

СЪВРЕМЕННА МУЗИКАЛНА ТЕРМИНОЛОГИЯ

ТЕМАТИЧНА ОБЛАСТ: Музика и техника

АВТОР: доцент д-р Любомир Кавалджиев

1. СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКАЛНА ТЕРМИНОЛОГИЯ КАТО ИНФОРМАЦИОННА СИСТЕМА

1.1.1. Уточняването на терминологията - необходима процедура при информационното моделиране на музиката

Съвременните информационни системи имат своите точно и еднозначно (непротиворечиво) установени структури и функции, които се изясняват и определят още при проектирането на тези системи или в процеса на изработване на задание за програмиста (при компютърните бази данни и презентации). Функционирането на една такава система, използването ѝ в практиката, е невъзможно, обаче, без две други съществени неща:

1. уточняване на терминологията (международна или локална, специализирана или популярна), с която да бъдат наименовани компонентите ("полетата") в базата-данни или в презентацията и

2. перманентно попълване с необходимите данни, факти и знания (аналитични данни) на записите и допълване на класификаторите във вече изработената база-данни, както и периодично актуализиране на презентацията ѝ чрез ИНТЕРНЕТ (ако е предвидена такава).

Ако последното в редица случаи (попълването на факти и данни, изработване на WWW страници), може да се извършва и от хора, които не са специалисти в музикалната област, то изработването и въвеждането на аналитичните данни, музиковедски бележки (МЕМО), допълването на класификаторите и особено - терминологията, с която са означени основните компоненти в информационната система е изключителен приоритет на високо квалифицирани музиковеци. При това същите музиковеци трябва да имат необходимите им знания, както в съответния раздел на музикознанието, така и в някои други области: наука за езика (речници, тезауруси, синонимия, полисемия, диахрония, синхрония, дескриптори, идентификатори и др.), информатика, социална психология, ергономия (инженерна психология).

По-нататък в нашето изследване ще се спрем специално на някои актуални проблеми на терминологията, от гледище на съвременното музикознание, както и на експликацията на някои основни термини в една нова за нашето музикознание област: "музика и съвременна техника".

Тази тематика може да бъде изследвана и на чисто теоретично равнище, при което бихме се опитали да отговорим на някои фундаментални за съвременното музикознание методологически въпроси. Актуалността, обаче, на тази тематика не само за музикознанието, но и за музикалната творческа практика, педагогика, популяризация и справочно-информационна дейност, изисква от изследователя периодично да напуска най-абстрактните (метамузикални) равнища и да се обръща към емпирията на създаването на музика, нейното изпълнение, а най-вече - към

музикалното съзнание и неговата вербализация в съвременни български условия. Това означава, че за достатъчно пълното разглеждане на проблемите на съвременната музикална терминология, често трябва да се напускат сферите на фундаменталното изследване и да се правят проучвания с много по-конкретен характер, резултатите от които имат не само чисто теоретична стойност, но и актуално приложно значение.

1.1.2. Относно проблемните ситуации в еволюцията на музикалната терминология. За нас е очевидно, че терминологията на най-новите явления в съвременната музика ни изправя пред много неразрешими на пръв поглед дилеми, каквито впрочем са били характерни за поставеното в проблемна ситуация музикално съзнание на всички преходни епохи в досегашната история на музиката.

Ще посочим като пример за такъв "ключов момент" в европейската история най-напред прехода между езическата античност и християнското Средновековие - с появата на църковната музикална практика и нейната специфична терминология. Векове след това идва и следващият голям преход: епохата на Ренесанса, където църковната терминология (и съответното на нея музикално съзнание) започва да отстъпва пред атаките на светската професионална музикална практика, за да се стигне, по времето на Виенската класика, до окончателното изкристализиране и утвърждаване на новия тип европейска терминология, която и до днес заема почетно място в музикалното съзнание и педагогическа практика свързани с традициите на академизма. Следващият значителен "трус" в съзнанието на музикантите е предизвикан не само от естетиката, но и от твърде специфичната терминология, която утвърждават многобройните модерни направления от началото и средата на XX век. Тук именно "разноезичието" при мисленето и вербализациите относно музиката достига своя връх. Почти всеки творец и неговите почитатели се стремят към утвърждаване на своята уникалност, като залагат както на оригиналността в съответния тип музика, така и на начина на говорене за нея. В някои случаи този стремеж за постигане на оригиналност на всяка цена достига до твърде високи степени на кодификация, съизмерими с тези в "тайния език" или жаргона при затворените за непосветени езотерични общества, аутсайдерски социални групи или религиозни секти.

Може да се каже, че краят на XX век ни изправи пред следващата по ред проблемна ситуация в музикалното съзнание и съответната му терминология, значително различаваща се от всичко, което е ставало в тази област поне от Ренесанса насам. Не трябва да ни учудва обстоятелството, че този преход с принципно нов характер идва така бързо след вече посочените "трусове" от същия XX век. Обзорът на досегашните проблемни ситуации в музикалната терминология, направен по-горе, показва непрекъснато ускоряване и скъсяване на дистанцията във времето между всеки следващ преход. Между първия и втория тя е почти десет века, следващия тип светска академична терминология окончателно се налага вече само след малко повече от три столетия, терминологията на модерната епоха идва почти век след нея, а днешния преход, свързан с постмодерни и "информационно-технологични" явления, идва без да изчака във времето дори и сто години.

1.1.3. Нови и традиционни терминологични области. Процеси на консолидация в музикалната терминология

Ако се погледне ситуацията конкретно в съвременна България, ще видим че тя е още по-усложнена и ускорението в настъплението на нови терминологии е още по-голямо, ако го сравним с динамиката на процесите в Западна Европа.

Очевидни са социо-културните и специфично музикални промени в последното десетилетие, свързани с нахлуването у нас на нова, предимно англоезична терминология и съответните специфични разновидности както в "прагматичното", така и в "елитарно-професионалното" музикално съзнание. Окончателно се утвърдиха сравнително новите за музикалната ни култура сфери като: рок и попмузиката, модернизирания фолклор (етно-поп), електроакустичната и компютърна музика, поставангардната музика, пазарните механизми на продуциране и разпространение. Освен това нарасна извънредно много ролята на електронните медии в самия музикално-творчески процес.

Днес в българското музикознание се забелязват и някои специфични само за него проблемни ситуации. Проблеми възникват не толкова в самия изследователски процес, а по-скоро при неговата вербализация и оценка, като и в естетическите критерии относно съответните избрани предмети на изследване. Една от причините за това е голямото терминологическо разноезичие и неуточненост при използването както на нови, така и на традиционни термини по отношение главно на съвременните музикални явления. Разноезичието, впрочем, е характерно в България не само сред музикалните изследователи и критици, но в голяма степен - и сред действащите музиканти. Това затруднява както тяхното езиково професионално общуване, така и осъществяването на плодотворни контакти с колегите им зад граница.

В България също така и до днес липсват сериозни, научно разработени, академични национални издания, вкл. речници, които да служат за основа на уточняване (българска транскрипция, синоними, етимология, асоциации и йерархия на значения) по отношение на съвременната музикална терминология, употребявана от изследователи, практики-музиканти, журналисти и любители, както и в процеса на професионалното музикално образование. (Последното българско академично издание със систематичен раздел в него бе публикувано през 1967 г., а две години по-късно излезлият у нас музикален терминологичен речник на Четриков съдържа също неизбежните за времето предразсъдъци или непълноти - особено по отношение на създаваната тогава у нас и в други страни нова музика; що се отнася за изброените по-горе най-нови сфери на музикалната култура, те, естествено, по онова време изобщо не са обхванати в такива издания, просто защото те самите или пък тяхната съвременна терминология са били в процес на начално формиране или изобщо не са съществували).

Ако сега се върнем на вече споменатия преходен, ключов характер на съвременната културна епоха, ще видим че неговите проекции в България взаимодействуват твърде противоречиво със специфичните музикални традиции и особености в музикалното ни развитие през последните сто години. Забелязваме например, че стремежите за глобализация, за "отваряне към целия свят", характерни за настъпващото "информационно общество" се намират в естествено противоборство с все още плодотворните консервативни творчески традиции утвърдени на национална, регионална или континентална основа. В по-общ план това е едновременното съществуване на музикалните традиции от аграрната и индустриална цивилизации в конкуренция с новите явления на постиндустриалната епоха (виж подробен анализ в: [96. Драганова, с.44-48]), където високите технологии променят не толкова битата на хората, а преди всичко - тяхното мислене, емоционалност, представи за "собствено" пространство и време, за "свое" и "чуждо".

Тези културни противоречия естествено се усещат и творчески изразяват в чувствителното музикално артистично съзнание.

В музикознанието, което се опитва да осмисли същите културни и професионални противоречия, това се изразява по различни начини, включително и чрез предпочитаната терминология. Противоречията специално между българските музиковеци, както и между самите музиканти при тяхното езиково професионално общуване днес, са допълнително обременени, най-вече поради все още силния национален нихилизъм към традиционните и съвременни български музикални приноси, а също - поради неусвоеното минимално уважение и толерантност към чужди мнения и оценки, към индивидуалността в стила на мислене и изразяване, към предпочитани авторитети - или, по-общо казано: поради господство все още на традиционния монологичен, нормативен подход, за сметка на диалогизма и научния плурализъм. От друга страна, дори в културата на дискусиите плурализмът да вземе връх, пак ще остане задачата за постигане на минимална обща терминологична база, която да осигури взаимна езикова разбираемост между българските музиковеци и музикални дейци, както и между тях и съвременната публика. Това е особено важно и при представянето на нашите съвременни музикални достижения зад граница, като и в контактите с чужди музикални специалисти.

Терминологическата пъстрота в българската музикална култура днес, очевидно, е особено голяма. Но в последните сто години от българското музикално развитие положението едва ли е било много по-добро. Не само специфичния кръстопътен характер на нашата култура, но и от сравнително късното включване (едва в края на миналия век) на българските професионални музиканти в руслото на западно европейската музикална образованост е допринесло за това положение \1.

Същевременно още към шестдесетте години някои нестандартно мислещи музикални специалисти в България започнаха да употребяват все по-често и една твърде необичайна за тогавашните норми терминология, свързана предимно с влияния на западноевропейската и американска Нова (авангардна) музика. Това още повече засилваше разноезичието, особено по отношение на новосъздаваната българска музика и модернизациите на националния ни фолклор. В резултат на тези индивидуални усилия у нас проникнаха много нови термини, често с неточна транскрипция, с неуточнено съдържание или пък просто като модерни заместители на вече утвърдени класически музикални термини.

В последното десетилетие този процес се засили неимоверно и се превърна в нещо като мода, а понякога достига границата на нов догматизъм, който би искал да отхвърли тотално употребата на всяка традиционна терминология, дори и в случаите, когато не се касае за описване на принципно нови музикални явления.

Наблюдаваме понякога нещо като реванш срещу старата тоталитарна цензура, включително и по отношение на използваната терминология. Правят се опити понякога за агресивно налагане на една модна наукообразна "транслитерация" (което в същност представлява вече отминал етап за повечето от западните ни колеги), инспирирана предимно от школи като семиотиката, антропологията или от постмодерната фразеология, като и повсеместното заместване на традиционни термини с техни англосаксонски варианти, дори когато това изобщо не е необходимо и не е свързано с произхода или същността на музикалните явления.

За страна като България, обаче, която поради своето специфично географско и културно положение винаги е изпитвала и ще изпитва влияния, включително и на

терминологично равнище, е необходимо с усилията на квалифицирани специалисти да се постигне все пак възможната за сегашния момент консолидация в мисленето, която да се изрази и чрез общоприета минимална съвкупност от изяснени и систематично свързани понятия по отношение поне на съвременните, недостъпни за съществуващата традиционна терминология явления. Такава консолидация нито трябва да се търси по посока на някакъв нов национален пуризм, който винаги е бил немислим в музикалната област, нито - чрез обикновена транслитерация на стари термини чрез други, механично пренесени от една единствена езикова група, а още по-малко - чрез натрупване и съвместно използване на различни по произход и точност термини, означаващи едно и също съвременно явление. Би могло да се предположи, че вече възникват условия за такава консолидирана терминология, поне при онези нови музикални явления, появили се на границата между развитата индустриална и постиндустриална цивилизации, каквито са: съвременната рок и попмузика, съвременната модернизирана фолкмузика, електроакустичната и компютърна музика, постмодерната симфонична, камерна и вокално-инструментална музика, специфичните за съвременната телевизия и радио синтетични форми на музиката, както и участието на музикални компоненти в мултимедийни спектакли или програмни продукти. Всяка от изброените области има и ще притежава в бъдеще един определен тип музикална терминология, който може да бъде достатъчно систематизиран и разбираем за специалисти и публика, които работят или се интересуват именно от тези сфери. Същевременно специалистите в тези няколко сфери, въпреки тяхната специфика, очевидно се разбират по-добре помежду си, доколкото всички те се занимават с проблеми предизвикани от най-новите промени в мисленето и музикалната практика, до голяма степен обусловени от съвременната високо-технологизирана епоха, от пазарните отношения в нея и естествените напрежения от нейното емоционално приемане или отхвърляне. С други думи един български рок- и попмузикант, един създател на компютърна музика или музикални клипове, един постмодерен в мисленето си композитор, един музикален продуцент, един тонрежисьор и един водач в съвременна хит-класация в радиото и телевизията ще се разберат по-лесно помежду си, отколкото представителите на някои традиционни типове музика. За всички тях е чужд онзи терминологичен изолационизъм и елитарна затвореност, които бяха характерни например за представителите на авангардизма от средата на нашия век. Същевременно, може да се предположи, че паралелно с тях ще продължи да съществува другата специфична терминология, характерна за традиционната симфонична, камерна и оперна музика, използвана от музикалните специалисти, които работят или се интересуват предимно от такива, "класическа" музика. На трето място друг терминологичен кръг се очертава по отношение на музикалното фолклорно наследство и останалите традиционни явления, които са предмет на фолклористични и етномузиколожки (антропологични) проучвания. Четвърти тип терминология се очертава по отношение на музикални явления в религиозната (източно-православна или друга) традиция. Научният плурализъм предполага всички тези (поне четири на брой) музикални терминологии да съществуват паралелно в науката и да се изучават равнопоставено в специализираните музикални учебни заведения, а да не се поставят в някаква йерархична зависимост една от друга или - в границите на някаква обща и за четирите области ценностна пирамида.

Нашето внимание, обаче ще се ограничи и насочи именно към първия, посочен по-горе, специфичен кръг от съвременна терминология и с това ще разграничим своите изследователски задачи и очаквани резултати, от онези възможни изследвания които биха се занимавали например с терминологии описващи традиционната църковна музика, фолклора или класическата професионална музика. Във историческото време ние също се ограничаваме с изследване предимно на музикални явления (и съответната им терминология), разпространени у нас през последните 10-15 години.

1.2.1. Относно понятието "терминология".

Както показва самата дума "термино-логия", още по своята етимология и семантичен обхват тя органично се свързва с "логоса". Класическото антично разбиране за логоса (превеждан неточно от старогръцки на различни езици като: лат: "verbum", нем. "Wort", рус. "дума", англ. "word", фр. "parole"), означава отношение на тъждественост между мисленето и неговия езиков израз. Важно е и това, че в същото разбиране за логоса се поставя задължително акцент и на единството между абстрактността на мисленето и неговото практическо използване.

И ако "логоса" го срещаме в названието на почти всички научни дисциплини, то особено при терминологичните изследвания посочените древни представи за единство между мисъл, език и прагматичност важат с особена сила. В тази област е почти невъзможно да си представим някаква чиста, абстрактна мисъл без нейното използване в актуалната и достатъчно широка езикова употреба. С други думи - не можем да очакваме особена полза и приложимост от създаването на модерни "терминологии", които описват или обясняват някаква свръх-оригинална, уникална езикова употреба или индивидуално словотворчество от страна на отделни съвременни музикални дейци. Нито пък могат да бъдат значим предмет на внимание създаваните в работата например на музиковедите специфични нови термини, преди те да са добили гражданственост, преди да са се социализирали в достатъчно широка културна или научна общност на съвременността.

Ако приемем горните разсъждения за основателни, ще видим и значителните трудности, които се изправят пред всеки учен, когато се опита да изследва в цялост предметното поле на съвременната музикална терминология и специално - нейното функциониране в съвременните български условия.

Допълнителни усложнения се появяват и от това, че самата дума "терминология", според разпространената словоупотреба в българския език означава едновременно две неща: 1. предмета (съвкупността от термините в дадена област) и 2. науката която ги изследва. Подобно е положението и с други научни дисциплини - например с психологията, където същата дума се употребява в говоримия език и за означение на самата наука, и за нейния предмет (напр. "психологията на обществената група, към която принадлежим"). Но ако все пак съществува в нашия език възможността да разграничим психологията като наука от "психиката", като неин предмет, то при употребата на думата "терминология" подобна възможност отсъства.

От тук идва и опасността, когато говорим за музикална терминология - особено съвременна, непрекъснато да смесваме две различни неща. Едно е музикалната терминология, като набор специфични термини, използвани днес в речта от музикантите и тяхната публика, а съвсем друго - самата наука за музикалните термини, която описва и обяснява това функциониране в неговата статика и историческа динамика.

1.2.2. Тезауруси, речници, енциклопедии - терминологичен състав и особености в семантиката, експликацията, систематизацията и прагматиката (относно адресата на музикалните терминологични справочници)

Ако научното изследване на съвременната музикална терминология, като всяко друго съвременно научно изследване, задължително предполага съответно ниво на абстрактност, моделиране, минимизиране на информационния излишък (minimum redundancy), системност, структуриране, ограничение в предмета, хипотези и т.н., то реалната съвкупност от действащи в езика на съвременните музиканти термини е далеч от всички тези изисквания: най-вече - от каквато и да е системност и информационна компактност (negentropy).

Това противоречие се опитват до голяма степен да изгладят крайните приложни продукти от съвременната терминологична изследователска дейност. Те могат да бъдат разделени на две основни групи:

- тезауруси и библиотечни класификатори,
- терминологични речници, справочници и енциклопедии, включително и появилите се преди повече от десетилетие под форма на CD-ROM интерактивни мултимедийни енциклопедични продукти (виж [15, Microsoft Encarta...] и [16, Microsoft Bookshelf...]), както и съществуващите (on line) в ИНТЕРНЕТ речници и тезауруси.

Във всички тези случаи изискването за постигане на известна подреденост (систематичност) на терминологичния материал се взема под внимание от техните съставители, като естествено се съчетава с поставената информационна цел и конкретния адресат на съответното издание.

Много въпроси пред музиковеда поставя състава на термините и техните обяснения, но също и систематизацията при изграждането на съответните чуждестранни общи издания. Всички те естествено използват азбучно подреждане, в много от тях ще срещнем и успешни опити за тематично групиране, асоциативни препратки и йерархичност на термините (според родов белег и видови отлики). Тази мрежа от отношения е предназначена да улеснява потребителя на информацията при ориентирането му в съответната интересуваща го област.

Цялата тази привидна прегледност и изчерпателност, обаче, в твърде много случаи изглежда доста изкуствена, когато я съпоставим с живия, непрекъснато развиващ се език, какъвто срещаме да се говори в музикалните артистични кръгове на различните страни по света. Това е известното на всички разминаване между "учения" език на официалните издания и "сленга" (професионалния жаргон) разпространен сред музикантите в съвременността. Това важи не само за представителите на популярната съвременна музика, но и за другите съвременни видове музициране, където авторите и изпълнителите обикновено не без основание претендират, че притежават по-висока степен на образование. Често се случва, четейки рецензии или анализи за своята музика, изпъстрени със сложна и своеобразна терминология, съответния музикант да не може "да се познае", дори когато писаното за него от специалиста е било напълно благожелателно.

Казаното до тук съвсем не омаловажава значението на музиковедската работа по съвременната терминология, но цели да покаже неизбежните трудности и ограничения, които съпътствуват всяка подобна работа.

За да не бъдем голословни, ще си позволим един по-дълъг цитат из предговора на съставителя Жан Вие към международния тезаурус за културно развитие на ЮНЕСКО:

"Задачата, която беше поставена при разработването на тезауруса, беше повече от скромна. Целта беше преди всичко да се състави информационен език или, другояче казано, едно средство за обработка на информацията, която се съдържа в документите, като се осигури нейното събиране, съхранение и намиране при поискване.

Така че тук се представя едно средство, чието право на съществуване е практиката. То не би трябвало да се разглежда като обяснение на същността на културното развитие [.....].

От тезауруса не може да се очаква задоволителен образ на областта областта на приложение независимо от степента на съответствие. Винаги съществува различие между представата, която специалистът има за своята област, и бедното и очевидно схематично изобразяване чрез съвкупността от ключови думи, дори тогава, когато те са старателно избрани и разположени в стройна мрежа от семантични отношения. Това различие се дължи главно на потребността от намаляване на многобройните термини, които се съдържат в информацията на естествен език, която постъпва на входа на информационната система, като между различните възможни значения на един термин се избере един, така че всеки дескриптор да се запише към една-единствена тема.[...] Най-общо различието се обяснява с наличието на определена форма на систематизация, присъща на всеки информационен език, подчинена на специфични закони и периферна на представата на специалистите в областта.

[...]Бяха взети предвид ръководните принципи на UNISIST за разработване на многоезични тезауруси.[.....]

[...]От Международния тезаурус за културното развитие не може да се очаква и иска нещо повече от това, което той може да даде. Той не е нищо друго, освен един механизъм, направен за събиране и предоставяне на информация в една специфична област, която той не описва. Без съмнение той е в състояние да я уточни, тъй като често пъти възникват недоразумения в това отношение между специалистите по обществени и хуманитарни науки, които поставят многобройни прегради пред съставянето на информационни езици, като се позовават на особената същност на термините, които използват.

[.....] Проблемът за културното пристрастие представлява непреодолима пречка за опитите да се универсализира използването на тезауруси, разработени на национално или регионално равнище. [.....] Важно в случая да се разбере добре, че преминаването от национален към регионален и от регионален към международен тезаурус става, като от лексиката се изваждат термините, които могат да бъдат използвани само на най-ниското равнище, като под "най-ниско" се има пред вид равнището, което на практика е най-богато" [13, Международен тезаурус..., с.10-14 (курсивът навсякъде мой - Л. К.)].

Цитираните разсъждения и обяснения на Жан Вие към един такъв амбициозен и значим проект, какъвто е Международния тезаурус на Юнеско, ни дават възможност да обобщим няколкото съществени белега характерни не само за съставянето на тезауруси, но и за работата изобщо по терминологията - като вид съвременна информационна система:

-Тази дейност има своя особена логика, специфична за съвременните информационни езици и необходима за извършване на компютърна обработка на данните. Тя, обаче често е твърде различна от представите на хуманитарните

специалисти (например на музикаведите) за логиката на техния специфичен предмет. Тесните специалисти, както и привържениците на националната или регионална изолираност винаги са били настроени остро критично към схематизма на тезаурусите, сборниците с международно употребявани ключови думи и др. подобни справочници, каквито са напр. международните библиографски класификатори. Такива специалисти винаги са се позовавали с основание на тяхната непълнота и ограничена приложимост при описване на твърде специфичните културни явления или на съответните публикации за тях. Очевидно много трудно се вписват в систематиката на всякакви класификатори и тезауруси най-вече иновациите в художественото (в нашия случай- музикалното) развитие, специфичните национални практики, артистичния жаргон, както и публикациите за тях, особено когато те сами имат белетристичен стил на изложение или интердисциплинарна научна насоченост \2.

-Специално в тезаурусите и библиотечните класификатори (за разлика от тълковните речници и енциклопедии) обяснителната част е минимална. За сметка на това в тезаурусите прави впечатление наличието на разгърната мрежа от отношения между термините: йерархични, асоциативни, синоними и антоними (виж ПРИЛОЖЕНИЕ 4). Така доближаването до същността и смисъла става чрез контекста и препратките, а не чрез изчерпателна експликация на всеки отделен основен термин (дескриптор). Тази мрежа от отношения понякога е кодирана в тях чрез няколко типа абревиатури: BT = вишестоящ или родов термин, HT = нишестоящ или видов термин, USE = използвай - посочва се основния термин, т. е. , препоръчвания за употреба дескриптор вместо неговия синоним, който не е бил предпочетен от съставителите като основен, UF = използва се вместо - посочва се недескриптора, като вариант или синоним на дескриптора, RT = релация към термин по асоциация. Всеки дескриптор, освен това се означава чрез съответен цифров код, който го отнася към няколкото основни теми в общия план на тезауруса (класификатора) и описва поредния му номер в пълния списък на основните термини. (виж: [13, Международен тезаурус..., с.19]).

- Смисълът от разработването на тезауруси, класификатори, справочници, речници, енциклопедии и компютърни информационни системи е в точното определяне на техния адресат, като и начина (вкл. удобството) на тяхното използване. Във всички случаи адресатът не съвпада с общността от учените - специалисти в съответната културна област. Няма никакъв смисъл да се правят тезауруси, речници или информационни системи, които да бъдат ползвани единствено от същия тесен кръг учени, които са ги изготвили.

Следователно в този тип научна работа винаги се има пред вид известна редукция и схематизация на вече наличното знание, приложението му за образователни или културно-пропагандни цели.

- В повечето подобни информационни системи се прави описание и систематизация на термините, като водещ критерий е тяхната честота на използване и значимост. При определяне на последното, обаче, винаги се намесва субективния фактор - пристрастността на съставителите по професионален, методологически или национален признак. Също така практически е невъзможно да се направи пълна статистика на говоримия език, особено на нововъзникващите и твърде специфични думи в него и затова не само терминологията в тезаурусите, но и в другите подобни информационни системи винаги изостава от динамиката на развитието.

В повечето случаи терминологията в тях се основава на лексика извлечена от общата съвкупност на достъпните за съставителите писмени (текстови) документи за избраната специфична област. В тази съвкупност, освен високо специализираните източници, влиза на общо основание и всякаква друга - популярна или художествена литература, журналистически материали, официални документи, закони и други нормативни актове. От една страна това означава неизбежно навлизане в тях на повърхностна или бюрократична лексика и фразеология. От друга страна също така неизбежно е игнорирането на детайлите в живата артистична реч звучаща "на улицата", в работната среда на творците, по предавания на радиото и телевизията и т.н., тъй като никой не е в състояние да обхване в някакъв честотен речник или пълна статистика нейната изключителна динамика.

До тук ние разгледахме по-подробно някои особености главно на съществуващите тезауруси, тъй като именно този тип издания поставят на преден план проблемите за структурирането на информацията, пълнотата и системността в подреждането на съответната специализирана лексика.

Що се отнася до общите и специално-музикални тълковни речници и енциклопедии - при тях нещата стоят по друг начин. Особено в по-тясно специализираните енциклопедични издания ще срещнем сравнително разгърнати статии, приближаващи се по стил и задълбоченост до научноизследователския тип текстове. Те съдържат често и съответни цитати, препратки, списък на препоръчвана литература по въпроса - изобщо всичко което е обикновената практика в академичния тип статия. Различието от нея е главно в обема, който е по-малък, в концентрираността и конспективността на изложението. Авторският елемент често отчетливо присъства (в повечето енциклопедии статиите са подписани от авторите им), но се избягва налагането на дискуссионни и твърде субективни авторови гледни точки, тъй като самата цел на енциклопедичните издания е именно обобщението и систематизацията на наличното и утвърдено знание, а не предизвикването на дискусии по неизяснени достатъчно въпроси или въвеждането на нови работни термини и понятия.

Моментите на систематизация също задължително присъствуват в тях, тъй като предварителния етап на подготовка на всяко енциклопедично издание предполага уточняване на съответния използван тезаурус, макар че много ключови думи и препратки, както и някои термини се прибавят в самия ход на работата чрез анализ на текстовете на авторските статии и семантичните връзки между тях. В крайна сметка, добрата енциклопедия предполага достатъчно богата мрежа от отношения (препратки) между текстовете на статиите, както и множество показалци по имена, теми (термини) и литературни източници. В музикалните енциклопедии често има и съответни показалци на дискографията, нотните източници, архиви и пр. В компютърните енциклопедии и музикални справочници съществуват и автоматизирани търсещи системи които могат да намерят произволно зададен от потребителя текст (дума, фраза или части от тях). Там като правило се използват и мощни програмни средства от типа на хипертекст - за движение (т.е. за моментално скачане, маркиране на важни за потребителя места, както и за връщане) между текстовете на статиите, чрез използване на общи ключови думи. В някои е предвидена и хипермедия, която представлява хипертекст с прибавено към него включване на звучащи музикални откъси с възможност за проследяване на нотната

им картина заедно със звука и дори - прослушване на цели произведения, графики, фотографии, факсимилета, а понякога и видео-илюстрации към писмени текст. Би могло да се помисли, че работата на българските музиколози по съвременната музикална терминология е значително улеснена от множеството достъпни и у нас подобни модерни енциклопедични издания, че просто трябва да се препишат или преразкажат съответните статии, като се допълнят с български източници, илюстрации, транскрипции на термини или техни местни варианти.

В действителност нещата далеч не стоят толкова просто. Ако бе много лесно да се адаптират чуждите издания за български нужди, такива издания щяха вече да се появят и наложат в България, тъй като е очевидно засиленото търсене на всякакви речници и енциклопедии у нас в последните години, включително и за съвременна музикална терминология - особено за такива нейни области като поп- и рок-музиката, електронната музика и мултимедията. Опитът от простото превеждане и адаптиране на чуждестранна енциклопедична литература с общообразователен характер или в отделни специализирани области - показва (най-вече в хуманитарното знание) порочността на такъв механичен подход и пораженията, които могат да бъдат нанесени на образованието, както и на българската културна идентичност. Не е все едно да се преведе например един технически речник или справочник по компютри и една хуманитарна енциклопедия. Ако в първия случай утвърдената международната лексика и самия характер на точните науки в авангардните им области прави задачата много по-лесно изпълнима и служи на научния и технически прогрес, то в хуманитарната област проблемите с "адаптацията" са много по-сложни. Пък и простата адаптация едва ли е най-доброто за развитието на една национална култура, която уважава себе си.

Лесно може да се забележи, че дори в най-добрите чуждестранни издания, що се отнася до специализираната терминология от областта на изкуствата, ще срещнем прекалено много компромиси: и по отношение на систематичността, и на информационната плътност (компактност), за които винаги има опасност да останат на по-заден план в името на търсената от издателите по-широка читателска публика.

Особено, когато изданията са предназначени за една по-широка и следователно - недостатъчно образована аудитория, то най-високите изисквания за систематичност, научна задълбоченост, пълнота, плътност и актуалност на информацията често биват съзнателно пренебрегвани дори и в най-амбициозните световни издания. В противен случай има опасност те да станат непродаваеми, ако са направени според равнището и вкуса на тесните специалисти в една или друга област. Това особено важи за една такава пределно специализирана област каквато е съвременната музикална терминология.

Всичко това означава, че при работата над съвременната българска музикална терминология не трябва да се предверяваме или да заимстваме механично от световните класификатори, тезауруси, речници, справочници и енциклопедии. Новите музикални термини, които ни интересуват, в много случаи просто липсват в съответните издания. Ако пък ги има, те често са застъпени доста ограничено - обикновено в най-баналните си и вече остарели значения. Освен това в чуждите издания естествено е поставен акцент на съответните регионални, естетически, стилкови или езикови предпочитания на техните съставители. Не може в повечето случаи и дума да става за транскрипции извън основните световни езици, още по-малко пък - за отразяване на речевата практика в конкретни региони, какъвто е

например балканския, или пък на съответните етнически групи или музикантски кръгове.

Дори за такива пределно общо употребявани термини като: музика, саунд, поп-, рок-, фолк-, електронна и компютърна музика, експериментална музика, постмодерна музика, музикално време и пространство и много други ще срещнем в посочените издания твърди малко и често неточна информация. (Например куриозно звучи, но е истина, че в компютърната мултимедийна енциклопедия ([15, Microsoft Encarta...], версията от 1994 г), издадена на компакт-диск от софтуерния гигант Microsoft, нямаше определение за компютърна музика, а статията за електронната музика бе извънредно кратка, непълна, с доста остаряла и едностранчива информация).

От друга страна в по-тясно специализираните, вкл. музикални справочници и енциклопедии не са изключение множество противоречиви тълкувания или някои твърде повърхностни обяснения на значенията. В най-добрия случай ще срещнем сравнително изчерпателно изброяване на употребявани от днешните музиканти, журналисти и публика ключови думи, които обаче се подвеждат или под знака на понятията от "класическата" музикална теория и история, или - в други случаи - под теорията и практиката на модерната (авангардна) музика от средата на века, или - на популярната музика от преди поне десет години.

1.3.1. Методически насоки в разработването на съвременна музикална терминология

От всичко казано до сега би могло да се заключи, че съставянето на една българска енциклопедия за съвременна музика, макар и да изглежда привлекателно, но едва ли е възможно да се осъществи в скоро време. Не само гореизброените методологически трудности са причина да се отнасяме скептично към осъществяването на такъв проект в настоящия момент. Енциклопедиите в крайна сметка не могат да надскочат състоянието на самата наука. И когато в нея съществуват "бели полета" не само като фактология и описание, но преди всичко - като организация на понятията, като вътрешна логика и изясненост на терминологичния апарат, когато съвременното ни музиковедие не е проникнало до дълбоката същност на най-новите явления, не е социализирало своите знания, не ги е въвело в широката педагогическата практика, тогава може да се смята за твърде подранила и самонадеяна всяка идея за съставянето на академични енциклопедични издания на тази тема. Запознаването със световния опит в тази област показва, че тази задача фактически не е решена удовлетворително никъде. Тогава откъде все пак трябва да започне предварителната работа в тази насока? Според нас изясняването на няколкото основни тематични групи в съвременната музикална терминология изглежда е началната точка от която би могло да се тръгне.

Първа по значение и с най-широк лексически обем безспорно е групата на творческите направления и инфраструктурата на днешната поп- рок- и фолк-музика, които са не само най-разпространените, но и най-динамично развиващи се форми на съвременно музициране.

Втората група е насочена към термини възникващи от взаимодействието на музиката със съвременните високи технологии, което се проявява най-силно в електронната и компютърна музика, в мултимедията, в музикалния звукозапис, в специфичните форми на музика и аудиовизуална продукция, създавана специално

за електронните медии, както и в компютърните бази-данни за музика, които се използват в тях и в други съвременни институции, както и в бита.

Третата група обхваща обхваща формите на музика и изпълнителско изкуство, които не могат да бъдат причислени към предишните две групи, тъй като са предназначени за много по-ограничен кръг публика и са създавани от автори с принципно елитарна нагласа: това е творчество пряко наследило традициите на модерната музика от средата на века, което днес ги модифицира, комбинира и развива върху една нова, постмодерна творческа нагласа.

Четвъртата група е свързана повече със съвременните музикални теории и преди всичко - с понятията на музикалното време и пространство, както и с терминологията и методиката на музикалната семиотика.

Не бива да се мисли, обаче, че единствено самостоятелното разработване на четирите посочени по-горе групи от термини е възможно, без непрекъснато сверяване и съвместна работа по терминологията, разработвана от отделните специалисти. Много термини например от електронната и компютърна музика и от съвременните технически средства (включително музикални инструменти) за създаване, възпроизвеждане и звукозапис на музика се използват широко от представителите на рок-, поп- и фолкмузиката, както и от представителите на постмодерната елитарна музика. Много термини свързани с музикалното пространство и време (в реалния или метафоричен смисъл на тези думи) ще срещнем във всички видове съвременна музика и в музикознанието, което я описва и обяснява.

Тук става въпрос не само за асоциативност на термини, но и за пряко (буквално) прехвърляне на термини от контекста на една област в друга. Така например един основен и структуроопределящ за електронната музика и за рока термин, какъвто е "саунда" (от англ. Sound) (сравни в [12, Wicke, с. 477) пряко кореспондира с редица термини свързани с т. нар. "сонорика", като тенденция в модерната експериментална музика от втората половина на XX век. От друга страна съвременната употреба на термин "саунд" изключва като остарели или куриозни редица думи описващи "сонорната музика", не само заради принципно различното естетическо послание и адресат на тази музика, но най-вече - поради онази част от нея, в която използването на електронен инструментариум и компютърна обработка не е включено в самия замисъл и процес на нейното създаване или изпълнение. (Например едва ли е правомерно да се говори за "саунда" при живото изпълнение на произведението за струнен оркестър "Хирошима" от Пендерецки). Този пример още веднъж показва, че съвременната българска музикална терминология, както и световната, изисква сериозни изследователски усилия от страна на музикаведите, за да се постигне необходимата степен на уточняване и разбираемост, както и систематизиране на наличната твърде разнообразна информация.

Начините, по които следва да бъдат уточнени основните термини (дескрипторите) и останалата лексика (синоними, антоними, варианти), обаче, са доста различни в посочените четирите тематични групи.

В популярната музика (първата група) очевидно са необходими повече наблюдения в практиката и интервюта с български представители на тази сфера. Този емпиричен материал след това се съпоставя с лексиката в чуждите речници и справочници (предимно англоезични), за да се видят приликите и отликите, както и точността при използването на съответните термини у нас. В тази област, обаче

стройната систематизация, непротиворечивост в логическата организация, пълнотата и йерархичността в тезауруса са извънредно затруднени - както от динамичните промени в практиката, както и от факта, че в чуждите справочници най-богатата в терминологично отношение информация е подредена предимно по персонален признак (автори, изпълнители, групи, продуценти и т.н.) и новата терминология често трябва да бъде извлечена от там. Следователно в тази група вербалната практика и наблюденията на музикални и социално-психологически феномени са изходната точка на терминологичното изследване, което едва в една по-късна степен може да се извиси до изграждането на логически строги теоретични модели.

При електронната музика и изобщо в цялата тематична област "високи технологии-музика" (втората група) подходът в редица случаи е обратен. Тук систематиката и еднозначността в термините е обусловена първично според техния произход (от точните науки и инженерното знание). Музикантите и обслужващите ги тонтехници или тонрежисьори научават съответната лексика от документацията и справочниците подготвени от специалистите в съответни лаборатории, компютърни фирми или университети. Варианти и "професионален жаргон" тук, обаче, също възникват - главно поради неточен превод или стремеж у музикантите да блеснат с употребата на думи неразбираеми за непосветените. В България често се забелязва редукция или обратно - разширяване на значението на някои "електронни" термини, но все пак, поради сравнително малкия брой музиканти, овладели тази авангардна техника в своята творческа практика, както и поради сравнително затворения им кръг, постоянното общуване, свързано с разменяне между тях на хардуер и софтуер, както и на опит в тази област - тук терминологичната унификация и систематичност е на по-високо равнище. Ако това се отнася до чисто техническата терминология в тази група, то по отношение на музикалната семантика и естетиката на творчеството нещата стоят по друг начин. Тук често се използват асоциативно пренесени понятия както от популярната, така и от елитарната класическа или от модерната музика, което също затруднява систематизацията и изисква провеждане на интервюта и проследяване на публикации (рецензии, отзиви, анотации) както и на TV- и радиокоментари за съответните музикални явления.

Още по-сложно е да се определи изходната точка за терминологичното проучване в третата и четвъртата групи. В терминологията на постмодерната музикална практика и при проблематиката на музикалното пространство и време, както и при музикалната семиотика. Съществуващата у нас вербална практика в тези области статистически се определя от речта и публикациите на български композитори, диригенти, изпълнители и музикове, които по правило имат високо самочувствие за равнището на общата си и музикална образованост. В повечето случаи това самочувствие действително има покритие, но също така в редица други случаи се наблюдава съвсем произволно и често манипулативно използване на модни думи, чието значение или не се знае достатъчно точно, или пък съзнателно се прехвърля в други музикални области и жанрове, където тези думи могат значително да изкривят смисъла или пък да са чуждо тяло в контекста на изказването.

Постмодерната тенденция за размножаване на възможните музикални "дискурси" до безкрайност тук изправя терминологичната работа пред сериозни предизвикателства. Макар и общуващи помежду си също в сравнително тесни професионални кръгове и представящи своята творческа продукция пред

ограничена по количество публика, постмодерните композитори, изпълнители, критици и теоретици далеч не са постигнали тази степен на терминологична унификация, която ще срещнем например в кръговете на създателите на електронна и компютърна музика и дори при работещите в някои от популярните музикални жанрове.

Следователно, когато се изследва терминологията на постмодерната музика и музикална теория, както и когато се осветляват понятията на музикалното време и пространство, е нужно много внимателно да се работи с метода на интервютата с музиканти, с емпиричните наблюдения върху вербалната практика в концертния живот, в коментарите на пресата, радиото, телевизията, както и в творческите разговори между самите музиканти по повод напр. на периодичните прегледи с нова българска музика и др. подобни. Обикновено от езиковия емпиричен материал тук може да се извлекат твърде голямо количество термини, но много по-малко можем да намерим някакво задоволително обяснение на тези термини или пък на логическите отношения между тях.

По-подходящ тук според нас би бил един подход, който предполага преди всичко проучване на световния опит, съчетано със самостоятелна теоретична работа по изясняването на тези понятия и на тяхното функциониране в съвременните български условия. Задължително е "пресяването" само на онези термини, които действително могат да бъдат използвани като структуроопределящи и дескриптори, за разлика от много други, които са се използвали спорадично в различните страни като заместващи или пък са маловажни от гледище на систематиката. Пример за последното е твърде оригиналното словотворчество при отделни представители на авангардизма, когато те се опитват да обясняват собствената си музика. Повечето от тези случаи, от гледище на съвременната терминология, могат да бъдат тълкувани като неактуални или като курioзи, принадлежащи вече към историята.

Самостоятелната работа на музикалните специалисти по уточняването на понятията и на съответните им термини, сверяването с разпространената езикова практика у нас в последното десетилетие, установяването на родовите и видови белези в проблемното поле, йерархията на термините във всяка от посочените четири области, отношенията между главни термини (дескриптори) и останалите, ограничаването на краен брой използвани термини и обосноваването отхвърляне на останалите като маловажни или остарели безспорно е онова, с което би трябвало да се започне при работата над съвременната българска музикална терминология. Това само по себе си е достатъчно сериозна научна задача, която изисква време и значителни усилия, за да се реши успешно.

Едва след завършването на този твърде важен предварителен изследователски етап може да се говори сериозно и за създаване в бъдеще на български тълковни речници и академични енциклопедии, посветени на тази извънредно интересна и актуална тематика.

4.1. СЪВРЕМЕННА МУЗИКА И КОМПЮТЪРНА ТЕХНИКА (основни термини и анализ на използването им в България)

2.1. Съвременна музика и компютърна техника. Терминологични области.

Тази част от изследването е посветена на някои терминологични проблеми в тематичната област "музика и техника".

Под "техника" ние нямаме пред вид техниката в целия обем на това понятие (т.е. в значението, с което употребяват тази дума инженерите). Изключваме от нашето внимание и значението на употребявания в академичното музиковедие израз "музикална техника" (като традиционна характеристика за постигнат перфекционизъм в професионалната композиторска или музикално-изпълнителска практика).

Тук и по-нататък "техниката" ние ще разбираме като съвкупност от съвременни (разработени в края на XX век), базирани на високи технологии електронни елементи и устройства, компютърни програми, както и информационни системи, които се употребяват за създаване, изпълнение, съхранение, и разпространение на музика, а също на данни и знания за нея.

Във връзка с така разбраното понятие "съвременната музикална техника" изпъкват четири основни тематични групи, включващи съответна терминология, използвана интензивно днес и от множество българските музиканти, които работят в същата тази област. Тя може да бъде разделена на няколко подобласти:

- музикален саунд (англ. Sound), като важен вид изразно средство и ключово понятие в съвременната музикална култура,
- електронни музикални инструменти и устройства, като важна част от използваните в съвременността музикални инструменти и оборудване,
- електроакустична и компютърна музика (вкл. използването им в мултимедийните компютърни приложения), като специфични области или жанрове на съвременното музициране и на артистичната творческа активност в края на XX век,

Първите две тематични групи предполагат почти изцяло нова, главно техническа и следователно - не добре позната за академично образование музиканти терминология. Електронната (компютърна) музика изисква по-друг тип терминологичен анализ, където наред с чисто техническата лексика, се намесват и доста социологически, естетически, психологически и всякакви други понятия, оценки и критерии.

2.1.2. Саундът - терминологичен анализ и типология

МУЗИКАЛНИЯТ САУНД е сравнително нов за езиковата практика в България термин. Той се налага постепенно в последните 10 години, паралелно с навлизането на съвременната електроника, отначало в поп и рокмузиката, в музикалния звукозапис и озвучаване, а напоследък и във всички области на съвременното музициране и рецепция. Негови предходници в по-традиционната терминология са думи като "звучност", "звучене", "музикален тембър", "сонорност", а също - "пространственост", "звукова наситеност", "стереофония", "реверберация" "ехо" и други подобни названия за т. нар. "звукови ефекти". Тази терминология се използва отдавна главно от тон-режисьорите, но също от композитори и изпълнители, теоретици и педагози, когато обсъждат въпроси от практиката на звукозаписа или на електроакустиката изобщо. Сходна терминология се използва и от хора с други професии, и най-вече - от занимаващите се с проблеми на архитектурната акустика или с озвучаването на закрити или открити пространства, свързано с представяне на музикални изпълнения на живо или пък на предварително записана музика.

Когато в съвременни текстове се появи думата "саунд" можем да очакваме поне три типа значения в неговата употреба.

2.1.2.1. Първо значение

В най-широк смисъл, главно в англоезичната литература и говорна практика, тази дума се употребява за означаване на всякакви звукови явления с чисто физически или биологически произход. Като термин "саундът" - в това си най-широко значение, се използва в речника на специалисти по физическа или физиологическа (дихателна) акустика, в инженерната екология и ергономия, а също понякога и от лингвисти.

Нас ни интересуват другите две, по-тесни значения на думата "саунд", които се използват днес специално в музикален контекст. В тези случаи обикновено, наред с краткото "саунд", срещаме и по-точното "музикален саунд". Твърде рядко тази употреба има пред вид съдържанието и структурите на музиката изобщо, като "изкуство на звуците" в цялата нейна хилядолетна история. Обикновено "саунд", включително и в България, се свързва с твърде специфични музикални явления от втората половина на XX век.

2.1.2.2. Второ значение

Така във второто си значение "саунд" или "музикален саунд" е термин, чрез който музикантите и обслужващите музиката специалисти назовават една сфера от особености характерни именно за съвременния музикален продукт. Тук влизат на първо място особеностите на неговия тембър, неговата пространствена статична локализация, пространствената му динамика и мощността (силата) на звука. Ако става дума за музикално произведение (на живо или като запис) или пък за свободно музициране (импровизация), тук е без значение дали звучи съвременна или традиционна музика, защото важен нюанс при тази употреба на думата "саунд", е че съответната звучност задължително е постигната изкуствено, т.е. с употребата на съвременни технически средства и с творческия труд на съответни специалисти (тонрежисьори, тонтехници, специалисти по електроакустика или архитектурна акустика), които наред с музикантите, създават уникалния саунд на художествената продукция.

Така в творческия арсенал на музиката (музикалния материал) в XX век се прибавя нов важен фактор - саундът. Той, наред с традиционните мелодика, хармония и ритъм, става едно от основните изразни средства в съвременното музициране. Това е по-нататъшно развитие на тембровия компонент на музиката, който е съществувал от времената на нейното възникване, но в по-новата ѝ история е стоял в повечето случаи на втори план в ценностната йерархия на нейните изразни средства.

"Саундът", като модерно изразно средство, не се свежда само да съвременния тембър на музицирането, макар и в някои случаи тази дума да се употребява в този ограничен смисъл. По-често значението на думата включва някои по-нови компоненти, които стават единствено възможни с развитието на техниката в края на нашия век. Това първо е плавната промяна на тембъра в процеса на звученето, за което е нужна намесата на върхови дигитални технологии. Освен това в съдържанието на думата саунд днес се включват и манипулациите с пространствената локализация на звука - реална стереофония (2D), псевдостереофония, квадрофония, триизмерна (3D) звучност и най-важното - възможността за плавна промяна на локализацията на звука, постигана чрез перманентен компютърен контрол на силата, тембъра (спектралните характеристики) и фазовите характеристики на звуковата вълна. В така разбирания "саунд" се включва и неговата мощност при озвучаване на открити или затворени

пространства, където, при надхвърляне на определени стойности на звуковата наситеност, той започва да се възприема физиологически не само чрез слуховия анализатор, но и от цялото тяло на присъстващите.

Чрез така посоченото по-горе съдържание "саундът" се употребява широко в някои жанрове на съвременната рок и попмузика, както и в електронната музика. Така разбран, "саундът" става термин за означаване на онова първостепенно по важност музикално изразно средство, което в много случаи определя водещи тематични и структурни характеристики на тези видове съвременна музика, а също - взима се пред вид в голяма степен и при тяхното естетическо или пазарно оценяване.

2.1.2.3. Трето значение (електронен саунд и саунд-дизайн)

Така се приближаваме плътно и до третото, най-тясно по обем значение на думата "саунд", което се използва предимно от специалисти в електроакустичната и компютърна музика, както и в мултимедийното компютърно изкуство.

В творческия процес при създаването на тази музика "саунд-дизайнът" (sound design) заема почти половината от работата на музикантите, наред със създаването на самото произведение. В много случаи уникалният саунд представлява първото (отправното) откритие на композитора, което по-нататък инспирира тематичните и структурни характеристики на творбата, както и характера на нейното естетическо послание. Създаването на уникалния, присъщ на всяка отделна творба първичен саунд в повечето случаи е работа на самите музиканти или на работещите с тях творчески тимове, които включват като правило и технически специалисти.

Така, в процеса на работата в областта на електронната и компютърна музика, в последните десетилетия се появи и ново разделение на труда: появи се фигурата на саунд-дизайнера като самостоятелна професия. Тези специалисти създават набори от оригинални електронни звуци, които се подреждат в колекции от "инструменти" или групи от инструменти. В част от тези групи преобладава имитирането на традиционни акустични инструменти, човешки гласове, природни или урбанистични звуци, но в някои от тях има и фантастични (SFX) звуци, които нямат аналог в традиционната музика.

Всеки такъв специално изработен електронен звук може да бъде разположен по цялата клавиатура на електронния музикален инструмент (подобно на регистър при класическия орган) или пък да бъде отправен към определени отделни клавиши на инструмента (така обикновено се организират наборите от ударни инструменти).

Съществува международно приет стандарт за класификация на саундите в електронните музикални инструменти, наречен General MIDI. Той включва възможност за събиране в "банката" със звуци при всеки съвременен музикален инструмент на най-малко 127 инструмента от различни групи: пиана, струнни, органни, китари, вокали, духови, "фантастични"(FX), екзотични и пр., както и на един стандартен набор от характерни ударни инструменти, използвани в поп и рокмузиката. Освен "Дженеръл МИДИ" има и други международно приети стандарти на разширени набори от електронни саунди, използвани от няколкото водещи фирми за електронни музикални инструменти. Такива са например General Sound (GS) и MT32 на фирмата Roland, Proteus на E-Mu и много други.

Специално трябва да отбележим, че готовите набори от саунди, разпространявани от фирмите за инструменти или от саунд-дизайнерите задоволяват обикновено по-непретенциозните музиканти, работещи във фолк- и попмузиката и в

увеселителните оркестри (в България наричани "чалги"), докато оригиналните творци, особено в авангардната електронна музика, обикновено сами правят саундите с които свирят, за всяко отделно произведение. Те обикновено държат в тайна параметрите на тези саунди и не ги разпространяват за публично използване, тъй като оригиналният саунд-дизайн е съществен компонент от естетическата и пазарна стойност на тяхната продукция.

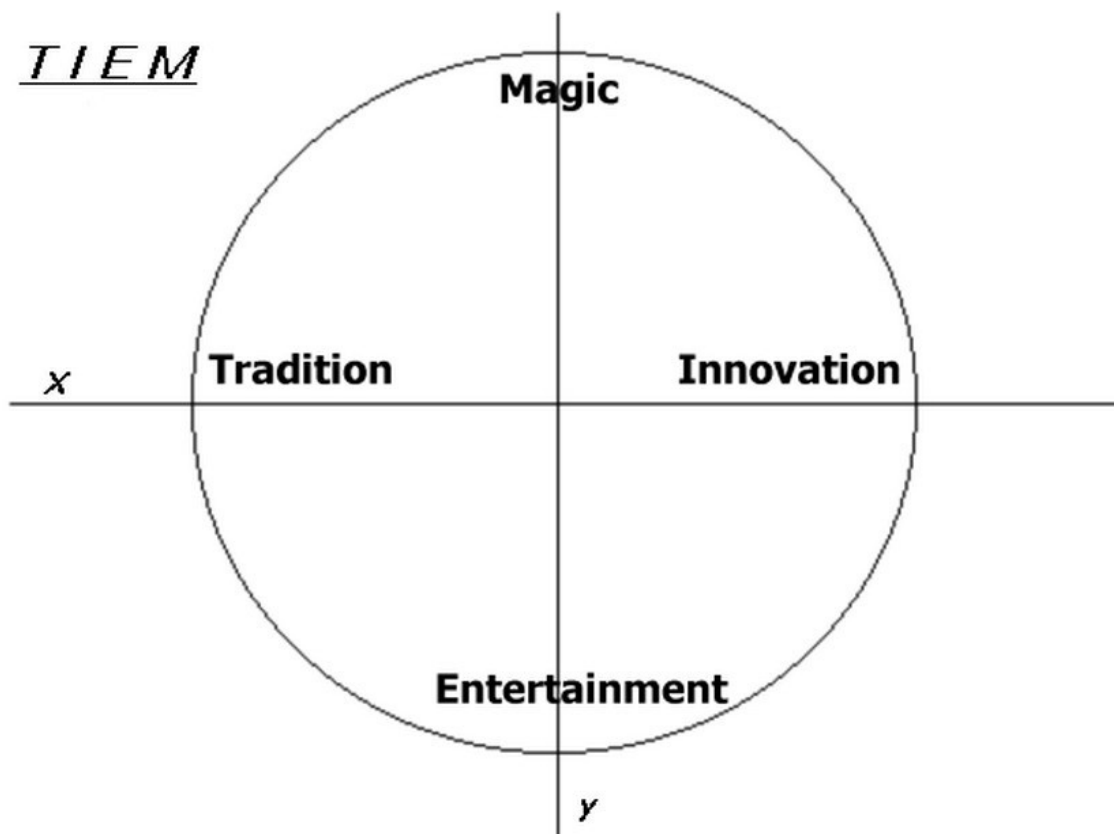
Така се очертава и третото, специфично значение на термина "саунд" - като равнозначно на предварително програмиран звук, с който се свири на електронните музикални инструменти. Съвременните електронни инструменти и компютърни устройства за музика допускат свирене в многогласие едновременно с десетки предварително програмирани саунди, като при това всеки глас може да и има собствен саунд с уникални, прикрепени само към него темброви, пространствени и динамични характеристики. Някои по-усъвършенствани електронни музикални инструменти и компютърни програми за управление на инструментите позволяват плавно да се променят параметрите на отделния глас (саунд), например: той от началото на творбата да звучи като флейта и постепенно да "прелее" в звучност наподобяваща ударен инструмент или каквото и да било друго.

В електронната и компютърна музика се използват и трите съвременни значения на термина "саунд" от най-широкото до най-тясното. Първо тук саундът се тълкува като звучене изобщо: физическо или биологично явление. В този случай той представлява и предмет за имплантиране, имитиране или модифициране със средствата на електронната музика. Вторият смисъл на "саунд": музикален звук с използване на електронна преработка, електронните музиканти употребяват, когато говорят за общата звучност на студийно записаната или изпълнявана от тях на живо музика. В този случай саундът (специфичната електронна звучност) често представлява опознавателен знак, чрез който можем да различим продукцията на един електронен музикант от друг или най-малкото студиото или институцията в която е създадена дадена творба да бъде различена от друго студио или институция. В третия смисъл в електронната музика терминът саунд означава най-малката структурна единица в музикалния материал (оригинално създаденият музикален "инструмент"), който е изходен пункт при създаването на цялостната творба. В България преди пет-шест години електронните музиканти използваха в това значение и думата "бленда" (от англ. blend - смес, съчетание), за означаване на създаваните и променяни от самите тях първични звуци, с които се свиреше на тогавашните (аналогови) синтезатори. По-късно тази употреба бе изместена от думата "саунд" или "Миди-инструмент". Понякога днес се използва без превод и английското Patch (в смисъл на звуково "петно", т.е. предварително програмиран от фирмата-производител звуков образец за даден инструмент, който може да се използва в първоначалния или в променен по желание на потребителя вид).

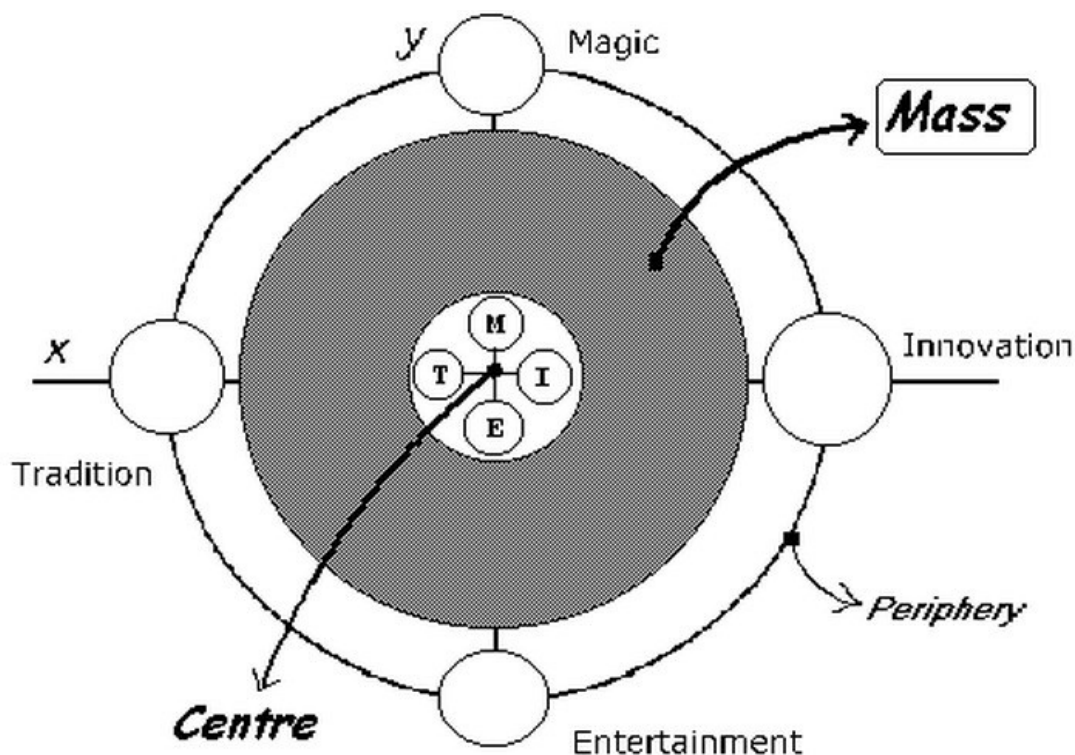
2.1.2.4. Електронната музика и типологията на саунда

Преди няколко години, ние имахме възможност да направим опит за изграждане на теоретичен модел на съвременното разбиране за музикалния саунд. Освен историческото и теоретично разглеждане на понятието "саунд", в този изследване бе разработена и една възможна типология на саундите (приложима и при трите посочени по-горе значения на термина). Тук само ще резюмираме някои основни положения и термини от тази теоретична разработка [виж подробно в: 93, 94, Кавалджиев].

Използвайки комбинация от обективни (акустични) и субективни (музикално-психологически) критерии при класификацията и оценката на саундите, се обосновава използването на музикално-психологически (когнитивен) модел и на съответна координатна система, чрез която може да бъде описано цялото поле от реални или възможни саунди. Крайните точки в тази система се определят от противоположностите: 1.традиционни (имитационни, звукоподражателни) <-----> 2.иновационни и 3.развлекателни <-----> 4.магически саунди. Тук става въпрос за една от възможните конкретизации на функционалния синхронен модел TIEM\3 на равнището на музикалния материал).



Така всеки конкретен саунд (и в трите смисъла на термина) може да се опише чрез контурите на своето поле в тази координатна система, както и да се проследи във времето (историческо или в протичането на самото произведение) как се променя неговото разположение в общото поле на саундите, неговата семантика, начин на възприемане и естетическа оценка. Освен посочените четири основни области в типологията на саундите: 1.звукоподражателни (квази-натурални), 2.иновационни, 3.развлекателни и 4.магически, според този теоретичен модел, съществуват и четири техни редукции (Reduction = r): 1r.имитации на музикални акустични инструменти или вокал, 2r.техно-ефекти (FX или Space), 3r.екзотични (фолк- или нюейдж- саунди), 4r.квазивиртуозни (респ. random и компютърни алгоритмични автоматизации).



Именно тези редукции са особено важни за разбирането на най-разпространените саунд-явления в съвременната масова музикална култура, включително днешното нейно развитие в България.

2.1.3. Електронни музикални инструменти и устройства (аналогови или цифрови)
Това е втората по важност терминологична група, която ще разгледаме. Както бе уточнено в началото на този раздел, тук ще се занимаем с онези значения на термините, които се налагат в края на XX век, а не с общото им (по-широко) значение.

Електронни музикални инструменти съществуват от около 70 години (като се започне с Theremin на руския откривател Леон Теремин), а електрическите и електро-механични музикални инструменти съществуват още преди това. До средата на 70-те години електронните музикални инструменти и устройства за звукови ефекти се базират главно на класическата аналогова технология, т.е. на същия тип апаратура, която е използвана в тогавашната радиотехника, в звукозаписа (магнетофонни ленти и плочи) и в средствата за радиоразпръскване и озвучаване.

Днес обаче, електроните музикални и устройства са почти изцяло компютъризирани, т.е. базират се на постиженията на цифровата техника. Дори, когато по изключение в тях се използват аналогови елементи, те винаги са с цифрово управление (биват контролирани в изменението на своите параметри чрез персонален компютър или специализирани за музика компютърни устройства и програми).

Аналоговите музикални инструменти, въпреки това, не са загубили още привлекателността си за музикантите, а през 80-те години се забелязва и "ретро"-мода за възвръщане към тях. Причината за това е не само носталгия, но и това, че някои класически електронни инструменти и устройства, като например "Хамонд-орган", ламповите усилватели "Маршал" или басовите саунди от "синтезатора на

Мууг" са ненадминати и до днес по наситеността и изразителността на своята звучност. Това принуждава фирмите-производителки на цифрови електронни музикални инструменти да враждат в своите устройства имитации на тези класически аналогови саунди или пък да наподобяват в компютърните програми външно дизайна на традиционните аналогови електронни музикални инструменти и устройства (смесителни пултове, графични еквилайзери, магнетофони, ревербератори, микрофони). Така например не само в оформлението на специализираните за музика дигитални устройства, но и в компютърната картина - т.е. в изобразеният на техните дисплеи или на монитора на компютъра графичен интерфейс, се появяват всевъзможни плъзгачи, въртящи се копчета, бутони и други аналогови аксесоари, характерни за инструментите от 60-те и 70-те години, чрез които се осъществява контрола на саунда по отношение на динамиката, тембъра и на всички останали негови компоненти.

Въпреки всичко това, когато днес се използват термините "електронен музикален инструмент" или "устройство за звукови ефекти" се разбира като правило цифрово устройство или инструмент.

2.1.3.1.1. Синтезатори и клавири

Сред съвременните електронни музикални инструменти най-голям дял днес заемат синтезаторите (от англ. Synthesizer) и електронните клавири (от англ. Keyboard).

Въпреки, че тези два термина се тълкуват често от музикантите като взаимозаменяеми, то в тяхното съдържание съществува съществена разлика.

В България, главно сред нискообразованите в техническо отношение музиканти, понякога се използва и термина "йоника" (по търговското име на един от първите появили се на пазара у нас в края на 60-те години аналогови музикални инструменти - производство на фирмата Вертона - ГДР). Сред ветераните на рок-музиката у нас пък се употребява още и названието "синти" (побългарено умалително съкращение от много популярият и у нас през 70-те години синтезатор на Роберт Мууг - създателя на първия в историята преносим музикален инструмент от този тип, предназначен специално за използване на сцена).

Дори в тези две, битувачи у нас, названия се забелязва различието в двете основни тълкувания на клавишните електронни музикални инструменти.

Когато се използва "синти" или по-точно синтезатор става дума за инструмент, чрез който музикантът в широки граници има възможност да осъществява оригинален саунд-дизайн, т.е. да променя до неузнаваемост първоначално зададения от фирмата набор от музикални звуци, с които се свири, да ги комбинира, да създава свои оригинални звуци, да ги запомня в банки в самия синтезатор или на външни носители на информация (дискети, кертриджи, магнитооптични- и хард-дискове).

"Йониката" или "музикалният електронен клавири" не дават почти никакви възможности в това отношение. При тях обикновено основните саунди с които се свири, са твърдо фиксирани от фирмата (запомнени са в постоянна памет - ROM) и музикантът може само ограничено да променя тяхната обща сила, понякога и динамичната им обвиваща крива (атака, затихване и пр.), или най-много да прави някои комбинации от тях. За сметка на това в клавирите обикновено е развита твърде много автоматиката - набори от характерни ритми (Presets), автоматични басове, арпеджии или цялостен акомпанимент, дори - възможност да свири мелодията само с един пръст (One Finger Play), а всичко останало в оформянето на музиката да се извършва от вградения компютър на инструмента. В този тип инструменти понякога има и специално устройства за запомняне на пиесата -

секвенсър (от англ. Sequencer), което дава възможност на музиканта да осъществи на сцената цялостен инструментален плейбек, респ. да свири допълнителни мелодични линии или пее на неговия фон, като при това има свободата да осъществява на живо, в реално време (In Real Time) промени в темпото, в динамиката и в други параметри на общия саунд, без да се променя с това общата височина на мелодичните линии (тоналността) в пиесата - нещо което е невъзможно при използването на магнетофонен плейбек. Поради тези си качества автоматичните клавири, т.е. дигиталните музикални инструменти с вградена автоматизация, се използват широко от музикантите в заведенията и в попмузиката. В жаргона на тези музиканти те биват наричани понякога у нас с гальовното битово название "Хитър Петър".

Подобни устройства, но с по-опростена конструкция или автоматизация, както и с по-малки темброви възможности (поради което са и по-евтини) се използват широко и в бита от любители, както и за музикално обучение на деца. Понякога те включват специализирана автоматика за обучение, съдържаща "уроци" по клавирна техника, която дава възможност на децата в увлекателна и леснодостъпна форма самостоятелно да усвояват тайните на цифровата електронна техника, паралелно с основите на музикалната теория и с елементарните умения за свирене при клавишните инструменти.

2.1.3.1.2. Типове синтез

Като първичен източник на звук в синтезаторите и електронните клавири се използват генератори на звукови вълни (осцилатори). Докато в епохата на аналоговите инструменти това обикновено в масовия случай бяха прости вълни (еквивалентни на познатите от елементарната математика функции със синусоидална, импулсна или трионообразна форма на графичното си изображение), то цифровата техника даде възможност за много по-голямо многообразие във формата на вълните. Това доведе естествено и до по-голяма богатство на саунда. Елементарните вълни и днес все още се използват, но моделирани по цифров път. В съвременните синтезатори те задължително биват подлагани на различни сложни манипулации, за да се получи в краен резултат саунд, подобен на звука от класически инструмент или пък нов, нечуван "космически" саунд. Широко разпространена е взаимната честотна (FM) модулация между две или повече синусоидални първични вълни, добила почти легендарна популярност след появата през осемдесетте години на синтезатора DX7, произведен от японската фирма Ямаха. Принципът на честотната модулация между първични прости вълни е пример за чист синтез на саунд, т.е. метод при който се започва с елементарното и се достига до сложния краен резултат. Чистият звуков синтез стои в единия край от логическите възможности при съвременния саунд-дизайн, докато в противоположния край стои втора възможност, идваща като традиция още от конкретната музика, т.е. записването на натурални звуци от инструменти, гласове, както и от окръжаващата среда. После с тези записани по цифров път звуци се свири, като те се разполагат по целия диапазон на клавиатурата. Така например, може да се накара един тромпетист да изсвири всички възможни тонове на своя инструмент, да се запишат тези тонове и всеки един от тях да бъде "прикачен" към отделен клавиш на синтезатора. Нещо повече, чрез ускоряване или забавяне на записа може да се накара така записания синтезаторен "тромпет" да свири с много ниски или много високи тонове, които са недостъпни за реалния инструмент. Същото може да се направи и с човешкия глас, така че на уникалният тембър

например на някой световноизвестен тенор да зазвучи в диапазона на колоратурно сопрано или да се превърне в мощен бас.

Този метод, наричан днес семплиране (от англ. Sample - мостра) е най-прекият път за имитиране звучността на традиционни инструменти и човешки глас в съвременната поп, рок и електронна музика. Обикновено съвременните цифрови синтезатори използват твърде много други техники за допълнителна обработка на така записаните първични звуци, както и за тяхното комбиниране. При това първоначалният естествен тембър може да бъде променян до неузнаваемост. Възможна е например честотна модулация между семплирани звуци, както и обратно - семплиране на простите, но изразителни звуци създавани от най-старите, станали класически електронни аналогови инструменти. Освен това, докато стигне до високоговорителя, първичният звук обикновено се подлага в синтезатора на редица съществени преобразувания: смесват се и се натрупват в общ спектър различни първични вълни, определя се точната динамична крива от натискането на клавиша до неговото отпускане (атака, състейн и отзвучаване), прекарва се звука през различни филтри, които променят спектъра му, уточняват се леките промени в неговата височина при всеки отделен звучащ тон, определя се неговото пространствено разположение (панорама), прибавят се ефекти като реверберация, хорус или дилей, уточнява се промяната в наситеността на тембъра от ниските тонове към високите, прибавя се при необходимост шумова компонента, тремоло или вибрато, установява се обхватът на портаментото при натиснат специален педал, както и наслагването на тоновете един върху друг при натиснат състейн педал (аналогичен на десния педал на пианото), уточнява се дали "инструментът" в случая ще звучи едногласно или многогласно, разделя се клавиатурата на две или повече секции (Split), като във всяка една от тях могат да звучат съвсем различни саунди - най-накрая всеки саунд се записва в определено място от паметта на синтезатора, като му се дава съответен номер и име.

Всички тези операции от съвременния саунд-дизайн са възможни в музикалните инструменти, наречени синтезатори. Особена група сред синтезаторите заемат и така наречените семплери, при които е възможна вече пълната гама от описаните по-горе операции - от записването с микрофон или от друг звуков източник (напр. магнетофон) на първичния звук, до неговата пълна обработка и записване в паметта на електронния инструмент. В обикновените синтезатори (т.е. онези, които не носят означението "семплер") се използва обикновено методът Wave Table. В тях първичните звуци, независимо дали са прости математически функции или пък са семплирани, са точно определени на брой и са записани постоянно от фирмата-производител в специална (ROM) памет на синтезатора. В този случай саунд-дизайнерът може само да ги подбира и да осъществява всички останали манипулации с тях, без, обаче, да има възможност да обогатява или изменя по собствен вкус първичната палитра от звуци. В автоматизираните клавири ограничението е още по-голямо. Тук изобщо е невъзможно да се прави от музиканта самостоятелен саунд-дизайн. Музикантът е принуден да се задоволи с готовите звуци, създадени от саунд-дизайнерите на фирмата-производител.

2.1.3.2. MIDI интерфейс и MIDI контролери

Важна част на съвременните професионални клавишни електронни инструменти, както и на всички други инструменти или устройства за музика е така нареченият MIDI интерфейс. Това е подсистема (интерфейс) разположена на цифровия вход и изход на съответните инструменти, чрез която те взаимно се контролират. MIDI е

абривиатура, която в буквален превод означава "цифров интерфейс на музикални инструменти" (Musical Instruments Digital Interface). В нея е вграден международно приет стандарт от компютърни инструкции, чрез които инструментите или устройствата си предават команди относно изсвирените височини на тонове, тяхната трайност, темпото, силата и нейните промени (вкл. панорамност), както и всевъзможни други "събития" при свиренето като: начало и край на произведението, промени в тембъра и пространствеността, задържания на тона (sustain), портаменти, тремоло, стакато, легато, акценти, настройка по височина на инструментите и много други. Чрез МИДИ се осъществява в студийната работа и синхронизацията с смесителни пултове, магнетофони и видеорекордери, както и с различните устройства за звукови ефекти.

С други думи в МИДИ съобщението се съдържа закодирана в цифров вид цялата "партитура" на произведението или на импровизацията, осъществявани чрез електронния музикален инструмент. В тази електронна партитура се съдържат точни съобщения, които са немислими за традиционната нотна партитура като например тези за измененията в тембрите, темпото, реалната динамика и синхрон в ансамбловото свирене, пространствено разположение на звуците, тяхната реверберация.

Съществуват възможности за автоматична транскрипция на МИДИ съобщенията в нотна картина, която да бъде разпечатана на хартия, както и обратното - от напечатана на хартия партитура чрез МИДИ-скенер да се генерира съответно съобщение, което автоматично да задействува електронните музикални инструменти, които да изпълнят написаното на нотния лист. По-сложно стои засега въпросът с автоматичното разпознаване и интерпретация на реалната метроритмична организация в протичането на музикалния сигнал (виж напр. в: [98, Kalliris and Papaniolaou, pp. 1, 5-6].

Използвайки МИДИ, обикновено музикантите контролират чрез една музикална електронна клавиатура цял набор от други електронни музикални инструменти и устройства, което превръща един такъв клавирен музикант в истински "човек оркестър" и едновременно "диригент" в ансамбловото музициране. Поради тази причина клавирните музиканти, наред с китаристите, са главните участници в поп и рокмузиката, натоварени специално със задачата да реализират аранжимента и акомпанимента на вокалните изпълнители и както и общия, характерен саунд на групата. Без тях е немислима съвременната популярна музика, особено в изпълнение "на живо". В електронната и компютърна музика отделния клавирен музикант, екипиран с най-съвременни инструменти, звукови устройства и компютри, свързани с МИДИ интерфейси, става в 90% от случаите индивидуално и саунд-дизайнера, и композитора и изпълнителя на съответното електронно произведение. Освен като самостоятелен (звучащ) електронен инструмент термините "клавир" или "клавиатура" (Keyboard) се използват и в един друг, по-тесен смисъл. Става дума за клавирния МИДИ контролер наричан също Master Keyboard. Той по външен вид е подобен на клавиатурата при класическото пиано, включително понякога има дървени (тежки) клавиши. Тази мастер-клавиатура задължително е интегрирана в един корпус с МИДИ интерфейс. При по-скъпите устройства от този тип е прибавена и известна автоматизация като напр. допълнителни контролери (оформени като въртящи се копчета или джойстик) за променяне на височината в определени моменти (подобно на ръчките за опъване на струните при някои модели електрически китари), за подаване на модулация на тона (тремоло и вибрато), както

и допълнителни бутони за избиране на различни набори от саунди извиквани чрез МИДИ интерфейса от различните свързани към МИДИ-инструменти и саунд-модули или компютърни звукови карти (т.е. синтезатори на които липсва собствена клавиатура).

Наред с МИДИ-клавиатурата, се използват за същата цел МИДИ-китарата и МИДИ-барабаните. Те се използват за същата цел - контролиране на свързани в система синтезатори, саунд-модули или звукови карти, но са предназначени за китаристи и барабанисти, които предпочитат специфичния начин за свирене на тези инструменти пред клавиатурата на пианото. При МИДИ китарата клавиатурата е заменена с гриф, корпус и струни, напомнящи за електрическата китара, но звукът от дърпането на тези струни въобще не стига до слушателя. Тук специфичния китарен начин за свирене се преобразува в МИДИ-съобщения, които задействуват саундите на включени в системата синтезатори, модули и звукови карти. По същия начин МИДИ-барабаните напомнят външно поне по горната си повърхност за мембраните на съответните акустични барабани, но също представляват МИДИ-преобразуватели, задействувани чрез силата на удара и мястото на което е ударено по повърхността на мембраната, а звука пак се произвежда от синтезатори или специализирани само за ударни саунди модули.

Срещат се доста по-рядко и т.нар екзотични МИДИ контролери. Към тях спада например МИДИ-микрофонът - устройство, което в реално време анализира височината и динамиката в едногласното пеене и моментално го превръща в МИДИ-съобщения, задействащи "клавишите" на синтезатора или саунд-модула.

Такива устройства днес с успех се използват за автоматична нотна дешифриция на музикален едноглас (виж: [99, Ahlback, p. 5]), напр. на фолклорни мелодии, нещо което традиционно се осъществяваше по слух, като предизвикваше много недоразумения и спорове, вкл. и сред българските музикове-фолклористи.

Разработени са също контролери използващи начина на свирене при духовите инструменти (напр. МИДИ-саксофон), както и още по-екзотични устройства като МИДИ-обувки и МИДИ-магическа пръчка, включително и компютърни реконструкции на първия електронен инструмент на Лев Теремин или на по-късния Онд Мартено. При всички тях се използва идеята плавните движения на ръцете, краката или цялото тяло на изпълнителя (музикант или танцьор) да се превръщат в музикални звуци. Ще споменем и възможността да се вграждат специализирани МИДИ-интерфейси и към всички традиционни (акустически) инструменти - към традиционното пиано, цигулка, към духовите инструменти, което автоматично ги превръща в МИДИ-контролери.

В някои експерименти (например на френския институт IRCAM) така "аранжираните" традиционни инструменти се използват не само за изпълнение на мелодични поредици, но и за контролиране чрез движението на лъка при цигулката или чрез духането - на съвсем други параметри на саунда, произвеждан в система от синтезаторни модули и компютри (виж описание на една такава система в: [82. Machover, p. 205-210]).

Като допълнителни атрибути към синтезаторите, електронните клавири и всички изброени до тук инструменти се прибавят различните педали, които имат не само функции аналогични на педалите при класическите пиано, орган, арфа или ударни инструменти, но се използват за контролиране и на други параметри на звука, за спиране или включване на отделните инструменти в МИДИ-системата или за задействане на различни звукови и визуални ефекти. Особено значение имат

педалите с вградени в себе си звукови ефекти при изпълнителите на електрическа китара. Създаването на съвременния саунд при живо изпълнение на китаристите в рокмузиката, например, би било немислимо без широкото включване на дигитални устройства за преработка на звука, вградени в педалите или контролирани чрез тях по МИДИ-интерфейс, тъй като е известно, че електрическата китара, сама по себе си произвежда изключително слаб и беден на обертонове звук.

2.1.3.3. Sequencers (секвенсъри) и "ефекти"

Особено място като МИДИ-устройство в практиката на музикантите днес заема и вече споменатия секвенсър (Sequencer), който съществува не само като вградена част в някои клавири или синтезатори, но и като самостоятелно устройство. Той се използва най-вече в студийната работа на музикантите, тъй като на него се запомня изсвирената музикална продукция, а по-съвършените модели секвенсъри дават възможност да се редактират в най-фини детайли грешките в изсвирените тонове, в динамиката и ритъма, да се прибавят различни ефекти като напр. панорама, акценти и много други. По МИДИ интерфейс секвенсърът се включва чрез своя вход с МИДИ-клавиатура или други контролери за ръчно управление, а чрез своя изход - със звучащите модули, дигитални звукови ефекти, дигитални или аналогови магнитофони, дигитализирани смесителни пултове и пр. Така в студиото секвенсърът представлява едновременно "банка" за записването и редактирането на пълната партитура на произведението, електронен "диригент" и "тонрежисьор", чрез който се контролира пълният обем на съвременната студийна музикална продукция.

Друга група заемат дигиталните устройства за звукови ефекти, обикновено снабдени днес задължително с МИДИ-интерфейс. Те не се използват само при създаване и звукозапис на музика, а намират широко приложение при всякаква работа със звук (в телевизията, радиото, киното, звукозаписа, озвучаването на открити и закрити пространства).

Въпреки това ние трябва да ги отбележим и като една съществена част от терминологията, употребявана специално от музикантите, тъй като публикуването на тяхната продукция (в записи или в концертно изпълнение) днес изобщо не може да мине без използването на тези устройства. Те са основна част и от терминологията, използвана от съвременните тонрежисьори. Наричат ги, включително и у нас, с краткото "ефекти", с по-пълното "ефект-процесори", "аудио-ефекти" или пък с по-неточните "ревербератори", "ехо-апарати", "дилеи". В същност последните три думи са само популярни означения на най-използуваните в многообразието от устройства за преобразуване на саунда. Тук освен апарати за ехо (повторители) и за реверберация, има и много други като еквилайзери (за фино регулиране на тембъра), фленджери, дисторшън, компресори, експандери, ексайтери, фейзери, кросовери, вокодери и още много други. Тук няма да разкриваме точното значение на всички тези специализирани термини, тъй като те отдавна, макар и в аналоговите им варианти се известни от учебниците по звукотехника.

Важното е, че в епохата на цифровата (компютърна) техника стана възможно всички тези устройства да влязат в екипировката на съвременните музиканти, докато преди години те бяха достояние предимно на най-луксозните музикални звукозаписни студия и на радиостанциите. Днес поне цифров ревербератор и еквилайзер ще намерим сред апаратурата на всеки музикант, който свири у нас по заведенията, на сватби и пр., да не говорим за по-високо стоящите по музикална образованост и

постижения концертни и студийни музиканти в поп, рок и електронната музика. Това означава, между другото не само демократизация на електронната техника в последните десетилетия, но променя и музикантската терминология в най-широки мащаби. Защото използването на тази апаратура вкарва в съзнанието както нови думи, така и задължително изисква от музикантите минимум технически познания и естетически вкус при рационалното използване на тези звукови ефекти. Всички посочени до тук инструменти и устройства се произвеждат като самостоятелни апарати от фирмите или пък биват комбинирани в общи корпуси (което не само ги поевтинява, но и избягва трудностите при свързване чрез множество звукови и МИДИ-кабели). Така се появяват разнообразни музикални "комбайни" от ефекти и музикални клавишни инструменти, наречени работни-станции (Workstation). Последните са съчетания между синтезатори, саунд-модули, секвенсъри, саунд-ефект устройства, дигитални магнетофони, компютърни компоненти от всякакъв вид - твърди дискове, дискетни устройства, оптични дискове, монитори, компютърни клавиатури и "мишки" и др.

2.1.3.4. Компютърна мултимедия и софтуерни решения

В последните години, с развитието на мултимедията (т.е. с прибавянето в персоналните компютри на компоненти и програми, които позволяват професионална работа не само с текст, но и с звук, графика и видео), се налага тенденцията всички изброени по-горе музикални инструменти и устройства да бъдат интегрирани в корпуса на мощния съвременен компютър. При това редица функции, които доскоро се изпълняваха от скъпи самостоятелни музикални инструменти и апарати, сега се осъществяват от самия компютър и звуковата му карта. Много от посочените до тук термини днес вече се използват и за названието на музикални компютърни програми, които са много по-евтини от съответните апарати, но и могат непрекъснато да бъдат обновявани с нови, усъвършенствувани версии. Така наред с хардуерните технически решения (т.е. материализирани като самостоятелна, "твърда" музикална апаратура), напоследък все повече се налагат софтуерните им заместители (т.е. програми, разпространявани на дискети или компакт-дискове).

Така в съвременните програми за мултимедийни компютри се появяват:

- мощни софтуерни секвенсъри, нотни и МИДИ-редактори, разполагащи с неограничена памет за записване на пиеси с голямо общо времетраене и множество гласове,
- софтуерни редактори за саунд, включващи в себе си всички известни от звукотехниката ефекти,
- софтуерни синтезатори и дори семплери,
- софтуерни многоканални цифрови магнетофони и смесителни пултове с пълен слухов и визуален контрол на звука и неограничена памет за запомняне и редактиране в реално време на движението на техните канални плъзгачи, еквилайзери, панорами, входно и изходно ниво, с вградени спектрални анализатори и всички възможни атрибути,
- софтуерни компютърни аранжъри, арпежиатори, генератори на алеаторична компютърна музика.

В действителност един съвременен компютър, с малко прибавени звукови компоненти и с много нов софтуер в себе си, може да изпълни функциите на едно напълно екипирано музикално звукозаписно студио от близкото минало,

включително с музикалните инструменти, ефектите, магнетофоните и цялата останала апаратура в него.

Това е нова стъпка към демократизацията на електронното музициране, тъй като и най-съвършения съвременен мултимедиен компютър е много по-евтин и по-достъпен за работа за всеки, който има творчески интереси към музиката, ако го сравним с огромните по обем и сложност натрупвания от инструменти, модули, кабели, стойки, микрофони и високоговорители, които срещаме в музикалните студия и по сцените - особено на рокмузиката или на спектаклите с електронна музика от предишното десетилетие (Пинк Флойд, Жан-Мишел Жар и др.под.). Тези атрибути все още се използват в музикалното шоу - главно като "декор" за внушение на грандиозност и богатство при техническата екипировка на световно известните състави или индивидуални изпълнители. В действителност обаче, в студийната работа, а често вече и на сцената, електронния звук се произвежда от един или няколко, свързани с МИДИ-интерфейс компютъра. Така единствената външна прибавка, която е нужна при тези най-съвременни решения в електронното музициране е една Мастер музикална клавиатура, микрофони за вокалистите и изпълнителите на акустични инструменти, система от усилватели и високоговорители. Всичко останало се извършва от компютъра - от неговите вградени или периферийни устройства.

Бихме могли да обобщим, че в отношението между музика и съвременна техника, мултимедийният персонален компютър от средата на 80-те години на XX век е началото на нова епоха в развитието и разбирането за музика, сравнима в историята може би единствено с Ренесансовата епоха и по-специално с такива събития като възникването на европейското многогласие, нотописа или темпериранията скала от музикални звуци.

Може да се предположи само какви значими последствия ще има това за музикалната терминология, като и за музикалното образование, а не на последно място и за начина, по който новите поколения ще създават и възприемат музиката.

2.2. Електронна и компютърна музика.

2.2.1. Дефиниции и "практическа" терминология

Тази сфера: електронната (компютърна) музика, по наше мнение, изисква комплексен анализ, тъй като тук, наред с разкриването смисъла на чисто техническите термини, се разкрива и една доста по-широка семантика. Тя е свързана с някои актуални социологически, естетически, психологически и други съвременни понятия, нагласи, оценки и критерии, които се намесват, особено когато разглеждаме разпространението на терминологията от тази област, както в българската музикална практика през последните 10 - 15 години, така и в световен мащаб.

Бързата еволюция на чисто техническата терминология бе предизвикана от експлозивното развитие на високите технологии и тяхното приложение в музиката в края на XX век. Въпреки бързото развитие, все пак в чисто технологичен аспект съответните промени се извършват в голяма степен въз основа на строга приемственост, утвърдена световна терминологична стандартизация, всеобщо валидни математически и формално-логически основания.

Развитието на терминологията, свързана с понятия като "електронна музика" или "компютърно музициране", става наистина дори още по-бързо в сравнение с технологичната база.

В речника на музикантите, обаче, непрекъснатите промени са предизвикани не само от подмяната на използваната от тях електронна техника, но и от редуване и конкуренция между голямо множество естетически направления, психологически нагласи на музикантите в различни континенти и региони, от конюнктурата и модата при налагането и разпространението на музиката или информацията за нея.

В края на нашия век, включително и в България, тези процеси в обновлението на музикалното съзнание са особено интензивни и при тях често трудно е да се установи някаква стройна, общозначима логика - както на равнището на музикалната "електронна" практика, така и при теоретичните рефлексии относно нея. Затова не е случаен факта, вече отбелязан от нас в предния раздел на изследването, че в съвременните публикации (респ. терминологични справочници или енциклопедични издания), даже и в компютърните им варианти (CD-ROM или справочни страници по ИНТЕРНЕТ), ще срещнем много по-малко по обем и много по-слабо систематизирани данни и дефиниции за електронната или компютърна музика, ако ги сравним с информацията за самата технологична база, чрез която те биват създавани или разпространявани.

С други думи, например, отговаряйки "що е електронна музика", всеки автор на публикация, както и всеки музикант по света често предпочита да тълкува тази музика по свой вкус, т.е. в голяма степен индивидуално, наблюдайки на собствената си уникалност, музикални пристрастия или творчески възможности и съзнателно да се отказва от дефиниране на общозначими критерии. Същият субект, обаче, отговаря почти еднозначно с общоприета по цял свят терминология, щом се засегнат технологични понятия и термини като: синтезатор, семплер, МИДИ и други подобни.

Точно за това, а не поради липса на интерес към темата или недостатъчна информация, сериозните или популярни енциклопедични издания много често са изключително пестеливи и лаконични в разделите си за електронната музика като общо понятие.

Разбира се, като говорим за "пестеливостта" по отношение на понятието електронна музика, трябва да направим уговорката, че това не е всеобщо правило, особено в европейските музиколожки публикации по въпроса.

Обемът на литературата за това понятие наистина е огромен. Когато обаче прочетем по-подробно макар и малка част от тази значителна по обем литература, виждаме да се повтарят две странни но пръв поглед неща. Авторите: музиколози, критици или композитори, които пишат или говорят подробно за електронната и компютърна музика предпочитат да описват отрязъци от нейната история, или индивидуални стилове в нея, или пък да прокламират конкретни естетически манифести от епохата на европейския авангардизъм и на постмодерната епоха, но не и да разсъждават за общото между различните направления, стилове или етапи в нейното развитие. Особено често се игнорира въпроса за общото между "високата" и популярна електронна музика (например в диапазона Щокхаузен - Жан Мишел Жар). В най-добрия случай се използва тривиалното твърдение, че "електронната музика бива създавана чрез синтезатори и други съвременни електронни инструменти и устройства", забравяйки, че тогава неправомерно би трябвало да включим в нея почти всички популярни жанрове на съвременната музикална продукция: рок и попмузиката, фолка, видеоклиповете, музикалните реклами и сигнали в радиото, музиката в киното и така нататък...

В доста англоезични публикации наблюдаваме често и другия "странен" феномен - за електронната музика и за нейните творци се говори предимно в рекламен маниер, т.е. без дефиниране на самото понятие електронна музика, а по-скоро като специфично клише, което самите музиканти или продуцентите им прикачват към отделни албуми или произведения с цел да отбележат някои особености на аранжмента или пък на творческите намерения на авторите, а понякога просто като "сигнал" преди кампанията по утвърждаването на поредно модно направление на музикалния пазар. Тук авторите на такива публикации също понякога използват и еднозначни "електронни" музикални термини, но те се отнасят предимно за оборудването (използуваните от съответния музикант електронни инструменти на световноизвестни фирми, студийна или озвучителна техника), а не толкова за характера и качеството на самата музика (виж напр. в: [100, Doershuk, p. 38 - 46]). И все пак, ние ще се опитаме да изведем няколко по-широко употребявани значения на електронната музика, така както те са се появявали в българската музикално-творческа практика през последните две десетилетия, под влияние на световните музикални тенденции в тази област.

2.2.2. Кратък исторически преглед относно използването на тези термини в България

Преди 20 години в България все още бе разпространено сред музикантите едно тълкуване на електронната музика, идващо от нейните първи прояви в следвоенния авангардизъм (от началото на 50-те години). То бе силно деформирано от опростеното, вулгаризирано и силно отрицателно отношение, което имаха към нея официалната идеология, както и господстващите тогава в музикалния живот творчески и образователни институции и личности. Тя бе наричана "мъртва музика", създавана от електрически генератори на синусоидни вълни, записвана на лента и възпроизвеждана от високоговорители. Естетически тя биваше дисквалифицирана като най-откровен носител на "дехуманизацията", тъй като при нея, според това неточно и опростено тълкуване, фактически липсвало "живото изпълнение", както и посланието към "широките слушателски маси", т.е. към "народа". Подобно бе отношението и към т. нар. конкретна музика, където дори електрическите генератори отсъствуват, а източникът на музикалния материал са натурални звуци, записвани "от улицата". Но най-силно бе отхвърляна по това време "компютърната музика" (наричана тогава "музика на електронни изчислителни машини"), където дори и "живият композитор" отсъствувал, като бил заменен от "хвърляне на зарове", т.е. от генератори за случайни числа, а формата се построявала по математически формули и модели имитиращи застиналата нежива природа, а се пренебрегвали актуалните обществени отношения и емоции.

Във всички тези широко разпространени клишета, прикачвани по онова време на електронната музика и на посочените по-горе сродни с нея понятия (конкретна и компютърна музика), все пак има някаква истина, ако се абстрахираме от отрицателната идеологическа и естетическа натовареност на съответните придружаващи ги оценки.

Наистина електронната музика в Западна Европа през 50-те години се развива като едно от най-абстрактните направления в абстрактната по своята същност музика на европейските авангардисти. Тук противопоставянето на класическите и романтични музикални традиции е най-силно.

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

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

Както е известно, по отношение на музикалната форма "тоталната организация" е съществувала по това време и извън електронната музика - с използване на серии и групи, т.е. пак чрез прости математически формули и комбинаторика.

Електронната "чиста музика" е дошла като естествено логическо продължение на тези амбиции - както поради собствената си нетрадиционна физико-акустична природа, така и поради факта, че нейното създаване е било възможно по онова време само от онези творци, които имат сериозни математически и инженерни познания. Същевременно институциите, които са финансирали и осъществявали тези експерименти (радиостанции, телефонни компании, политехники и природо-математически катедри към университетите) са били, поне в средата на нашия век, доста отдалечени от традиционните представи за "артистични творчески центрове", вкл. особено що се отнася за създаването в тях на някаква обществено и естетически значима музикална продукция. По принцип музиката създавана в тях естествено е била приемана враждебно от носителите на музикалния академизъм - от традиционните музикални творчески организации и образователни центрове, както и от традиционното музиковедие.

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

При компютърната музика, дори и когато тя се опитва да моделира традиционни музикални стилове, по принцип не може да се говори за композитор и музикална индивидуалност от традиционен тип. Програмистите, които създават алгоритмите за музикално композиране, дори и да имат добри музикални познания, използват в своята работа машинни езици, а в представянето ѝ пред обществото предпочитат терминология от областта на математиката и електронната техника. А това особено ги дистанцира от хуманитарно образованите академични музиканти, за които този език и неговите естетически послания са напълно неразбираеми и чужди по своята същност.

Възникналата в края на 40-те години във Франция "конкретна музика" взима обикновено първичния си материал от урбанистичната звукова среда, а по-рядко - от естествените звуци на биологичния и растителен свят. Но по-нататъшната му обработка, респ. денатурализация, става тук обикновено пак чрез електроакустични или математически формули. Така че в построяването на такъв тип "конкретна" творба - по същество откровено звукоподражателна, остава много малко място за някаква традиционна (академична) музикална намеса. Това прави създаването на конкретна музика може би най-отдалечено от традицията, макар първичния ѝ звуков

материал да изглежда "по-реалистичен" в сравнение с този на чистата електронна и компютърна музика от средата на ХХ век.

В България първоначално (някъде в началото на 60-те години) проникват само отделни термини, свързани точно с тези, посочени по-горе понятия за електронна, компютърна и конкретна музика. Те биват заимствани главно от публикации на западни музиковеди и журналисти, без съответния тип авангардна музика да бъде позната като звуков резултат, както на специалистите, така - още повече - на широката публика. Като всяко ново и непознато нещо, в България терминът електронна музика по онова време се употребява епизодично и като правило - с отрицателно ценностно значение (т.е. като синоним на "антимузика").

Когато през 1964 г. в САЩ се появява първият модуларен аналогов синтезатор на Роберт Мууг, предназначен за широка употреба и за живо изпълнение на сцена - понятието електронна музика качествено се модифицира, както по света, така и по-късно - и у нас.

Фактически след синтезатора на Мууг започват да функционират две конкуриращи се понятия за електронна музика.

Първото - свързано с първоначалните представи за авангардна електронна музика, продължаващи да се развиват главно в Западна Европа (Щокхаузен, Булез, Ксенакис и др.)

Второто - свързано с възникналата по-късно и доста по-популярна електронна музика, създавана от някои солисти и групи по цял свят, които първоначално използват МУУГ Синтезатора и подобни на него инструменти в своята студийна и концертна продукция (Исао Томита, Вангелис, Жан-Мишел Жар, Пинк Флойд, Тенджърийн Дрийм и др.).

Това раздвояване на понятието не означава автоматично и раздвояване на терминологията за него, тъй като стоящите в основата физически и технологични процеси са едни и същи и при двата типа електронна музикална продукция.

Влаганият, обаче, от музикантите и критиците смисъл и естетическо значение на термините понякога е коренно различен при двата типа музика.

Когато казва "музика за компютър" авангардният електронен музикант обикновено разбира специализирани, нарочно конструирани за тази цел устройства и програми за тях (подобни на инструментите и компютърните програми във френския институт ИРКАМ на Булез - виж примери за това в: [75, Musical Thought..., p. 203-211]), с които се създава необичаен звук и форми на музикална композиция, изчислявани по специални, оригинално създадени от композитора алгоритми (или пък изработени от програмисти по негова поръчка). Някои авангардни композитори дори създават своя собствена теория за математическо моделиране на музикалната композиция (например като "стохастичната музика" на Ксенакис).

Когато казват "компютърна музика" - популярните музиканти по цял свят разбират обаче нещо по-друго, а именно: използване предимно на стандартни програми за автоматичен акомпанимент (според каноните на класическата елементарна музикална теория), употреба на обикновени персонални компютри (напр. Атари, Амига, Макинтош, IBM) и на масово разпространени синтезатори и устройства към тях, произведени от фирми като Роланд, Ямаха, Акай, Курцвайл, Корг, Енсоник и много други, с които се "дирижира" и контролира не само качеството на звука и протичането на цялостното музикално изпълнение, но също и осветлението, пиротехническите ефекти и всички останали параметри в осъществяването на концерта или електронното музикално шоу. Само с такава "компютърна музика"

бяха възможни грандиозните представления със звук и светлина например от типа на "Жан-Мишел Жар в Хюстън" или "Стената на Пинк Флойд в Берлин".

Също така съпътстваващите електронната музика технически термини като: "програми за композиране на музика", "синтезатор" "семплер", "секвенсър", "квантизиране", "Hi Fi саунд", "звуков дизайн" и много други, въпреки практически еднозначния си смисъл в речника на инженерите - специалисти по информатика и електроакустика, придобиват твърде различни значения и разнородни, дори противоположни естетически нюанси, когато се употребяват от музикантите-авангардисти и от представителите на популярната музика.

В България, наистина, тези различия и противоположности не бяха така силно изразени по простата причина, че у нас развитието на авангардната електронна музика закъсня с десетилетия и намери доста по-слаб отзвук сред музиканти и публика, ако го сравним например с нейното развитие в страни като тогавашната Полша и Чехословакия.

В същност за електронна музика в България се заговори по-широко едва, когато Радио София закупи през 1973 г. студийния синтезатор EMS - Synthi 100 - една доста съвършена за времето си апаратура. Основанието за неговото закупуване, поне формално, бе да се осигури подходящ инструмент за изработване на електронни музикални ефекти и сигнали за нуждите на Радиото. По същото време в България някои популярни музиканти и групи вече притежаваха портативни Мууг синтезатори, с които експериментираха главно в поп и рокмузиката. Малко по-късно в Балкантон - фабриката за грамофонни плочи, се появи и първият семплер-синтезатор (Емулатор), с който започна работа групата ФСБ.

И все пак най-активен в пропагандирането на електронната музика у нас по-това време бе Симо Лазаров, който единствен първоначално имаше необходимите знания за да работи професионално със студийния синтезатор на Радиото. Неговите амбиции и постижения, не само като електронен инженер, но и като композитор и автор на публикации за електронната музика, до голяма степен предопределиха утвърждаването в България на термина електронна музика с едно твърде специфично значение.

Симо Лазаров по нагласа като музикант бе твърде близък до онова, което се правеше по онова време от Жан-Мишел Жар и групата Пинк Флойд. Както и повечето български композитори настроени на "модерна" по онова време вълна, Лазаров естествено заимстваше някои музикални нагласи, идеи и форми от съответните западни музикални образци. Той създаде през 80-години и своята група "Синти - АВБ", която осъществи в НДК - София, а по-късно и на открито на много места в България електронни мега-спектакли - предимно с "космическо" (спейс) съдържание и с аудио-визуален облик твърде близък до концертите на Жан-Мишел Жар. Части от тези спектакли бяха предавани неколкократно и по БНТ. Така че, вече през 80-години в България сред широките среди музиканти и публиката терминът електронна музика бе равнозначен на "музика от типа на онази, която звучи в спектаклите на Жан-Мишел Жар и на Симо Лазаров".

Терминът "компютърна музика" също често се асоциираше с компютрите и цифровите специализирани устройства, които се използваха за осъществяване именно на такъв тип спектакли. Що се отнася до термина "конкретна музика" - той и досега е познат само на твърде тесен кръг музиканти у нас, именно защото точно такъв тип извънтонална (шумово- и звуко-подражателна) музика, макар и френска по своя произход, бе общо взето твърде далечна от естетическите предпочитания

на музиканти като Жан-Мишел Жар, респ. - на проявите на Симо Лазаров през 80-те години у нас.

Същевременно по същото време в България (80-те години) редица автори, както с академично музикално образование - (Владимир Джамбазов, Цветан Добрев, Румен Бальозов, Сергей Джоканов, Афродита Катмериду, Любомир Кавалджиев), така и от средите на рока и попмузиката (група Дилема, ФСБ, китаристът Илия Фортунов и др.), както и самият Симо Лазаров, правеха успешни експерименти в почти всички области на авангардната и популярната електронна, компютърна и конкретна студийна музика. Някои от тези автори получиха сериозно признание и награди на международни форуми. Тяхната музика, предимно инструментална, бе твърде слабо позната у нас, дори и в средите на самите композитори и музиковеци. Тя, с малки изключения, не бе допускана до прегледите Нова българска музика, организирани от тогавашния Съюз на българските композитори, за нея не съществуваше и специализирана публика или нарочни предавания по радиото и телевизията.

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

От тогава в съзнанието на българската музикална общественост и съответния термин обхваща не само по-голям обем, но и много по-широко естетическо и технологично съдържание. На Фестивала през 1989 г. се провеждат и специални теоретични конференции посветени точно на тази тема. Изяснява се в дискусиите, че "електронната музика" е извървяла дълъг път от първоначалното си състояние през 50-те години, но и че е нещо много по-широко и по-разнообразно от електронните мега-спектакли в стил "Жан-Мишел Жар". Че в нея, включително вече и в България, съжителствуват различни направления: "спейс", "ню-ейдж", "попелектроника", "фолкелектроника", авангардни и поставангардни експерименти, "музикален театър с електронна музика" и много други.

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

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

Като пример за това през 80-те години в България могат да се посочат многобройните концерти на живо на бившия рокмузикант Илия Фортунов, който успя да осъществи световно значими нововъведения в електронната музика, чрез соло на електрическа китара, акомпанирано от самата нея в момента с оригинална,

изобретена от него система на паралелно и последователно включени цифрови повторители, хармонизери и други звукови ефекти. Подобни опити на същия фестивал бяха демонстрирани и от Л.Кавалджиев, чрез използване на класическа цигулка включена в система от повторители и синтезатори.

2.2.3. Опит за съвременно определение на електронната и компютърна музика

От тогава под термина "електронна музика" в България започна да се разбира всяка творческа музикална продукция, чието естетическо послание и ценност е предимно в работата с оригиналния електронен звук (саунда).

САУНДЪТ в електронната музика се създава от комбинация предимно на електронни и някои натурални звукови източници. Той - като краен резултат, се получава **ИЗКЛЮЧИТЕЛНО** чрез използване на съвременни аналогови и цифрови устройства за неговото постоянно (плавно) променяне във времето и в акустичното пространство.

Използването на синтезатори в тази музика е преобладаващо, макар и не задължително. Задължителна, обаче, е употребата на оригинална тонрежисура и модификация на първичния звук, преди той да достигне до слушателя.

Музикалната форма в тази музика може да бъде и от традиционен тип, но по-често тя е инспирирана от оригиналността на самия звук, от неговата вътрешна пулсация и разгръщане във времето, което може да бъде детайлно контролирано от автора. (Това е съществена разлика с традиционните музикални инструменти и ансамбли, където качеството на звука на отделния инструмент, неговата атака, трайност, отзвучаване, както и пространствената локализация на източника на звука са предварително зададени за композитора и не могат да се изменят по желание в процеса на протичането на производението).

Процесът на създаването на електронна музикална творба обикновено включва две фази: 1. избиране или създаване от автора на оригинални "инструменти" (саунди) и на ансамбли от тях, с които да се свири, 2. Изграждане на самата творба въз основа на избраните саунди. В традиционната инструментална музика практически отсъства създаването на оригинални по тембър инструменти (саунди) от автора на производението.

Така се осмисля и терминът "саунд-дизайн", който е някакъв твърде далечен аналог на традиционното "лютиерство". Само че, тук обикновено композиторът сам изпълнява всичките функции - и създател на "инструмента", и автор на музиката, и първи слушател и оценител на готовия, окончателен резултат. Много важно е последното, за да се разбере разликата с традиционната инструментална музика. При нея композиторът само си представя как ще звучи неговата творба, той често не може сам да свири на всичките инструменти, които използва и често при живото изпълнение е изненадан и дори разочарован от онова което звучи, а това е причина за многобройни недоразумения и взаимни обвинения между композиторското и изпълнителско съсловие при изпълнение на нови музикални произведения. При електронната музика такива изненади по принцип са изключени.

Електронната музика естествено формира и нов тип публика - хора които "имат уши" за оригиналността на саунда в музиката и творческата работа с него и не са склонни да се съсредоточават и отвлечат прекалено от нейната мелодична страна, нито дори - от ритмиката. Поради това електронната музика често изглежда еднообразна и бедна за любителите на песенната мелодика и отчетливата, стандартно-танцова метроритмика. Но традиционно настроената публика не подозира, че това е

съзнателен, често търсен ефект от страна на електронния композитор, за да може да изпъкне на преден план именно оригиналността в неговата творческа работа с тембровите и пространствени характеристики на звука.

Всички тези подробни разяснения направихме, за да се разбере, че към началото на 90-те години в България вече бе подготвена почвата за едно съвременно и достатъчно широко разбиране на електронната музика. Тласък към това даде и постепенното налагане на поставангардната естетика в музикалното творчество (елементарно тълкувана у нас понякога като "всякакви комбинации и еkleктика са позволени"), която принципиално обезмисли както догмите на "чистата" електронна музика от епохата на авангардизма, така и на академичната "реалистична" музикална традиция, противопоставяща са на всяка "абстрактна" и "нежива" музика...

Що се отнася до "компютърната музика" (както и до конкретната музика) - тези термини и в самото начало на деветдесетте години бе останал още с неуточнено съдържание в българското музикално съзнание. Първият продължаваше да се употребява като клише или прибавка на електронната музика, винаги когато на музикалната сцена или в студиото на авторите се забележеше присъствието на персонални компютри. (Независимо, че компютри могат да се използват и в работата на традиционно настроени академични композитори или на попмузиканти: например за записване на конкретното изпълнение или на партитурата - нейното отпечатване и издаване, изработване на щимове и пр.).

Като по-точен и близък до предмета, започна да се употребява и терминът "алгоритмична" музика. С него се означаваше вече такава музика, в самото композиране на която съществено участие взимат автоматични устройства и компютърни програми (виж напр. уводните думи към такава програма, създадена в Чехия в: [101, Gerbrich, p.488-489]). Така процесът на авторство вече се премества: от чистото измисляне или спонтанна импровизация - към подбиране от множество варианти, които са създадени и предоставени от самия компютър. Разбира се, това "създаване" не се извършва изцяло от машината, а само след като музикантът е избрал по свой вкус предварителните параметри на тези варианти (състав от тонове, ритми, обща дължина на творбата, темпо, вероятност за появата на определени тонове, панорама, тембри, динамика и изпълнителски щрихи, наситеност на фактурата и много други). Самата тази алгоритмична музика (и съответните компютърни програми) могат да се типологизират общо в две категории: 1. алгоритми основани на правила от традиционната "класическа" или популярна музика и 2. алгоритми, които имитират направления от модерната "сериозна" музика на XX век (алеаторика, додекафония, стохастична музика и пр.) или пък директно използват някои сходни подходи от арсенала на математиката (комбинаторика, генератори за случайни числа и др.).

Терминът "конкретна музика", обаче, в последното десетилетие почти изчезна дори от речника на специалистите. От време навреме традиционното му значение: създаването на музика със звуков материал, записван предимно от окръжаващата среда, бива заместван с някои негови варианти като: "акусматична музика" (виж в: [81, Bayle]), "звукови колажи", "урбанистични семплер-ефекти" и др.

2.2.4. Електронната музика в епохата на ИНТЕРНЕТ

Деветдесетте години на XX век вяха времето на голямата промяна, не само за българските музиканти, но и за "електронните" музиканти от цял свят. Причините за

това бяха не само естетически или конкретно социално-политически (както предимно бе у нас), но имаха своите корени в развитието на самата глобална цивилизация. Прогнозите за "Третата вълна" в нейното развитие - идването на ерата на Информационното общество се сбъднаха неочаквана бързо. Именно 90-те години ще останат в културната история поне с две неща: всеобщото проникване на компютърната мултимедия в бита и също - всеобщото влияние на глобалната мрежа ИНТЕРНЕТ. Масовата компютързация на 90-те години ("златните години" на Бил Гейтс и неговия Microsoft), очевидно бе съпроводена с радикално демократизиране на средствата и начините за създаване, изпълнение, разпространение и коментирание на музиката.

Тези фактори окончателно промениха не само начините, по които днес поне 90% от музиката се създава, записва, съхранява, излъчва и пропагандира по цял свят, но и доведоха до дълбоки промени в съзнанието и самочувствието на музикантите от всички поколения. Техните разбирания за "електронната" и "компютърна" музика, както и за възможностите на "музиката" изобщо, еволюираха извънредно бързо. Този процес, поради всеобщото проникване на високите технологии и на ИНТЕРНЕТ, се осъществи в практиката, както и в съзнанието и на българските музиканти - особено от по-младите поколения (виж подробен анализ на някои от тези съвременни процеси и отражението им в българската музика в: [97, Первазов, с. 3-23]). България вече не изостава от другите европейски страни в полето на електронната и компютърна музика. Използуваните технологии, естетически послания, стилове и терминология у нас вече не се различават от онези, които са разпространени в целия наш континент, както и в Америка или други части на света. Затова ще завършим нашия терминологичен анализ по своеобразен начин: като насочим вниманието на читателя към текста в една информация, получена по ИНТЕРНЕТ (виж набраното с получер шрифт в: ПРИЛОЖЕНИЕ 3). Там ще можем да прочетем "кредото" на Paul Fishwick - електронен музикант и теоретик, автор на забележителна музика и на задълбочени изследвания по компютърно моделиране ([виж: 102, Fishwick] - Computer & Information Science and Engineering Department, University of Florida). Неговите произведения се разпространяват по световната комуникационна мрежа, заедно със стотици други подобни текстове и звукови примери от сферата на електронната и компютърна (алгоритмична) музика. Разсъжденията на този композитор и учен, струва ни се, могат спокойно да бъдат поставени като "кредо" в устата на който и да е днешен български електронен музикант, идентифициращ се с ИНТЕРНЕТ-поколението. Подобни текстове, сами по себе си, както изглежда, са способни да кажат много повече за същността на музицирането в електронната епоха, отколкото това биха могли да постигнат и най-дълбокомислените музиковедски рефлексии.

Подбрана библиография от цитирани и ползувани публикации

1. Moles A. Theorie d' information et perception esthetique. Paris, 1958.(руско издание: Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966).

2. Informatique et musique : session musicologique de l'International computer music conference organisee par l'equipe ERATTO [a] Paris, IRCAM, 24 octobre 1984, [textes reunis et presentes par Helene Charnasse], Publications Elmeratto .Ivry-sur-Seine : Elmeratto, 1988, 145 p.
3. Galden, M.P. 'Popular Music' in the Terminology of Communication and Information Theory, - Popular Music Perspectives, 1985, 2, pp. 106-116.
4. Кавалджиев, Л. Кибернетика и музикознание В: "Българско музикознание", Сб., Том 1, София, 1971.
5. Tomlyn, Bo & Leonard, Steve. Electronic music dictionary: a glossary of the specialized terms relating to the music and sound technology of today, Milwaukee, WI, 1988.
6. Coakley, W. The electronic music dictionary. Lantana (Fla.), 1988.
7. Dobson, Richard. A Dictionary of electronic and computer music technology : instruments, terms, techniques. Oxford (University Press), 1992.
8. Cary, Tristram. Dictionary of musical technology. New York, 1992.
9. Anderton, Craig. The electronic musician's dictionary. New York, 1988.
10. Friedman, Dean, The Complete Guide to Synthesizers, Sequencers and Drum Machines, New York (Amsco), 1987.
11. Bartle, Barton K. Computer software in music and music education: a guide. Metuchen, N.J. [etc.] (Scarecrow Press), 1987.
12. Wicke P., Ziegenrucker W., Rock, Pop, Jazz, Folk. Handbuch der popularen Musik, Leipzig, 1987.
13. Международен тезаурус по културното развитие. София, 1985.
14. Кавалджиев Л. Съвременната музикална терминология като информационна система. - Бълг. музикозн., 1994, № 2, 3-22.
15. Microsoft Encarta. The Complete Multimedia Encyclopedia (CD-ROM). Copyright (c) 1993 Microsoft Corp. and Funk & Wagnall's Corporation. Washington, 1994.
16. Microsoft Bookshelf (CD-ROM). Copyright (c) 1993 Microsoft Corp. [Include: The American Heritage Dictionary, Roget's II Electronic Thesaurus, The Concise Columbia Encyclopedia, The World Almanac and Book of Facts, Bartlett's Familiar Quotations, The Concise Columbia Dictionary of Quotations, Hammond Atlas]. Washington, 1994.
17. Hiller, Lejaren and Isaacson, L. M. (Ed.) Experimental Music; Composition with an Electronic Computer. New York: (McGraw-Hill) 1959.

18. Hiller, Lejaren. Electronic Synthesis of Microtonal Music, Microtonal Music in America (Transcript of the Symposium of the American Society of University Composers, Washington University, St. Louis MO, April 1967. Proceedings of the ASUC 2.), pp. 99-106.
19. Holmes, Thomas B. Electronic Music - History and Criticism. New York, (Charles Scribner's Sons) 1985, pp. 32-41.
20. Rhea, Thomas. The History of Electronic Musical Instruments, In: The Art of Electronic Music, /G. Armbruster ed./, New York, 1984.
21. Tenney, James. Computer Music Experiments, 1961-1964. -Electronic Music Reports 1, 1969, pp. 23-60.
22. Toop, Richard. Stockhausen's Electronic Works: Sketches and Work-Sheets from 1952-1967, -Interface vol. 10, 1981, pp. 149-197.
23. Wilkinson, Scott R. Tuning In: Microtones in Electronic Music; A Basic Guide to Alternate Scales, Temperaments and Microtuning Using Synthesizers, Milwaukee (Hal Leonard Books) 1988.
24. Emmerson, S. ed. The Language of Electroacoustic Music. Macmillan, 1986.
25. Hubert S. Howe, Jr. Electronic music synthesis; concepts, facilities, techniques. New York, 1975.
26. Batel, Gunther und Dieter Salbert.
Synthesizermusik und Live-Elektronik : geschichtliche, technologische, kompositorische und padagogische Aspekte der elektronischen Musik. Wolfenbuttel (Moseler), 1985.
27. Winsor, Phil. Automated music composition. North Texas Press, 1989.
28. Winsor, Phil, Computer composer's toolbox. Blue Ridge Summit, (Windcrest), 1990.
29. Russcol, Herbert. The liberation of sound : an introduction to electronic music. /new introduction by Otto Luening ; preface by Jacques Barzun/. New York (Da Capo Press) 1994.

30. Timbre Composition in Electroacoustic Music. Papers from the Third Science and Music Conference, London, 1993. Ed. by Simon Emmerson. NY (Harwood Academic Publishers) 1994.
31. Kondracki, M., u. and. International Electronic Music Discography. Mainz (B. Schott) 1979.
32. Лазаров, С. Електронна музика и синтезатори, София, 1986
33. Gerzon, Michael, The Electronic Music Tradition: Influences from Classical on Popular Music, in: *Re Records Quarterly*, 1987, 2(1), 17-22
34. Naumann, Joel /Wagoner, James D., Analog Electronic Music Technique, New York (Schirmer) 1985.
36. Roads, Curtis. *Composers and the Computer*. Los Altos, California. (W. Kaufmann), 1985
36. Roads, Curtis. *The Music Machine: Selected Readings from Computer Music Journal*. Cambridge, Mass. (MIT Press) 1989.
37. Schwanauer, Stephan and Levitt, David A. (Ed.) *Machine Models of Music*. Cambridge, Massachusetts (MIT Press) 1993.
38. Bateman, Wayne A. *Introduction To Computer Music*, Wiley, 1980.
39. Howe, Hubert S. Jr. *Timbral Structures for Computer Music*, In: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 1975, pp. 214-225.
40. Dodge, Charles and Jerse, Thomas A. *Computer music : synthesis, composition, and performance*. New York (Schirmer Books) 1985.
41. Moore, F. Richard. *Elements of computer music*. New Jersey. (Prentice Hall) 1990.
42. *Foundations of computer music*. /Ed.: Curtis Roads and John Strawn/. Cambridge, Massachusetts, [etc.] (MIT Press), 1987.
43. Cope, David. *Computers and musical style*. Madison, Wis. (A-R Editions) 1991.
44. Belet, Brian. *Toward a Unification of Algorithmic Composition, Real-Time Software Synthesis, and Live Performance Interaction*, "Proceedings of the 1992 International Computer Music Conference", CMA, 1992
45. Mathews, M. *The Technology of Computer Music*. Cambridge, (The Massachusetts Institute of Technology), 1969.

46. Weidenaar, Reynold. The Telharmonium: A History of the First Music Synthesizer, 1893-1918. (Ph.D. thesis), New York University, 1988.
47. Mind over MIDI /edited by Dominic Milano ; by the editors of Keyboard magazine/. Milwaukee, WI (H. Leonard Books) 1987.
48. Bates, John. The synthesizer. Oxford (Oxford University Press, Music Dept.) 1988.
49. Crombie, David. The synthesizer and electronic keyboard handbook; [foreword by Thomas Dolby]. N.Y. (Knopf) 1984.
50. Friedman, Dean. Synthesizer basics. New York (Amsco Publications) 1986
51. Synthesizer technique /by the editors of Keyboard magazine/. Milwaukee, WI (H. Leonard Books) 1987.
52. Synthesizers and computers /Ed. by Brent Hurtig/ Milwaukee, Wis. (H. Leonard Pub. Corp), 1987.
53. Horn, Delton T. Electronic music synthesizers. Blue Ridge Summit, Pa. (Tab Books), 1980.
54. Pressing, Jeff. Synthesizer performance and real-time techniques. Madison, Wis. (A-R Editions), 1992.
55. Quinzi, Steve. Synthesizer Orchestration. Miama, FL (Studio 224) 1987.
56. Becker, Matthias. Der Synthesizer in Theorie und Praxis. Augsburg (MM-Musik-Media) 1987
57. Becker, Matthias, Synthesizer von gestern. Augsburg (MM-Musik-Media) 1990.
58. Bock, Wolfgang, Synthesizer. Aufbau, Funktion, Anwendung. Hamburg (Taurus) 1981.
59. Dellmann, Gerald, Synthesizer-Handbuch, Augsburg (MM-Musik-Media) 1986
60. Enders, Bernd, Die Klangwelt des Musiksynthesizers, Muenchen (Franzis) 1985.
61. Penfold, R. A., Computer & Musik. Rechnergestuetzte Synthesizererelemente in Theorie und Praxis, Muenchen (Heise) 1987.
62. Conger, Jim. MIDI Sequencing in C. Redwood City, CA (M&T Books) 1989.
63. Cogan, R., Pozzi, E. Sonic design. The nature of sound and music. New Jersey, (Prentice-Hall) 1976.

64. Pierce, John R. The Science of Musical Sound. New York, 1984.
65. Tenney, James. Sound Generation by Means of a Digital Computer, Journal of Music Theory vol. 7, no. 1, 1963, pp. 24-70.
66. Rossing, Thomas D. The Science of Sound /2nd ed/. Addison Wesley, 1990
67. Erikson R., Sound Structure in Music. Berkeley: University of California, 1975.
68. Cogan, Robert. New images of musical sound. Cambridge, Mass. (Harvard University Press), 1984.
69. Smith F., The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. New York, London, Paris., 1979.
70. Merce, John R. The Science of Musical Sound. Freeman, 1983.
71. Sundberg, J. The Science of Musical Sounds. Academic Press, 1992.
72. Mowitt, J. The Sound of Music in the Era of Its Electronic Reproducibility, In: R. Leppert/S. McClary (Ed.), Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception, New York (Cambridge University) 1987, p. 173-197.
73. Peyser, J., The Music of Sound, or The Beatles and the Beatless, In: Columbia University Forum, 1967, 10(3), p.16-22.
74. Gorges, Peter /Merck, Alex. Keyboards, MIDI, Homerecording, Muenchen (Carstensen) 1993.
75. Musical Thought at IRCAM. Ed. by Tod Machover. In: Contemporary Music Review, v 1, Part 1, London, NY.. (Harwood Academic Publications) 1984.
76. Панайотова, М. Класификационни системи и автоматизация на библиотечно-библиографските процеси. - Библиотекар. 1991, № 10, с. 2-3.
77. Мол, Абрахам. Информационен подход към възприемането и към музикалното изкуство. В: А. Мол. Нови студии /съст.: К. Ангов/. София, 1992.
78. Newquist, H. P. Music & Technology. New York, 1989.
79. Кавалджиев Л. Обща теория на музикалната култура в епохата на НТР (в България през 80-те и 90-те години). -Българско музикознание, N 3, 1993.
80. Кавалджиев Л. Прогресът и музиката. София, 1980, 129 с.

81. Bayle, F. La musique acousmatique ou l'art des sons projetés, In: Encyclopaedia Universalis, Paris, 1985.
82. Machover, T. Computer Music with and without Instruments. In: Musical Thought at IRCAM. /Ed. by Tod Machover/. -Contemporary Music Review, v 1, Part 1, London, NY (Harwood Academic Publications) 1984, pp. 203-230.
83. Таблици на десетичната класификация. София, (НБКМ) 1985, 243 с.
84. Таблици на десетичната класификация (Допълнение). Алфавитно-предметен показалец. С., (НБКМ) 1992, 36 с.
85. Extensions and corrections to the UDC - 1981. Ser. 11, 2, 1982.
86. Born, Georgina. Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde (an anthropological study of IRCAM), Berkeley, Cal. (UCal Press), 1995, 390 pp.
87. Weiner, R. Archives and Automation: Issues and Trends. /American Memory Project (MARC) - Library of Congress, Internet/. Austin (Texas), 1995, 13p.
88. Стателова, Р. Обърнатата пирамида. София, 1993, 120с.
89. Ackermann, P. Computer und Musik. Eine Einfuehrung in die digitale Klangverarbeitung. Wien, New York, Berlin (Springer), 1991.
90. DiScipio, Agostino. Inseparable Models of Materials and of Musical Design in Electroacoustic and Computer Music. -Interface, Vol. 24, 1995
91. Perry R. Cook, A meta-wind-instrument physical model, and a meta-controller for real time performance control, preprint CCRMA, Stanford, pp. 273-276, 1992..
92. Kavaldziev, L. Entwurf eines theoretisches Funktionsmodells an Beispielen der Rock- und Popmusik. - Beitrage zur Musikwissenschaft, Heft 3/4, 1985, S. 303-309.
93. Кавалджиев Л. Към общата теория на саунда (I част). -Българско музикознание, № 2, 1994, с.3-24.
94. Кавалджиев Л. Към общата теория на саунда (II част). -Българско музикознание, № 3, 1994, с. 56-78.
95. Кавалджиев, Л. Мястото на музиката в съвременния информационен модел на културата. -Българско музикознание, № 3, 1995, с.52-75.
96. Драганова, Росица. Към въпроса за цикличността на музикално - културното развитие. Автореферат. София (БАН), 1997.

97. Первазов А. Шамани и компютри: Електроакустичната музика и традиционните световни култури. -Българско музикознание, кн. 1, 1998, с.3-23.
98. Kalliris, G and G. Papanikolaou. Isolation of Rhythmic Patterns in Musical Signals. In: "The 92nd Convention, 1992, March 24-27, Vienna"/[2MU2.03], Preprint 3267/, NY (AES), 1992.
99. Ahlback, S. A Computerized Method of Analysis of Tonality in Monophonic Melodies. In: Annual Conference of the Society for Music Perception and Cognition: Abstracts. June 1993, Philadelphia, Pennsylvania (University of Pennsylvania), pp. 5-6.
100. Doershuk, B. New Age Hits Middle Age. Confronting the Betrayal of Noble Ideals, - KEYBOARD, October, 1988, p. 36 - 53.
101. Gerbrich, J., P. Randula and R. Ruzicka. Computer Program for Composition and Automatic Notation of Contemporary Instrumental and Vocal Music. -Computers and Artificial Intelligence. Vol 10, 1991, N 5, pp. 487-503.
102. Fishwick, Paul. Computer Simulation: The Art and Science of Digital World Construction. New Jersey (Prentice-Hall), 1995.
103. Кавалджиев, Л. Музикознанието? В: "Нова българска музика '89 - Секция музиковеди" /доклади/, София (изд. СБК), 1989, с.31-45.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

Приложение 1. Извадка от академична библиографска класификация на тема "музикознание", получена по ИНТЕРНЕТ.

.....
26

MUSICOLOGY

The BOOKBRIDGE Academic Classification

- | | |
|----------|--------------------------------------|
| 26.00 | Musicology in general |
| 26.01 | History of musicology |
| 26.03 | Teaching musicology |
| 26.05 | The profession and its organizations |
| 26.07 | Music and society |
| 26.15 | Theory and aesthetics of music |
| 26.17 | Historical musicology |
| 26.17.00 | generalities |

26.17.21	western formal music	
26.17.23	non-western formal music	
26.17.25	western folk music	
26.17.27	non-western folkmusic	
26.17.29	light music/pop music	
26.17.31	jazz	
26.17.99	remaining subjects	
26.18	On specific musicians and composers	
26.21	Performance	
26.21.00	generalities	
26.21.21	orchestral music/orchestras	
26.21.23	chamber music	
26.21.25	vocal music/choirs	
26.21.99	remaining subjects	
26.27	Opera and operetta (identical to 25.33 sub in perform.arts (inc. film))	Studies
26.29	Accompaniment (incl. film music)	
26.31	Musical instruments	
26.99	Remaining subjects	

[Top of page] [Back to main classification]

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Заб: Тук е показана УДК за печатни публикации на тема музика според: "Таблицы на десетичната класификация С., НБКМ, 1985" и "ОСНОВНИ ДЕЛЕНИЯ и Таблицы на десетичната класификация (Допълнение). Алфавитно-предметен показалец С., НБКМ, 1992". Международната федерация по документация (МФД) създава система за усъвършенстване и развитие на Таблиците за десетична класификация, чиито резултати се публикуват в специални периодични издания. В българската публикация на УДК от 1985 г. се твърди, че са били взети под внимание всички изменения и допълнения от 1981 г. според "Extensions and corrections to the UDC" 1981. Ser. 11,2,1982). В този български вариант, издаден от Народната Библиотека, съставител на таблицата за отдел 7: "Изкуство", е Анастасия Лютова, а редактор е Лора Рибарска. Веднага правят впечатление не само съществените непълноти в класификацията за музика, но и напълно произволния превод на някои от дескрипторите. Например с "деятелни" / 78.071/ е преведено английското Performance (представление, спектакъл).

Раздел

78

Музика

-, балетна 782.91

-, вокална 784

- , деятелни 78.071
- , инструментална 785/789
- .
- .
- .
- , народна 781.7

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Пример за (мултимедийна) WWW страница, извлечена от ИНТЕРНЕТ на адрес:
<http://www.cise.ufl.edu/~fishwick/music/>.

Тя представя Р. Fishwick - композитор на електронна и компютърна музика. Страницата е типична за много днешни създатели на този вид (online) музика по ИНТЕРНЕТ. Тя съдържа рефлексии от автора за неговите артистични интереси и занимания, примери с негова музика, фотографии, видео и препратки към други музикални автори или към източници на интересен софтуер и информации на същата тема.

Заб.: Местата на екрана (Links), от където може да се видят фотографиите и видеото тук са отбелязани с: [Image].

Computer Music (P. Fishwick)

[Image] [Image] [Image] [Press for Video]

All music Copyright (C) 1997 Paul Fishwick
Listen to streaming stereo audio in real time - see the "Digital Audio" section below. Click on the photograph to the left (you will need Real Player).

[Image]

NEW: Hybrid Computer Art/Music

My music can be categorized as "computer music" in general since there are no acoustic instruments used --- only a computer, racks and modules.

The first selection of music is General Midi compliant and uses no special sound banks.

As long as you play it on a card or module that uses wavetable

synthesis, the sound will be fairly faithful to the original. Avoid FM synthesis for GM reproduction (i.e. FM is fine as a tool in analog

synthesis). The second selection requires that you own a Sound Blaster 32

or an AWE32 sound card. The third selection represents digital audio pieces

originally sampled at 44kHz/16-bits and then compressed using the RealAudio 3.0 Encoder. You will need the RealAudio plugin or player to be able to hear it. The advantage of digital audio is that one can take advantage of many sound modules and instruments to create a piece, but the disadvantage is that digital audio files are generally huge and, therefore, take substantial time to download or stream. Several live-streaming and compression approaches are available. I chose RealAudio since it provides very good compression: nobody wants to download megabytes of audio -- it's just not worth it.

- * Profile of Myself and Music
- * General MIDI (GM)
- * MIDI with E-mu SoundFont Banks
- * Digital Audio (RealAudio Compressed)
- * Software for Computer Music (IBM)

Computer Music (P. Fishwick)

My music can be categorized as "computer music" in general since there are no acoustic instruments used --- only a computer, racks and modules.

Profile of Myself and Music

I like many types of music, including rock, jazz, and classical. The music that I like the best and like to create is "electronic music." It is hard to assign names to styles since names and genres change. In the late 60s, I was introduced to electronic music with Walter Carlos playing "Switched On Bach." This album really struck home with me and, interestingly enough, launched an interest in classical music in addition to electronic music. I had previously heard my father play Beethoven and Mozart and just could not appreciate this at all. There was something magical --and still is-- about that Moog sound. I bought some electronic music albums at the time which featured such artists as Stockhausen and Babbitt. This was somewhat interesting but did not really capture my sustained attention: too many bleeps and whistles without any hint of melody or harmony. In the 70s, many rock bands had an orchestral kind of sound using synthesizers as a base. Tangerine Dream is probably my favorite band, but Emerson, Lake and Palmer (ELP), Yes, Genesis and Rush are great favorites. In the mid 70s, I was fascinated by Jean Michael Jarre's music (with Oxygene) and enjoyed music by Eno and Fripp. In the 80s, I found myself with many artists to choose from including the original Tangerine Dream (I fell in love with Poland and Logos), Patrick O'Hearn, Steve Roach, Don Slepian, Klaus Schulze, and Richard Burmer to name a few. Recently, I have obtained CDs of ambient and techno groups such as Autechre, Orbital, Aphex Twin, Future Sound of London and Spacetime Continuum. I have also re-discovered some of the solo CDs from Tangerine Dream members Christophe Franke, Edgar Froese and Johannes Schmoelling.

Musical genres come and go. If I reference the categories in record/CD stores to illustrate my musical interests, it all started in the "Special Effects" or "Electronic Music" sections in the 60s. Then, many rock bands featured orchestral-quality electronic pieces (ELP and

Yes) and so the "Rock" section was the place to be. "New Age" arrived in the 80s and we have genres such as "Ambient", "Techno", "Industrial", "Dance" and so on. With the birth of the personal computer and MIDI in the 80s, I now classify my own music as "Computer Music" for no particularly good reason. Although I've had a long-time love of music, I have not been in a good position to create my own music due to a lack of technology and equipment expense. With inexpensive sound cards such as the SoundBlaster 32 and AWE32, suddenly, a person with an interest in electronic computer music finds himself with the right tools. I believe that everyone should make music and that we are too constrained to think that to make music, we must spend years on "manual finger exercises." Prior to having a personal computer with MIDI capability, I had spent a year playing piano (1983), and getting nowhere quickly. This was boring. Using a computer, sequencer and the SoundBlaster, in addition to my other MIDI hardware (ref. the section on digital audio), I have finally found the right tools for the kind of music I like. I am simply not satisfied spending hundreds of hours on a piano or with a saxophone developing "muscle memory." After all, I am not interested in live performance -- I am out to design music, not reproduce it "live." I want to create extravagant orchestral-size scores, which is now possible. I spend more time thinking about editing and composing and less on the finger dexterity. This is as it should be.

With the right technology now at my disposal, I am willingly relearning scales and music notation on the side. I am thirsty to learn more about music theory. But it is important to see the causal relation: I am having fun learning music theory, scales and orchestration as a result of being able to create pleasing music quickly, and not because I had to wade through torturous years of playing music that just doesn't interest me. What a great way to learn!

We are at the start of a revolution in music, mainly due to the computer and its relation to music, but also due to the MIDI standard which is really all about "control". Do people spend countless hours to learn how to paint and draw or to create pleasing visual artforms? Well, of course they do. But, here is a key point: people will derive more pleasure in art when they are able to generate their own pleasing artforms after only a modicum of time investment. It really cannot work any other way. I don't mind spending 10 weeks in an oil painting class if I can graduate from it with the feeling that I am deriving some level of enjoyment from some of my own creations. With photography and computer graphics, visual art has come to the masses. Many people snap photographs and use graphics and computer art packages to design things they actually like. Why can't this work in music as well? The answer is that "it can." When you visit the local bookstore, ask yourself why there are many books on digital art and computer graphics but hardly any on computer music. Is music destined to be practiced only by those whose hands and heads were forced from early childhood to play musical instruments? The time is ripe for change. The SoundBlaster 32 is a brilliant choice if you own an IBM/PC. Make sure to add memory to it since it takes up to 28MB, but I find that 8MB provides for a very nice size for SoundFont memory. Go and get a software sequencer and an inexpensive sound card with at least wave-table synthesis. Now, you are ready to compose your own music that you will actually enjoy, and so will your friends.

General Midi

- * "Jupiter Wedding" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz; Software: Koan Pro.
 - o SKP File (8K): Koan Pro Play File (.SKP)
 - o ZIP File (59K): Compressed Midi File (.MID)
 - o MID File (181K): Midi File (.MID)
- * "East Indian Sea Village" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz; Software: Koan Pro.
 - o SKP File (10K): Koan Pro Play File (.SKP)
 - o ZIP File (29K): Compressed Midi File (.MID)
 - o MID File (77K): Midi File (.MID)
- * "NSYNC SYS1" (C) 1997, Paul Fishwick
 - o MID File (166K): Midi File (.MID) performed using SEQ303 as the primary driver, with AweToy effects.

MIDI with E-mu SoundFont Banks

The following pieces are made specifically for the Sound Blaster AWE32 (or Sound Blaster 32).

- * "Entrance to Thunder Park" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz, Fatar 610 Midi Keyboard Controller; Software: Cakewalk Pro, AWEPIANO V3.11, WMW-ARPEGGIATOR.
 - o ZIP File (1MB): Compressed Midi and SBK File (.MID,.SBK)
- * "Ice Shelf Exploration" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz, Fatar 610 Midi Keyboard Controller; Software: Cakewalk Pro, Koan Pro, Virtualog32 Samples.
 - o ZIP File (17K): Compressed Midi and SBK File (.MID,.SBK)
- * "Life Vortex" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz, Fatar 610 Midi Keyboard Controller; Software: Cakewalk Pro, Koan Pro, Virtualog32 Samples.
 - o ZIP File (146K): Compressed Midi and SBK File (.MID,.SBK)
- * "Full Moon" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz, Fatar 610 Midi Keyboard Controller; Software: Cakewalk Pro, Koan Pro, Virtualog32 Samples.
 - o ZIP File (6K): Compressed Midi and SBK File (.MID,.SBK)
- * "Night Owl" (C) 1996, Paul Fishwick Hardware: SB AWE32, Pentium 120MHz, Fatar 610 Midi Keyboard Controller; Software: Cakewalk Pro, Koan Pro, Virtualog32 Samples.
 - o ZIP File (408K): Compressed Midi and SBK File (.MID,.SBK)

Digital Audio (RealAudio Compressed) [Image]

You will need the Real Player to listen to these pieces. I highly recommend purchasing the Real Player Plus to obtain the best playback. Want to encode your own Real Audio or Video files? Try the Real Encoder. These Real Audio 3.0 files will stream in real time! To find out how to do this, stroll through Zap's Tutorial or the Real Audio Site information on HTTP Streaming. Perform the following steps: (1) Create a 'music.ra' file with you Real Audio 3.0 Encoder; (2) Create a file called 'music.ram' which contains the URL where 'music.ra' is located; (3) to play the music in real

time (streaming), create a link to 'music.ram'. For example, to play the piece "On the Bonnie Shores" below, I created a file in my home page area:

<http://www.cise.ufl.edu/~fishwick/music/realaudio/shores.ram>.

Then, I put a single line in this file:

<http://www.cise.ufl.edu/~fishwick/music/realaudio/shores.ra>

Voila! This same procedure is used to stream video. Make sure that all files have read permission if you are on a Unix system.

- * Creative Labs Radio Broadcast 28.8K OR Dual-ISDN and above
- * Savannah Territory
- * Organic Meteorite 23K
- * Battle of Yorktown
- * Coal Mine Flare
- * On the Bonnie Shores

Other musicians using RealAudio for their encoding and live streaming include:

- * Frank Winkelmann

Here is some equipment that is used for digital audio and cassettes:

[Image] [Image] [Image] [Image]
[Image][Image]

Software for Computer Music (IBM)

Here is the software that I use and like for making electronic music.

- * Shareware

- o AWET1G4 (.ZIP,288KB) Description: This is my most valuable software tool aside from my sequencer, Cakewalk. AWETOY, furthermore, can be used as a general filter connecting another synthesizer and your software sequencer together. Geo Perlea, the author of AWETOY, has put a lot of work into this package, and it really shows. See the AWETOY page for more information on this great package.

- o Arpeggiator and Midi Watcher. Obtain through Andrew Sharpe's home page. Use "arpegg" in conjunction with the Midi Loopback.

- o Midi Loopback (.ZIP,26KB) Description: This is a great little tool, by Hubert Winkler (alias Hubi), that allows you to create virtual MIDI drivers. Its best asset is that you can do multiplexing and demultiplexing with it! I used to use MIDIMUX, but I find this utility much better.

- o Tekknobox (.ZIP,1.5MB) Description: the word "sequencer" originally meant to store and loop sequences on a hardware synthesizer. Some of this capability has been lost with current so-called software "sequencers" which serve more as MIDI/audio editors than sequencers in the traditional definition. Tekknobox is a true sequencer with the ability to create multiple patterns and loops.

- o 303 Sequencer (.ZIP,162KB) Description: this is an excellent program which has many of the same features as Tekknobox. Try it out!
 - o DIDO 4 (.ZIP,61KB) Description: Pick any audio CD and this program can help you to extract any sound from it to create your own instruments. Most sample CDs will be, in effect, audio CDs unless you are lucky enough to find a CD-ROM containing WAVs or SBKs. Use DIDO to grab audio sections as WAVs and proceed to stick them in Goldwave to trim and process them further. The old Vienna requires a monophonic file for the sample. You can use Goldwave to save to the right mono file.
 - o Goldwave (.ZIP,522KB) Description: This is the best wave editor I've seen. Use it to trim audio samples taken from an audio CD or audio (or WAV) sample CD. Goldwave includes many digital signal processing functions including flange, echo and filtering.
- * Commercial
- o Cakewalk and a FAQ
 - o Koan Pro
 - o Sounder
 - o Software Tools for Artists
 - o WavMaker and MIDNight Express

1998/02/01 09:34

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Относно думата "саунд". Част от получен по ИНТЕРНЕТ отговор на запитване към електронен (online) речник.

[Eva]

WordNet 1.6 Vocabulary Helper: sound

Antonyms of noun sound

1 of 8 senses of sound

Sense 1

sound -- (the particular auditory effect produced by a given cause; ``the sound of rain on the roof" or "the beautiful sound of music")

* silence, quiet -- (the absence of sound; ``he needed silence in order to sleep"; "the street was quiet")

Hyponyms of noun sound

6 of 8 senses of sound

Sense 1

sound -- (the particular auditory effect produced by a given cause; ``the sound of rain on the roof" or "the beautiful sound of music")

* noisiness, racketiness -- (characterized by loud and constant noise)

* ring -- (a characteristic sound; ``it has the ring of sincerity")

* unison -- (two or more sounds or tones at the same pitch or in octaves: ``singing in unison")

* voice -- (the distinctive quality or pitch or condition of a person's speech; ``A shrill voice sounded behind us")

Sense 2

sound, auditory sensation -- (the subjective sensation of hearing something; ``he strained to hear the faint sounds")

* music, euphony -- (any agreeable (pleasing and harmonious) sounds; ``he fell asleep to the music of the wind chimes")

* music -- (the sounds produced by singers or musical instruments (or reproductions of such sounds))

* tone, pure tone -- (a steady sound without overtones; ``they tested his hearing with pure tones of different frequencies")

* noise, dissonance, racket -- (the auditory experience of sound that lacks musical quality; sound that is a disagreeable auditory experience; ``modern music is just noise to me")

Sense 4

sound -- (the sudden occurrence of an audible event; ``the sound awakened them")

* beat -- (the sound of stroke or blow; ``he heard the beat of a drum")

* beep, bleep -- (a short high tone produced as a signal or warning)

* bell -- (the sound of a bell: ``saved by the bell")

* buzz -- (sound of rapid vibration: ``the buzz of a bee")

* chink, click, clink -- (a short light metallic sound)

* chirp -- (a sharp sound made by small birds or insects)

* chirrup, twitter -- (a series of chirps)

* chorus -- (any utterance produced simultaneously by a group; ``a chorus of boos")

* click-clack -- (a succession of clicks)

* cry -- (the characteristic utterance of an animal; ``animal cries filled the night")

* drum -- (the sound of a drum; ``he could hear the drums before he heard the fifes")

* footfall, footstep, step -- (the sound of a step of someone walking; ``he heard footsteps on the porch")

* gargle -- (the sound produced while gargling)

* gurgle -- (the bubbling sound of water flowing from a bottle with a narrow neck)

* knock, knocking -- (the sound of knocking (as on a door or in an engine or bearing))

* mutter, muttering, murmur, murmuring, murmuration -- (a low continuous indistinct sound)

* noise -- (sound of any kind (especially unintelligible or dissonant sound); ``he enjoyed the street noises"; "they heard indistinct noises of people talking")

* paradiddle, roll, drum roll -- (the sound of a drum (especially a snare drum) beaten rapidly and continuously)

* pat, rap, tap -- (the sound made by a gentle blow)

* peal, pealing, roll, rolling -- (a deep prolonged sound (as of thunder))

* ping -- (a sharp high-pitched metallic sound)

* plunk -- (a hollow twanging sound)

* pop, popping -- (a sharp explosive sound as from a gunshot or drawing a cork)

* purr -- (a low vibrating sound typical of a contented cat)

* quack -- (the harsh sound of a duck)

* quaver -- (a tremulous sound)

- * ring, ringing, tintinnabulation -- (the sound of a bell ringing; ``the distinctive ring of the church bell"; "the ringing of the telephone"; "the tintinnabulation that so voluminously swells from the ringing and the dinging of the bells" --E. A. Poe)
- * rub-a-dub, drumbeat -- (the sound made by beating a drum)
- * sigh -- (a sound like a person sighing; ``she heard the sigh of the wind in the trees")
- * skirl -- (the sound of (the chanter of) a bagpipe)
- * song -- (a distinctive or characteristic sound; ``the song of bullets was in the air"; "the song of the wind"; "the wheels sang their song as the train rocketed ahead")
- * strum -- (sound of strumming: ``the strum of a guitar")
- * swish -- (a brushing or rustling sound)
- * tapping -- (the sound of light blow or knock; ``he heard the tapping of the man's cane")
- * throbbing -- (a sound with a strong rhythmic beat; ``the throbbing of the engines")
- * thump, thumping, clump, clunk, thud -- (a heavy dull sound (as made by impact of heavy objects))
- * thrum -- (a thrumming sound; ``he could hear the thrum of a banjo")
- * thunk -- (a dull hollow sound; ``the basketball made a thunk as it hit the rim")
- * tick, ticking -- (a metallic tapping sound; ``he counted the ticks of the clock")
- * ting, tinkle -- (a light clear metallic sound as of a small bell)
- * toot -- (a blast of a horn)
- * tootle -- (sound of tooting softly and repeatedly as on a flute)
- * trample, trampling -- (the sound of trampling)
- * twang -- (a sharp vibrating sound (as of a plucked string))
- * vibrato -- ((music) a pulsating effect in an instrumental or vocal tone produced by slight and rapid variations in pitch)
- * voice -- (a sound suggestive of a vocal utterance; ``the noisy voice of the waterfall"; "the incessant voices of the artillery")
- * whirl, whirr, whirring -- (sound of something in rapid motion: ``whirl of a bird's wings"; "the whirl of the propellers")
- * whistle, whistling -- (the sound made by something moving rapidly or by steam coming out of a small aperture)
- * zing -- (a brief high-pitched buzzing or humming sound: ``the zing of the passing bullet")

Sense 6

phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language)

- * phoneme -- ((linguistics) one of a small set of speech sounds that are distinguished by the speakers of a particular language)
- * vowel, vowel sound -- (a speech sound made with the vocal tract open)
- * semivowel, glide -- (a vowel-like sound that serves as a consonant)
- * consonant -- (a speech sound that is not a vowel)
- * orinasal phone, orinasal -- (a speech sound produced with both the oral and nasal passages open (as French nasal vowels))
- * sonant, voiced sound -- (a speech sound accompanied by sound from the vocal cords)

Sense 7

channel, sound -- (a relatively narrow body of water linking two larger bodies; ``the ship went aground in the channel")

- * Harlem River -- (a channel separating Manhattan from the Bronx)

- * watercourse -- (natural or artificial channel through which water flows)
- * tideway -- (a channel in which a tidal current runs)
- * English Channel -- (an arm of the Atlantic Ocean that forms a channel between France and Britain)
- * strait -- (a narrow channel of the sea joining two larger bodies of water)
- * canal -- ((astronomy) an indistinct surface feature of Mars once thought to be a system of channels; they are now believed to be an optical illusion)
- * rill -- (a small channel (as one formed by soil erosion))

Sense 8

sound -- (a large ocean inlet or deep bay; ``the main body of the sound ran parallel to the coast")

- * Long Island Sound -- (a sound between Long Island and Connecticut)
- * Puget Sound -- (an inlet of the North Pacific in northwestern Washington State)

Synonyms/Hypernyms (Ordered by Frequency) of noun sound

8 senses of sound

Sense 1

sound -- (the particular auditory effect produced by a given cause; ``the sound of rain on the roof" or "the beautiful sound of music")

- * sound property -- (an attribute of sound)

Sense 2

sound, auditory sensation -- (the subjective sensation of hearing something; ``he strained to hear the faint sounds")

- * sensation, sense experience, sense impression, sense datum -- (an unelaborated elementary awareness of stimulation; ``a sensation of touch")

Sense 3

sound -- (mechanical vibrations transmitted by an elastic medium; ``falling trees make a sound in the forest even when no one is there to hear them")

- * mechanical phenomenon -- (a physical phenomenon associated with the equilibrium or motion of objects)

Sense 4

sound -- (the sudden occurrence of an audible event; ``the sound awakened them")

- * happening, occurrence, natural event -- (an event that happens)

Sense 5

audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials")

- * auditory communication -- (communication that relies on hearing)

Sense 6

phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language)

- * language unit, linguistic unit -- (one of the natural units into which linguistic messages can be analyzed)

Sense 7

channel, sound -- (a relatively narrow body of water linking two larger bodies; ``the ship went aground in the channel")

- * body of water, water -- (the part of the earth's surface covered with water; ``they invaded our territorial waters")

Sense 8

sound -- (a large ocean inlet or deep bay; ``the main body of the sound ran parallel to the coast")

* body of water, water -- (the part of the earth's surface covered with water; ``they invaded our territorial waters")

Part Holonyms of noun sound

2 of 8 senses of sound

Sense 5

audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials") PART OF: television, telecasting, TV,

video -- (broadcasting visual images of stationary or moving objects)

Sense 6

phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language) PART OF: utterance -- (sounds uttered for auditory communication)

Holonyms of noun sound

2 of 8 senses of sound

Sense 5

audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials") PART OF: television, telecasting, TV,

video -- (broadcasting visual images of stationary or moving objects)

Sense 6

phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language) PART OF: utterance -- (sounds uttered for auditory communication)

Coordinate Terms of noun sound

8 senses of sound

Sense 1

sound -- (the particular auditory effect produced by a given cause; ``the sound of rain on the roof" or "the beautiful sound of music")

* sound property -- (an attribute of sound)

* sound -- (the particular auditory effect produced by a given cause; ``the sound of rain on the roof" or "the beautiful sound of music")

* silence, quiet -- (the absence of sound; ``he needed silence in order to sleep"; "the street was quiet")

* musicality, musicalness -- (the property of sounding like music)

* harmony -- (an agreeable sound property)

* dissonance -- (disagreeable sounds)

* pitch -- (the property of sound that varies with variation in the frequency of vibration)

* timbre, timber, quality, tone -- (the distinctive property of a complex sound (a voice or noise or musical sound); ``the timbre of her soprano was rich and lovely"; "the muffled tones of the broken bell summoned them to meet")

* volume, loudness, intensity -- (the magnitude of sound (usually in a specified direction); ``the kids played their music at full volume")

* softness -- (a sound property that is free from loudness or stridency)

* rhythmicity -- (the rhythmic property imparted by the accents and relative durations of notes in a piece of music)

Sense 2

sound, auditory sensation -- (the subjective sensation of hearing something; ``he strained to hear the faint sounds")

* sensation, sense experience, sense impression, sense datum -- (an unelaborated elementary awareness of stimulation; ``a sensation of touch")

* threshold, limen -- (the smallest detectable sensation)

* vision, visual sensation -- (the perceptual experience of seeing; ``the runners emerged from the trees into his clear vision"; "he had a visual sensation of intense light")

* smell, odor, odour, olfactory sensation, olfactory perception -- (the sensation that results when olfactory receptors in the nose are stimulated by particular chemicals in gaseous form; ``she loved the smell of roses")

* taste, taste sensation, gustatory sensation, taste perception, gustatory perception -- (the sensation that results when taste buds in the tongue and throat convey information about the chemical composition of a soluble stimulus; ``the candy left him with a bad taste"; "the melon had a delicious taste")

* sound, auditory sensation -- (the subjective sensation of hearing something; ``he strained to hear the faint sounds")

* synesthesia, synaesthesia -- (a sensation that normally occurs in one sense modality occurs when another modality is stimulated)

Sense 3

sound -- (mechanical vibrations transmitted by an elastic medium; ``falling trees make a sound in the forest even when no one is there to hear them")

* mechanical phenomenon -- (a physical phenomenon associated with the equilibrium or motion of objects)

* inertia -- ((physics) the tendency of a body to maintain its state of rest or uniform motion unless acted upon by an external force)

* leverage, purchase -- (the mechanical advantage gained by being in a position to use a lever)

* sound -- (mechanical vibrations transmitted by an elastic medium; ``falling trees make a sound in the forest even when no one is there to hear them")

* trajectory, flight -- (the path followed by a moving object)

* resistance -- (any mechanical force that tends to retard or oppose motion)

Sense 4

sound -- (the sudden occurrence of an audible event; ``the sound awakened them")

* happening, occurrence, natural event -- (an event that happens)

* accompaniment, concomitant, co-occurrence -- (an event or situation that happens at the same time as or in connection with another)

* avalanche -- (a sudden appearance of an overwhelming number of things; ``the program brought an avalanche of mail")

* experience -- (an event as apprehended; ``a surprising experience"; "that painful experience certainly got our attention")

* trouble -- (an event causing distress or pain; ``what is the trouble?"; "heart trouble")

* miracle -- (any amazing or wonderful occurrence)

* wonder, marvel -- (something that causes feelings of wonder; ``the wonders of modern science")

- * thing -- (an event: ``a funny thing happened on the way to the...")
- * episode -- (a happening that is distinctive in a series of related events)
- * eventuality, contingency -- (a possible event or occurrence or result)
- * beginning -- (the event consisting of the start of something: ``the beginning of the war")
- * ending, conclusion -- (an event whose occurrence ends something; ``his death marked the ending of an era")
- * periodic event, recurrent event -- (an event that recurs at intervals)
- * change, alteration, modification -- (an event that occurs when something passes from one state or phase to another: ``the change was intended to increase sales"; "this storm is certainly a change for the worse")
- * accident, fortuity, chance event -- (anything that happens by chance without an apparent cause)
- * fire -- (the event of something burning (often destructive); ``they lost everything in the fire")
- * incident -- (a single distinct event)
- * discharge -- (the sudden giving off of energy)
- * case, instance, example -- (an occurrence of something; ``it was a case of bad judgment"; "another instance occurred yesterday"; "but there is always the famous example of the Smiths")
- * movement, motion -- (a natural event that involves a change in the position or location of something)
- * failure -- (an event that does not accomplish its intended purpose)
- * success -- (an event that accomplishes its intended purpose; ``let's call heads a success and tails a failure"; "the election was a remarkable success for Republicans")
- * appearance -- (the event of coming into sight)
- * destiny, fate -- (an event (or course of events) that will inevitably happen in the future)
- * disappearance -- (the event of passing out of sight)
- * contact, impinging, striking -- (the physical coming together of two or more things; ``contact with the pier scraped paint from the hull")
- * interruption, break, abrupt change -- (some occurrence that interrupts; ``the telephone is an annoying interruption"; "there was a break in the action when a player was hurt")
- * sound -- (the sudden occurrence of an audible event; ``the sound awakened them")
- * union -- (the occurrence of a uniting of separate parts; ``lightning produced an unusual union of the metals")
- * news event -- (a newsworthy event)
- * flash -- (a sudden intense burst of radiant energy)
- * convergence -- (the occurrence of two or more things coming together)
- * juncture, occasion -- (an event that occurs at a critical time; ``at such junctures he always had an impulse to leave"; "it was needed only on special occasions")
- * outburst, burst, flare-up -- (a sudden violent happening; ``an outburst of heavy rain"; "a burst of lightning")
- * outbreak -- (a sudden violent spontaneous occurrence of an undesirable condition)
- * reverse, reversal, setback, blow -- (an unfortunate happening that hinders or impedes; something that is thwarting or frustrating)
- * boom, bonanza, goldmine, manna from heaven -- (a sudden happening that brings very good fortune)

* crash, collapse -- (a sudden large decline of business or the prices of stocks (especially one that causes additional failures))

Sense 5

audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials")

* auditory communication -- (communication that relies on hearing)

* audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials")

* speech, spoken language, language, oral communication -- (communication by word of mouth; ``his speech was slurred"; "he uttered harsh language"; "he recorded the language of the streets")

* utterance -- (sounds uttered for auditory communication)

Sense 6

phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language)

* language unit, linguistic unit -- (one of the natural units into which linguistic messages can be analyzed)

* discourse -- (extended verbal expression in speech or writing)

* word -- (a unit of language that native speakers can identify; ``words are the blocks from which sentences are made"; "he hardly said ten words all morning")

* syllable -- (a unit of spoken language larger than a phoneme; ``the word `pocket' has two syllables")

* lexeme -- (a minimal unit (as a word or stem) in the lexicon of a language; `go' and `went' and `gone' and `going' are all members of the English lexeme `go')

* morpheme -- (minimal meaningful language unit; it cannot be divided into smaller meaningful units)

* formative -- (minimal language unit that has a syntactic (or morphological) function)

* name -- (a language unit by which a person or thing is known; ``his name really is George Washington"; "those are two names for the same thing")

* collocation -- (a grouping of words in a sentence)

* phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language)

Sense 7

channel, sound -- (a relatively narrow body of water linking two larger bodies; ``the ship went aground in the channel")

* body of water, water -- (the part of the earth's surface covered with water; ``they invaded our territorial waters")

* drink -- ((informal) any large deep body of water; ``he jumped into the drink and had to be rescued")

* waterway -- (a navigable body of water)

* stream, watercourse -- (a natural body of running water flowing on or under the earth)

* main, briny -- (any very large body of (salt) water)

* ocean -- (a large body of water constituting a principal part of the hydrosphere)

* sea -- (a division of an ocean or a large body of salt water partially enclosed by land)

* seven seas -- (an informal expression for all of the oceans of the world; ``the old salt had sailed the seven seas")

* high sea -- (the open seas of the world outside the territorial waters of any nation)

* territorial water -- (the water over which a nation exercises sovereign jurisdiction)

- * deep, oceanic abyss -- (an especially deep part of a sea or ocean)
 - * mid-water -- (the water that is well below the surface but also well above the bottom; ``many marine fishes inhabit the mid-waters")
 - * offing -- (the part of the sea that can be seen from the shore; ``there was a ship in the offing")
 - * lake -- (a body of (usually fresh) water surrounded by land)
 - * shoal, shallow -- (a stretch of shallow water)
 - * gulf -- (an arm of a sea or ocean partly enclosed by land; larger than a bay)
 - * ford, crossing -- (a shallow area in a stream that can be forded)
 - * estuary -- (the wide part of a river where it nears the sea; fresh and salt water mix)
 - * waterfall, falls, cascade, cataract -- (a steep descent of the water of a river)
 - * cove, inlet, recess -- (a small arm off of a larger body of water (often between rocky headlands))
 - * bay -- (an indentation of a shoreline larger than a cove but smaller than a gulf)
 - * sound -- (a large ocean inlet or deep bay; ``the main body of the sound ran parallel to the coast")
 - * channel, sound -- (a relatively narrow body of water linking two larger bodies; ``the ship went aground in the channel")
 - * pool, puddle -- (a small body of standing water (rainwater) or other liquid; ``there were puddles of muddy water in the road after the rain"; "the body lay in a pool of blood")
- Sense 8
- sound -- (a large ocean inlet or deep bay; ``the main body of the sound ran parallel to the coast")
- * body of water, water -- (the part of the earth's surface covered with water; ``they invaded our territorial waters")
 - * drink -- ((informal) any large deep body of water; ``he jumped into the drink and had to be rescued")
 - * waterway -- (a navigable body of water)
 - * stream, watercourse -- (a natural body of running water flowing on or under the earth)
 - * main, briny -- (any very large body of (salt) water)
 - * ocean -- (a large body of water constituting a principal part of the hydrosphere)
 - * sea -- (a division of an ocean or a large body of salt water partially enclosed by land)
 - * seven seas -- (an informal expression for all of the oceans of the world; ``the old salt had sailed the seven seas")
 - * high sea -- (the open seas of the world outside the territorial waters of any nation)
 - * territorial water -- (the water over which a nation exercises sovereign jurisdiction)
 - * deep, oceanic abyss -- (an especially deep part of a sea or ocean)
 - * mid-water -- (the water that is well below the surface but also well above the bottom; ``many marine fishes inhabit the mid-waters")
 - * offing -- (the part of the sea that can be seen from the shore; ``there was a ship in the offing")
 - * lake -- (a body of (usually fresh) water surrounded by land)
 - * shoal, shallow -- (a stretch of shallow water)
 - * gulf -- (an arm of a sea or ocean partly enclosed by land; larger than a bay)
 - * ford, crossing -- (a shallow area in a stream that can be forded)
 - * estuary -- (the wide part of a river where it nears the sea; fresh and salt water mix)
 - * waterfall, falls, cascade, cataract -- (a steep descent of the water of a river)

- * cove, inlet, recess -- (a small arm off of a larger body of water (often between rocky headlands))
- * bay -- (an indentation of a shoreline larger than a cove but smaller than an gulf)
- * sound -- (a large ocean inlet or deep bay; ``the main body of the sound ran parallel to the coast")
- * channel, sound -- (a relatively narrow body of water linking two larger bodies; ``the ship went aground in the channel")
- * pool, puddle -- (a small body of standing water (rainwater) or other liquid; ``there were puddles of muddy water in the road after the rain"; "the body lay in a pool of blood")

Holonyms of noun sound

2 of 8 senses of sound

Sense 5

audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials") PART OF: television, telecasting, TV,

video -- (broadcasting visual images of stationary or moving objects)

Sense 6

phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language) PART OF: utterance -- (sounds uttered for auditory communication)

Overview of noun sound

The noun sound has 8 senses (first 6 from tagged texts)

1. sound -- (the particular auditory effect produced by a given cause; ``the sound of rain on the roof" or "the beautiful sound of music")
2. sound, auditory sensation -- (the subjective sensation of hearing something; ``he strained to hear the faint sounds")
3. sound -- (mechanical vibrations transmitted by an elastic medium; ``falling trees make a sound in the forest even when no one is there to hear them")
4. sound -- (the sudden occurrence of an audible event; ``the sound awakened them")
5. audio, sound -- (the audible part of a transmitted signal; ``they always raise the audio for commercials")
6. phone, speech sound, sound -- ((linguistics) an individual sound unit of speech without concern as to whether or not it is a phoneme of some language)
7. channel, sound -- (a relatively narrow body of water linking two larger bodies; ``the ship went aground in the channel")
8. sound -- (a large ocean inlet or deep bay; ``the main body of the sound ran parallel to the coast")

End of WordNet output for sound.

Return status: query word found.

WordNet : information, data, and software.

It is now Mon Dec 22 09:28:26 1997 in Kyoto, Japan.

WordNet 1.6 Vocabulary Helper

Help for Eva Word Lookup Interfaces

Greg Peterson <peterson@notredame.ac.jp>
Version: evaword.pl-1.56 1997/12/09 07:19

БЕЛЕЖКИ

1. В крайна сметка през XX век в България са се конкурирали поне три традиционни линии в нашето музиковедие, между които винаги е имало съществени нюанси в предпочитаната терминология:

а) класическа европейска образователна насока, която използва утвърдената по това време академична терминология с предимно италиански /респ. латински/, немски и френски произход,

б) специфично българска /респ. балканска/ по произход терминология, която се употребява не само по отношение на местни фолклорни явления, но и в новата професионалната музика изградена на фолклорна основа,

в) руска терминология, която отчасти е славянска транскрипция главно на посочената в точка а), но прибавя и специфични за своята традиция термини, а по-късно и някои нови ключови думи (напр. "интонацията" - по Б. Асафиев) с подчертана ценностна окраска, твърде различна и дори - противоположна на аксиологичните акценти в западноевропейското музиковедие от средата на XX век.

Интересно е, че дори след Втората световна война тези три традиции у нас продължават да съществуват паралелно и в известна дистанция една от друга, въпреки неизбежните взаимодействия между тях. Всяка една от тях се официализира с твърде различна степен на приемане в няколкото - толерирани еднакво от тогавашната държава музикални институции. Различни са терминологичните акценти, различни са и предпочитаните понятия и музикална тематика към които се насочват: 1. тогавашният Институт за музика - БАН, 2. Консерваторията, 3. Съюзът на българските композитори, 4. Националното Радио и 5. Българската Телевизия. Например в последните две институции и в наши дни се употребява терминът "художествена музика", утвърден официално дори в названието на съответни структурни звена в редакционната им дейност, докато в останалите такъв термин почти не се е употребявал.

Тези и няколко други особености в развитието на българското музиковедие могат да послужат в бъдеще за изграждане на модели на неговото развитие и на съвременното му състояние. Един такъв опит, съдържащ някои методологически хипотези и скициране на възможен подход при моделирането на българското музиковедие, ние направихме в доклад изнесен на научна сесия, организирана от секция "Музиковеди" при Съюза на българските композитори в рамките на прегледа НБМ '89 (виж: [105, Кавалджиев, с. 33-42]).

2. Това, впрочем, е добре известно на библиотечните специалисти, работещи с музикални (словесни) текстове, когато те подреждат единиците в една музикална библиотека. Днес - в края на XX век, работейки по систематизацията на наличните публикации в различни типове каталози и библиографски справочници, те очевидно ще срещнат непреодолими трудности, ако се доверят единствено на чисто академичните музикални критерии за класификация.

Ако, например, разгледаме библиографската класификация, отнасяща се за музика в У Д К - Универсалната десетична система за класификация (виж ПРИЛОЖЕНИЕ 2, респ. [83, 84, Таблици на десетичната класификация..] и [85, Extensions and corrections to the UDC], раздел 78), както и други подобни библиотечни класификации (виж напр.и в ПРИЛОЖЕНИЕ 1), ще се убедим, че в тях не се предвижда място за голяма част от публикациите, посочени в приложената към настоящето изследване музикална библиография.

Разбира се, У Д К има вътрешно вградени средства за обогатяване и развитие на тезауруса. Тези възможности за обогатяване се увеличават, когато класификацията и по-нататъшната библиографска обработка на публикациите се автоматизира чрез използване на съвременни компютърни системи (виж: [76, Панайотова, с. 2-3]).

Трудностите възникват, обаче, когато библиотечният специалист трябва да реши КАК да извърши това развитие и обогатяване на тезауруса. Ако използва традиционния в библиотечната практика подход: прочитане на заглавието, съдържанието, респ. резюметата и систематичния показалец (ако има такива), както и самия текст на публикацията, библиотекарят има два възможни начина на действие. Първият: да използва знанията си за разделите на музикознанието, както те са дадени в самата базисна УДК, или пък - както се преподават в консерваториите и другите висши учебни заведения на страната (според класификатора на официално утвърдените специалности) или - според начина на структуриране на научните институти (Например в ИИ към БАН); след това той съответно ще отнесе новоиздадената публикация или към вече наличен раздел в систематичния каталог, или пък - ще създаде нов раздел в този каталог.

Как да постъпи същия библиотекар обаче, ако публикацията е интердисциплинарна или пък принадлежи към нова област на знанието, която не се преподава все още в учебните заведения, която не е институционализирана в съответната страна или пък когато заглавието и стила в публикацията не прилича на познатите до сега в музикалната литература? А как да се постъпи с публикации на компакт-диск или с разпечатки от ИНТЕРНЕТ? Библиотечният специалист, очевидно трябва да има самочувствието, че притежава компетентност по-голяма от тази на всички учени взети заедно, за да се реши на някакво действие в подобни случаи. Затова, обикновено необичайните публикации отиват или в раздела "други" или - което е още по-неудачно, се подвеждат под вече съществуващите академични раздели на музикознанието.

В Западна Европа и Америка е разпространен един друг подход - класифициране по ключови термини, взети от съществуващите тезауруси и по статистическото тегло на нови такива, извлечени автоматично (чрез компютърни системи) от заглавията и резюметата на всички налични публикации (вкл. и електронните такива). Този подход донякъде преодолява изискването библиотекарят да е "специалист по всичко", ускорява процеса и го автоматизира. Но и тук грешките съвсем не са изключени, тъй като някои (особено метафоричните) заглавия, както и резюметата на авторите, далеч не винаги отразяват особеностите на стила, методологията, реалното съдържание, научния апарат и същинския предмет на публикацията. А тъй като думите се обявяват за ключови едва след натрупване на достатъчен масив за статистическа обработка, то, очевидно е, че новите области на знанието и нововъзникващите терминология, поне в началото, също не могат да влязат в тезауруса и да генерират нови раздели към УДК.

3. Няма да се спираме подробно на историята на възникването на този модел, на неговото изпробване и приложение при различни изследователски задачи или музикален контекст, тъй като това е направено вече в други публикации (сравни в: [79, Кавалджиев, с.25], [88, Стателова, с. 19-21], [96, Драганова, с. 33-37]). Тук ще резюмираме само някои характерни особености в него, като разкрием значението на абривиатурите и на съответните термини.

TIEM е абривиатура, която се разшифрова с четири основни термина: 1.традиция, репродукция на миналото, социализация, образование, творчество чрез подражание на наличното (Tradition), 2.иновация, изобретение, откритие, създаване за пръв път (Innovation), 3.развлечение, отпускане, отдих, компенсаторност, разтоварваща игра, хедонизъм (Entertainment), 4.магия, сугестия, ритуалност, внушение, видения, свръхреалност, сакралност, харизматичност (Magic). Това е един синхронен и функционален модел, описващ инвариантни (универсални) за културата качества. Може да се каже, че това са вечните "четири лица на културата". Той може да бъде представен чрез съответна координатна система, която предполага и проверяването на модела чрез конкретни психологически (когнитивни) или социологически проучвания и експерименти, включително и чрез скалиране, измерване и статистическа обработка на резултатите.

TIEM възниква между 1974 и 1977, когато авторът специализира естетика, социология и систематично музиковедение в Полша и Германия. Първоначално е публикуван в ръкопис, откупен от Съюза на композиторите и музиковедите (Берлин), а през 1980 и в книга на български език (виж: [80, Кавалджиев, с. 25-28]). От тогава TIEM е бил изпробван в дългогодишна преподавателска и рецензентска дейност, а също - като част от методиката на социално-психологическо експериментално проучване на музикалната рецепция (Стара Загора - 1980 г., виж в: [103, Кавалджиев, с.102 - 103]), при изработване на теоретичен модел на поп и рокмузиката (виж: [92, Kavaldziev, S. 303-309]), при типологията на музикалния професионализъм (виж в: [104, Кавалджиев с. 245-248]) и в редица други публикации. Същият модел стои и в основата на описанията на семантичните полета при изграждането на съвременна теория на музикалния саунд [93 и 94, Кавалджиев].