

## **Мястото на музиката в съвременния информационен модел на културата**

Теоретичното разглеждане на музикалната култура може да се движи както от вътре навън - т.е. от специфично музикалните феномени към по-общото, така и обратно.

Каква стратегия на придвижването в културното поле ще изберем, до голяма степен е без значение, защото пълноценното научно изследване изисква непрекъснато да "скачаме" от макромасшаба към микромасшаба, от общото към специалното, отвън навътре и обратно, още повече - да виждаме повторимостта между големия и по-малкия мащаб (т.е. да изследваме действието и на принципа на рекурсивността).

Важното е музиката динамично непрекъснато да се свързва със заобикалящото я културно поле, да се вижда от съвременното музикознание като органично вписана в модела на това културно поле, характерен за края на ХХ век и конкретно - за България. Да се виждат границите между музицирането и останалите човешки културни дейности, граници, които - особено днес са твърде променливи и които претърпяват странни за традиционалистичното мислене девиации в зависимост откъде гледаме музикалността, с какви очи я гледаме.

При движението на теоретичното изследване "от вън навътре" и обратно, не бихме могли да игнорираме някои важни особености при моделирането на общата структура на съвременната култура. Това ще ни помогне да видим какво място заема днес музикалната култура сред съседните ѝ културни сфери, а също така - по кои пътища и линии си взаимодействуват с музиката граничните области от тези културни сфери.

Бихме могли най-напред да изброим няколко духовни области, които играят особено важна роля в културните структури на съвременната информационна епоха.

Тук би трябвало да очертаем в нашия модел и съответните три концентрични кръга: ядро, маса и периферия на цялостната духовна култура.

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

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

а) като актуален център, т.е. това, което в момента концентрира най-високите и мощни източници и образци на творческата културно-съзидателна енергия;

б) като бивше ядро - това, което е било в миналото център на духовната култура, но вече е изместено от новия център;

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

Масата на културата очевидно обхваща всичко останало и определя (статистически) във всяка историческа епоха по-голямата (до 90%) част от широко разпространените сред културните дейци и тяхната публика, т. е. господстващите за момента (официално и

неофициално) масово разпространени културни явления. Това са популярните за всяка епоха или човешка общност ценности, вкусове, технологии на създаване, разпространение, съхранение на културни продукти, формите и жанровете, стилите и особености, както и типове на тяхното пропагандиране и усвояване, включително и в сферите на общото или специализираното обучение на подрастващите.

Би трябвало да направим и уговорката, че разглеждаме тук културата в нейния предимно ценностен аспект. Този аспект от теорията на културата има донякъде естетически и социално-психологически характер, тъй като я разглежда от нейната духовна, субективна страна. Специално музиката от тази гледна точка се разбира не толкова като готов културен продукт, не толкова и като човешка предметна дейност, а преди всичко като състояние на съзнанието и като психологическа нагласа, и то - като ценностно (аксиологическо) състояние, т.е. като система на преклонение и уважение към определени културни явления. И така, цялостната схема (модел) на духовната култура, разгледана в същия субективен план би се проявила пред нас в посочените три концентрично разположени културни сфери или пояси.

В този смисъл и тук има повторение в големите мащаби на онази пространствена структура, която намираме в по-малките ѝ компоненти (рекурсивност). По-специално виждаме, че в големия мащаб (културното поле) има подреждане сходно на онова, което сме имали вече възможността да опишем с графичните схеми за теоретичното поле на музикалния саунд.

Имаме предвид модела на духовната култура при напредналите в своето развитие цивилизации. Това е духовната култура в нейния разгърнат вид, т.е. - като плод на твърде продължителна еволюция. Това не значи, че синкретичната култура, в която духовността не е била още фактически разделена от материалната практика, не може

теоретично, със силата на абстракцията, да се раздели от материалните действия, и да се намерят в нея сходни сфери на духовност. Разгърнатите политеистични системи на древността, показват подобно "разделение на труда", в което на всеки бог отговаря уважение към определен тип духовна или материална дейност. Но именно в крайно диференцираната съвременна култура сферите вече реално, в живота са твърдо отделени една от друга, професионализирани са се и в повечето случаи имат и официално изградени свои специализирани институции.

Елементите на културата, нейните сфери разбира се, в много случаи и днес могат да бъдат във вид на "сплав" - да бъдат неразличими на пръв поглед. Така е било не само в синкретичната култура, сходно е положението и в очертаващата се синтетична мултимедийна култура на бъдещето. В първия случай тези културни компоненти още не са се отделили, още не е настъпил процеса на диференциация, на "изчистване" на отделните елементи. Те в архаичното общество са още в онова състояние, в което се намират металите, когато се изкопават от земните недра. В рудата те са слети, смесени един с друг и само чрез по-нататъшно интензивно въздействие ние можем да ги отделим в чист вид.

В хода на историята подобен процес става и в човешкото съзнание, и в практиката. Трябвало е да минат много векове, за да се отделят (диференцират) различните области на духовната култура, за да стигне този процес на отделяне до своя исторически връх към края на 19-ти век (епохата на "чистите" европейски изкуства). Днес, с помощта на информационните технологии се засилва и обратното историческо движение - тези отделени един от друг "чисти метали" да бъдат съзнателно творчески комбинирани и сливани един с друг, за да

се получат синтетични съчетания от тях, които имат качествено нови свойства.

Общата диахронична схема на този исторически процес е известна: синкретизъм, диференциация, синтетизъм. Но и първия, и втория, и третия случай, независимо как са подредени - дали са неразличими един от друг, дали са строго отделени, или са съединени съзнателно в синтетично цяло, то винаги броят и фундаменталните отношения между съответните културни "елементи" са били налице. В рудиментарен, чист или в синтетичен вид, ние срещаме няколко неизменно повтарящи се основни ценности на културата, които представляват аксиологическите елементи в модела на културното поле, без които не може да съществува човешко мислене, човешки чувства, човешка воля, не може да съществува човешко творческо съзнание.

Без претенции за някакво първенство в подредбата, ще трябва да посочим сред съседните на музиката сфери най-напред тази на религиозната култура. Понятието "религиозна" ние тълкуваме тук в най-широк смисъл, като включваме в него и политеистичните митологични системи на древността. Така широко тълкуваната религиозност с хилядолетия, а до голяма степен и до днес е онова, което съставлява ядрото на духовността изобщо. Самата дума духовност е, както се вижда, тясно свързана с представата за духовенство, за "духовни лица". Макар, че днес - в условията на глобалната информационна цивилизация религиозната култура следва да бъде разглеждана - дори и в световен мащаб - само като старинно (традиционно) ядро на културата, но тя все пак още продължава, особено в някои източни страни, да оказва съществено и дори първостепенно влияние главно чрез формите и начините на въздействие, които проникват и във всички останали области на съвременната култура. Още когато подробно

разглеждахме теоретичния модел на музикалния саунд, ние отбелязахме някои модерни превъплъщения на "религиозността" - особено при харизматичния (магически) саунд.

Същото би могло да се каже за ролята на нейната институция - църквата, която, независимо дали е отделена от държавата или не - има днес значимо влияние върху масовото съзнание - главно чрез емоционално-психологическите механизми, свързани с нея. Тя оказва своето въздействие днес не толкова с чисто религиозно-теологичната си страна, а повече със средствата за внушение (сугестия) и с онова, което тя символизира като естетика, като морална институция, като място, което е органично свързано с историческото (традиционното) развитие на културата на всяка нация.

Не по-малко важна сфера на културата през всички векове е политическата култура. В условията на съвременна България, тя вече над пет години претендира напразно да стане център на културата изобщо, чрез всеобщата, главно емоционална политизация на нашето общество. Като казваме политизация и политическа култура, имаме предвид онези ценности, психологически умения и нагласи, без които е невъзможно упражняването на власт, независимо от кого, как и в какви мащаби. Политическата култура днес е не само важна част от съзнанието на самите политици. Политическата култура е абсолютно необходимото условие за съществуването на всеки един човек, независимо дали той съзнателно е усвоил тези ценности, т.е. дали е политически грамотен или не, дали е политически активен или разочарован от политиците. Да "правиш политика" е жизнено необходимо както в големите мащаби на държавата или на света, така и в колегиалните или частните отношения между приятели, в семейството и т.н. Всичко, което е свързано с властта като ценност, принадлежи към така широко разбираната политическа култура. И съвсем не би

трябвало да се смята, че във всички случаи политическата култура е нещо което е неизбежно обвързано от насилието и репресивността. Тъкмо напротив - съжителството на хората е невъзможно без организаторския талант на този, който води другите, който ръководи. Добрият политик всъщност води много повече със своята мисъл и заразяващи чувства, със своята информираност, проникателност, хитрост, харизма и т.н., отколкото чрез механизмите на принудата. В този смисъл политическата култура е ценностна сфера, която винаги и във всички случаи е играла изключителна роля.

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

Случаите в по-далечната и по-близка история когато жреци, църковници, учители, артисти или журналисти са се занимавали активно с политика или непосредствено са служели на политици, не променят положението, а по-скоро го потвърждават. В границите на социума политиката обикновено е външната и ефимерна ръководна сила. В границите на световната и национална култура обаче, истинския и

непреходен властелин обикновено не са ценностите на политическата власт, а такива неща като чистата вяра и общуването, а в определени случаи - красотата, доброто, Разума и т.н.

Съвременното ядро на културата, според нас, би трябвало да се търси обаче не толкова в религията и политиката, а там, където се намира комуникационната сфера, т.е. - сферата на общуването (формално и неформално). Културата на глобалните комуникации (включително и започналата вече практическа работа в развитите страни на най-високо държавно равнище по изграждането на световната информационна супермагистрала - Info Highway) започва да се очертава и съответното бъдещо ядро на духовната култура изобщо. Корифеите на комуникационната (информационната) култура имат към края на XX век всички шансове да заемат онова място, което са имали в миналото жреците и религиозността, църквата. Наистина днес дори и в България ние забелязваме, че информационния капацитет на "световните езици" както и носената от тях или във връзка с тях особена звучност, вкл. характерен саунд в много по-силна степен обединяват (или разграничават) мисълта и чувствата на използващите ги хора, отколкото дори общите ценности на науката, на вярата, политиката, философията и т.н.

Особено културно значение в съвременността има употребата на английския език. И не без основания е силната опозиция на почти всички националисти и традиционалисти по света срещу него и срещу изграждането на световната супермагистрала. Може би не са пресилени опасенията за поява на нов "информационен колониализъм". Не е изключено самото информационно общество, както се е случвало и в преходащите го индустриални или аграрни цивилизации, да бъде построено в два противоположни варианта: следвайки демократичен или пък тираничен обществен модел.



Може би е рано още да твърдим, че комуникационната сфера е станала действително ядро и на нашата, българската култура, но - от друга страна лесно бихме могли да забележим, че модерните средства за масова и лична комуникация (телевизия, радио, телефон), които именно използват могъщата сила на високи аудио-визуални технологии, за повечето днешни българи са онзи реален заместител на избледнелия авторитет на православния храм и особено - на националната ни църква, раздираща се все още от разкол и изоставаща неудържимо от динамиката в психологическите потребности най-вече на младите хора.

Съвременните комуникации и масовите електронни медии на практика "центрират" умовете, чувствата, предпочитанията, интересите, идейните тенденции, т.е. почти цялата духовност на широките маси по целия свят. А щом "храмът" днес за голяма част от населението на земята, това са институтите и средствата за електронна комуникация, и щом "боговете" в този храм са Визията и Саундът ние можем с основание да смятаме за правдоподобна хипотезата, че в бъдеще комуникационната култура ще се утвърди като онази всеобщо значима ос (аксис мунди), около която ще се завъртят всички други области на духовността, така, както в миналото подобна ос е била религията.

Генетично свързана с предишната сфера, макар и твърде различна от нея е научноизследователската култура. Тази част от модела на културата, особено в средата и в края на 20-ти век - също има претенциите да стане ядро на духовната култура изобщо. Търсенето на истината, любопитството към откриването на неоткрити закони и явления, любознателността - всичко това е една от основните съставки при формирането изобщо на човешката духовност във всички времена. Би могло да се каже, че човешкото съзнание до голяма степен се различава от психическата дейност на животните по това, че у човека

е особено засилен и качествено обогатен т.нар. ориентировъчен рефлекс, над който по-късно израства чисто човешкия стремеж към непрекъснато откриване на нови и нови истини. Колкото обаче да е важна тази част от културата, колкото и днес тя да се е превърнала в могъщ икономически или политически фактор, и в иновационна производителна сила в развитите страни, тя не е и едва ли може да бъде истински център на човешката духовност изобщо. За социума дори днес чистата фундаментална наука вече не е онази ос на съзнанието и на ценностите, както това би се искало на самите представители на фундаменталната наука. XX век шумно се прокламира като "век на науката" - това е фраза, която едва ли може да прикрие факта, че точно в нашата епоха науката твърде често става фактор за безразличие, разединение, цинизъм, манипулация и отчуждение, а не притегателен център - ос, около която да се движат основните ценности и всеобщото уважение на обществото към традицията и към импулсите за обновяване.

Макар и маргинална за духовната културна област изключително важна и непосредствено свързана с музицирането днес е икономическата (стопанската) култура. При дейците на икономическата култура, освен чисто практически умения, имаме и уважение към определени ценности и специфична креативна умствена (т.е.духовна) дейност. Икономическите ценности са онова, което един истински добър стопански деец уважава над всичко друго. Не може цялата тази съвкупност от ценности да се сведе нито просто до знания в областта на икономическата наука, нито просто до обикновени математически умения за пресмятане на различни стойности и отношенията между тях, което днес може да бъде извършено с успех от компютър. Същевременно талантът и уменията на стопанския деец, неговия особен тип мислене и усещане на нещата, неговата изобретателност и

творчество, въпреки че са една привидно странична област за духовната култура, носят и своя специфична културна ценност. Тя в никакъв случай не би трябвало да се разглежда само в сянката на нейните принизени варианти, които ние свързваме с провинциалните си представи за нашата "сенчеста икономика", т.е. - за спекулата в кризисни условия, заобикалящото законите печалбарство и т.н.

Културата на стопанския деец има и своите много по-високи и достойни за уважение и подражание примери. И тук съществува духовна дейност от голям ранг, носители на която и в съвременността са видни световни финансисти, организатори на производството и на търговията в глобални (наднационални) мащаби, както и прочути меценати (спонсори) на изкуствата и музиката в условията на информационната цивилизация.

За нас особено важно и подразбиращо се във връзка с избраната тема е да посочим в това изброяване значението и на техническата (технологическа) култура. Често в съзнанието ни техниката и науката се обединяват, като се наричат с общото название научно-техническа култура. Но в действителност, ако науката в нейния чисто изследователски вариант и особено във вид на фундаментална наука е нещо, което в истинския смисъл стои в недрата на абстрактната (висока) духовност, то не е така с културата от инженерен тип. Последната, макар и пряко да се опира на науката, все пак до голяма степен представлява умения и ценности предимно с практически приложен характер. В съвременността те са един от най-ярките примери за граничен тип мислене и поведение, което представлява преход от чистата духовност към натурално-производствената приложна сфера. На този инженерен тип мислене, емоционалност и действие, ще обърнем по-подробно внимание малко по-нататък в студията.

Също много съществен елемент от нашия информационен модел е съвременната естетическа култура. Естетическата, вкл. и артистичната (художествената) култура, подобно на науката, педагогиката, философията, политиката и религията, винаги е стояла дълбоко в недрата на духовността. Тя също е била в някои случаи претендент за централно, водещо положение в духовната сфера. Тогава не само цялостния живот на обществото се е естетизирал, но дори и политиката е добивала квази-естетически характер. Това е имало, както положителни, така и отрицателни последици за развитието на обществото (пример за второто е естетизацията в практиката на нацизма и на италианския фашизъм, чийто водачи сами имаха претенциите да бъдат "артисти", в политиката и в живота).

Естетическата култура с нейната главна ценност - красотата е онова ядро, което и днес най-пряко влияе на музикалната култура.

Тук обаче трябва да разгледаме някои специфични отношения между понятията: естетическа култура, художествена култура и музикална култура. Художествената култура в определен смисъл днес е по-тясно по обем понятие от естетическата култура. В друг смисъл обаче тя може да има и по-широко тълкуване. Този привиден парадокс се дължи на семантиката, която влагаме в понятието художественост. Ако разбираме художествената култура само като уважение към артистизма, към ценностите на изкуствата, към художествения талант, което е разпространено главно сред неспециализираната публика, то тогава художествената култура се свежда до предимно духовен феномен. Това е онази "културност", която представлява основна част и дори ядро на естетическата култура на населението в гражданското общество. Ако обаче разбираме "художествеността" от гледище на самите професионалисти, обема на понятието ще се разшири значително. Тогава в нея ще се включат и много практически

художествено-технологически ценности. Тук отношенията в обемите на понятията ще се окажат сходни с онези, които имаме в самата научно-техническа култура.

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

Същото важи днес с особена сила за българската музикалната култура. Българските музиканти са част от дейците на художествената култура живеещи в условията на индустриалната и следващата я информационна цивилизации и при тях наблюдаваме как бързо настъпва същото разслояване на "фундаменталисти" и "приложници".

\*

След като изброихме само някои от основните културни сфери с тяхното място в модела на духовната култура, е интересно да видим, онези отношения, които се изграждат между тези културни сфери и музиката в съвременността.

Най-елементарния тип отношение е когато музикалната култура има приложни, обслужващи функции по отношение на някоя от посочените по-горе или други културни сфери. Приложната музика всъщност от гледище на културната теория може да се сведе до тъй наречените трансформации. Когато говорим за приложна музика, в потесен смисъл се разбира само "прилагането" на музиката към други изкуства: напр. звуково-музикално оформление в театъра и киното, музицирането като фон при художествени изложби, при литературни

четения и пр. Приложен характер има музиката донякъде и в някои популярни, битови форми на танцовото изкуство (напр. в диско-музиката), а също - в междинни сфери, намиращи се на границата между изкуството и спорта, каквито са художествената гимнастика, състезателните танци и т.н.. В по-широк смисъл приложна музика имаме в случаите, когато музикалният образ, носейки главно чрез формата си художествените и естетично-музикални черти е подчинен съдържателно на някаква извънхудожествена задача: политическа, рекламно-икономическа, религиозно-пропагандна, инженерна научно-илюстративна или друга, напр. комуникационна - т.е. специфичните за добрата радио или телевизионна комуникация звуково-музикални сигнали, ефекти, фон, клипове или интермедии.

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

-От една страна това са отношенията между ядрото на музиката (музикално-прекрасното) и ядрото на естетическата сфера (доминиращите естетически вкусове и норми).

-Вторият тип аксиологическо отношение намираме когато ядрото на музикалната култура се явява конкретизация на обществената свръхзадача (доминанта) за всяка епоха. (Под обществена свръхзадача разбираме конкретната генерална ценност на духовната култура, уважението към историческата цел, която осъществява дадена обществена група, народ, нация или човечеството изобщо). Пример за последното днес е преходът към постиндустриална (информационна) цивилизация).

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

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

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

Така че, приложният тип музикална култура по принцип винаги представлява тип музикалност, по-сложен и "по-висш" от гледище на привържениците на културния синтез, отколкото абсолютната (чиста) музика, или пък тази, която си поставя задача просто да илюстрира чрез музикални образи доминиращите в дадено общество настроение и ценности.

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

Във всяка епоха тази система от връзки на музиката с другите културни сфери се променя в зависимост от това как се сменят центровете на културата, кои стават обществените свръхзадачи, как

естетическите вкусове и направления променят своите насоки, своите основни ценности и своята относителна тежест в дадена обществена обстановка.

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

\*

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

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

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



формите на диалогичност или монологичност, информационното богатство.

Освен това в технологията на изграждането на съвременните музикални форми се повтарят сходни синтактични и семантични правила и ценности, каквито ние можем да намерим в общата комуникационна сфера. Това е и основата за съществуването на музикалната семиотика. Независимо дали музиката обслужва непосредствено сферата на масовите електронни комуникации или пък изпълнява своите чисто музикални специфични задачи, в музикалните дейности, могат да бъдат пренамерени такива неща, които напомнят за денотацията и конотацията на другите типове знаци, за стремежа към чистота на езика, към достъпност на съобщенията, за монологичността и диалогизма, богатството на морфологични елементи, на речника.

Това, към което до голяма степен се стремят пуристично настроените академични музиканти, изграждайки своя строга система за обучение на музикантите, е твърде сходно на идеалите, защитавани напр. от езиковите пуристи и педантични граматисти, за които няма нищо по-достойно за уважение освен стриктното спазване на законите на измисления от тях правопис, правилното изговаряне на думите според литературния език, запазването на "чистотата" на езика, стремежа към еднозначна разбираемост, установените пак от тях официални норми и "правила на играта" при водене на диалог и монолог, респ. - при полемиката или при аргументацията при осмислянето на явленията. И дори в такава модерна творческа област, като електронната и компютърна музика все още могат, особено в западна Европа, да се срещнат подобни господстващи академични нагласи.

Когато пък музиката придобие приложни функции в сферата на масовите електронни комуникации, тя често сама се задължава, приемайки тази роля, да спазва тяхната модерна догматика. Това са

медийните изисквания да достъпност, комуникативност на съобщенията, т.е. онези форми на водене на диалог или на монолог с масовата публика, които са утвърдени и дори шаблонизирани в тези масови комуникации. Такива ценности на съвременното масово общуване като лаконичност, простота, всеобща разбираемост, характерно еklekтично (мозаечно), повърхностно разглеждане на нещата, отбягването на рисковани експерименти, е нещо като неписан закон за съвременните деятели на тези средства за комуникация. То се възприема и от музиката, която днес се свързва с тях или се стреми да постигне широката им популярност.

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

Както отбелязахме по-горе - РЕЛИГИОЗНАТА КУЛТУРА е била няколко хилядолетия в самото ядро на духовността. Музиката в църквата (респ. митологичната и обредна практика) в тези условия е имала в по-голямата си част обслужващ характер. Но и тук - в религиозната култура - ценностите са били от различен ранг. В центъра на религиозната култура стои вярата - като дълбоко, неподвластно на разума чувство, като нещо до голяма степен неизразимо с думи, като религиозна преданост и просветителност. Това е чистата вяра - нещо, което всъщност не е достъпно дори за голямата част от духовенството. В масата обаче на религиозната култура излизат напред такива ценности като поклонничеството, екстаза, масовото послушание на вярващите към техния духовен пастир и към институцията на църквата. Съответно в периферията на религиозността стои предпочитанието към външно показната съвкупност от ритуални дейности и символи.

Именно тази периферна част от религиозността е важна за онази църковна общност, която иска да има влияние в по-големи мащаби.

Тогава се развива богата система на съответната църковна ритуалност, вкл. различни сакрални "действия" или представления. Музиката и архитектурата тук действат в синтез с религиозните театрални представления и образи на изобразителните изкуства. Към тях се прибавя магията на словото и специфичното държание, което засилва т. нар. "излъчване" (харизма) на религиозните дейци. Огромна става ролята днес съответно на музикалния саунд при онези религиозни (вкл. сектантски) общности, които се стремят към глобално световно влияние.

Църквата на християните, когато в течение на вековете става могъща институция безспорно залага на всички тези периферни за чистата вяра неща. Не са могли да минат без тях и всички останали монотеистични религиозни системи. Но например християнинът аскет, постникът не се нуждае нито да участва в църковни ритуали, нито дори от обаянието на оратора, нито от божествени звуци в храма, нито от каквато и да е театрализация на своята вяра. Именно масовото (екстензивно) разпространение на една религия поставя на дневен ред такива цели и ценности като система от религиозна пропаганда за осигуряване на поклонници, средства за внушение на религиозната идея чрез непрекъснато подхранване на религиозния екстаз и постигането на онова послушание, на онази дисциплина у вярващите, която ги кара да продължат неотклонно да се подчиняват на своя духовен водач. Това са именно ценностите на масата в културата на религията. Нейната периферия, т.е. - това което свързва църквата с широкия свят, което е гранично между духовността и такива светски области като политиката, педагогиката, философията, морала и т.н. - са театрализираните ритуали, а днес - религиозната мултимедия. Те не могат да минат без участие или присъствие на представители на останалите културни сфери: без политици, учени, техници, учители и т.н., и особено - на музиканти. Именно от религиозните действия, тези

представители на останалите духовни сфери са черпили опит и модели, които са пренасяли вече в своите области - в светската ритуалност, в светските зрелища и празници, в спектаклите и концертите, в светската ораторска реч.

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

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

модернизациите в тях. Фундаменталистите в религията са настроени по същия негативен начин и към общуването с други съвременни светски сфери, а именно: с представителите на властта, с дейците на стопанската култура, с майсторите на лечителското изкуство, техниката и т.н.

Отношението на съвременната музикална култура към ПОЛИТИЧЕСКАТА КУЛТУРА - т.е. към културата на властта, също показва интересни особености. Може би ще изглежда малко обидно за професията на музиканта, но все пак е факт, че голямата политика и големите политици никога не са се нуждаели в своята дейност истински от музиката. За да правиш голяма политика съвсем не е нужно да имаш пряко и компетентно отношение към музикалната сфера. Чистата дейност на властта в известен смисъл даже е противопоставена на музикалността, която от гледище на традиционното разбиране за политика, носи някакъв несериозен елемент. Чистата дейност на властта, стратегията на нейното утвърждаване и запазване, тънките политически ходове във външната и вътрешната политика се правят извън и независимо от музиката. Когато музиката присъства и днес в дейността на големите политици, тя е свързана с тяхното свободно време, с отмората или със създаването в изборна ситуация на популистки имидж - особено сред младежта.

Политическата култура обаче съвсем не трябва да се мисли само като способност за законотворчество и осъзнаване на тайните на голямата политика. Тъкмо обратното - в масата на политическата култура и политическото действие влизат по-ежедневни ценности, като тези на управлението, поддържането на постигнатото вече господство и реализирането на политически успех в различните по-ниски стъпала на властта. В периферията на ценностите на политическата култура излизат напред такива неща като: завоюване на престиж и влияние сред

по-малки или по-големи групи от хора, поддържане на популярността, вкл. с всичките прийоми на демагогичността и откровената реклама. Именно тези претенции на масата и периферията в модела на политическата култура предпочитат различните външни средства, сред които безспорно една от основните е изкуството.

В масата (т.е. в ежедневието) на политическата култура, където политически дейци или бюрократи със среден ранг се стремят към укрепване на своя политически успех и кариера, към постигане на тънкостите на управлението и осъществяване на господство под една или друга форма, ние виждаме обаче сравнително не толкова голямо участие на музикални атрибути - класически или съвременни. Тук, разбира се, музиката също може да изпълнява едни или други декоративни или официално представителни (афирмативни) функции или пък да предизвиква изблици на ентузиазъм.

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

При периферните ценности на политическата култура като напр. поддържането на престижа или влиянието, постигането на евтина популярност и всички изпитани средства на демагогичността музиката има съществено място. Трябва да кажем, че именно тук се развихря стихията и на съвременната популярна музика. Именно тук музиката започва да показва своята полза за всеки заразен от популизъм

политик, който се стреми главно към тези ценности. Не само като форми на представителност, но и като сугестивно средство тук именно - във формата на химни, песни с политически характер, различни театрално-музикални представления и видеоклипове, музиката по всякакъв начин способствува за внушаване на престижа, за постигане при разширяване на влияние и известност. Нито един масов митинг, както впрочем видяхме в последните години и в България, е немислим без "подгръването" му с подходящ саунд, изтръгван от мощни звукови уредби.

Често такъв тип политици се превръщат в съзнанието на широките маси (благодарение помощта на музикални, театрални, видео и др. художествени средства) в своеобразни политически "шоумени". Разбира се, не всеки днешен политик прибегва често до такива средства, но почти всяка политическа система не може да мине без помощта на музиката и музикантите, при поддържането на своята официално-празнична звукова среда и фасада.

Една много важна област на духовната култура, чието значение е достигнало своя исторически максимум в съвременността, това е НАУЧНОИЗСЛЕДОВАТЕЛСКАТА култура. Централна традиционна ценност ту е истината. В масата на научноизследователската култура можем да посочим знанието и осведомеността (начетеността), а към периферните ценности за науката (които я свързват с околните сфери) ще посочим такива като научната конвенция (парадигмата), както и приложимостта на резултатите в практиката. Изброените по-горе ценности на науката показват и вътрешната йерархия в нейния културен модел. Фундаменталните области на научноизследователската култура се стремят преди всичко към постигане на истината - истината на всяка цена, и независимо от начина, по който тя ще бъде приета от обществото. Ако трябва да заострим това положение, ще кажем, че цел

на "фундаменталистите" в науката е горчивата истина за всички неща - безкомпромисното ѝ отстояване, независимо от всички последствия. Нейните носители са учените с главна буква, които за постигането на своята цел са готови да поставят на карта не само своето, но дори понякога и общественото спокойствие. Истините и законите на науката сами по себе си не са нито морални, нито аморални, нито красиви, нито грозни. Те са тъждествени на себе си, независимо за какви цели ще бъдат използвани. Този, който се стреми единствено към истината в природните и обществените науки, напомня образа на стария доктор Фауст (преди той да подпише договора с Мефистофел). Докато е свещенодействувал над книгата или в лабораторията, той всъщност е нямал нужда нито от ценностите на морала, нито на политиката, нито на изкуството, нито от бога, нито от дявола. Колкото и да се говори, че познаването на музикалните образи, свиренето на музикален инструмент - изобщо любовта към музиката е помогнала за създаването на велики научни открития, колкото и да се сочат примери като А. Айнщайн и т.н., все пак трябва да признаем, че тук става въпрос за богатата творческа фантазия изобщо и чувствителност на гения, а не за някакви типично музикални качества или потребности. За това истинския учен - онзи, който е отдаден изцяло на търсенето на своите цели (дори, когато това е музикален учен), може да бъде представен предимно като човек, за когото не е задължително да се прекланя пред чисто музикалните ценности, които изучава, но който непременно трябва да бъде посветен изцяло на истината и само на истината за тях.

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



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

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

Що се касае до масата на научноизследователската култура, където като ценност излизат напред натрупаните в обучението и самообучението знания (ерудиция), трябва да се отбележи, че тук допирните точки на такъв тип ученост с масовото музикално съзнание са твърде много. Особено напоследък - същите тези ценности излизат на преден план и сред музикантите. Именно подробната осведоменост за едни или други музикални явления, познаването на модни новости и детайли в една или друга стилова област често се възприема от самите музиканти и от тяхната публика като синоним на култура изобщо.

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

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

Периферно стоящите в науката дейци и дейности, за които най-важни са научните парадигми, конвенции и прагматичния стремеж към незабавна приложимост на резултатите имат много допирни точки съвременния музикантски дух . В това отношение масово разпространения тип музиковедска дейност по нищо не се различава в ценностно отношение от всекидневната дейност на практика-музикант. И в двата случая съзнанието на съответните дейци и днес е пълно с парадигми, конвенции, стремеж към бърза приложимост на постигнатите резултати и естествено - към комерсиален ефект.

Едно от преките доказателства за горното е това, че първото по време масово приложение на откритията в областта на микропроцесорната техника в звуковата сфера бе създаването през 80-те години на масовите музикални микро-компютри и клавири. Оказа се, че именно утвърдените академични конвенции и шаблони в организацията на музикалния материал, са най-пълно съизмерими на онова, което учените бяха в състояние да формализират на езика на все още несъвършените персонални компютри от онова време. Затова и едно от най-ранните масови и конкурентноспособни приложения на микропроцесорната техника, наред с осем-битовите персонални компютри, бяха различните синтезатори, дръм-машини, секвенсъри, хармонизатори, повторители и т.н. Същите биха били немислими, ако не съществуваха толкова устойчиви парадигми и конвенции в музикалната област. Нещо повече - би могло да се каже, че тези сравнително прости парадигми на музикалната тонова скала, на

правилата на хармонията, полифонията, ритмиката и т.н., са едни от най-добрите нагледни средства за всеобщо достъпно демонстриране мощта и на съвременната микропроцесорна техника, за масовото ѝ рекламиране, отколкото моделирането на други по-сложни културни конвенции, като например превода от един език на друг, обработката на различни масиви от социално-политическа или икономическа формация и т.н. Да накараш един компютър да свири и да пее, от гледище на рекламата бе винаги по-удобно и по-атрактивно, отколкото да го накараш да се занимава с изследване на древни текстове или с обработка на статистически данни за функционирането на едно предприятие.

Отношенията на музиката към ЕСТЕТИЧЕСКАТА култура безспорно имат първостепенно значение и за нашето изследване. Те са толкова многостранни, че тук не бихме могли дори само да изброим по-важните от тях. Освен това връзките между естетиката и музиката досега са били предмет на редица задълбочени специализирани анализи. Затова ние не бихме си поставили задача подробно да анализираме тази изключително важна проблематика.

Бихме могли, обаче, тук още веднъж да видим някои типологични особености - на фона на разгледаните досега отношения.

Централната ценност на естетическата култура е красотата. Що се касае до масовите естетически ценности, които редуцират тази централна ценност, правят я пригодна "за всекидневна употреба" - това са външната привлекателност, хармоничността на сетивните дразнения, официално наложилите се естетически вкусове и чувство за стил. Явно е, че и тук откриваме още веднъж едно характерно противоречие. Масовите ценности, а именно външната красота, хармоничността на сетивните дразнения, утвърдения официално в дадено общество естетически вкус или стил в много случаи са в противоречие с чистата

идея за прекрасното, тъй като често те могат да бъдат прикритие за вътрешно безобразие. Обратно - истински прекрасното често не се нуждае нито от прекрасна външност, нито от хармоничност на сетивните дразнения, нито още по-малко от признанието на официално утвърдения естетически вкус или стил. Впрочем още романтичната естетика обръща сериозно внимание на тези отношения, а тогавашното изкуство в образи като Квазимодо от "Парижката света Богородица" на Юго им дава ненадминато по своята художествена сила възплъщение.

Към периферията на естетическата култура спадат ония ценности, които я свързват с околните сфери на културата. Такива са: грациозното, симетричното, миловидното, оригиналното и др. подобни. Периферните ценности на естетичността са нещо, което свързва собствено артистичния тип култура с външните за нея духовни сфери. Нито приятното, нито симетричното, нито оригиналното, елегантното и грациозното са неща, които се отнасят единствено и само до естетиката, а могат да бъдат ценности и на останалите сфери, каквито са морала, науката, медицината и т.н.

Във всички предишни анализи достигнахме до общия извод, че централната за дадена духовна сфера ценност, често се намира най-далече от ядрото на музикалната култура, и че именно периферията на съответната сфера контактува интензивно с музиката. Що се отнася обаче до естетическата култура, нещата тук стоят доста по-иначе. Музикалната култура се включва вътре в естетическата като подсистема. Именно затова естетически прекрасното във форма на господстващи естетически вкусове е онзи най-мощен лост, който се насочва пряко към центъра на музикалната култура, към "музикално-прекрасното". Това е отношение, което дори най-крайните автономисти през миналите столетия не са могли да пренебрегнат. Не е могло да

бъде мислено музикално-прекрасното като някакъв антипод на идеала за красота на съответната епоха (например на романтизма).

Масовите ценности на естетическата култура: външната красота, хармоничността на сетивните усещания, модните стилове и вкусове се конкретизират също и днес непосредствено в съответни музикални ценности като красив саунд, впечатляваща ритмика, хармоничност, балансираност на звуковите усещания, съблюдаване на определена модна стилистика и т.н.

Що се отнася до периферните за естетическата култура ценности като приятното, грациозното, миловидното, оригиналното, те понякога дори достигат до положение да играят роля на своеобразни еталони или симптоми, чрез които и широката публика, и музикалните журналисти определят дали една музика днес е добра или не. Наистина тук присъствуват елементи на естетическа и музикална култура, но само с най-повърхностния си слой. Въпреки това от гледище на социолозите често именно тези качества се разглеждат като причина за масовото разпространение на даден вид музика и обратно - отсъствието на тези периферни за естетическата култура качества често е пряко указание за неразпространимостта на дадени музикални продукти.

ИКОНОМИЧЕСКАТА (стопанска) култура има за своя основна ценност, за свой център богатството. Масовите ценности на тази култура са желанието за печалба, стремежът към натрупването и умело опериране с капитала, ефективността и пр. Що се отнася до периферните области, които свързват стопанската култура с други видове човешка дейност, тук действат ценности и цели като: натрупването на съкровища, спекулациите и пр. За икономическата сфера на културата, може би с най-голяма сила важи принципа за непроницаемост на централната ѝ ценност и почти пълната ѝ "некомуникативност" с ядрото на музикалната култура. Онзи, който се

стреми единствено към богатството, по правило няма нужда от музика и музиканти при правенето на това богатство. Не можем да си представим нещо по-далечно от света на музикално-прекрасното от образа на онзи Шейлок, който се стреми към натрупването на злато и неговото умножаване на всяка цена. Но дори и един не дотам отчужден стопански деец, доколкото се интересува предимно от икономическата страна на нещата, е принуден от самото естество на своята работа, да встъпва непрекъснато в противоречие с основната музикална ценност. Това впрочем е една от причините за почти пълното неразбиране и разминаване между ценностите, пред които се прекланя големият музикант от всички времена и онова, пред което се прекланя всеки добър икономист. Не става въпрос само за това, че всеки уважаващ професията си икономист винаги е склонен да тълкува разходите, свързани с музика за нещо излишно. Самият институт на меценатството в отношение към музиката, самото оценяване на резултатите на музикалността от икономическа гледна точка, често влиза в противоречие с основни икономически императиви. Още повече, че музиката за разлика напр. от изобразителното изкуство не оставя след себе си художествени вещи (артефакти), които да увеличават своята пазарна стойност непрекъснато с времето. Затова и музиката рядко се използва от масовия тип бизнесмени като форма за изгодно влагане на парични средства.

Масовите ценности на стопанската култура като печалбата, ефективността и т.н., обаче, винаги са били вплетени в музикалната култура. Отношенията между музикалната ценност и икономическата стойност, между популярността на един музикант, и печалбата, която може да се извлече от неговата дейност, също е била обект нееднократно на редица научни анализи. Връзките между икономическата и музикалната култура са били особено силни в

последните няколко века, но има тенденция да се модифицират съществено в епохата на съвременната информационна революция. Разчупват се или се подлагат на ревизия утвърдени парадигми и нагласи, както сред икономистите, така и сред музикалните дейци.

Например представата за ефективност на музикантския труд и на усилията в различните сфери на музикалната култура, вкл. и в музикалната наука е нещо, което днес предизвиква невероятно объркване в съзнанието на икономистите, както и на другите дейци, които говорят за необходимостта от прилагането на различни съвременни пазарно-икономически механизми в музикалната област. Изобщо, отношението между музикалната ценност - като символ на художественото усилие от уникален вид и стойността на музикантския труд (която често закъснява много след полагането на това усилие от музиканта), е една тема, която заслужава отделно да бъде разгледана с оглед на конкретните днешни условия на съществуване на музиката и музикантите.

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

Периферните за икономическата дейност области като натрупването на съкровища, спекулациите и т.н., са нещо, което е още по-съзвучно с ценностите на музикалната дейност. И сред музикантите съществува нещо аналогично на ползуването на правата от натрупването на съкровища, защото как иначе би могло да бъде тълкувана институцията за авторското право. Спекулативността на

редица днешни представители на музикалната култура също е нещо добре познато, особено що се касае до тяхното участие в масовите комуникации, в съвременната масова култура изобщо.

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

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

Първостепенно за нашето изследване е отношението на музикалната култура и сферата на съвременната ТЕХНИЧЕСКА (инженерна) култура. Макар и да я разглеждаме тук след някои други сфери на културата, трябва да отбележим, че в общия модел на културата техническата сфера е всъщност много по-близко до музикалните ценности и влиза днес в много по-интензивни и ползотворни взаимоотношения с музиката, отколкото повечето от посочените по-горе културни сфери. В инженерната култура централната ценност би могла да се определи като особен ти овладяно майсторство в създаването на изкуствените блага, както и уважение към такъв тип умствена дейност, чийто резултати непосредствено и в кратки срокове облекчават ежедневната дейност на човека.

Полезното в инженерен смисъл не е равнозначно обаче на основната ценност на стопанската култура. Когато един инженер говори за полезност или за ефективност, той разбира не само и не толкова реалната печалба, която ще получат стопанските дейци от неговата работа, или пък - реалната полза (потребителната стойност), която ще



имат хората, когато се срещнат с неговия продукт. Напротив, истинският, технически-инженерен труд се стреми чрез своите продукти да се самоутвърди като покаже своя "майсторлък" и "виртуозност" в създаването на изкуствени материални блага.

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

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

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

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

Техническата култура има и някои периферни ценности, които свързват инженерния труд със всякакви заобикалящи го дейности - например с културата на спорта, на военното изкуство, на икономиката и т.н. Връзките между музикалността и техниката в тази периферна област, също се оказват днес особено интензивни. На повърхността на техническата (инженерна) мисъл забелязваме преклонението пред перфекционизма - характерна черта на всеки уважаващ себе си инженерен ум, надмерното желание за постигане виртуозността при боравенето с определен материал, уважаването към простотата и надеждността на създадените структури, а също така ценената

напоследък проникателност в техническите решения (да се постигне не само добра работа на създадените устройства, но и да се предвидят онези опасности от бързо стареене, както и начините за продължаване на употребата им трайно в бързо променящите се технически условия).

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

Всеки ще се съгласи, че когато днес се говори за това, че даден музикант "има техника" мисълта се насочва не към такива централни музикални ценности като музикално-прекрасното, или даже не към постигане на такива допълнителни качества като стил, приятно звучене (респ. - хармоничност на звуковите дразнения), съблюдаване на утвърдения вкус и пр., а преди всичко - като музикална демонстрация на перфекционизъм (виртуозност ) и като стремеж към всеобщо достъпна приложимост и "вечност" на предлаганите технически музикални решения.

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

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

Всеки, който познава популярната музика, ще се съгласи, че запазването на някоя музикална пиеса през десетилетията, независимо от твърде бързите и интензивни промени на стиловете в популярната музика - това "вечно зелено" повтаряне на елементарно-прости и непретенциозни музикални линии и ритми, тяхното едва ли не "безсмъртно" съществуване в различни варианти, се дължи, разбира се, не на това, че съответните музикални пиеси са изразител на някакъв възвишен или вечно значим за човечеството естетически идеал. Тъкмо напротив - те обикновено се намират някъде встрани от основните, господстващите в съответното време епохални естетически вкусове. Не става въпрос и за това, че тези "вечни мелодии" са някакъв образец за утвърден стил, тъй като именно те по-късно много лесно се "имплантират" в най-различни нови стилове. Такива "евъргрийни" често се намират в маргиналните между действителния естетически вкус и безвкусицата. И въпреки това те продължават да съществуват, може би, за да докажат, че представата за "естетически вкус" се мени подобно на модата в облеклото. Едно от обясненията на този странен феномен, е че техните създатели са заложили на същите онези ценности, които ръководят изобретателността на всеки добър инженер-конструктор, онзи, за когото не е достатъчно да създаде една машина, но и да предвиди такива нейни приложения, които ще ѝ позволят да надживее много други следващи технически изобретения. (Класически пример за такива "вечни" технически устройства са например водната турбина, велосипеда или телефона).

Евъргрийнът в музиката наистина напомня за подобен тип настройка в ценностното съзнание на своя автор - включително и щастливата случайност или пък съзнателно постигнатия (изчислен)

успех чрез семпли, но ефективни средства. Това е онзи идеал за простота и надеждност, и съчетан със завидната проницателност на своите изобретатели, които правят създадения продукт независим от новопоявяващи се фактори и стилове, правят го "автогенен" - т.е. - независим единствено от себе си. От друга страна трудно би могло да се говори за евъргрийна, че е продукт на гениално творчество. По-скоро думите, с които можем да го определим и оценим са близки до жаргона на инженерите и техниците, когато те изразяват възхищението си от някакво "хитро устройство", от нещо изкуствено, което в количествено-структурен план превъзхожда естествения си праобраз (миниатюрни размери, бързо действие, издръжливост, икономичност, мултипликация на ефектите). Когато оценяваме следователно един евергрийн в популярната музика, ние се приближаваме към онзи тип мислене и към онази емоционалност, която може да роди не само полезни технически новости, но и игри с интелектуално значение от типа на прочутия куб на Рубик или на различните компютърни видео-игри.

\*

Съпоставянето на съвременната музикална култура с няколкото посочени по-горе извънмузикални културни сфери, вече очерта редица съществени определения или качества необходими при изграждането на музикално-културния модел. Някои от тях се отнасят до онова, което сродява музикалната култура с другите области, прави възможен съвременния синтез с тях. Друга част от тях показват онези акценти, които са характерни, специфични именно за музикалността и я отделят от съседните области на културата. Това помага да влезем по-дълбоко в недрата на самата музикална култура, да видим отношенията вътре в нея, както и между нейния център и периферия. Необходимо е в един по-нататъшен анализ да се проследи онова естествено възникнало членение на нейната маса, онази вътрешна структура на днешната

музика, която от една страна осигурява конституирането и диференциацията между музикалните институции, а също - новото разделение на труда между музикантите. То в крайна сметка е обусловено от различните социални и естетически функции на съвременната музикална култура. Би могло също да се разгледа действието на всички тези ценности и механизми върху материала на някой нетривиален тип музикална култура (напр. - рок-музиката, електронната музика, новия градски фолклор и пр.), за да се види как работи съответния модел и неговия научен апарат. Тази задача ще оставим обаче за по-нататъшните ни изследвания.

Още тук, обаче, трябва да кажем, че все още широко разпространеното днес в музикознанието разглеждане на музикалната култура и на нейните социокултурни механизми преди всичко от гледище на персоналиите и на институционалността, е макар и много полезно, но по наше мнение недостатъчно перспективно за цялостното изграждане специално на модела на тази култура. Също така изчерпан, по наше мнение, е и т.нар. дейностен подход (представящ музицирането предимно като трудова дейност). Той бе налаган като официален у нас в предишното десетилетие. Макар да имаше някои полезни евристични черти, но все пак механичното му прилагане в съвременните условия се превръща в бариера за развитието на музикознанието. Деленето на музикалната култура на отделни "блокове" единствено в зависимост от съответните дейности (музикалното "разделение на труда"), може да доведе до редица непълноти и парадокси в общата картина. Работата е там, че класификацията на дейностите: създаване, изпълнение и оценяване на музиката, сама по себе си не помага да разграничим в тези дейности високата култура от тази, която има масово или периферно значение. С други думи, дейностния подход, ако не е допълнен от аксиологическия, води до

"уравниловка" в музиковедението и в културологията. И тогава дейността на един посредствен, но масово популярен съчинител или изпълнител на стандартна музика става качествено неразчленима от тази на творческата индивидуалност, на действителния, оригинален музикален творец.

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

Да вземем например такова явление в съвременната българска музикална култура като електронната и компютърна музика. Дори когато тя получи някога в бъдеще у нас свои специфични, граждански, вкл. и държавно утвърдени институции (образователни, авторски и т.н.), тогава пък ще се появят други, нови области и жанрове на музиката, както и синтетични (мултимедийни) форми, маргинални между музикалната култура и други човешки дейности, които също все още няма са имат своите специализирани институции.

И често най-ценното, най-силното в музиката идва именно от такива неинституционализирани явления. Когато те се интегрират и "канализират" организационно, случва се, и то не рядко, степента на художествената им ценност да намалее. Това разминаване между

съществуващите институции и динамиката на самото музикално съзнание и творчество, е една от причините да не можем напълно да се доверим и на институционалния подход - особено в динамичната ти съвременност. Той е особено неприложим при аксиологическото разглеждане на музикалното съзнание, тъй като броят на институциите и тяхната служебна или обществена йерархия, не винаги отговаря на броя на съответните "културни полета" в съзнанието и чувствата на хората и начина, по който те ценностно ги подреждат.

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

Амортизирането и изпразването от съдържателност на музикалните институции в хода на най-новата ни история, както и запълването им с неприсъщо ново съдържание и ценности, също трябва да се има предвид при анализа и изграждането на общия информационен модел на музикалната култура.

Много се говори от няколко десетилетия за плодотворността на т.нар. функционален подход при разглеждането на съвременната култура. Ще отбележим, че той е характерен изобщо за теорията на информацията и кибернетиката, които разглеждат най-сложните системи като някаква "черна кутия", в която не е ясно какво точно става, но която има своите функционални връзки с действителността (информационни входове и изходи), чрез които тя може да бъде не само изследвана, но дори и управлявана. Именно такава "черна кутия" за нас



са най новите явления на съвременната музика предизвикани от настъпващата информационна цивилизация.

Но не би трябвало да очакваме, че предоверяването и на функционализма ще ни даде ключа към всички без изключение тайни на съвременната музикална култура. Защото на всеки е ясно, че информационните връзки на музиката със заобикалящата среда са неизчислими на брой. Съответно - безброй са и нейните потенциални функции. Непрекъснато могат да бъдат откривани нови, да бъдат прибавяни към списъка на вече известните функции на музиката и по този начин да бъде оправдано каквото и да е явление в нея, без то обаче да бъде обяснено по задоволителен начин. Тази неизбежна аморфност на чисто функционалния подход, трябва да се има предвид, когато се защитават неговите достойнства.

За нас функционалният подход има смисъл само когато той се свързва с изследването на структурата на музикалната култура, т.е. на нейната вътрешна, непрекъснатоменяща се йерархия, на нейната иманентно качествено разчленение и механизъм на действие.

Такъв именно опит направихме, когато изследвахме преди една година теоретичния модел на музикалния саунд. Онези функции, които произхождат от недрата на универсалната музикалност, от възможните нейни лица, единствено заслужават да бъдат описвани и научно обяснявани по един достатъчно изчерпателен, системен начин. За съвременната музика в информационната епоха, за теорията на саунда, създаван с помощта на високите технологии, такива се оказаха функциите на: емуляцията, иновацията, релаксацията и харизматичността. Във всеки исторически момент има подобен определен набор от функции, които са съществено свързани с музикалната култура (с "музикално-прекрасното") на дадено време и се осъзнават като такива, а около тях ще видим и други, които

представляват мимолетна и не особено перспективна връзка между музиката и околните културни или извънкултурни сфери.

Нещо повече, ако не разграничим вътре в музикалната култура нейния конкретен център от нейната маса и нейната периферия, ние не бихме могли даже по отношение на една и съща функция (напр. иновационната) да направим качествено разграничаване между реализациите ѝ в различни видове, жанрове и типове съвременна музика.

Да вземем за пример такава функция като релаксацията. Тя е съществено (конституционно) свързана с музикалността и не е някаква мимолетна, случайна връзка, която осъществява от време на време музиката с една или друга заобикаляща я институция или културна сфера. През всички времена музиката е изпълнявала тази своя роля. Ако обаче ние изследваме само "релаксиращото" (респ. развлекателното) в музиката, без анализ на структурата и йерархията на музикалността: нейния конкретен център, конкретна периферия и маса в историческото развитие - ние не бихме могли да си обясним от къде идва качествената разлика между "забавлението", съдържало се в един шедьовър от типа на Бетховеновите (напр. "Фюр Елизе") и Моцартовите (напр. "Малка нощна музика") и релаксацията напр. във старинните фолклорни пролетни веселия, какъв тип развлечение имаме също (за разлика от сериозната и фолклорната музика) в днешната масова популярна градска култура? И едното, и второто, и третото е действие на релаксиращата функция. Но съществено важно е, че в западноевропейското академично културно съзнание в центъра стои и до днес като най-висша ценност чистата инструментална музика и следователно като образец на най-висш тип релаксация с основание (от тази академична гледна точка) ще се разглежда именно този, който можем да намерим например в скерцото на една класическа симфония.

В същото академично културно съзнание едва на второ място по ценност стои онази второстепенна релаксация чрез музика, която можем да срещнем в някоя оперета от миналия век. Едва в периферията (хоризонта) на същата тази академична култура стои релаксирането чрез музика от примитивен или фолклорен тип. Що се отнася до съвременния младежки "рилакс" в поп и рокмузиката, то от гледище на същото западноевропейско традиционно музикално съзнание, това изобщо е нещо чуждо, което стои извън духовната култура. Да не говорим за релаксацията (и развлечението) постигани от някои днешни млади слушатели единствено чрез удоволствието да "чуваш" и потъваш в красотите на електронния саунд, като игнорираш всичко останало в музикалната картина. Затова не е правомерно да разглеждаме заедно всички видове "музикална релаксация" без да държим сметка коя от тях се намира в душата на съответната културна нагласа и кои тя се прави, че не забелязва. При междинни в географско отношение култури, от типа на балканските, при които в центъра, примерно в началото на нашия век изобщо не са стояли същите симфонични ценности, както при западноевропейските и веселието с музика далеч не се е разбирало като онази твърде изтънчена и трудна за осъзнаване шеговитост, която можем да намерим в симфоничното скерцо, следва да видим и обясним коренна разлика, в тълкуването на тази функция, в нейната йерархия, включително и в наши дни.

Ето защо по-нататъшното развитие на музикалната културология и психологията на музикалната култура може да се мисли само като синтетично, комплексно развитие, в което разглеждането на корените на музикалната култура и нейната етимология, методологичните въпроси, въпросите на определението на музикалността, връзката на музиката с останалите културни сфери, институционалния, функционалния,

структурния и ценностния подходи вървят заедно и винаги са подчинени на задачите на конкретния анализ.

Само при такъв тип изследване, при което съзнателно и последователно ще се осъществява единството между историческо и логическо начало, между конкретно и абстрактно разглеждане, както и паралелното използване на класически и некласически подходи, би могло да се разчита на успех в новите и неизследвани научни области на музикознанието, една от които е и информационното моделиране.