**НАЦИОНАЛНА КОНФЕРЕНЦИЯ АКУСТИКА – ФЕМА, СОФИЯ 2017**

**ЕЛЕКТРОННОТО ЗВУКОИЗВЛИЧАНЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА - ЗА МУЗИКАЛНАТА КОМПОЗИЦИЯ И ДИНАМИЧНИТЕ ИЗМЕНЕНИЯ В МУЗИКАЛНОТО СТРУКТУРИРАНЕ В ОБЛАСТТА НА ЕЛЕКТРОННАТА И КОМПЮТЪРНАТА МУЗИКА. ЕЛЕКТРОННИЯТ ЗВУК И НЕГОВИТЕ ПРОЕКЦИИ ВЪВ ВРЕМЕТО**

**гл. ас. д-р Росица Димитрова Бечева, Департамент „Музика”, НБУ**

**e-mail: rbecheva@nbu.bg**

Настоящият доклад насочва вниманието към обема и семантично съдържание на термина *музика* в модерната парадигма на XX век, към *същността и значението на електронното звукоизвличане за освобождаването на звука*, *времевото измерение в композицията,* към новите концепти за време в посттоналния синтаксис, към звука (акустичен и електронен) и неговите проекции във времето, критериите за статично и динамично в интерпретацията на времето, към *различните състояния на звука в музикалната композиция (респ. музикалната форма), към сюжетността,* към радикално обновената представа за звук в творчеството на композиторите електроници.

Като база за разсъждение ще си позволя да цитирам тези на различни изследователи, а в тази връзка ще се спра по-подробно на някои от изследванията. Макар и с различни нюанси, такива възгледи аргументират идеите за същността на времевия феномен, проектирана също и по отношение разбирането на връзката между конвенция и иновация, идеята за музика, битието на музикалното изкуство, модели и подходи на правене на музика, дефинирането на основни белези на *Musica Nova.*

В своята статия „*Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти)*”, проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. споделя: „В контекста на ценностното разбиране на стиловата парадигма *нова музика* като *съвременна* (*New Music, Musica Nova, Neue Musik, Music Contemporain)* чрез термина *нова музика* се изразява отношението най-вече към радикалните промени в *музикалния език* от първите две десетилетия на ХХ век. Тези промени са публично легитимирани с основаването през 1918, по инициатива и под ръководството на Арнолд Шьонберг във Виена, Дружество за частни музикални изпълнения Verein fur musikalishe Privatauffuhrungen. Историческата роля на дружеството е свързана с *модерността* на ХХ век, реализирана чрез активното слушане и стремеж към разбиране на *модерната музика.*”[[1]](#footnote-1)

Според музиковеда Диана Данова „Тематизирането и проблематизирането на стиловото явление *Musica Nova* в българската музика исторически e свързано с 90-те години на ХХ век и продължава и днес. Но идеята за *Нова музика* (*Musica Nova, die Neue Musik*) от 50-те години на ХХ век творчески вълнува определен кръг композитори, изпълнители, музиколози, почитатели на съвременната музика – стилистически разбирана като *Nova*.”[[2]](#footnote-2)

В друга своя статия със заглавие „Международният фестивал за съвременна музика *Musica Nova Sofia* и неговото послание”, изследователката споделя: „Темата за съвременния контекст на българската музикална култура, разбиран като модерен (определение, тълкувано в съдържателен и естетически план и в синхрон с времето), е една от най-полемичните проблемни зони, които поставят историческия развой на миналото столетие, а и на настоящето в дискурса на различни изследователски тези и критически рефлексии – от изоставане, спрямо световните тенденции и тяхното непрекъснато догонване, до откриване на прояви на модерността, разбирани преди всичко като актуалност, които в композиторското творчество още при първомайсторите (например оперите на Маестро Георги Атанасов) синхронизират българската музика със съвременни явления в европейския музикален ХХ век.”[[3]](#footnote-3)

Според музиковеда Ценка Йорданова (2014) „В историческа перспектива започва да става все по-очевидно, че в своята собствена действителност, в субстанциите и в истинното си съдържание (Wahrheitsgehalt,в Хегелов смисъл), *musica nova* се формира в най-голяма степен от философско-светогледните си основания. Те задават също така и характера на изявите ѝ, на фазите и направленията ѝ, при това обаче през неизбежните игри на привидности и илюзорност в трудния ѝ *Път*... Широкото интерпретиране на *иновативното* в *musica nova* отвежда нейните протагонисти към постигане на автономност на *мисленето в материала*, на музикалния език, на идеята и на стила.”[[4]](#footnote-4)

В рамките на същото изследване се пояснява също, че: „За давлението на идеологемите на *иновативността* и на *прогреса* над музикалния език (код) от периода на ранния експресионизъм нататък, например е типичен моментът на постъпателното му, но радикално развитие, започвайки с освобождаването на кодовете на *musica nova* от връзките в късноромантичната разширена и/или разклатена хармонична тоналност (*erweiterte* и/или *schwebende Tonalität*)*,* за да се постигне *дистанциране от тоналния принцип въобще* през свободната атоналност *(freie Atonalität),* наричана още *пантоналност (Pantonalität)* – термин, който по критичното виждане на Шьонберг е по-точен и правилен за обхващане на същото явление. Следваща фаза в развитието на музикалния код, вече при късния експресионизъм, е, естествено, организираната атоналност и в частност додекафонията във всичките ѝ хипостази на техника на редиците или на серийна техника от различна степен: серийна додекафония, несерийна додекафония, полисерийна техника и т.н., до достигането на сериалната или наричаната още многомерна *(mehrdimensional)* техника от следвоенния авангард. Процесът на това развитие е изключително сложен, вътрешно противоречив и наистина *многодименционален*; общото във всичките му фази обаче е подчиняването на неговите акции, както и на най-вътрешната му същност на сериозни и отговорни прогресистки, радикални визии, но също така и на заблуди или делюзии под натиска на различни представи и идеологеми за *иновативност*.”[[5]](#footnote-5)

В цитираната по-горе статия „Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти)”, по отношение смисъла и значението на понятието „съвременна музика”, проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. пояснява следното: „Днес, в началото на ХХІ век, в използвания терминологичен апарат, свързан с композиторското творчество, понятието *съвременна музика* е натоварено с различни конотации. От една страна, *съвременна* се тълкува темпорално – това е музиката създавана *тук и сега,* която включва както стилистични и музикално технологични проекти, свързващи индивидуалните творчески нагласи с нови композиторски идеи и практики от втората половина на миналия век, така и активни и художествено продуктивни през целия изминал ХХ век *класически* и *неоромантични*, *неореалистични* и други музикални пластове. От друга страна, *съвременна* има значението на *нова* (=новина) и в това си качество тя легитимира нови авторски проекции, което ѝ придава нова информационна, а в някои случаи и ценностна, натовареност.”[[6]](#footnote-6)

Според Любомир Кавалджиев- дългогодишен ръководител на секция „Информационни системи в музикалната култура", БАН„ През XX век се засилва и постепенно надделява тенденцията към синтез на музиката с други изкуства, т.е. хетерономичната линия в разбирането за нея. При постмодернизма, а особено в наши дни „*нечистата*" музика е вече господстваща. Но това утвърждаване става още в първата половина на миналия век с появата на звуковото кино, а после и на телевизионните музикални програми. При мултимедията,музикалната съставка в артефакта вече е в синтез не само с текстови, изобразителни и видеокомпоненти, но включва в творческия процес при създаването на продукта умения, знания и дейности, които принадлежат на извънхудожествени области като информатиката и инженерните дисциплини в областта на високите технологии. Така е не само в много случаи при представянето на музиката по интернет, но и в условията на „*живо*“ изпълнение, както е например в сетовете на диджеите (DJ). От друга страна в модерната парадигма на XX век се задълбочава и стига до крайност и тенденцията на автономистите. Точно тя се разисква основно в повечето музиковедски рефлексии на темата „що е музика".[[7]](#footnote-7) „В последните две десетилетия, особено в Европа, включително и в България се утвърждават предимно постмодерни нагласи, философия, методология и естетика, в които главно място заема *деконструкцията*.”[[8]](#footnote-8)

Утвърждаването на електронната музика и електронното звукоизвличане в края на ХХ век донесе съществени промени в художествената култура. Ако се опитаме да обобщим накратко, електрониката, като модерен жанр в музиката, се ражда в средата на ХХ век, малко след като е отбелязан краят на Втората световна война. Впоследствие се развиват и много различни електронни подстилове – всички те, отличаващи се със свое собствено звучене, но обединени от един общ елемент – компютърната техника. Днес вече електронната музика и електроакустичната музикална практика са утвърдили своите позиции. Навлизането на компютърните технологии в музиката доведе до редица промени по отношение характера на музикалното творчество и изпълнителство, по отношение на музикалния език и използваните изразни средства, нови начини на правене и изпълнение на музика, поява и развитие на нови практики, жанрове и видове музика, на нови термини и понятия като: електронна, компютърна музика, електроакустична музикална практика, електронно звукоизвличане.

В цитираната по-горе статия „Музиката?(Анти-деконструкция в терминологичен дискурс), Любомир Кавалджиев теоретизира въпроса за езика в музикалното произведение на XX век: „В практиката на модерната музика могат да се забележат много усилия за „*изчистване*" на музикалния артефакт не само от извън музикални „*примеси*”, но и от такива, които водят към класическата традиция от предишните векове. По отношение на мелоса и интерваликата такава е основната творческа интенция в додекафонията, в поантилизма (фр. pointillisme), тоталния сериализъм, както и в някои от първоначалните видове електронна музика.”..„Създаваната в Германия електронна музика през 50-те години достига възможния предел в „*изчистването*" на звучащата музика: предимно чрез използване на електронно генерирани синусоидални тонове (т.е. такива, в които липсват обертонове). Това е нещо физически невъзможно не само във вокалната музика и в изпълняваната с акустични инструменти, но и в целия естествен звуков свят, който обкръжава човека.Освен това електронната музика първоначално е била предназначена предимно за експертно слушане и то по възможност в стерилни студийни условия, в нея напълно са елиминирани изпълнителят, както и живото музициране или импровизациите. В този смисъл тя е наистина най-чистият и абстрактен вид звучаща музика каквато историята познава.”[[9]](#footnote-9)

По-нататък в същото изследване, авторът пояснява, че: „По отношение на шумовете в музикален контекст в последното столетие са направени много опити за „*чиста музика*" само за ударни инструменти и опити за реализиране на „*тотална организация*" на метроритъма. Различните модерни композиции само за ударни инструменти, конкретната или „*акусматичната музика*“ (acousmaticmusic) са само едната страна на тези усилия, докато другата ще намерим в популярни жанрове като *рейв* (*rave music*) в *техното*, където основната интенция е да се освободи музикалният артефакт от всякакви мелодични линии или акорди, които биха напомняли песенността в традициоината попмузика. А песента поначало е „*обременена*“ с поетичен текст и с артистичното поведение на певеца, което неизбежно привнася влиянието на няколко други изкуства: поезия (литература), театър и танц. Затова и едно от главните послания на *рейв-а* е именно освобождаването от тези традиционни хуманитарни зависимости и потапянето изцяло в екстаза на пистата технотронна действителност.”[[10]](#footnote-10)

В статията на Милена Божикова „Музикални диктати в XX век”, по отношение подходите към процесите в музиката е отбелязано следното: „Въпросът за езика е въпрос както глобален, така и индивидуален. Неслучайно той провокира толкова широки изследователски области и хетерогенни дискурси...Музикалното произведение (особено в XX век) се мисли в качеството на изключително широко, открито, вариативно и плуралистично пространство. Вариативността, вторичността се реализира едва в слушателското възприятие – в индикацията на някаква „*извънпределна*” спрямо текста среда и в „*умението на човека да произвежда няколко смисъла с помощта на едно и също слово*”. Езикът като такъв винаги атрибутивно съдържа в себе си възможността за вторичен език, при който прочитът не е по правилата, диктувани от буквата, а по правилата на алюзията. Парафразираме казаното от Ролан Барт за литературата, но по отношение на музиката – ако изразните средства не оказваха освобождаващо въздействие върху езиковата им употреба, не би съществувала музика.”[[11]](#footnote-11) „Съществува мнение, че една от причините е липсата на стимули за развитие на изкуството, затова то се ограничава с игра. Естетиката се дематериализира, изкуството става минималистично, концептуално, подчинява се на естетиката на транспарентността и пр. Пресичането на формите и стиловете в изкуството от типа ”*кросовър*'' дава индикацията за навлизане в трансестетическото поле на симулация.”[[12]](#footnote-12)

По-нататък в същото изследване, автора подчертава: „*Диктатът на сонорността*. Сонорността е явление, за което определението с думата ,*диктат*“ не би било пресилено. То се отнася към акустическото усещане за епохата и много са факторите, които пробуждат специфичния „*саунд“. Промяната на системата на музикално мислене в посока на сонорността* е закономерен процес от развитито на европейското мислене; естетически и стилистично тя става доминанта на европейското мислене *към темброва индивидуализация на музикалната информация*. Очевидно е, че няколко са причините, довели до поразителни открития в областта на хармонията, оркестрацията и фактурата. Те могат да се разграничат като вътрешно-музикални критерии и като реакция на обстоятелствата. По повод на вътрешно-музикални критерии – в европейската култура съществува консенсус по звуковото изображение на отделни образи. От гледна точка на ситуационните критерии, основна роля принадлежи на Втората световна война с разрушенията и човешките трагедии, които провокират творчески отговор на вкусовете на националсоциалистите. Считано е било за морално коректно да се трансформира музикалният език към приетите като израз на деформация изразни средства: атоналността и додекафонията. Такива са мотивите на Шьонберг, Далапикола, Ноно и др. Следвали са често цитираните думи на Адорно, че „да се пишат стихове след Освиенциум – е варварство“.Сонориката като система на мислене в надвековната си история има връзка с „*източните открития на западноевропейските композитори. Дебюси, след като чува гамелан, създава новата си звукова естетика*.”... Фолклорът е бил разглеждан като истинска база за художествени търсения.”[[13]](#footnote-13)

В своята статия „Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век”, Ангелина Петрова споделя: „В края на ХХ и началото на ХХІ век музикалната морфология и синтаксис преосмислят връзката между слухово измерение и звукова структура извън посредничеството на „обективните“ критерии на музикалното възприятие, култивирани в тоналната традиция. Идентичността на гещалт (образ) и структурно протичане (синтаксис) е последвала разрушаването на тоналните правила и преодоляването на „*преградите*“ пред сериалния език, в този нов етап тя отново свързва сетивно и структурно... Ако в езика на сериалната композиция от 50-те години на ХХ век, когато в сериализма се установяват понятията за морфология (ниво на сериалните микроструктури) и синтаксис (правила на смисъла в музикалните структури и форма) и така музикалната структура е разделена от перцептивното, то в езика на Хелмут Лахенман, Брайън Фърнихю, Кристиан Утц, Адриана Хьолски и много други автори синтаксисът отново е слухов обект, поставен в рамката на посттоналната ситуация.”[[14]](#footnote-14)

В същото изследване, по-нататък автора поясява, че: „Началото на теоретичната систематизация на критериите, по които постсериалните структури се интерпретират в съотношението на слухово и структурно и/или сонорно, е поставено с определяне на звуковите типове в съвременното музикално писмо от Лахенман. По-нататък класификацията се разкрива от гледна точка на морфологията и синтаксиса чрез видове „звукови събития“\*(\*Lachenmann**,** Helmut. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, S. 66) (Утц, Клайнрат, Хьолски). Говорим за два определящи белега в тази концепция. *Първият* е идеята за изначалната близост между *звуковия обект* и *акта на възприятие*. Според Дельоз и Гатари това е не само образ/ризома, но и напев, мелодия, при което се открояват първични елементи на възприятието и те го обозначават феноменологично.\*(Делез, Жиль и Феликс Гваттари. Что такое философия. Перцепт, аффект и концепт. Москва: АЛЕТЕИЯ, 1998. Цит. по http://society.polbu.ru/delez\_philosophy/ch07\_ii.html) Звуковият обект (морфема, явление от морфосинтактичен порядък) не се разпознава в опосредяващата типология на възприятието (слуха), не подлежи на субективна идентификация; той е перформативен – в смисъла на само-образуващ и самоизявяващ се. Иновативността и перформативността на звуковия обект се разглеждат като основа на посттоналния синтаксис в проекта на Утц и Клайнрат.”[[15]](#footnote-15)

*„Вторият белег* е сюжетността, която засяга възприемането на музикалното време и променя идентификацията на слухови и синтактични критерии като инициум, подобие, артикулация, протичане, напрежение – при поместването им във формата. Сетивното се свързва с пренебрегване или заличаване на „*тоналните следи*“ в разбирането на синтаксиса и формата в композицията. Перформативният обрат води до това, че времевият поток и формата се разкриват в замяната/игра на статика и динамика, хоризонтал и вертикал. Перформативният обрат е интерпретация на иновативна морфология и синтаксис в единството им с афективното и перцептивното. Слуховата сетивност става главен субект в иновативния посттонален синтаксис, в който сонорно-структурният обект се самоконструира като образ.”[[16]](#footnote-16)

В своята статия „За истината и метода в musica nova на XX век (някои общи съображения)”, музиковеда Ценка Йорданова отбелязва, че: „...в *Новата музика* – мислена предимно откъм експериментални методи и процедури, се налага по принципно нов начин и опозицията между автономното и хетерономното, между вътрешното и външното музикално *Ново*. Понятието за *конструкция* принадлежи към базисния момент на експерименталното в модерността, а същевременно винаги и „неизменно имплицира примата на конструктивните методи над субективното въображение“\* (\*Адорно, Теодор. Естетическа теория. Прев. от немски: С. Вълкова, Ст. Йотов. С.,Агата-А, 2002). Тъй като именно в рязкото критично и радикално противопоставяне на традиционното *през капацитета на експеримента* и на неговата вътрешна конструктивна лабораторна естетическа същност и научна етика Новото си възвръща самостойни скрити моменти (както този на направено, на произведено и с това – на принадлежност към откривателска позитивистична истина с различни неусвоени, неизвестни и дори неподозирани обхвати и доминанти), то и в полето на *musica nova* се фетишизира точно този момент на *techne,* възстановяващ двойния си смисъл собствено на „техника“ и на възкресен античен *survival* от древногръцкото философско мислене.”[[17]](#footnote-17)

В статията на Драгомир Йосифов „*Към въпроса за някои употреби на времето в новата музика. Подходи към „новата сюжетност*"[[18]](#footnote-18), са представени визиите на съвременни композитори между които Щокхаузен, Гризе – знакови имена в областта на електронната музика. *„Wie die Zeit vergeht?* (Как минава времето?) Невинният въпрос, който Карлхайнц Щокхаузен поставя като заглавие на знаменитата си статия от 1956, орисва композиторското мислене за дълги години напред. От технократския в основата си текст произлизат важни последствия за актуалното музикално мислене. Може би най-важното сред тях е демонстрираното активно отношение към времевия феномен, интересът към неговата интимна структура..От това следва и промененият възглед за музиката въобще: не подчинена на, и „*развиваща се*" в „*делничното време*", а самата тя като вариативен модус на изначалната времевост, като същностно времеви феномен. Времето решително се осъзнава в качеството си на конститутивен феномен, а не на хоризонт, върху който музикалното с неизбежност се проектира. На базата на откритието на Щокхаузен, че височината и трайността са различни прояви на времевостта („времето", опредметено в „явленията на трептене" [Schwingungsvorgaenge], се достига до ситуация, при която самото назряване, набавянето на време се превръща в обект на композиране и е индивидуално при всяка творба).Оттук и вниманието към крайните темпорални позиции вместо към усредненото, „дискурсивно" време.”[[19]](#footnote-19)

По-нататък в същата статия, Драгомир Йосифов проблематизира върху творчеството на Жерар Гризе: „Най-яркият представител на френската спектрална група Жерар Гризе... като изходни предпоставки на своята технологическа и естетическа система .. посочва 1) осъзнатия през 50-60-те години на ХХ век феномен на „*разширеното или разтегнатото време*" и 2) плодотворното съмнение в преимуществено наративния и реторичен характер на формата, във формата като дисциплиниращо изричане в дискурс, във формата като систематизиране на прости наличности, или изобщо в т. нар. „*фактуална форма*". В центъра на вниманието са транзитивните процеси – „*Transitoires*"(така се нарича една от пиесите от цикъла "*L'espaces acoustiques*"[[20]](#footnote-20)) – като осигуряващи континуитет. Гризе се занимава със специфичното разтегнато [*etire*] време на модулацията, което е всъщност всевремието на границата на избора. Ето защо творбите му са трансморфни, отделната форма е по неизбежност отворена към своята промяна и я съдържа в себе си. (На съвсем противоположния край е творчеството на Мортън Фелдман[[21]](#footnote-21): музика, основана на проксемични процедури, на чисто пространствени асемблажи, разчитаща на вещния характер на звуковите елементи/фигури и на удържането им в неизменност. Подобен тип форми са получават вследствие на произволното фрагментиране на един безконечен *quasi* дискурс.) Така възниква нова концепция - за форма, основана върху нестабилността, върху дифузните състояния.”[[22]](#footnote-22) „Ще определим композиционния процес при Гризе като аналитично проследяване на жизнените статуси на звука. Анализът на тоновите спектри протича в „*собствено време*" [*eigene Zeit*]. *Звуковият спектър на звука* може да бъде разглеждан като микроистория на отделните звуци, като присъща на битието им историчност.”[[23]](#footnote-23)

Авторът фокусира вниманието върху подхода на Щокхаузен, отнасящ се до

„третиране на височината и трайността като две страни на един и същ феномен (този на трептенето) и свързването им в единна скала... „Gruppen" – най-значителната творба, композирана въз основа на работа с единната скала от микро и макро-време. При Щокхаузен анализът на спектрите и начините на тяхното свързване се извършват „извън" времето на самата композиция... За сравнение – при Жерар Гризе времето на анализа и времето на синтеза се припокриват, образувайки така времето на/в творбата. Понеже техническата визия на Щокхаузен се основава най-общо на различаването на събития чрез лежащия помежду им времеви „*безсъбитиен*" интервал и на релативирането им в различни пропорции, то отново става дума за въплътяване [embodyment] на Числото, за откриване на все нови и нови негови хипостази. Отново Числото опосредява отношенията на тоновете и трайностите в изнамерената обща скала чрез съотношението *1/16,* което е приблизителната граница между времето като трайност и времето като височина и регистър. Култът към числото довежда до изработването на една своеобразна нетемперирана скала на трайностите и разделяне на времето на т.нар. „времеви октави" [Zeitoktaven], което от своя страна дава възможност за транспониране на трайностите в съответствие с тембровата и регистрова характеристика на дадени височини...Друго важно откритие на Щокхаузен е това, че спектрите могат да бъдат строени не само от предварително избраните Grunddauern, (които са и тонове, и трайности, и темпа, и взаимните им трансформации), но и от всяка от принадлежащите им форманти. Така възникват непълни, „прекъснати" спектри. Прекъснатите спектри съответно се подреждат в структури, които можем да различим като пластове на времето”.[[24]](#footnote-24) „Структурата на пропорциите в една музикална творба по принцип съставя нейната метаформа.”[[25]](#footnote-25)

По Мари Клер Белтрандо-Патие[[26]](#footnote-26): Щокхаузен говори за премахване йерархията на звуците- музикатасе възприема свободно, на ралативен принцип. В „Контрапункт” се наблюдават идеите на поантализма: всяка точка е център на галактика от звуци (извън мелодия, ритъм, хармония). В„Zeitmasse” – синтез междувреме-пространство, тембър-динамика. В основата на Klavierstuk XI-е принципа на „играта”(„играещият човек”) -изразяващ се в променливост на музикалните клетки до безкрай-изпълнителят има правото да променя по желание интензивността, времето, регистъра на отделните секции, което довежда до акустически трансформациии, различна звучност при всяко изпълнение. 19 секвенции-изпълнителят избира между 6 темпи, 6 нива на динамика, 6 начина на атака.

В цялостното развитие на композицията „Мантра”е вплетена идеята, че когато в даден момент от развитието се експонира формулата в по-бавно темпо-събитията протичат по-бавно, в същото време върху нея се развива формулата във вариант с по-бързи тонови трайности, което от друга страна създава усещане за баланс-в общото време (времетраене) на композицията, следователно има логаритмична прогресия от бавно към бързо, което създава представата за цикъл повтарящ се 13 пъти. Едновременно с по-дълга мантра се комбинират няколко по-къси (които правят група)вследствие на което на някои места има четиричастен контрапункт.Т.е. имаме различни скорости на протичане във времето на отделните мантри, т.е. има няколко леъра с различни скорости. Освен това всяка една нота се явява с различна характеристика-равномерно повторена, с акцент, с аподжатура, тремоло и т.н. Всяка от тези характеристики определя всяка секция в рамките на цялата мантра. Освен отделни секции-дълги и кратки, има и отделни региони-което създава усещане за микро макрокосмос.”[[27]](#footnote-27)

Музикалното време, посттоналния ситаксис са обект на разглеждане в изследването на Ангелина Петрова „Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век”.Според автора : „В посттоналния синтаксис се обръща специално внимание на сложния, неедномерен образ на *музикалното време*. В постмодерното си развитие синтаксисът включва *многослойност на времевото измерение* (в две посоки – като процес/развитие и като статика/стоене) и особен вид мозаечност, разпадане, ризоматичност – с други думи, формата не е еднозначно определена във времето. Утц създава понятие *„морфосинтаксис“*, което свързва разбирането за форма с музикалното възприятие и със слуха. Променя се и представата за музикалната форма – тя много повече се идентифицира чрез понятия като монтаж, миг/плътност...Посттоналният синтаксис е различен и е област на композиционния език/практика от края на ХХ и началото на ХХІ век; при него иновативността създава перцептивни и емоционално-слухови критерии, изключвайки по възможност тонални, модални принципи на построяване. Посттоналният език и морфология са иновативни и спрямо моделите на музикалната памет.“[[28]](#footnote-28)

В същата статия Ангерина Петрова теоретизира и понятието „звуково събитие“: „Понятието, което свързва посттоналния синтаксис и рецептивния опит, е „звуково събитие“, то обобщава музикалноезиковия акт в близост до всекидневния слухов (аудитивен) опит. В посттонален контекст се възражда представата за напрежение и разрешение. [[29]](#footnote-29) „Понятието за структура е в основата на концепцията на сериалистите за музикалния синтаксис”.[[30]](#footnote-30)„Булез навлиза в магичния свят на сериалните структури, където не е възможно точното дефиниране на сериалните фонеми и на синтаксиса. Но връзката между структурните компоненти, образуването на формата (синтактично равнище), времевите критерии и прочее преосмислят единиците на традиционно-теоретичния синтаксис чрез нови,различни понятия – „локална структура“, „звуково събитие“, чрез критериите за статично и динамично в интерпретацията на времето и т.н.” [[31]](#footnote-31) ”В теорията си за звуковите типове Лахенман очертава обрат към морфосинтаксиса като обект на шумовата или конкретноинструментална концепция... В основата на теорията за звуковите типове стои радикално обновената представа за звука – той е обект на деконструкция, на саморефлектиращо се музикално съзнание, на иновативна сетивност и е доста сложен, рецептивно разслоен обект.”[[32]](#footnote-32)

В друга своя статия със заглавие:”Музикалното време и неговата многоезикова същност. Поетически прочит на политемпията при Стефан Драгостинов”, Ангелина Петрова разглежда проблеми отнасящи се до процеса на отваряне границите на изкуствата и съотношението на време и пространство.:„Изчерпването на авангардния модел в началото на 60-те е достигнато с появата на първите концепции-философии за музикалното време – например на Бернт Алоис Цимерман, а по-късно и на Анатол Виеру... Пиер Булез развива теорията за рационална система, която обхваща движението от микроструктура към макроструктура в музикалното време. Според Карлхайнц Езл „теорията на Щокхаузен доказва, че музиката се занимава с *времеви процеси*. Определящите елементи и величините на тона – височина, трайност и тембър – се описват като функции на времето“\*(\*Essl, Karlheinz. Zur Theorie der Seriellen Musik. htt p://www.essl.at/bibliogr/seriellstruktgen.html). Щокхаузен формулира за първи път понятията „*политемпия*“ и „*времеви спектри*“ в рамките на сериалния модел. В концепцията си за плуралистичната композиция Бернт Алоис Цимерман говори за многоезичие на музикалните епохи....Цимерман запазва отглас от сериалната конструктивност и комплементарността на параметрите височина/ритъм. При него музикалното време се представя като колажиране и езикова игра с историческите епохи. В идеите за музикалното време от 70-те и 80-те години постепенно се набелязват разноезиковите влияния. Лигети създава концепцията за „*илюзорна ритмика*“ върху африкански езикови модели. Още при зараждането на поставангардната композиция през 70-те години в България се търси разчупване на класическата йерархичност на музикалното време.”[[33]](#footnote-33)

Според автора на цитираното изследване:„Когато Щокхаузен в „Как минава времето“ дефинира понятието политемпия и концепцията си за „симултанни времеви пластове“, той установява като основополагащ феномен контрапункта на музикалното време с различните състояния на звука: „*Музиката представлява организации във времето. Ние слушаме промените в звуковото поле: тишина-тон-тишина, или тон-тон. Тук наблюдаваме различно големи времеви разстояния между промените в тези полета.Времевите разстояния се наричат фази*“ (Stockhausen, Karl-Heinz.Wie die Zeit vergehet. Koeln, 1963, S. 90.). Към казаното от Щокхаузен трябва да припомним отново за интегрирането на шумовете и за т.нар. говорна композиция, която интерпретира издаваните от човешкия глас звуци като обект на музикалната композиция.”[[34]](#footnote-34) „В докосването на темпоралност, звукова среда и възприятие според Джон Кейдж[[35]](#footnote-35) се разкриват нови феномени в композицията...Във вписаното време на Кейдж се е състояла и окончателната деструкция на времевото. В музикален смисъл – то се е превърнало в граница. Континуумът на тишината е крайното, обемащо анулиране/поглъщане на смислите.”[[36]](#footnote-36)

В своята статия „Множествена естетика в музиката на постмодерността. Минимализъм и процесна музика”, Георги Арнаудов споделя: „От края на 60-те и средата на 70-те години бягството от създаването на *конвенционални времеви обекти* и нежеланието да се подчиняват на предварително зададени формално-структуриращи условия води редица автори като Райш, Глас, Брайърс или Адамс – а същото би могло да бъде разгледано макар и от друг ъгъл при Ксенакис, Лахенман, Финиси или Фърнихю – към търсения и изследвания в посока изграждането на нов тип философия на музикалния *процес*, на ново отношение към звука (взет като основна градивна единица), към самите процедури на организиране и структуриране на музикалния материал, а и на самата форма въобще. Търсения, които дават резултат в нова *техника на изразност,* при която изработването на отделните структури и организирането на цялостната форма могат да бъдат разглеждани като резултат на протичащи процеси, произтичащи от автономното развитие на музикалния материал, на свободното развитие на *звукови данни* (дадености), които могат да бъдат случайни, не производни на предварително зададени правила и условия – тоналност, модалност, серия, форма или произтичащи от даден контекст или технология. Оттука *контролът* на композитора – доколкото такъв термин би бил уместен в случая – е насочен към реализирането на кинетичната енергия на съответните *звукови данни* и възможната степен на направляване на протичащия процес. Понятието процес в случая е разбирано като концептуална схема,като действие което ние можем да възприемем/чуем като поредица от съдържащи се в него под-дейности. Създаването на звуковото състояние, което е резултат от поредицата от под-действия се съотнася към отделните фази на процеса, които сами по себе си са ограничени в пространството и времето абстракции. По Нийман и по Райш процесите следва да съдържат организирана начална и крайна фаза при изискване на налични въвеждащи данни *очертаващи* началната и изходни данни, *очертаващи* края на процеса, при естествено съществуваща възможност за липса на изходни данни водещи съответно до възможен отворен край. *„...търсенето на проектиране на ситуации, при които звуците се случват,процеси на генериране на действия (звукови или не) към едно поле, очертано отопределени композиционни „правила“.*[[37]](#footnote-37)

По-нататък в същата статия е отбелязано следното:*„*Новото битие на творбата, такова, каквото може да бъде наблюдавано в днешната постмодерна епоха, се характеризира със своята множествена функционалност и кодиране и е наречено от Ксенакис *хетерономна музика* (неавтономна, зависеща от множество външни фактори). При едно ново разбиране и приемане на процесността в музиката класическата *автономна творба-обект* започва да се видоизменя и от състояние се превръща в *хетерономен процес*, който е непрекъснато повлияван и направляван от редица вътрешни и външни, най-често независещи от автора фактори, водещи до нов субективен опит не само за изпълнителите и публиката, но най-вече за автора. Ситуирана в нова социокултурна среда и поставена в нови пространства – вариращи от *контролирана* акустична среда до *произволни* площи и зони, творбата се е превърнала в събитие, осмислящо по новому своите граници, ред на структуриране и оттам порядък на възприятието.”[[38]](#footnote-38)

В своята статия „Рефлексии „между културите“ при трима български композитори: Божидар Спасов (Есен), Симеон Пиронков-син (Виена), Драгомир Йосифов (София)”, Ангелина Петрова разглежда музикалното време-като обект на хибридността: „Звучностите и обектите на композицията, които „пренасят“ поетическия изказ в непознати значения (една от неоспоримите постулати е, че музиката е език „без преводи“) са част от преобразяването на културната ситуация. Динамиката на културите е сред най-трудните фактори, които напрягат условностите за „свое изказване“ и метафорика – и това намира своите рефлексии при българските автори.[[39]](#footnote-39) „Музикалното време е категория, която се интерпретира и като обект на хибридността. В Attacca за оркестър от Симеон Пиронков-син откриваме радикално различен времеви модел.. Като обект на „междината“ и на хибридното в композицията Пиронков-син открива област на постоянните смислово-полифонични наслагвания в музикалния език. Той нарича поетиката си „изкуство на преводите“. В нея се търсят постоянно необичайни и „фикционални контрапункти“ и „пренасяния“ на противоположни състояния на времевата тъкан.. Симеон Пиронков-син отблъсква всякакви национално обагрени идиоми и опоетизира изкуството на превода, което според него е свързано с художественото моделиране на времеви и звукови модели във времевата и височинно-тембровата музикална тъкан. По начин..той открива „междината“, „несъизмерността“ и „преводимостта“ на различни състояния на музикалното време в звуковата тъкан.”[[40]](#footnote-40)

В цитираната по-горе статия „Множествена естетика в музиката на постмодерността. Минимализъм и процесна музика.” на Георги Арнаудов, във фокуса на авторското внимание са и електроакустичните процеси и практиките, възникнали след 80-те години на ХХвек: *„Електроакустичните процеси*, при които някои или всички аспекти на музиката се определят от използването на електроника. Основни моменти в случая са всички процеси – протичащи свободно и независимо от автора или волята на опериращия с машините, които се получават в резултат на генерирането, модулирането или непрекъснатото видоизменяне на звука от електроакустичните инструменти или от компютърните програми.”[[41]](#footnote-41) „Практиките, възникнали след 80-те години на ХХвек като производни на бурното развитие на медиите и новите информационни технологии, на цялостната среда на изобретяване и масово внедряване на технологиите в изкуство, на появата на виртуалното изкуство и неговите *виртуална*, *добавена* и *смесена* реалности - ще си позволя да нарека тези музикални практики *виртуални.* В частност при музиката – на звука, създаден и генериран посредством различни технически устройства в резултат от взаимодействието на човека с машината или чрез различни типове музикален софтуер... цялата тази музика, която е предварително създадена, записана или нанесена на какъвто и да било аналогов или дигитален информационен носител, която не е предназначена за изпълнение на живо. В единствените случаи, когато тя се представя пред публика, при нея е налице възпроизводството на информационен носител.”*[[42]](#footnote-42)*

Представените тези на различни изследователи, ни дават основание да смятаме, че в музикалното изкуство на XX век и днес, в началото на ХХІ век, термина *музика* се насища с нови смислови значения, непрекъснато разширявайки своя обхват, във връзка с водещи тенденции като идеята към синтез на музиката с други изкуства, във връзка с утвърждаващите се предимно постмодерни нагласи, а основни белези на *Musica Nova* могат да бъдат открити по отношение иновациите в музикалното изразяване. Промените в системата на музикалното мислене по отношение на естетиката и стилистиката са свързани с промени по отношение на морфологията и синтаксиса, възприемането на музикалното време , извеждането на преден план на явления от морфосинтактичен порядък, на тенденции като минимализъм, концептуално мислене, темброва индивидуализация на музикалната информация, индивидуализация на музикалното мислене.

1. Вълчинова-Чендова, Е. Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти).*Българско музикознание* 3-4/ 2008,стр. 176. [↑](#footnote-ref-1)
2. Данова, Диана.За Експерименталното студио за съвременна музикa***.*** *Българско музикознание* 2 / 2008, 82- 95, стр.82. [↑](#footnote-ref-2)
3. Данова, Диана. Международният фестивал за съвременна музика *Musica Nova Sofia* и неговото послание. – Бълг. музикознание,2/ 2007, 103-145, стр.103. [↑](#footnote-ref-3)
4. Йорданова, Ценка.Идеологеми на големия прелом в musica nova на XX век. – Бълг. музикознание, 1/2014, 3-28, стр.4. [↑](#footnote-ref-4)
5. Йорданова, Ценка., цит.съч., стр.4-5. [↑](#footnote-ref-5)
6. Вълчинова-Чендова, Е., Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти).*Българско музикознание* 3-4/ 2008, стр.177. [↑](#footnote-ref-6)
7. Кавалджиев, Любомир.Музиката?(Анти-деконструкция в терминологичен дискурс),Българско музикознание \* 3-4/2008,стр.9(по: Cobussen, Marcel. What is Music?

   http://www.cobussen.com/proefschrift/300\_john\_cage/310\_what\_is\_music/what\_is\_

   music.htm) [↑](#footnote-ref-7)
8. Кавалджиев, Любомир.Музиката?(Анти-деконструкция в терминологичен дискурс),Българско музикознание \* 3-4/2008,стр.5 [↑](#footnote-ref-8)
9. Кавалджиев, Л.Музиката?(Анти-деконструкция в терминологичен дискурс),Българско музикознание \* 3-4/2008,стр.9 [↑](#footnote-ref-9)
10. Кавалджиев, Л. , Музиката?(Анти-деконструкция в терминологичен дискурс),Българско музикознание \* 3-4/2008,стр.10 [↑](#footnote-ref-10)
11. Божикова, Милена. „Музикални диктати в XX век”, Българско музикознание 1 / 2007, стр.86 [↑](#footnote-ref-11)
12. Божикова, Милена. „Музикални диктати в XX век”, Българско музикознание 1 / 2007, стр.87 [↑](#footnote-ref-12)
13. Божикова, Милена. „Музикални диктати в XX век”, Българско музикознание 1 / 2007, стр. 92-93. [↑](#footnote-ref-13)
14. Петрова, Ангелина.Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание 3-4/2013*, стр.161 [↑](#footnote-ref-14)
15. Петрова, Ангелина.Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание* 3-4/2013, стр.162. [↑](#footnote-ref-15)
16. Петрова, Ангелина.Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание* 3-4/2013, стр.162-163. [↑](#footnote-ref-16)
17. Йорданова, Ценка.За истината и метода в musica nova на XX век (някои общи съображения) . – *Българско музикознание*,4/ 2010, 3-22, стр. 14. [↑](#footnote-ref-17)
18. Йосифов, Драгомир. Към въпроса за някои употреби на времето в новата музика. подходи към „новата сюжетност". Йосифов, Драгомир.*Българско музикознание 1 / 2007*, ст 96-116 [↑](#footnote-ref-18)
19. Йосифов, Драгомир. Към въпроса за някои употреби на времето в новата музика. подходи към „новата сюжетност". Йосифов, Драгомир.*Българско музикознание 1 / 2007*, стр. 96-97 [↑](#footnote-ref-19)
20. Grisey - *L'espaces acoustiques(*Акустичните пространства*)-* *Transitoires(преходни процеси)*

    *https://www.youtube.com/watch?v=6a7tJDUcsRo* [↑](#footnote-ref-20)
21. Мортън Фелдман е основна фигура в музиката на 20-ти век, пионер на т.нар.” indeterminate music”

    <https://en.wikipedia.org/wiki/Morton_Feldman>, Електронен сайт, проверен на 15.11.2017 [↑](#footnote-ref-21)
22. Йосифов, Драгомир,цит.съч., стр. 97 [↑](#footnote-ref-22)
23. Йосифов, Драгомир, цит.съч., стр. 97-98 [↑](#footnote-ref-23)
24. Йосифов, Драгомир,цит.съч., стр. 101-102 [↑](#footnote-ref-24)
25. Йосифов, Драгомир, цит.съч., стр. 104 [↑](#footnote-ref-25)
26. Белтрандо Патие, Мари –Клер. Заподноевропейската музика от Средновековието до днес, С., Музика, 1999 [↑](#footnote-ref-26)
27. # По лекцията на Щокхаузен: Lecture 7 [Part 1/3] Karlheinz Stockhausen - MANTRA (1973) British Lectures , <https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHpMo>, проверено на 10.11.2017

    # Личен превод от английски и транскрибция от видеофайл формат в писмен вид.

    [↑](#footnote-ref-27)
28. Петрова, Ангелина.Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание 3-4/2013*, стр. 163 [↑](#footnote-ref-28)
29. Петрова, Ангелина.Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание 3-4/2013*, стр. 164 [↑](#footnote-ref-29)
30. Петрова, Ангелина, цит.съч., стр. 165. [↑](#footnote-ref-30)
31. Петрова, Ангелина. Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание 3-4/2013*, стр. 166. [↑](#footnote-ref-31)
32. Петрова, Ангелина, цит.съч., стр. 169. [↑](#footnote-ref-32)
33. Петрова, Ангелина.Музикалното време и неговата многоезикова същност. Поетически прочит на политемпията при Стефан Драгостинов. Българско музикознание 2 / 2008, 30-53, стр.31-32 [↑](#footnote-ref-33)
34. Петрова, Ангелина,цит.съч., стр.37. [↑](#footnote-ref-34)
35. Джон Кейдж (5 септември 1912 – 12 август 1992) е американски композитор, музикален теоретик, писател и артист. Пионер на недетерминираността в музиката, електроакустичната музика и нестандартната употреба на музикални елементи, Кейдж е една от водещите фигури на следвоенния авангард в САЩ. Критиците го определят като един от най-влиятелните американски композитори на 20-ти век -<https://bg.wikipedia.org/wiki/Джон> Кейдж, Електронен сайт, проверен на 11.11.2017 [↑](#footnote-ref-35)
36. Петрова, Ангелина, цит.съч., стр.39. [↑](#footnote-ref-36)
37. Арнаудов, Георги.Множествена естетика в музиката на постмодерността. Минимализъм и процесна музика. В: Бълг.музикознание,1/ 2012, 52-70, стр.60 [↑](#footnote-ref-37)
38. Арнаудов, Георги.Множествена естетика в музиката на постмодерността. Минимализъм и процесна музика. В: Бълг.музикознание,1/ 2012, 52-70, стр.61 [↑](#footnote-ref-38)
39. Петрова, Ангелина.Рефлексии „между културите“ при трима български композитори: Божидар Спасов (Есен), Симеон Пиронков-син (Виена), Драгомир Йосифов (София) . – Бълг. музикознание, 3-4/ 2009, 151-155, стр. 155 [↑](#footnote-ref-39)
40. Петрова, Ангелина.Рефлексии „между културите“ при трима български композитори: Божидар Спасов (Есен), Симеон Пиронков-син (Виена), Драгомир Йосифов (София) . – Бълг. музикознание, 3-4/ 2009, 151-155, стр.154-155 [↑](#footnote-ref-40)
41. Арнаудов, Георги.Множествена естетика в музиката на постмодерността. Минимализъм и процесна музика. В: Бълг.музикознание,1/ 2012, 52-70, стр.66. [↑](#footnote-ref-41)
42. Арнаудов, Георги.Бележки към разбирането на понятието стил в музиката от края на XX и началото на XXI век. – Бълг. музикознание, 2013, № 3-4, 182-200, стр.187. [↑](#footnote-ref-42)