид забавление на „гърба на другия“. По тази схема всичко във виртуалния свят, пък било то и реални проблеми на реални хора, може да се превърне в представление, в поредното шоу. Тази тенденция съществува не само под формата на „аналог“ в музикалната практика, а е съставна част от немалко наложени като музикален формат ТВ предавания, представлявайки неизменна част от ежедневието на мнозина зрители, а понякога – средоточие на общественото внимание. Става дума за типичните за телевизионния ефир музикални шоупрограми, целящи да превъзнасят виртуозността в нейния най-плосък вариант и да унижават (поякога безцеремонно и подигравателно) не дотам похватните изпълнения. В случая е постигнат своеобразен връх на отчуждението, понеже публиката има възможност отстрани да се присмее (а може би да изпита съжаление) към липсата на талант или да се възхити от нечия музикална дарба, но приемайки изпълнителите не толкова като хора с мисли и чувства, а като марионетки в шоуто. Дори и да проблесне момент на състрадание и съпричастност към неговия (не)успех, това трае само до края на предаването.

Освен този доста пошъл вариант на отчуждение, даващ между другото пример за подражание на много поколения подрастващи, съществува друг негов вариант, доста изтънчен и дори трудно доловим. Той пак е свързан с навлизането на определен вид технологии (музикалната апаратура), но този път в композиторската практика, което видоизменя общоустановения ход на протичане на дейностите от сътворяването на творбата до нейното прослушване. Характерна черта на конкретната/електроакустичната музика е композиторият да използва за създаването на музикалната творба най-вече музикална апаратура и не толкова акустични инструменти. Така композиторското музициране преобладаващо (ако не и изцяло) се осъществява посредством тази апаратура, която се явява нещо като посредник или врата към музиката. Т.е. „връзката“ на композитория е с апаратурата, а не с конкретен музикален инструмент и владееенето на неговата изпълнителска техника. Той няма досег с практиката на живото музициране (за ансамблово дори и не става въпрос) и така се явява отчужден спрямо практиката на музициране, в случая – свирене на инструмент. Музикалната апаратура идва да замести традиционната функция на пианото, като представлява лабораторно-механично (в днешно време – виртуално) средство за композиране, чрез което композиторият пребивава в собствената си звукова вселена. Освен че се явява отчужден от музицирането чрез владееене на инструмент, композиторият вече няма нужда и да се консултира с някой изпълнител относно техническите възможности на инструмента, за който е написана творбата. Всъщност тя вече не е предназначена за определен инструмент и дори не е предназначена за „изпълнение“ от някого – самата апаратура си я възпроизвежда. Така композиторият се явява, на второ място, отчужден спрямо услугите на изпълнителите (в това число и диригент), които не са му вече необходими. На всичко отгоре звуковият резултат от творческите му усилия в много случаи се явява слухово недостъпен, трудно смилаем и в крайна сметка чужд за естетическите схващания на по-голямата част от слушателите. Всъщност се оказва, че електроакустическият композитор, в своята творческа независимост, в крайна сметка не се нуждае нито от музикален инструмент (който да владее), нито от консултант (с когото да работи), нито от изпълнител (който да изсвири творбата)<sup>52</sup>, нито от одобрението и разби-

<sup>51</sup> Луи Андрийсен се определя не толкова като „минималист“, колкото като максималист, което определение в произведенията като *Working union* и *Hoketus* звучи доста на място.

<sup>52</sup> В края на XX в. навлизането на компютъра и новите технологии в музикалното творчество още повече преустановяват колективността в музицирането, общуването и размяната на идеи при композиторската работа с изпълнителите. При творенето



рането на слушателя. Това може да представлява немалък философски и дори екзистенциален проблем – самодостатъчната и неразбрана вселена на електроакустичния композитор, отчуждаващ го от останалия музикален свят и принуждаващ го да търси разбиране единствено от себеподобните нему творци. Един от малкото плюсове в този толкова еманципиран творчески процес е възможността да бъдат определени с математическа точност всички елементи на композицията<sup>53</sup> като тембър, бързина, динамика, щрихи, артикулация и пр., включително начинът на нейното звуково прозвучаване, съобразено с определено акустично пространство.

Заради спецификата на оркестровото творчество като вид колективно изкуство тенденцията на отчуждаване няма как да бъде толкова силно изразена. Все пак нейни откъслечни форми биха могли да бъдат намерени. Например в авторските изисквания към изпълнителите за „стриктно придържане към партитурните указания“ (като темпо, динамика, щрихи, артикулация и пр.) и отбягване на всякакъв вид „интерпретация“. Този вид настояване за дословно спазване на партитурата може да се разглежда като определен вид отчуждаване на композицията спрямо интерпретацията, при което изпълнителите биват третирани като възможно по-неутрално средство за постигане на звуковите намерения на автора. Знаменателен пример в това отношение е К. Щокхаузен – много прецизен по отношение максималното използване на акустико-пространствените възможности на концертната зала и също толкова вискателен по отношение на точност на изпълнението, в което не трябва да има своеволия спрямо поместените в партитурата нотни знаци, символи и указания. За друг вид отчуждение в оркестровото изкуство може да се смятат различните форми на еманципиране<sup>54</sup>: 1) еманципиране на дисонанса – преустановяване изграждането на оркестров вертикал на основата на обертоновия принцип (интегрален сериализъм, алеаторика, нова сложност); 2) еманципиране на тембъра – извеждане в крайност на физико-акустичните и колористични свойства на звука (сонористика); 3) еманципиране на гласовете в ансамбловото звучене – извеждане в крайност на камерния принцип (алеаторика, нова сложност); 4) еманципиране на музикалната семантика – подмяна на музикалния контекст (неокласика, колаж и полистилистика); 5) еманципиране на наративността – преустановяване на линейно-повествователния вид музикален дискурс (репетитивен минимализъм); 6) еманципиране на темпацията – подмяна на звуковата система на западната музика (микроинтервалика); 7) еманципиране на шума – подмяна на тоновото естество на западната музика (брюитизъм); 8) еманципиране на идеята – отделянето на идеята от звуковото оделотворяване на музикалната творба (концептуализъм).

#### **м) Демистификация на лидерите**

Тази тенденция е свързана с проблема на приемането на определена йерархия в обществото. Неподчинението на хората към „наложени“ им авторитети идва от подчертания индивидуализъм и егоцентризъм, тласкащ всеки по свое усмотрение да си избира лидери. Липсата на валиден критерий за определянето на авторитети се наблюдава и в музикалното поприще, където изпълнители на класическа музика, джаз, народна музика или поп-фолк се поставят на едно ниво. Всъщност критерият е наложен от показността – колкото повече даден автор или изпълнител бива излъчван по медиите, толкова повече се предлага като модел за подражание. На обществото не се предоставя оценъчна скала за качество, по която да бъдат класирани изпълнители/автори, а просто се показват най-атрактивните творци, които се превръщат и в някакъв вид авторитети. Резултатът от това е, че посредством композитори се представят за толкова значими, колкото и големите творци.

Липсата на общоустановен критерий за качество неминуемо се отразява и в оркестровото творчество, където съществува един допълнително утежняващ фактор – неразбираемостта на използваният музикален език. Това засяга най-вече късно авангардните музикални направления, които имат трудно смилаема дори и за професионални музиканти изказност и естетика. Въпросът е как да се създаде оценъчен критерий, при по-

чрез компютър композиторът се лишава от обогатяващият елемент на изпълнителска интерпретация, но освен това се лишава от прекия досег и работа с жив изпълнител.

<sup>53</sup> Дори се явява възможно да се напишат неизсвиряеми, от гледна точка на инструменталната техника, неща, които живеят изпълнител не може да изсвири, но които компютърът без затруднения може да възпроизведе.

<sup>54</sup> „еманципиране“ като вид отделяне, освобождаване от ограничения, зависимост и подчинение. Вж. *Речник на българския език*. Т. 5. София, Издателство на БАН, 1987. <[\(10/04/2021\)](https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg)>

ложение че използваният език в голяма степен е недостъпен/непонятен за огромната част от слушателите. При положение че в хуманитаристиката като основен критерий за научна обективност е наличието на единомислие на множество принципно субективни мнения по дадена тема, как това може да се приложи, при положения че темата е написана на език, разбран от малцина? Липсата на ясен оценъчен критерий през втората половина на XX в. е проблем с огромно значение за развитието не само на музиката и хуманитаристиката, но и за цялото човечество, понеже това засяга жизненоважни области като етика, морал и религия.

Така отбелязваме някои от по-съществените историко-социални характеристики на постмодернизма, погледнат като исторически период от средата на XX в. до сега. Те нямат за цел да изчерпат явлениято, а просто да онагледят някои общи тенденции станали така характерни за съвременните общества.

## 1.2. Социално-психологически характеристики

### а) Хората искат да живеят за мига, за сегашното време, като бъдещето и миналото не са от значение<sup>55</sup>

Тази тенденция може да се разглежда като желание да се изживее даден момент като неповторим миг, уникален и различен от всички останали, при което съсредоточието е само и единствено върху него. Подобен стремеж за неповторимост на „сега случващото се“ в музиката може да се открие у такива направления, които залагат на импровизираността като основен похват, или на такива, които своеобразно преразглеждат общоприетото разбиране за фактора „време“. Пример за първите е направлението алеаторика, използваща неустановеността на някои (или всички) музикални параметри и залагаща на импровизаторския усет на изпълнителите, а пример за втория е репетитивният минимализъм, преразглеждащ повествователността на музикалния дискурс.

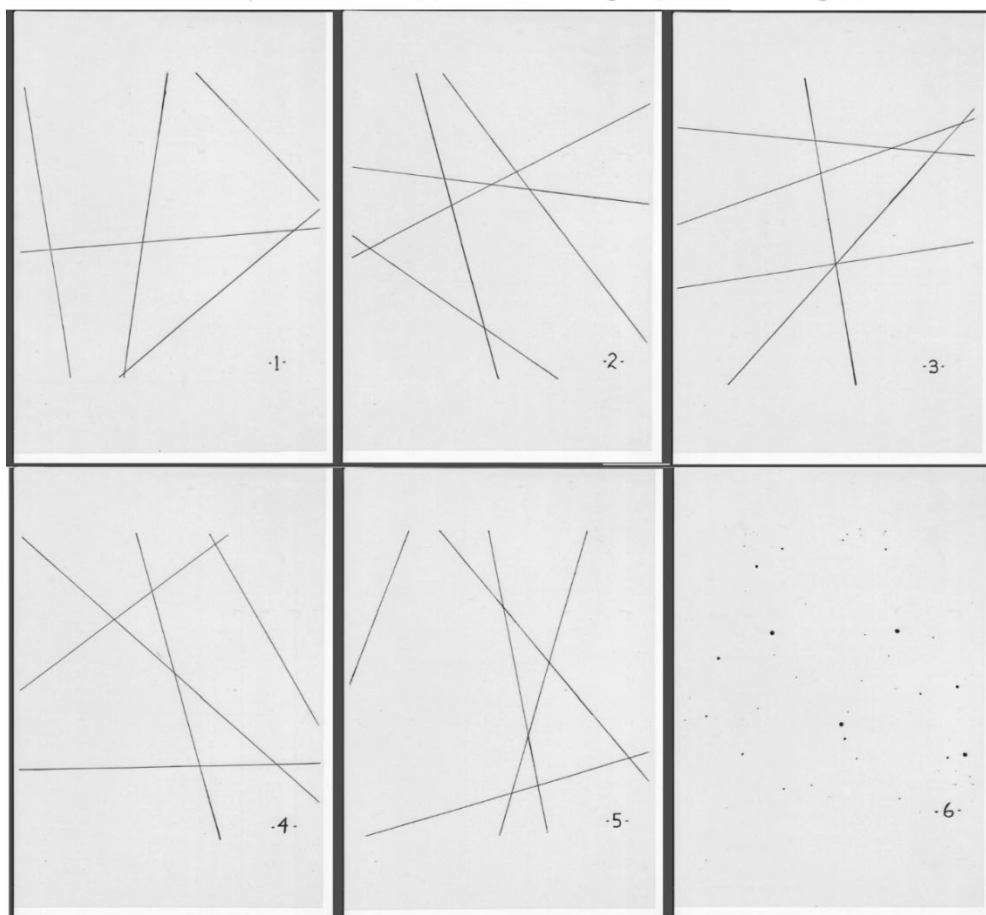
При музикалната алеаторика всяко ново изпълнение на дадена творба в известна степен се явява неповторимо и уникално, а когато става въпрос за т.нар. свободна алеаторика (при която неуточнеността прониква във всички пластове на композицията), това е доста силно изявено. Примери за такъв род музикални произведения могат да се намерят най-много в емблематичното за алеаториката творчество на Дж. Кейдж, в което обаче използването на цял оркестров колектив е по-слабо застъпено. Но неговият *Концерт за пиано и оркестър* може да се счете за знакова творба по отношение използването на алеаторика от по-свободен тип в оркестровата звучност. „Изследването на неопределеността е движещата сила зад необикновеното соло на пианото от *Концерта за пиано и оркестър* (1957–1958). Тази композиция се състои от 63 страници, които са покрити с десетки различни начини на нотирание на музика, някои от които са варианти на вече разработено от него нотно писмо, но други са напълно нови и наситени винаги с голямо въображение символи. Нововъведенията в концертите довеждат до редица допълнителни разработки в нотацията. Най-забележително от тях е използването на прозрачни пластмасови листове: интерпретацията се получава от четенето на крайния резултат при наслагването на обозначенията на поставените в различни посоки прозрачни фолиа. За първи път това е направено в *Music Walk* за много пианисти (1958) и е пренесено в своята най-чиста и крайна форма във *Вариации II* (1961), чиято партитура се състои от 11 малки прозрачни листа, шест от които с редове, а пет с точки. 11-те листа са нареждат на случаен принцип, след което измерванията на разстоянията от точките до линиите се интерпретират като стойностите на основните променливи на звука (например височина, продължителност, тембър и динамика). Неустановеността на произведението е такава, че теоретично погледнато всяко звуково съчетание би могло да се впише в него“<sup>56</sup>. Стратегиите на нотирание при Дж. Кейдж

<sup>55</sup> Срв. Forte, A. La cultura del narcisismo y el deseo de ser siempre joven. Un fenómeno sociocultural sutil y perverso. <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT11-Alma-Luz-Forte.pdf>> (11.07.2020)

<sup>56</sup> „The exploration of indeterminacy was the moving force behind the extraordinary piano solo of the *Concert for piano and orchestra* (1957–8). This composition consists of 63 pages which are covered with dozens of different ways of notating music, some that are variants of notations he had already developed, others completely new and always highly imaginative. The discoveries of the *Concert* sparked a number of further notational developments. Most notable of these was the use of transparent plastic: a performance could be created by superimposing notations on the transparencies in different orientations and then reading the result. This was first done in *Music Walk for multiple pianists* (1958) and was taken to its purest and most extreme form in *Variations II* (1961), in which the score consists of 11 small transparent sheets, six with lines, five with dots. The 11 sheets are arranged haphazardly and then measurements of the distances from points to lines are interpreted as the values of fundamental sonic variables (e.g. pitch, duration, timbre and dynamics). The flexibility of the piece is such that it could theoretically describe any imaginable

са доста разнообразни като тук ще бъдат приведени само два примера: от *Вариации I* за неопределен състав и *Ария* за глас [нотни примери № 2, № 3].

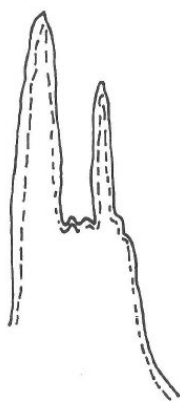
Дж. Кейдж – "Вариации I" за неопределен състав



[нотен пример №2]

Дж. Кейдж – "Ария" (стр. 2)

NEI BOSCHI DI  
CON I FERRE



COULD ENTER  
YOUR HEART  
NON TANTO  
HOW SO? G.B.K.U  
GIOVANE

CHTO  
NOVOGO  
POKADZET

[нотен пример №3]