

Бележки към разбирането на понятието стил в музиката от края на ХХ и началото на ХХІ век

Георги Арnaudов

*Къде е животът, който изгубихме в живеенето?
Къде е мъдростта, която изгубихме в знанието?
Къде е знанието, което изгубихме в информацията?*
Томас Стърнз Елиът¹

Както може да се види още от заглавието, този текст ще се опита да разгледа разбирането на понятието стил в музиката: първо, полагането му в исторически контекст и промените в тълкуванията от края на ХХ и началото на ХХІ век, основани на функционирането му в съвременната музикалнокултурна практика (доколкото могат да бъдат открити белези за неговото съществуване), а след това, приемането му като рационална абстракция и обобщено мислене, тоест теоретично. Тези бележки, естествено, са възможна хипотеза, предложение за обяснение на видимите протичащи явления, разгледани и представени на основата на един обобщен поглед.

Днешната епоха е период на разпад на ценности, на заличаване и изчезване на *културата* в обичайното значение на това понятие. В нея са видни общата *липса на разбиране* на протичащите културни процеси, неяснотата по отношение на възникналите изменения и тяхното тълкуване. Както отбелязва Марио Варгас Льоса, културата е „изчезнала вече, незабелязано изпразнена от съдържание и запълнена с нов смисъл, заличил досегашния“².

Опирам се на тези уводни думи на нобелиста към *Цивилизация на зрелището*, защото без отчитането на реалното състояние на протичащите в общ културен план явления, без ясният анализ на условията и

предпоставките за дълбочината на кризата и при приемането на отделните изкуства изолирано, като автономни, защитени от бурята *острови на стабилност*, мисленето и говоренето по обсъжданата тематика биха били немислими и безполезни, а примирението със сегашното състояние – очевидно. Нещо повече, трябва ясно да си дадем сметка, че културата не може да бъде приемана и идентифицирана единствено и само с изкуствата, образованието или познанието. Разбирането ѝ по-скоро следва да бъде отправено в посоките на осъзнаването ѝ като среда, която изгражда духа и смислите на живота или по Томас Елиът като това, „което прави от живота нещо, за което си струва да се живее“³. Пак Елиът по-нататък в същия текст определя, че „културата не е само сбор от различни дейности, тя е *стил на живот* (подч. мое, Г. А.)⁴, а Льоса изказва тезата, че „самото понятие за култура никога не е означавало количество знания, а качество и чувствителност“⁵ при разбирането ѝ като самостоятелна реалност, изградена от идеи, естетически и етически ценности и от произведения на изкуството и литературата⁶, които често са не отражение, а първоизточник на редица явления от живота.

Опитвайки се да отида към дефинирането и *разбирането* на стила в музиката, аз се спрях бегло на *разбирането* за културата, тъй като музикалното изкуство е съставен елемент от тази, дефинирана по Льоса, самостоятелна реалност. То е и фактор от развитието и сътворяването на *среда* на изграждане на смисли и отношения, която в един идеален модел, пак по Елиът, създава индивидуалния и груповия дух, а оттам и тяхната съвкупност и функционирането им като общество, като *стил на живеене*.

I. Понятието за стил

Като база за разсъждение ще си позволя да цитирам знаменателно в своята ригидност определение, което е повод за множество размисли и коментари. То принадлежи на американския композитор и философ Ленард Б. Майър, автор на прочутата книга от 1957 *Чувство и значение в музиката*⁷. В един по-късен свой обемен труд *Стил и музика. Теория, история и идеология*⁸ Майър започва още от първата стъпка в текста с дефиницията, която имам предвид:

„Стилът е възпроизводство на моделиране [на образци] или в поведението [маниерите] на човека или в културните артефакти, получени вследствие на човешките действия, което е резултат на серия от решения [избори] в рамките на определен кръг от ограничения“.⁹

Дефиниция, която приемам като универсална формула по отношение на стила не само в музиката, но и в другите изкуства. Две са опорните точки в тази формула: възможността за *решение* (избори) и попадането или спазването на определени *ограничения*. Връзката между тях е от значение, доколкото *решенията* – лексикални, граматични или син-

тактични – попадат в определен кръг от *ограничения*, предпоставени от музикалния или от всеобщия стил на епохата, от исторически преходни или устойчиви културни обстоятелства.

Серията от индивидуални или групови решения/избори в рамките на определен кръг от йерархизирани ограничения с определени параметри и характеристики са това отношение, което ни дава възможности да разграничаваме стил(ови) белези в определен тип практика.

По-нататък Майър систематизира стиловете според *условията*, а ограниченията – според *природата* им. Неговата йерархическа систематизация на стиловете е подобна на тази, която предлагат Вьолфлин и Уолхайм¹⁰. Майър разглежда *природата* на ограниченията на различни нива, производни от *условията* на цяла една култура, епоха, движение или от индивидуалните творчески решения, като ги обособява в три големи основни класа – закони, правила и стратегии¹¹. Законите като общ, над-културен порядък обхващат проблематика от сферата на познанието и възприемането на музикалните модели, основните параметри на звука, принципните отношения между подбудите, които са насочени към създаване на комуникация, развитието на музикалния процес. От своя страна, правилата са приети като вътрешнокултурна система от ограничения, която определя *допустимите смислови значения* на музикалния материал, разглеждани съответно като производни на взаимозависимости в музиката – синтактични и контекстуални. Третият клас – стратегиите, се отнася към творческия избор като система от решения/избори измежду установените *допустими смислови значения* в рамките на определените правила. Така в рамките на определен стил са възможни краен брой ограничителни правила и безкраен брой избори.

Опит за разширяване на понятието за стил

От систематизацията на Майър е видно, че група от понятни и последователни ограничения създава възможност за *граденето* на *културна среда* с „траен и добре утвърден стил“¹². От друга страна, обграждащите ни и предпоставени от определен кръг обстоятелства *ограничения* – биологични или културни например, в сферата на артистичната дейност или в определена музикална практика са подчинени на съществуващи предварителни, трайно установени условия, които всъщност могат да бъдат отгъждествени с параметрите на *вече изградената* културна среда.

По този начин се достига до възможността стилът в музиката да бъде видян като осъзнат *начин на мислене* в *правенето* ѝ, проявен като белег на индивидуална или групова изразност в определена композиторска или изпълнителска творческа практика и в рамките на една *културна среда*, която *го предпоставя* или която *се съгражда* чрез него. Възможността за решение (избор) в моето условно определение за стил и изискванията за „осъзнат начин на мислене в *правенето* (подч. мое, Г. А.)“¹³ на музикал-

ната материя в един по-генерален план се отнасят до *осмислянето или граденето на културна среда*. Приемам динамичната връзка със *средата* като една от най-важните *предпоставки* за оразличаване на творческата практика, а нейните *белези* – като трайно разпознати и приети от индивида, групата или общността.

Разглеждането на индивидуалните или групови начини на мислене и тяхната изразност, както и съотнасянето им като практика спрямо условията на днешната *объркана* среда вероятно би довело до по-голяма яснота по отношение на възникващите изменения в *принципите* на функциониране на културните процеси. Най-малкото то би допринесло поне за едно ново разбиране на принципите на изграждането на тази *среда*, на духа в *мисленето и правенето на стила* на живота.

Към казаното дотук ще добавя още, че музикалният стил може да бъде разглеждан и като „свързаност на качества в епохи или хора“ – най-често намираното определение в различни енциклопедии. По Шапиро стилът е „постоянна форма“¹⁴ на качества или изразност в творчеството на отделна личност или група от творци, според Гомбрих е „отличителен способ“¹⁵ а според Праун „отличителен маниер или способ“¹⁶. И така: *стилът може да бъде разглеждан като съвкупност на формалните принципи (закони, правила) и практическия им израз в творчески решения, които се създават в индивидуалните и груповите практики, в резултат на което се потвърждават или обновяват устойчивите модели на една самостоятелна културна среда, която е основа на смисъла на живеенето.*

II. Практики

Творчески практики и стил

В началото ще се спра на едно общо виждане по отношение на това кое и как може да се определи днес като музикална практика и оттам – къде могат да се търсят белези на стил. Музикалната практика е системата от постоянни и регулярни творчески действия, този *modus operandi*, в резултат на който се поддържа и достига умението за създаване на *opus operatum* – добре или майсторски направената творба. Доколкото правенето на стила и съграждането на културната среда са все пак резултат на творчески действия е добре да се знае, че става дума за процес, който наподобява растежа в природата – процес на узряване на звуковия материал, на неговото непрекъснато съприкосновение със соковете на живота, протичащ и обграждащ твореца по протежение на времето. Състоянието и балансът между вътрешната – духовна и психическа, и външната физическа активност на отделния творец по време на творческия процес, нека го наречем *темпоритъмът на творене* или по-просто – *бързината на съграждането на музикалния материал*, не са, а и не могат да бъдат фактор в определението за *музикална практика*. Същото следва да се отнася и за количеството¹⁷.

Наподобяването или симулирането на творчески практики, както и всички изключения и куриози по подобие на описаните от философа на изкуството Уолхайм творчески проявления на „шизофреници, кандидати за училища по изкуствата, шимпанзета, световни политици или нашите собствени деца“¹⁸ в настоящата студия няма да бъдат предмет на изследване. Към това бих добавил и практиките на „случайно блуждаене“¹⁹ на опитващи пътя на музикалната професия, така ясно видно в заливащите ни отвсякъде реалити шоута²⁰ или пък спорадични симулационни прояви на гениалност.

Видове музикални практики

Можем да приемем като първи документ, описващ музикални практики, споменаването на потомъка на Адам – Ювал (Иувал), баща на свирачите на китара и свирка в IV глава от Битие²¹. Колкото се отнася до новата европейска музикална история, първият композитор, чието име се споменава в документ, е на св. Хилдегард от Бинген, ако приемем писмото на светицата от 1153 година до Папа Анастасий IV²² като първо описание на композиторска практика.

В европейската традиция обособяването на музикалната професия минава през развитието на литургичните практики, създаването на първите композиторски школи, започвайки от 1160 година с Нотрдамската школа през трубадурските школи и дворцовата музикална култура през развоя на публичните концерти, на обществените или държавните музикални институции до представянето и извеждането ѝ на масов изтощаващ ежеминутен показ в медиите. Следователно първият от разглежданите тук типове са практиките, тръгнали от школата на „Нотр Дам“ в Париж, от развитието на церемониалната или празничната музика, преминали през дворцовата култура, през нейното развитие като групова в епохата на барока, а по-късно – като публична концертна артистична дейност, ставаща през вековете достояние на все по-големи групи от хора чрез разрастването и умножаването на пространствата за представяне на музика – църкви, дворци, концертни зали, стадиони, открити пространства. Нека ги наречем, макар и много общо и условно, *автономни* музикални практики. Те включват всички форми на творческа дейност от високата и масовата музикална култура, които впрочем са взаимосвързани и могат да съществуват само в единство, при точно определени разграничения и йерархии.

Впрочем, макар и извън темата, не мога да избегна коментара на различната *степен* на автономност при различните жанрове, що се отнася до взаимоотношенията на музиката с текста и съответстващото изискване за търсене на *решения* в рамките на определен кръг от правила или ограничения, валидни за стиловата изразност на текста като първооснова, подчиняваща музикалната материя на своята структура, идея, смисли и

философия. Тук (без да се напускат рамките на първата описана парадигма) намирам и една втора група, в която следва да бъдат разгледани музикалните практики, вплетени в традиционната форма на представянето. При тях, макар и условно, музиката е подчинена на органично взаимодействие с други изкуства, оставайки все пак един от основните компоненти, елемент на драматургично развитие, фактор на творческо взаимодействие и взаимно влияние. В тази група може да бъде включено цялото многообразие на всички практики, производни на дълговечното развитие на сценичните изкуства, корените на които можем да търсим още в художествения синкретизъм на старогръцкото изкуство и в единството на трите музически изкуства – поезия, музика и танц, а днешните им плодове – в многообразното развитие на *интердисциплинарните взаимодействия* между различните артистични форми, което е и една от най-установените характеристики на съвременните артистични практики. Това може да бъде отчетено както в сценичните, така и във визуалните изкуства и най-вече в киното като обособен и особен вид културна практика, доколкото и когато тя не е ориентирана към практиките на производството и индустрията. Отново и пак условно нека ги наречем *функционални* музикални практики.

Накрая, това са практиките, възникнали след 80-те години на ХХ век като производни на бурното развитие на медиите и новите информационни технологии, на цялостната среда на изобретяване и масово внедряване на технологиите в изкуство, на появата на виртуалното изкуство и неговите *виртуална, добавена и смесена* реалности. В частност при музиката – на звука, създаден и генериран посредством различни технически устройства в резултат от взаимодействието на човека с машината или чрез различни типове музикален софтуер. Казано накратко – цялата тази музика, която е предварително създадена, записана или нанесена на какъвто и да било аналогов или дигитален информационен носител, която не е предназначена за изпълнение на живо. В единствените случаи, когато тя се представя пред публика, при нея е налице възпроизводството на информационен носител. Спектърът на съществуването ѝ и възможностите за представянето ѝ, както и пребиваването ѝ в различни групи, общности и среди са необятни и няма да бъдат обсъждани тук. Всъщност, за мен именно в тази необятност се корени и основният проблем. Ще си позволя да нарека тези музикални практики *виртуални*.

В началото, макар и да предполагат развой в посока на интердисциплинарни взаимодействия между изкуствата и тяхното свързване с науката и технологиите, тоест развитие в посока на иновация на мисленето, а оттам и към откриването и създаването на нова културна среда, тези *виртуални* практики много леко и бързо в голямата си част се вливат в комерсиалната култура и *потреблението*. Глобално развиващата се култура е наричана в началото „култура-свят“²³ от Жил Липовецки или „мейн-

стрийм култура²⁴ от френския учен Фредерик Мартел, въпреки че и двамата имат предвид бурно развиващата се *развлекателна култура* – среда, до която широката общественост има непрекъснат и лесен достъп. Създадена и промотирана в резултат на разволя на търговската и корпоративната култура, *развлекателната култура* намери благодатна почва в бързото развитие на медиите от края на 80-те, накара няколко нови поколения да преодолеят депресията от „символната кастрация“²⁵ и чувството на угнетеност от изолираното наблюдаване в самота на малкия екран, превърна го във фетиш, изобрети реалити шоуто²⁶ и накрая създаде нова генерация, която живее и мисли в и чрез екрана, превърнал се в задължителен фактор и атрибут на културното развлечение (entertainment) – съзнателно не употребявам термина събитие (event).

Този *друг тип виртуална култура* предполага практиката на *пребиваването* около и в машината, на *срастването* с нея, на *влизането* в мрежата – човешка или виртуална, на съвместното съжителстване с други човешки организми, на образуването на своего рода духовна колония или *суперорганизъм*, в който участниците не мислят, а *усещат*, движат се с лекота по повърхността, водени от различни информационни вълни. Те се забавляват или творят чрез машината в средата на видеоигри, манга или звукови семпли, създават *своята среда* на битуване, преценяват вкусовете си само в група, живеейки почти без думи. Това поколение е „първото, което изцяло мисли и общува чрез образи и звуци“²⁷. Образи и звуци, които са резултат на колективна визия, създадена от аморфен суперорганизъм, който често и донякъде паразитира върху анонимни идеи или такива, взети наготово от традиционните практики. Създаването на тази анонимна общност е белязано от една-единствена практика – потреблението, осмислено като средство и като цел.

Създаването и творчеството при първите две традиционни практики са противопоставени на *производството* при третата. Предпоставка при първите е необходимостта от оразличаване, наличието на индивидуален творчески музикален изказ като задължително качество и белег за сътворяването, на наличието на смисъл и стил. Предварително условие при третата е задължителността на уеднаквяването, сливането с колективното, добиването на звукова суровина и продукт – в огромно количество, което приобщава всички към пребиваването в общия вкус. Необходимото условие за разпознаваемост чрез стила е подменено с желанието за анонимност и безличност.

Степен на стабилност на културната практика

Устойчивостта може да бъде в резултат на трайни социални и културни процеси и на наличието на основополагащи, дългосрочни и плодотворни белези в тази практика, които предполагат развитието на индивидуално възникналия стил в посоката на универсален и все-

общ. Един прекрасен пример за това е музиката на Бах. На основата на съществуващите ограничения и културни предпоставки (идеите на Реформацията и лутеранския хорал като нова парадигма, подменяща грегорианската) и съчетаването им с концертните практики на италианския барок той създава сложна амалгама от философски идеи и музика, която се изявява в универсалността на неговия стил. Тази устойчивост може да бъде резултат и на дълготрайно, монотонно и неизменно практикуване на даден религиозен култ, което предполага наличието на еднообразна среда и единен тип литургично музикално мислене – тук бих се опрял на примери като амброзианската или грегорианската музика или пък на практиките във византийската церемониална, празнична или църковна музика.

От своя страна, неустойчивостта в музикалните практики може да бъде разглеждана един път като резултат на нестабилност в развитието на средата и общността – бързо възникване и краткотраен живот на групата или общността, крехки устои или мода. В случая примерите с нормативната естетика на социалистическия реализъм, едва дванадесетгодишното просъществуване на нацистката култура, контракултурата на бийтпоколениято, хипитата или последвалите процеси от епохата на застоя в Източния блок са достатъчно показателни. Нека вземем като пример и протичащия фон от официозни мероприятия и културни дейности, който може да бъде видян в периода на написването на такива шедьоври като *Симфонии № 13* и *№ 14* на Шостакович, *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* и *Tabula Rasa* на Пярт или *Кончерто гросо* и *Пер Гинт* на Шнитке.

Във всяка една от споменатите практики обаче е видно ясното осъзнаване на граденето на *среда*, която определя посоките на изграждането на духа и смислите на живота – макар и в резултат на насилствен или моден културен инженеринг. Такива неустойчиви практики въпреки не са в никакъв случай незначителни – нерядко много от тях, макар и протекли бегло, без да оставят ярки устойчиви образци или белези за стил, влияят плодотворно или не на последващи периоди и епохи, създават условия за разцвет или криза.

Друг е случаят при разглеждането на неустойчивостта на един музикален стил, особено когато се касае за ярък индивидуализъм, а и като резултат от неподражаеми белези в прототипа, развитието на които би довело единствено до симулация или имитация при всеки един опит на последователите му. Тук естествено мога да дам примери както от музиката – с автори като Клод Дебюси, Александър Скрябин, Оливие Месиен или Джон Кейдж, така и от живописата – Джексън Полок или Анди Уорхол. Тяхната значителност, макар и невъзможна за смислово и практическо възпроизвеждане, е очевидна и те поемат вероятно ролята на големи острови, които дават живот на една друга духовна *флора*.

Отношение към веществената реалност на звука

Как се отнася в разглеждания период правещият музиката към самата музикална тъкан, към звуковата субстанция, към вложените в нея кодове и знаци, смисли и идеи? По Бродски това е въпросът как се отнася авторът към „физическия състав на използвания от него материал“²⁸, а по Брох това може да бъде търсено в зависимостта между способността за творческа комуникация и посредничещия слой на изкуството или в авторското отношение към веществената реалност²⁹. В нашия случай това е звукът, а и двамата мислители говорят практически за едно и също – единият по отношение на говоримия език, а другият – на живописиста. Казано кратко: как се отнася авторът към *веществената реалност на звука* и създава ли неговата практика възможност за *символно изразяване*? Проблемът в случая е изключително важен и той има отношение към самото мислене и правене на гореспоменатата изразност и към осмислянето на тези процедури. В него може да бъде търсен и ключът към разбирането на понятието за стил в музиката.

Да започнем да разглеждаме горните практики по обратен ред. Видно е, че *виртуалната* практика, макар и пределно шизоидна, като че ли е най-ясна за разбиране, що се отнася до това търсено отношение към реалността на звука. На първо място, това е *мисленето* и правенето на виртуалния звук като единствено възможен³⁰ вече, на приемането му като реален и *употребим*. Това мислене е поставено в контекста на съответната практика и е белязано не от способността и страстта към *творчество*, а от желанието за *игра*. То няма търпението да преживее акта на създаването и процеса на узряване на творбата; то се сменя непрекъснато и не се застоява никъде. При създаването на *парчето* (piece) или съответния *трак* (track = следа, диря; стъпка, отпечатък) не може да става дума за творба (work) или за акт на творене (to create). Те се добиват, произвеждат (to produce), за да бъдат използвани и употребени бързо, „създадени да съществуват, докато трае изпълнението им и после да изчезнат и освободят място за следващите, също толкова успешни продукти“³¹. Произвеждането на продукта е едновременно цел и средство за пребиваването в груповата реалност. То се прави, за да бъде преценено и харесано от общия вкус на групата, да се влее в масовото производство, да бъде контролирано и отчетено в класацията (chart) и да има успех, изразен не чрез ценностна система, а посредством цена.

Отношението към звука и философията на осмислянето на музикалната субстанция, ако въобще можем да я наречем така, са ярко симулативни. За разлика от традиционните, тази практика не работи с идеи и наративи, не създава музикална тъкан на основата на звукови ядра, зародиши на смислови кодове, развити в идеи, форма и драматургия, не работи чрез съотнасяне и взаимовръзки, а с прости звукови или визуални образци. Символното изразяване е подменено с елементарни и леки

за възприемане *знаци*. Тези звукови мостри (sound samples) се намират в едно единствено тук-и-сега, създадени анонимно или не, от хора или от машини – синтезатори, секвенсери, дигитални семплери, дръм машини, дилей блокове или чрез различни музикални софтуери, симулиращи виртуални пространства и звучности. Конструиранията звукова материя протича без идея и организация, без връзка с нищо, поставена е единствено върху някаква виртуална звукова повърхност, която дава възможност за всякакъв тип поддръждане на готовите звукови образци в безкрайна верига от повтарящи се звукови секции. Тя е звуков пъзел без начало и край, изграден от случайни комбинации и вероятно понякога с великолепно попадения, които никога няма да бъдат осъзнати *като такива* или оценени от потребителя.

Отношението към посредничещия слой и състава на звуковия материал е като към суровина, като средство за *бързо* и ефикасно постигане на продукт за потребление и то в *големи количества*. Той трябва да е комуникативен и на първосигнално ниво да е лесно разпознаваем, както и да се запомня и да се забравя бързо с оглед последващото му подменяне с друг. Идентифицирането с вкуса на общността, наподобяването и мисленето по аналогия са изведени като основни техники на пребиваване в една културна среда, чиято основна функция е да създава публики за развлекателните индустрии.

При разглеждането на множество възможни образци във *функционалните* практики може да се отчете, че днес отношението към веществената реалност на съвкупния сценичен или екранен образ се намира в много интересна фаза от своето развитие – преодоляването на определената от Ихаб Хасан *културна неопределеност*³², и то оставайки в сферата на *технологичната иманентност*. Факт, който предполага вероятно коригиране на определени културни теории или тяхното обогатяване. Практиките са основани на интердисциплинарни взаимовръзки между отделните съставляващи изкуства, които в никакъв случай не са подчинени едно на друго, а се намират в нова система на взаимодействия, на взаимно пораждање, на синкретично сътворяване на използвания веществен материал. Налице е съединяване на различни смислови и стилови координатни системи, които могат да бъдат конкретизирани в развиваната през вековете традиция на старогръцкото синкретично изкуство, на разширяването на познанията и вплитането в новите практики на методологията и стиловите особености на извъневропейските култури и техните сценични изкуства, както и развитието на постмодерния *performance art*³³. Най-накрая, това е осъзнаването на развитието на технологиите като възможен, способстващ за изграждането на веществената реалност инструмент. Съвкупност от множество възможни избори, съчетани в мрежа от връзки, които създават нова среда за творческо-то въображение и взаимодействия.

Опирането на художествения синкретизъм на старогръцкото изкуство чрез идеята за неделимост на изкуствата на основата на ритъма³⁴ се осъществява като сложно взаимодействие на светлината, звука и жеста с текста, на времето и пространството, на човека и машината, които се обединяват в сложен взаимно пораждащ се, да го наречем *интердисциплинарен синкретизъм*, който създава нов комплексен посреднически слой и предполага изграждането на нова стилска реалност. Стилските архетипи, наследили и обобщили широк спектър от (понякога привидно противоречащи си) културни идеи, могат да бъдат видени в един голям кръг от ярки образци на сценичното или филмовото действие след 1980 година. Ще маркирам някои от тях, които за мен имат символно значение към изграждането на стила в изпълнителските изкуства и по отношение на вплитането на музиката в него. Вплитане, което дава друга осезаемост на звука, друга възможност за неговото усещане, полагане в пространството и дори за съприкосновението и докосването му. Възможност на музикалната тъкан да бъде вплетена в един голям, жив и развиващ се организъм. Това може да са: пеещата стихове ръка или звукът на детските погледи в *Криле на желанието*³⁵; отразяващата се музика на Баховия *Erbarme dich, mein Gott* в стъклото на картината и задъханото напяване на молитвата, преливащо се в безкрайността на капките в *Жертвоприношение* на Тарковски; плъзгащата се по стените трагичност на зараждащата се звукова магма в *Прометей*³⁶ на Ноно; наподобяващата старогръцки хор процесия с фестивални жезли в *Бебето от Макон*³⁷; реещите се светлини на музиката, поставени в невъобразима синкретична тъкан, изплетена от звуци и текст, от преплитачи се визии и танц на образи в първата *Книга на водата* от *Книгите на Просперо*³⁸ на Грийнауей; или накрая двете ръце, които сътворяват церемониалното опаковане в декоративна японска хартия на органични обекти, съчленено в отронващите се звуци на струнен инструмент и вплетеното в тях пеене в *Drawing Restraint 9 (Сдържан рисунък)* на Матю Барни и Бьорк³⁹. Извеждането и изброяването на подобни образци би дало достатъчно обемен масив от примери⁴⁰.

В създадената, ще я нарека *нова вещественна реалност* посредническият слой на комуникация може да бъде отъждествен с цялостния сценичен/екранен образ – динамично развиваща се система, сложно поле на битуване в една друга реалност, сътворена от общата мисъл и енергия на творци от различни области. В тази сложна система от връзки пораждащата се материя излъчва идеите и смислите. *Символното изразяване* е от много висок порядък и предполага съответно високо ниво на познание от страна на аудиторията, умения за мислене и осъществяване на връзки в рамките на сложно информационно поле и съзнателен избор. Едновременно с това всички тези изброени по отношение на зрителя дадености предполагат възможност за потапяне в едно, ще го нарека *ритуално състояние* на възприемане на творбата.

Поех обратния път на преглед на отношенията към веществената реалност на звука, защото от тяхното осмисляне и от разбирането на същността им, от организирането им и практическото им прилагане в *символното изразяване* зависи и мисленето за стила. Така в първия тип автономни музикални практики, доколкото стилът работи с най-абстрактна материя, тази връзка става най-сложна за артикулиране. Неговото развитие е поставено в нов спрямо предходните векове контекст – на епохата на *изобретяването* на гигантския шум на машините, на механичния, произведен от хората тътен на града, на големите и бързите музикални преобразувания с открити нови звукови светове, нови звукови технологии, нови музикални *сечива*, нови процедури на мислене. Към тях се прибавят и сложният ред, и липсата на ясна определеност в протичащите културни процеси и на ясна визия за създаването на общност и среда. На този фон в автономните музикални практики средствата, изразностите и етосите остават привидно константни, функциите на основните градивни елементи на музиката – звукът и тишината, са същите, макар и при променени взаимоотношения и при отделено достатъчно внимание на философията на тишината.

Оттук анализът на свойствата на вещественния слой на музиката – звукът, така както той е мислен от редица съвременни автори, става далеч по-сложен за интерпретиране. На първо място, той е мислен в посоката на ново осъзнаване на философията и битието му – един метафизичен проблем, и то, повтарям, при отчитането на горните практики. Става дума за изграждането на контурите на звука, за усещането му, за релефността и осезаемостта му, за вибрациите и свързаността му с другия, следващия звук и подреждането им в безкрайна матрица на реторично развиващи се линии, за организацията на присъщата им логика, а оттам и за енергиите, които тези линии пораждат, за да сътворят особено субтилно ниво на възприятие, от което изплува и се очертава музикалният образ.

Импровизирани или стриктно фиксирани, обгърнати от тишина или изведени в ярка експресия, изсвирени, изпети или изговорени, солираци или обхващащи големи масиви от изпълнители, изпълващи отделните кътчета на различни архитектурни пространства, или пък извадени на открито, за да изучат акустиката на природата, съвременните автономни музикални практики бягат от смислите на развлекателната култура и зрелището. Те като че ли са преодолели декоративността от края на XIX и началото на XX столетие, след това и последвалите ги експресивност и конструктивизъм и са отправили своето мислене към различни архетипи както от предишни епохи, така и от различни култури от целия свят. Обединили в своето съграждане автори от различни етноси, привидно различни в техническия си изказ, те са свързани в търсенето на ясна разпознаваемост и отчетлива динамика на своята изразност. А това е вероятно напредпоставка за търсенето на път към стабилност и определеност и на

възможности за съграждането на нова културна общност и среда с ярки, видими белези, със способности не само за *символно изразяване* на действителността, но и с философия за нейното съграждане и развитие, с ясно определени устойчиви практики в рамките на съществуващите условия и при разработването на неизползвания потенциал на иманентността на технологиите и информацията.

III. Индивидуалният стил

Нека сега се върнем към началото на настоящия текст, който се отгласна от определението за стил на Майър. Важен момент в систематизацията му е, че независимо дали трите класа в *природата на ограниченията* се съотнасят към което и да било йерархично ниво от условия, към които се прилагат, те свеждат всичко до избора на *изразяване* и до *правилата*, които го обуславят. Тази систематизация може да бъде основание за любопитен анализ на състоянието и развитието на стила в днешната епоха, макар и при известни размествания, които ще бъдат резултат от настъпилата промяна във вида на музикалните практики и трудното им вместване в предварително предпоставени схеми.

Така стигаме до далеч по-рано написания текст на Волфлин, който коментира „невярната предпоставка, че на всяко настроение стоят винаги на разположение едни и същи изразни средства“⁴¹. Когато в частта, която обговаря *двойните корени* на стила, той предлага подобна систематизация (без да я йерархизира) на стила на *расата*, на *този на страната*, на *школата* и на *индивидуалния стил*, разгледани като един от корените, той противопоставя втори аспект – *начинът на изобразяване*⁴². Така двойните корени на стила могат да бъдат търсени един път в начина на изразяване и, втори път, в начина на правене на съответната тъкан на творбата на изкуството, приета като веществен слой. От това следва, че описанието на вида изразност и неговият анализ (като темперамент, емоция) не разглежда веществената реализация, не стига до същността на *практическото* символно изразяване чрез самата музикална текстура. Това в никакъв случай не следва да се приема като формализиране на проблема – става дума за разглеждане на основен, видим аспект на стила. А в нашия случай това е разглеждането на естеството на формата, на природата на тоновата тъкан на музиката като израз, на звуковото и тоновото изображение като такова. Те са иманентно обусловени от епохата пространства на звука, динамика на живот, звукови среди.

Ако се опитаме по подобие на Волфлин да разгледаме визирания период, ще открием някои много любопитни сходства. На първо място идва сравнението между *Синфония* (1968) на Лучиано Берио и *Симфония № 1* (1969 – 1974) на Алфред Шнитке – две колосални творби, в които може да бъде намерено изключително сходство в тоновия и емоционалния израз и в мисленето и правенето на музикалната тъкан. Това сходство мно-

гократно се коментира публично⁴³. Такова сходство може да бъде разгледано по думите на самия Шнитке и в съпоставката на неговото *Pianissimo* (1968) и *Lontano* (1967) на Дьорд Лигети. Четирите творби могат да бъдат свързани под общия знаменател на *практическото символно изразяване*, а именно – експресивната деконструкция на звуковото изразяване. Самият Шнитке коментира по отношение на тези творби бягството от глобално структурно разпределение, критиката на сериализма, „разлистващите се унисони“⁴⁴, „вързовете“⁴⁵ от звуци, които се разпръскват на една страна, наличието на „структурен гръбнак“⁴⁶. При всеки един от четирите случая става дума за съвсем нов за епохата език, различен от постсериализма и свободната алеаторика. Език, в който конкретиката на мелодичните линии или организацията на вертикала губят значение и съзнанието е привлечено от възприятието на *пламтящия* и цветист масив от звучности, така подобни и в четирите случая на картини на Гигер.

Един друг пример е много показателен. Макар и свързани с различни културни стилове, две групи от автори са типични представители на този изведен над-национален, над-културен и далеч не-индивидуален корен на стила, каквато е веществената реализация на звуковото и тоновото изображение. Арво Пярт и Хенрик Гурецки са творци – представители на източноевропейската култура от епохата на застоя (1964 – 1986), а Филип Глас, Стив Райш⁴⁷ или Гевин Брайтърс – на културата на постиндустриалното общество в САЩ и Великобритания. Но независимо от факта, че са представители на култури не само отдалечени, но и намиращи се в различен стадий на развитие, в техните творби могат да бъдат открити безусловни сродства, като и в двата случая става въпрос за един стил на звуково изобразяване чрез тонални контури, за отчетлива линейност и за ясно конструктивно и структурно разпределение на музикалния материал. Така например в *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* (1971) на Брайтърс, *Symfonia pieśni żałosnych* (Симфония на печалните песни) № 3 (1976) на Гурецки и *Tehillim* (1981) на Райш, въпреки несравнимия по смисъл и изразност (тъга – радост) различен звуков рисунок, маниерът на писане е идентичен. А това е именно ясният тонален рисунок в линейното звуково изобразяване. Същото като израз на този стил може да бъде видяно например в *Tabula Rasa* (1977) и *Spiegel im Spiegel* (1978) на Арво Пярт, *Einstein on the Beach* („Айнщайн на плажа“) (1976) на Филип Глас или *Piano Phase* (1967), *Drumming* (1970 – 1971) и *Music for 18 Musicians* (1974 – 1976) на Райш. Общото в случая, независимо от индивидуалните стилове и изразност, е застъпването на линейния тип тонален звуков рисунок – и това има отношение към символното изразяване далеч над индивидуалните или националните различия в творчеството.

В един трети, макар и кратък пример ще си позволя сравнението между Джон Адамс (1947), Тан Дън (1957) и Освалдо Голихов (1961). Три различни по темперамент и характер творби – *John's Book of Alleged Dances*

(Книга на мнимите танци) (1994) на Джон Адамс, *Ghost opera* (1994) на Тан Дун и *Tenebrae* (2002) на Голихов (написани за и изпълнени от един състав – Кронос квартет), насочват към откриването на един и същи начин на виждане – на живописните звукови петна. Използването на директни алюзии и цитати от препарираното пиано на Кейдж при Адамс, на Прелюда в до диез миор от II тетрадка на *Добре темперирано пиано* на Бах и на аналогичния му мелодичен рисунок в традиционна китайска музика от XVIII век при Тан Дън или на *Troisieme Leçon de Tenebrae* на Купрен при Голихов най-малко отвежда съзнанието на слушателите към полистилистичното мислене, а по-скоро в посока на бароковото живописно звуково изображение.

Макар и да е причисляван към движението на минимализма, Адамс отива в своята практическа реализация най-вече към живописното звуково изображение на следващото поколение. Същото се отнася и до Берио, който по логика би трябвало да бъде разглеждан в групата на следвоенния авангард. Но и двамата независимо от *входящите дадености* достигат в края до съвършено друг резултат. Казвам това, за да си дадем сметка за степента на размиването както на границите, така и на традиционните понятия в един толкова кратък период от време – около 45 години на интензивно протичащи процеси на преобразувания, такива, каквито в други епохи са ставали за векове.

Като взех за пример тези три групи композитори, аз тръгнах от логиката на Вьолфлин, но тук, в края на текста, ще се опра на теоретичните постановки на Ричард Уолхайм, които се оказват далеч по-пригодни за случая. Той разглежда два основни вида стил: *всеобщ* и *индивидуален*⁴⁸. Всеобщият стил подразделя на *универсален* – „като например класицизма, геометричният стил и натурализма“⁴⁹, на стил на *епохата* или на *период* и стил на определена *школа*. Систематизацията му е сходна донякъде с тази на Вьолфлин, но е далеч по-ясна като схема. В своя текст Уолхайм добавя обстойно описание на характеристиките на *индивидуалния* стил. Когато се приема, че определен творец е с *оформен стил*, то стилът е предварително условие за *естетическо значение* и за *изразителност*. За разлика от тези две външни характеристики, които се отнасят до изходните резултати на стила, третата, вътрешната характеристика се отнася до неговата природа, а той я намира в *психологическата реалност* на стила.

Индивидуалният стил подлежи на познавателно *описание*, което Уолхайм рязко разграничава от действието на *стилистичното описание*. То се отнася до определен обект и следва да бъде приемано като подвид или съставно действие на *описанието на стила*. Той предлага два възможни критерия за описанието на стила: *таксономичен* и *генеративен*⁵⁰. Таксономичният критерий предполага отчитането и разглеждането на значимите и открояващите се елементи на стила и групирането им в определени класове. Генеративният критерий отчита тези елементи от

работата на даден творец, които са зависими от действията, които го характеризират като такъв, както и процесите, на които те са производни. Таксономичното описание се отнася до условията, а генеративното – до природата на стила, която отчита неговата психологическа реалност. Това е реалност, съставянето на която се изразява (по Уолхайм) в система от действия, направляващи процесите на правенето на стила като *обща схема/идея* и нагласа в рамките на съставните правила.

С такъв генеративен критерий би било интересно например осъществяването на описанието на стила в *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* на Гевин Брайърс. Ще бъде отчетена историята на песента на скитника, звучаща на плейбек като *cantus firmus*, използваната *луун* техника и добавеният към нея произволен музикален материал, изграждащ и видоизменящ непрекъснато линейния рисунък на мелодията в зависимост от различните инструментални или оркестрови състави и съответстващата им различна продължителност на творбата.

Нека приемем тези различни теории като порядък за въвеждане на действена система от определен кръг правила и указания за описанието на стила – да го наречем, макар и условно, опит за *алгоритмизиране*⁵¹ на понятието за стил. Това твърдение е наистина достатъчно относително и аз отивам към него естествено и безусловно при уговорката, че всеки опит за *формализирането* е възможен в областта на експерименти на компютърно моделиране и симулация на исторически предходни индивидуални или групови стилкови решения. Но такова формализиране би било крайно неуспешно, дори опасно начинание по отношение на настоящи и бъдещи контекстуални творчески избори и решения в рамките на непрекъснато и динамично развиващата се среда на култура като днешната.

Бележки

¹ *Where is the Life we have lost in living? Where is the wisdom we have lost in knowledge? Where is the knowledge we have lost in information?* Томас Стърнз Елиот, *Скалата* (1934). Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems, 1909 – 1962* (The Centenary Edition). San Diego: Harcourt, 1991, p. 147.

² **Льоса**, Марио Варгас. Цивилизация на зрелището. София: Колибри, 2013, с. 7.

³ **Eliot**, Thomas Stearns. *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber, 1948 (1973), p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ **Льоса**, Марио Варгас. Цит. съч., с. 16.

⁶ Пак там, с. 18.

⁷ **Meyer**, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Of Chicago Press, 1961.

⁸ **Meyer**, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

⁹ *Ibid.*, p. 3, преводът мой.

¹⁰ Възгледите на двамата автори ще бъдат разгледани в раздел III.

¹¹ **Meyer**, Leonard B. *Style and Music...* p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ **Shapiro**, Meyer. *Style*. – In: *Anthropology Today*. Kroeber Alfred Louis, ed. Chicago: University of Chicago Press, 1953.

¹⁵ **Gombrich**, Ernst Hans Josef. *Style*. – In: *International Encyclopedia of Social Sciences*. David Sills, ed. New York: Macmillan, 1968 – 1979.

¹⁶ **Prown**, Jules David. *Style as Evidence*. – In: *Winterthur Portfolio*. XV/3. Chicago: University of Chicago Press, 1980, с. 197 – 210.

¹⁷ Примерите с последния Бахов BWV 1071, с последния KV при Моцарт 626 и с последния опус на Бетховен 138 в случая са показателни. Първият – типичен представител на реформаторските литургични музикални практики, е работел като майстор, пишейки спокойно и методично, отдаден на Бога; вторият, роден 71 години по-късно – олицетворение на галантната дворцова култура, е пишел неистово, преодолявайки всички човешки представи за творчество, пристрастен към всичките земни удоволствия, а по-младият с 14 години Бетховен – изразител на революционния дух на епохата, е работил бавно, трудно, подобно на Леонардо с много ескизи и варианти на творбите, вплетени в съграждането на идеите на новата епоха. И ако си позволя да перифразирам Иван Теофилов – и тримата *казват с написаното толкова, колкото е било необходимо да кажат*, за да бъдат те самите. – Записка 110 на *Митология на погледа*; Теофилов го отнася към Балзак и Стендал. **Теофилов**, Иван. *Митология на погледа*. Пловдив: ИК Хермес, 2013, с. 68.

¹⁸ **Wolheim**, Richard. *Pictorial style: Two Views*. – In: **Lang**, Berel. *The Concept of Style*. London: Cornell University Press, 1987, с. 187.

¹⁹ Терминът *случайно блуждаене* на английският математик Карл Пирсън (1857 – 1936) е въведен през 1905 година и е математическа формализация на траектория, описваща резултатите от случайно предприети стъпки.

²⁰ Придобитото самочувствие от участниците и последващите психологически деформации и депресии не бих и коментирал или изследвал – но при все това, тази макар и немалка „творческа“ група и нейните „фенове“ са важен фактор в изкривената картина на световната културна реалност.

²¹ „И името на брата му беше Юваль: той беше отецъ на всичкитъ, които свирѣха съ китара и съ свирка.“ Бит: 4; 21. В по-новите преводи на „гусли и пищялки“, а според превода на Крал Джеймс I на арфа и орган „the harp and organ“.

²² Тук прилагам фрагмент от знаменателното писмо: „А той, който е велик и без недостатъци, издигна малко обиталище, което да вижда чудеса и да очертава непознато писмо на непознат език, които да звучат в мелодия, съзвучни със себе си. И бе казано на това обиталище: „На този език изразявай нещата, които са ти показани отгоре, не чрез формите на който и да е човешки език, защото този общ език не е бил даден на вас“. “Sed ille qui sine defectione magnus est, modo parvum habitaculum tetigit, ut illud miraculum videret et ignotas litteras

formaret, ac ignotam linguam promeret, atque ut multimodam, sed sibi consonantem melodiam sonaret. Et dictum est illi: Hoc quod in lingua desuper tibi ostensa, non secundum formam humanæ consuetudinis protuleris, quoniam consuetudo hæc tibi data non est, ille qui limam habet, ad aptum sonum hominum expolire non negligat.“ **S. Hildegardis Abbatissæ**, Epistola II, Responsum Hilldegardis. – In: *S. Hildegardis Abbatissæ Opera Omnia*. Paris: Patrologia Latina, Tomus CXCVII. 1882, 1384 col. 151.

²³ **Lipovetsky**, Gilles and Jean **Serroy**. *La Culture-monde*. Paris: Editions Odile Jacob, 2008.

²⁴ **Martel**, Frederic. *Mainstream: Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris: Flammarion, 2011.

²⁵ **Phelan**, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2004.

²⁶ Биг Брадър – създаден през 1999 от Джон де Мол, X фактор през 2004 от Саймън Коуел, Гласът на... представен за пръв път в Холандия през 1999, отново Джон де Мол или Стани Богат (Who Wants to Be a Millionaire?) от Стив Найт през 1998 са достатъчни примери за това.

²⁷ **Кръстев**, Иван. Поколението Е. – В: *Капитал*, 15 септ. 2011, http://www.capital.bg/light/lightest_2011/2011/09/15/1156885_pokolenieto_e/, посетен на 20 август 2013.

²⁸ **Бродски**, Йосиф. Могъществото на стихииите. – В: *По-малко от единица*. София: Факел експрес, 1997, с. 129.

²⁹ **Брох**, Херман. Изкуството и неговият антистил в края на XIX век. – В: *Песента на Нерон*. София: Народна култура, 1984, с. 11 – 80.

³⁰ Следва да се отчете много ясното отричане на всички предидущи практики.

³¹ **Льоса**, Марио Варгас. *Цивилизация на зрелището*. София: Колибри, 2013.

³² **Hassan**, Ihab. *From Postmodernism to Postmodernity/The Local Global Context*. – In: *Critical Issues, Volume 3*. Sydney: Artspace Visual Arts Centre, 2000, p. 18.

³³ В съвременните постмодерни теории и практики под *performance art* се разбира класът от интердисциплинарни практики на изпълнение пред публика. Вж. **Carlson**, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996.

³⁴ В старогръцкото синкретично изкуство неделимостта е подчинена на ритъма – „организаторът на времето, т.е. на трайностите в поезията, в музиката и в танца – трайности на сричките, на тоновете и телодвиженията“. **Джуджев**, Стоян. Такт и мярка в старогръцката поетична метрика. – В: *Българска народна музика*. София: Наука и изкуство, 1970, с. 77. Особеностите на фонетичната структура на езика налагат като основна единица за изграждане на веществената сценична реалност словото, което чрез своята ритмична основа организира протичането и *ставането* на действието, а чрез метричната си организация – оформянето и пулсацията на отделните структури, превръщайки ги в регулиращ субстрат.

³⁵ *Криле на желанието* (1987) на Вим Вендерс, Бруно Ганц и музика на Юрген Книпер.

³⁶ *Прометей* (1985) на Луиджи Ноно, създаден съвместно с философа Мачимо Качари, автор на либретото по Есхил, Валтер Бенямин и Райнер Мария Рилке.

³⁷ *Бебето от Макон* (1993) на Питър Грийнауей и Пол ван Брюге.

³⁸ *Книгите на Просперо* (1991) на Питър Грийнауей, Джон Гилгуд и Майкъл Ниман.

³⁹ *Drawing Restraint 9* (2006) на Матю Барни с музика на Бьорк, Акира Рабле и Валгейр Сигурдсон.

⁴⁰ Само припомнянето на постановките на Пина Бауш *Кафе Мюлер* (1978) по Пърсел; *Валсове* (1982) по музика на Шуберт и национални химни; *Карамфили* (1982) по музика на Шуберт, Гершуин и Лехар; *Данцон* (1995) по Чилеа, Джордано, Малер, Пърсел и етномузика от Мексико, Аржентина, Гърция и Португалия или съвместната ѝ работа с Алмодовар и Каetano Велозо в *Говори с нея* (2002), както и *Сонети на Шекспир* (2009) на Берлинер ансамбъл на Роберт Уилсън и музика на Руфус Уайнрайт биха били достатъчни...

⁴¹ **Вьолфлин**, Хайнрих. Основни понятия на историята на изкуството. София: Български художник, 1985, с. 75.

⁴² Пак там, с. 73.

⁴³ Шнитке коментира тази прилика така: „Моята симфония вече беше готова ката форма и полистилистичната смеска е замислена преди моето запознанство със симфонията на Берио. През 1968 аз написах своята Серенада. Тя е и един от източници на симфонията. Там я има и цялата тази смесица, която се наблюдава във втората част – Скерцо“. **Шульгин**, Дмитрий. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Москва: Деловая Лига, 1993.

⁴⁴ Пак там, с. 109.

⁴⁵ Пак там.

⁴⁶ Пак там.

⁴⁷ Позволявам си да въведа възможна коректна транскрипция на името на Стив Райш/Райк, което дълги години се изписва и произнася на български като *Райх*, въпреки ясният етимологичен еврейски произход на името му и международно утвърденото му произнасяне по International Phonetic Alphabet (IPA) като Stephen (Steve) Michael Reich /stivən (stiv) majkəl raɪʃ/. Това се отнася и до изписването и произнасянето на името на George Crumb /dʒɔrdʒ krəm/ – вж. Say How? A Pronunciation Guide to Names of Public Figures. Washington: National Library Service of U.S. Library of Congress, 2006.

⁴⁸ **Wollheim**, Richard. Pictorial Style: Two Views. – In: **Lang**, Berel. *The concept of style*. London: Cornell University Press, 1987, p. 183 – 202.

⁴⁹ Ibid., p. 183.

⁵⁰ Ibid., p. 191.

⁵¹ Терминът е произведен на алгоритъм – *правила за извършване на действия* – на името на персийския математик, астроном и географ от IX век Мохамед ибн Муса ал-Хорезми.