

Любомир Кавалджиев

МУЗИКАТА? (Анти-деконструкция в терминологичен дискурс)

Разглеждането на понятието „музика“ и на тясно свързания с него терминологичен спектър може да бъде осъществено чрез твърде различни и даже – противоположни интенции¹, конкретни изследователски цели и от много различни индивидуални гледни точки. Някои от тях ни отвеждат към високите абстракции на естетиката и философията на културата (в случая – на музикалната култура и естетика)², други – към прагматиката, т.е. към актуални цели на научната документация и каталогизация, както и на приложни за музикологията сфери (напр. масовото музикално образование, популяризация, музикална критика и журналистика).

В последните 2 десетилетия, особено в Европа, включително и в България се утвърждават предимно постмодерни нагласи, философия, методология и естетика, в които главно място заема **деконструкцията**. Като вид интелектуална игра (на „стъклени

¹ Интенцията тук използваме като термин за означаване на всяко *фундаментално комуникативно намерение*. Интенцията се проявява още в първоначалния замисъл: като готовност за изработване и прилагане на умения да се правят съждения и умозаклучения в точно определен (избран) стил на говорене или в съответния му начин на писане. Dennett, Daniel C. *The Intentional Stance*. Massachusetts: Cambridge, 1987, p.10-17

² В тази посока се насочват анализите и определенията давани на музиката в повечето трудове и енциклопедии. Виж например: *The Philosophy of Music*. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (ed. Edward N. Zalta). Stanford. University Center for the Study of Language and Information. 2007 <http://plato.stanford.edu/entries/music> . Сравни също в: *What is Music?*. (ed. P. Alperson). New York, 1987, pp. 1-30.

перли” по заглавието на едноименния роман на Х. Хесе³) това все още може да има евристичен смисъл в развитието на някои елитарни фундаментални области на хуманитарна наука, макар че днес вече в световен мащаб се забелязва изчерпване и умора от постмодернизма в изкуството, науката и други области на културата, както и утвърждаване на една по-нова „пост-постмодерна” нагласа⁴.

Преди да се опитаме да разгледаме в терминологичен аспект понятието „музика” и неговия семантичен кръг е добре в работен план да се уговори смисъла в който използваме тук самото понятие „**терминология**”.

Нея тук разбираме в два смисъла: 1. това е съвкупността от специализирани думи, „термини“, които се употребяват в някоя област на човешката дейност и 2. като научна дисциплина която описва и анализира тези съвкупности.

В най-общ смисъл терминологията е съвкупност от актуално употребяваните думи сред членовете на определена

³ Константинов, Венцеслав. РОМАНЪТ "ИГРА НА СЪТЪКЛЕНИ ПЕРЛИ" ОТ ХЕРМАН ХЕСЕ . <http://vkonstantinov.hit.bg/delit/romane/glas.htm>) : „Отрекла се от *"грубата действителност"*, Касталия се превръща в мъртва *"кула от слонова кост"* без творчески живец. Обитателите на *"педагогическата провинция"* не създават нови художествени произведения или нови философски и научни системи. Те се задоволяват да култивират наличните, традиционни духовни ценности, като ги комбинират във все по-голямо разнообразие. Но тъкмо основата на касталския бит - музиката - е нещо застинало, бездушно. Тя може да бъде овладявана безкрайно, да доставя интелектуална наслада, от нея извличат философска мъдрост, но тук никой не твори музика. Така Касталия се оказва безплодна, тя е обърната само към миналото, в нея времето е спряло. Играта на стъклени перли е превърнала културата в музей, понеже не я развива и тъкмо с това я осъжда на гибел. И като във всеки образец *"възпитателен роман"* накрая Хесе извежда своята поука - служенето на духа не трябва да възпрепятства служенето на живота.”

⁴ Post-Postmodernism.In:Essays on Cities and Landscapes by TomTurner. http://www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/architecture_city_as_landscape

Маловичко С.И. Современая историография на переходе от европейских универсалий модерна к культурному разнообразию эпохи постпостмодерна.//Ставропольский альманах Российского общества интеллектуальной истории. Вып.6. -Ставрополь,2004, с. 6-11.

професионална група (и на съответната ѝ социална общност по интереси – любители, фенове), с които се описват общозначимите за групата понятия, идеи, ценности или представи. При това количеството на термините обикновено съществено надхвърля броя на самите описвани основни понятия, идеи, ценности и представи, тъй като за всяко от тях терминологично често са в наличност по няколко синонима, както и равнозначни или близки по значение думи в различните езици или наречия.

Съществуват различни терминологии - техническа, философска, математическа, музикална и т. н. според сферите, в които думите са придобили разбираемост и значение - парадигмално уточнено, или декларирано чрез научни конвенции, или пък наложено спонтанно в езиковата практика на съответната общност⁵. Често термините са приспособени чуждици или неологизми.

Терминологията е важен аспект от езика, с който всяка наука, изкуство, занаят, или която и да е област на познанието изразява своите постижения, цели, специфични особености и т. н. Обикновено терминологията има ясен, точен, и строго фиксиран превод на чуждите езици.

⁵ В същото време термините имат различно значение в разните видове терминология. Например „индукция“ като понятие в логиката (и философията), и като термин от физиката, макар и еднакви като етимология, имат съвсем различно значение и смисъл. Друг е случаят например с термина “обем”, който се употребява с един смисъл в природонаучните области (за точно измерими размери на обособен обект, който съдържа твърдо вещество, течност или газ) и с по-друг смисъл - във философията и хуманитаристиката (напр. логическия обем на понятието “музика”) Терминологията следва да се отличава от етимологията (търсеца произхода и първичното значение на думата) и жаргона (сбор от думи, които се употребяват в дадена неформална група или социална среда). Виж например: Лейчик В.М., Терминоведение: предмет, методи, структура. М., 2006, с. 31-35. и онлайн в <http://www.odlt.org/definitionsOut/terminology.html>

Що се отнася до семантичния и логически анализ на понятието „музика“ то тук ние се натъкваме на една добре позната проблемна ситуация, която не се различава от подобни ситуации при определяне на основните понятия в повечето науки, включително и в естествените науки, обществените, математическите или философските дисциплини. И там най-трудно е да се даде дефиниция на такива основни за тях понятия като: материя, енергия, количество, вещество, пространство, време, общество, както и на най-общите философски категории и универсалии⁶.

В природните и математически (точни) науки трудността да се даде дефиниция на основните им понятия не пречи за тяхното развитие или за разбираемостта посветените в тях, тъй като техните обекти и предметни области остават с практически постоянни характеристики в продължение на цялата човешка история (и поне в обичайните земни условия). Например такава е универсалността на Питагоровата теорема и свързаното с нея понятие за „паралелност“ на линиите, както и други математически понятия като „безкрайност“ или „пропорция“).

За хуманитарни области като „музиката“ това не важи. Явна е промяната на съдържанието и обема на понятието „музика“ в хода на историческото развитие, както и в различните географски райони и етноси. Същото може да се каже и за другите основни понятия от нейния семантичен кръг като: музициране, музикант, музикалност,

⁶ **Универсалиите** са: „обща имена или понятия, на които, ако съществува реален предмет, се предписва самостоятелно битие (реализъм), а ако именува само представа за такъв, им се предписва единствено номинално съществуване (номинализъм)“. (Виж в: <http://philosophy.evgenidinev.com/universalis>). Спорове за универсалиите, т.е. дали общото съществува реално или е само име, се разгръщат в по-голямата част от историческото развитие на философията.

музикална култура⁷. При използването за означение на музиката термини при различните народи виждаме още по-голямо многообразие и дори парадокси. Такъв е случая с основната употребявана във високо цивилизована европейска страна като Чехия дума за означение на музиката “*hudba*”. Тази дума там в същност се отнася главно до **инструменталното** музициране, но само в малко случаи косвено се отнася към вокалното музициране – дори в класическите му форми, а още повече до пеенето в съвременните популярни жанрове или шоу-програми⁸.

Нормално е, че в синкретичните култури изобщо не се намират думи които да означат „музиката” като специфична дейност или обект на възприемане (слушане). Там музика само за слушане не съществува, няма и форми на „концертно музициране”⁹. Същото важи за автентичните фолклорни практики на всички народи или етноси. Така е впрочем и във високо развити древни цивилизации¹⁰ по света, включително елинската или древно римската.

Самата дума „музика” която ние използваме в нашия език и професионална терминология има древногръцки произход: музика за тях е означавало „изкуство на музите” (по-точно „техника на музите”). Етимологически музиката тогава е *mousikê (tekhnê)*, а при древните римляни намираме вече латинското *musica*. Но изкуството

⁷ Относно понятието **музициране** подробно виж в: Драганова, Росица. Музицирането. Аспекти. София, 2007, с.11-14, 24-30.

⁸ В хърватския език обратно думата за “музика” *glazba* (от *glas* – глас) ни насочва към вокалното музициране, докато пък в древно-руските думи “*гудение*” (на струнни инструменти) и “*сопение*” (от името на съответния духов инструмент “сопелъ”), акцентът пада отново на инструменталното свирене (на рус. *игра*).

⁹ В Африка например в повечето езици на този континент изобщо липсват думи за означение на онова, което ние европейците разбираме под „музика” и “музициране”. Така е в африканските езици: Tiv, Yoruba, Igbo, Efik, Birom, Hausa, Idoma, Eggon и Jarawa.

¹⁰ Leon-Portilla, Miguel. "La música de los aztecas / Music Among Aztecs", //Pauta, no. 103, p. 11

на Аполоновите музи, освен танца и комедията, включва и такива занимания (техники!) като изкуството на астролозите, респ. астрономията (Урания) и изкуството на хронистите т.е. историята (Клио), които не се съпровождат с никакъв реален музикален звук. От същия този аполонов семантичен кръг на митопоетичното съзнание по-късно в Европа се обособява и представата за „изящни изкуства”. Те са поставени в противовес на вулгарните и простонародни забавления, за които вдъхновението пък се приписва на култа към Дионис (римския Бакхус, Вакх) и на разгулните танци и оргии на менадите (в древен Рим - вакханки) и сатириите около този античен бог¹¹.

В множество езици по света се употребява дословно термина "музика" - проникнал в тях от античността или по-късни периоди, макар съдържанието му обикновено не съвпада с "аполоновата" етимология на тази дума или с по-късните ѝ познати на нашия континент значения използвани в езици като напр. италианския, испанския, немския, френския, английския, руския, полския, норвежкия, холандския, българския и други.

С доста по различно от традиционното европейско съдържание думата "музика" се употребява в езици като: староеврейския, в арабските езици, в индонезийския, в африканските суахили, шона (Зимбабве) и много други.

¹¹ Трябва да се отбележи, че голяма част от атрибутите на дионисиевия (вакхически) семантичен кръг пряко са били използвани от християнската църква за популярно образно (иконографско) посочване на „дяволското” (рога, копита, опашки – от сатириите) и на вещиците (сплъстените разрошени коси, пиански развратни танци – от вакханките) Парадоксално е, обаче че в българската църковна практика присъства с ранг на светия Трифон Зарезан, като се има пред вид че той е персонаж, който пряко се асоциира със същата семантика и дейности характерни за култа към Бакхус (Дионис).

Там където отсъства термина "музика" се употребяват думи с значения, които също са доста отдалечени по смисъл спрямо античното изящно "изкуство на музите".

В Индия например класическото понятие, което е най-близко до "музиката" е *sangita*¹². То означава и професионално изучаване в единство на дейностите пеене, свирене на инструменти и танц и широко се коментира в класически съчинения като Sangita-Ratnakara от Sharngadeva (13 век).

В Китай също функционира класическия термин "юъ, ле" който означава синтетично художествено явление, включващо изучаване в един професионален комплекс на доста разнородни дейности: изпяване на "формули" съставени от отделни тонове или фрази, групово скандиране, свирене на инструменти, танци с щитове и оръжия, и даже различни умения в архитектурата и кулинарното изкуство¹³.

Съвсем различно е в персийския език (*Farsi*), където намираме термин близък по звучене до европейския. *Musiqi* там означава музиката като наука и художествено творчество, а *muzik* означава музикалния звук и конкретното изпълнение. Тук тези древногръцки думи - наложили се особено чрез арабските средновековни мислители¹⁴ са съществено редуцирани по значение

¹² Виж: <http://www.itcsra.org>

¹³ Виж в: Холопова, Валентина. Музыка Европы.
<http://ieras1.socionet.ru/files/Xolopova.doc>

¹⁴ Един от най-авторитетните арабски мислители Ал-Фараби (870–950), който задълбочено е изучавал трудовете на Аристотел, Птолемей и Аристоксен, въвежда в своите трактати античното понятие "музика", което след него се утвърждава и заема особено положение в ислямския духовен живот. "Musiqā" там започва да се отнася главно към ритмичното инструментално свирене, което е само **светско**, и се асоциира с пиянство, еротични танци, хазартни игри и даже се забранява от най-строгите последователи на ислямската религия (изключение се прави само за някои обреди в суфизма).

според това което Корана оценява като музика и не-музика. Безмензурното пеене на текстове от Корана и т.нар. Adhan (пеене от минарето) не се смятат за музика, докато класическата импровизирана песен, професионалните школи за изучаване на строго метро-ритмично организирано свирене и за популярни танци са типично занимание с Musiqi, а изпълнителството в тези области е muzik.¹⁵

Европейската традиция през Средновековието поставя музиката на едно от централните места в йерархията на културата. Християнската духовна култура и църковната практика (и особено католическата) имат обаче разбиране за "изкуствата", а специално и за музиката сред тях, което е доста различно в сравнение със съвременните европейски представи и понятия относно обема и съдържанието относно: музика, музициране, музикалност, музикант, музикална образованост.

Римският християнски философ-неоплатоник, математик и държавник А.М.С. Боеций (Boethius 480–525) е групирал “седемте свободни изкуства” в две групи: математически “квадривий” (quadrivium) и хуманитарен “тривий” (trivium), като е включил музиката в първата (математическа) група, която според него е имала следния състав: геометрия, аритметика, астрономия, музика. Във втората група той пък е включил граматиката, диалектиката и риториката. Според Боеций: “Музикант е само онзи, който постига същността на музиката чрез разума, а не чрез упражнение на ръцете¹⁶. Освен това музиката съществува в три вида: музика

¹⁵ Виж подробно в: Nettl, Bruno. Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives. Ohio (The Kent State University Press), 1989.

¹⁶ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. с. 161.

универсалис, музика хумана и музика инструменталис (*musica universalis, musica humana, musica instrumentalis*). Първата естествено за християнската църква е била и най-висшата - това е музиката на небесните сфери което включва и математическите отношения (респ. интервали, симетрии или хармония) между тях. Втората – “музика хумана” според тогавашните разбирания е включвала изучаването на хармоничните отношения в човешкото тяло, което е и висшето земно творение на Бога. Към тази сфера са се прибавяли и окултните философски и езотерични математически спекулации в астрологически контекст, вкл. учението за символичното значение на числата както и на благородните минерали и влиянието им върху съдбата на отделния човек.

Едва третия вид, т.н. **“музика инструменталис”** е представлявала в същност **звучащата**¹⁷ реално музика, но тя според тази теологична традиция е и най-низшата.

По-късно това йерархично деление се закрепва и терминологично: появяват се понятия за високата “*musica scientia*” – музиката като наука, за разлика от “*musica sonora*” – звучащата музика. Например испанският теолог Исидор Севилски (570–636) определя истинската музика като “наука, изучаваща числата”. От тази традиция в по-късни времена (17 век) се вдъхновява и

¹⁷ Под "звучаща музика" се разбира артефакт, при който е на лице физическо предметяване като резултат от дейността на музициращия: т.е. това са произвежданите от него звукови вълни които се разпространяват чрез въздуха и са достъпни за неговия или на други хора слухов анализатор (т.е. ухото и следващите го органи и механизми на вътрешния слух в главата). От тази гледна точка написаната музика (с ноти, невми или други графични знаци), ако не бъде изпълнена не е звучаща музика (*instrumentalis*). Същото по принцип важи и за съвременните компютърни (дигитални) средства и програми: те могат да генерират (изчисляват) саунди или даже цели произведения, но това не е "звучаща музика" до момента, в който тя не бъде излъчена като звукови вълни и възприета от слушателя.

известното определение на Готфрид Вилхелм Лайбниц (1646-1716): „Музиката е несъзнателно упражнение по аритметика за душата.“

Епохата на Възраждането налага светската парадигма в разбирането за музика като противовес на теологичното разбиране. "Музика инструменталис" (звучащата музика, като при това и човешкият глас често бива третиран като музикален инструмент при който музицирането също може да достигне до виртуозно майсторство), започва да предпочита нерелигиозни естетически послания и това бързо заема място в центъра на градската култура на Европа.

Заедно с това се засилва процесът на диференциация и разделение на труда в самата музика, като постепенно за няколко века се оформят ясно фигурите на професионалния композитор, изпълнител и музикален критик, а образованата публика съставена от ценители (оперни меломани, концертни любителски кръгове) също става самостоятелен субект в този процес на разделение, като се институциализира даже в различни организации на поклонници, любители-слушатели и аматьори в определен вид музика. Такива са например различните Collegium Musicum (респ. Convivia Musica), университетските любителски ансамбли за автентична стара или класическа музика и други подобни¹⁸, а в оперния или концертния бизнес се появяват и корпорациите на клакьорите¹⁹ (от френски: *claqueur*),

Процесът на диференциация достига своя връх в Европа през 19 век с налагането на концепцията за "чистото изкуство", респ.

¹⁸ Пак там: **musical societies and institutions**. (2008). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved June 14, 2008, from Encyclopædia Britannica Online: <http://www.britannica.com/eb/article-9054437>

¹⁹ **claque**. (2008). In *Encyclopædia Britannica*. Retrieved June 14, 2008, from Encyclopædia Britannica Онлайн: <http://www.britannica.com/eb/article-9024176>

"изкуство за изкуството" ("*l'art pour l'art*")²⁰, т.е. изкуство предназначено за възприемане само от хора на същото изкуство или за високо професионално образована публика.

В музиката тази тенденция намира и своя литературен израз в полемиката на виенския кръг около Е. Ханслик²¹ срещу привържениците на "нечистата" (програмна) музика²² които пък са били обединени около Р.Вагнер и неговата идея за синтетичен музикален театър²³ (музикална драма).

Идеята за "чиста музика" се утвърждава в съзнанието на много видни композитори от 19 век, дори и такива които изобщо не принадлежат към виенския кръг около Ханслик. Например норвежкият композитор Едвард Григ изповядва следното: "Думите понякога се нуждаят от музика, но музиката не се нуждае от нищо друго". Подобна нагласа можем да открием у редица академично образовани композитори или изпълнители през целия 20 век²⁴, а и до днес не са изключение нейните привърженици - особено в средите на виртуози и оркестранти обучени на европейски класически музикални инструменти.

²⁰ Английският термин за същото явление или естетика е **ART FOR ART'S SAKE**. Виж: [The Dictionary of the History of Ideas \(http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhiana.cgi?id=dv1-18\)](http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhiana.cgi?id=dv1-18)

²¹ Ханслик, Едуард. За музикално красивото. София, ЛИК, 1998, 133 стр.

²² Khitti, Chr. Eduard Hanslicks Verhältnis zur Ästhetik //Biographische Beiträge zum Musikleben Wiens im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Wien, 1992.

²³ Виж: Petty, Jonathan Christian. Hanslick, Wagner, Chomsky: Mapping the Linguistic Parameters of Music //Journal of the Royal Musical Association, Vol. 123, No. 1. Oxford, 1998, p. 67.

²⁴ "Сред онези, които обсъждат теорията за музикалните значения, най-често срещаното разногласие е между така наречените хетерономисти (heteronomists или referentialists), които държат на това, че музиката действително търси и намира своите значения извън себе си, и противниците им автономисти (nonreferentialists, които понякога са наричани и формалисти или поклонници на "абсолютната музика"), които твърдят, че музиката като изкуство е автономна, и "означава самата себе си" Сравни в: **Music**. Referentialists and nonreferentialists. In: Encyclopædia Britannica. Retrieved June 6, 2008, from Encyclopædia Britannica Online: <http://www.britannica.com/eb/article-64616>

През 20 век се засилва и постепенно надделява тенденцията към **синтез** на музиката с други изкуства, т.е. хетерономичната линия в разбирането за нея. При постмодернизма, а особено в наши дни "нечистата" музика е вече господстваща. Но това утвърждаване става още в първата половина на 20 век с появата на звуковото кино, а после и на телевизионните музикални програми. При мултимедията музикалната съставка в артефакта вече е в синтез не само с текстови, изобразителни и видео компоненти, но включва в творческия процес при създаването на продукта умения, знания и дейности които принадлежат на извън-художествени области като информатиката и инженерните дисциплини в областта на високите технологии. Така е не само в много случаи при представянето на музиката по ИНТЕРНЕТ, но и в условията на "живо" изпълнение, както е например в сетовете на ди-джеите (DJ).

От друга страна в модерната парадигма на 20 в. се задълбочава и стига до крайност и тенденцията на автономистите. Точно тя се разисква основно в повечето музиколожки рефлексии на темата "що е музика"²⁵.

В практиката на модерната музика могат да се забележат много усилия за "изчистване" на музикалния артефакт не само от извън-музикални "примеси", но и от такива които водят към класическата традиция от предишните векове.

По отношение на мелоса и интерваликата такава е основната творческа интенция в додекафонията, в поинтилизма²⁶

²⁵ Cobussen, Marcel. What is Music?

http://www.cobussen.com/proefschrift/300_john_cage/310_what_is_music/what_is_music.htm

²⁶ Главно в творчеството на Антон Веберн и Пиер Булез. Виж:

<http://www.musiccentre.ca/mus.cfm?subsection=glo>

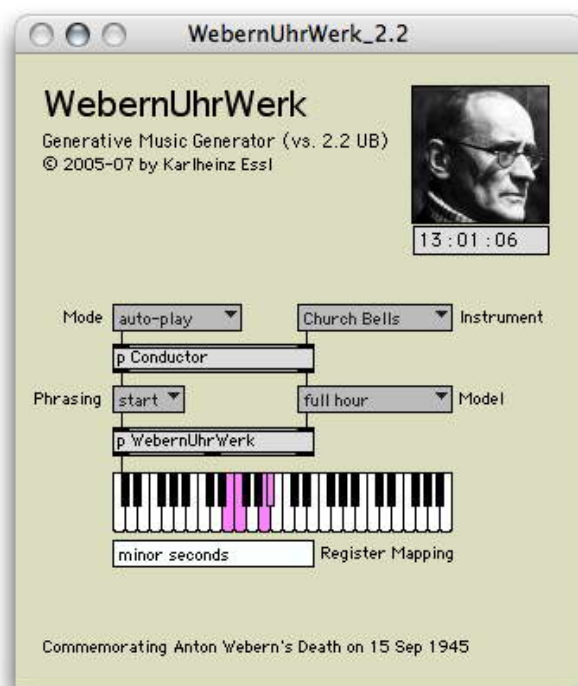
(пунктуализма), тоталния сериализъм²⁷, както и в първоначалната електронна музика от 50-те години. В последната може да е каже че е достигната даже една крайност, един възможен предел в “изчистването” на звучащата музика, тъй като материалът в тази музика е бил предимно от електронно генерирани синусоидални тонове (т.е. такива в които липсват обертонове – следователно те са нещо невъзможно не само в предишната музика, но и в целия естествен звуков свят който окръжава човека). Освен това тази електронна музика първоначално е била предназначена предимно за експертно слушане и то по възможност - в стерилни студийни условия, в нея е напълно елиминиран изпълнителя, както и живото музициране или импровизациите. В този смисъл тя наистина е **най-чистия и абстрактен вид**²⁸ звучаща музика, каквато историята познава.

Същевременно вече са създадени програми за компютърна музика които могат успешно да имитират модерната "чиста музика",

²⁷ Bandur, Markus. *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture*. Basel, Boston and Berlin. 2001, p. 25-56.

²⁸ Ruschkowski, André. *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart, 1998, S. 5–23.

например тоталния сериализъм и пунктуализма в стила на Антон



Веберн²⁹ (фиг.1)

По отношение на **шумовете** в музикален контекст в последното столетие са били правени много опити за “чиста музика” само за ударни инструменти и опити за реализиране на “тотална организация” на метро-ритъма³⁰. Различните модерни композиции само за ударни инструменти, конкретната или “акусматична” музика (*acousmatic music*) са само едната страна на тези усилия докато другата ще намерим в популярни жанрове като рейва (rave music) в техното³¹, където основната интенция е да се освободи

²⁹ Essl, Karlheinz. WebernUhrWerk. Algorithmic music for computer-controlled carillon. Generative Music Generator in Memory of Anton Webern . 2005-2007.

<http://www.essl.at/works/weberuhrwerk/download.html>

Ето едно описание на тази програма: "A computer program that automatically composes generative Carillon music based on the twelve-tone row of Anton Webern's last composition - commemorating his sudden and unexpected death on 15 Sep 1945 as he was accidentally shot dead by an American GI. The program simulates a Carillon which plays a shortish musical phrase every 15 minutes which never repeats itself."

<http://www.macmusic.org/software/view.php/lang/en/id/4157>

³⁰ В това отношение са широко известни опитите на френския композитор Оливие Месиен. Виж: Samuel, Claude. *Olivier Messiaen: Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland, Oregon. 1994. p. 47.

³¹ Lang, Morgan. *Futuresound: Techno Music and Mediation*. University of Washington, Seattle, 1996, p. 6-9. (<http://music.hyperreal.org/library/fewerchur.doc>)

музикалният артефакт от всякакви мелодични линии или акорди, които биха напомняли песенността в традиционната поп-музика. А песента неизбежно е “обременена” с поетичен текст и с артистичното поведение на певеца, което неизбежно привнася влиянието на няколко други изкуства: поезия (литература), театър и танц. Затова и едно от главните послания на рейва е именно освобождаването от тези традиционни хуманитарни зависимости и потапянето изцяло в екстаза на чистата технотронна действителност.

По отношение на третия компонент в музикалната организация: **тишината** през 20 век също са направени много усилия за еманципация и пълно изчистване на музикалния материал от традиционното и извън-музикалното. Музикалният пунктуализъм (фр. Pointillisme), който можем да открием като стилна особеност още у нововиенците (Веберн) е само началото в една модерна тенденция, която закономерно води до своето "*reductio ad absurdum*". Истински връх в "изчистването" на музиката от всякакви асоциации с други изкуства а и със всичко в музикалното минало бележи през 1952 Джон Кейдж (John Cage) с неговата прочута пиеса 4'33", която се състои изцяло от тишина³². От друга страна точно слушането в концертни условия на една такава "генерална пауза" отваря пътя при всеки слушател за всякакви асоциации с всичко възможно. Точно и за това 4'33" е често цитиран случай, особено в разсъжденията на

³² В епохата на постмодернизма тази интенция идваща от Кейдж често е разигравана в различни контексти или е обект на деконструктивна ирония или самоирония, което още повече подчертава фарсовото значение на този вид музикално "противоречие в определението" (*reductio ad absurdum*). И в най-новата българската музика има успешни опити в това отношение. Виж: Вълчинова-Чендова, Елисавета. Симфоничният проект на композитора Румен Бальозов – като мълчание и реконтекстуализация. – В: *Изкуствоведски четения 2007*. С., Институт за изкуствознание – БАН, 2007

деконструктивистите от епохата на постмодернизма относно дефинирането на музиката³³ (или по скоро за невъзможността да се даде систематично определение за нея като "художествено организиран звук").

Обзорът който направихме в исторически и географски план относно идеята за музика, както и за обема и семантичното съдържание на термина "музика" по-скоро показва изключителните трудности да се постигне общо (глобално) разбиране за нея, както и трудностите при превода не само на тази дума, но и на съпътстващите я в същия семантичен кръг: "музикант", "музициране", "музикална култура", "музикалност" и други подобни. Това се отнася и до понятието **музикология (музикознание)**, още повече като имаме пред вид че именно съвременното състояние и основните нагласи на музиколозите, научните кръгове и школите към които те принадлежат до голяма степен определят и способността за дефиниране на понятията относно тяхната дейности както и разбираемостта в комуникацията им с други кръгове от обществото както и с колеги по света³⁴.

³³ Levinson, J. Music, Art, & Metaphysics. Essays in philosophical aesthetics. Ithaca, 1990, p. 271.

³⁴ В съвременността съществуват много направления в музикологията, някои от които възникват като допълнение на областите в традиционната (европейска) музикална наука, а други – като почти пълно отрицание на нейния традиционен предмет и ценностни нагласи. Ще изброим, без претенции за изчерпателност само някои от тях които намираме в англоезичната литература: Critical Musicology, Popular Musicology, Music Cognition, Gender Musicology, Systematic Musicology, Musical (Acoustic) Ecology, Musicology of Electroacoustic Music [MEM]. Към тях могат да се прибавят и описваните в термини на немски език: Musikinformatik, Musikalische Performanzforschung, Musikphysiologie, Vergleichenden Musikwissenschaft, Musik-Anthropologie, Musik-Therapie. В MEM например се интегрират много специфично музикални и интердисциплинарни насоки на изследване като: new theories concerning sonic art, categorisation of sounds (micro- and macro-levels), psychoacoustics/cognition/semiotics, spectromorphology, new approaches to performance (contexts), sound and space/acoustics, new notations/representations, new approaches to analysis, modes of listening/perception, aesthetics/philosophy/criticism. Виж в: Landy, Leigh. Reviewing the Musicology of

Съществуват и чисто логически бариери пред успешното дефиниране на такива общи понятия и те се отнасят не само до хуманитарни науки, каквато е музикологията.

Известно е, че формалната логика установява обратно-пропорционална зависимост между обема и съдържанието на понятията - като субект и предикат на съжденията. Колкото е по-голям обема, толкова е по-малко съдържанието на понятието. Колкото е по-голям обема на понятието, толкова по-често това понятие се употребява като предикат в логическите съждения, и, съответно, по-рядко в качеството му на субект. Т.е. понятията с максимален обем почти никога не се употребяват като субекти на логическите съждения, и следователно, за тях твърде малко може да се каже нещо позитивно.

За преодоляване на същия проблем относно "безсъдържателността" на пределно големите обеми има разработени различни насоки в методологията на науките. Те се осъществяват чрез инструментариума на такива философски дисциплини като модалната логика, деонтологията и аксиологията, както и с класическите средства на диалектиката (теза, антитеза, синтез)³⁵.

Господстващата все още постмодерна методология при повечето съвременни "фундаментални" изследвания в хуманитарната наука по начало изключва и даже обявява за

Electroacoustic Music. //Organised Sound Vol. 4, No. 1. Cambridge,1999, p. 61-70.
(<http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?rubrique2>)

³⁵ Виж в: Розов Н.С. Ценности в проблемном мире: философские основания и социальные приложения конструктивной аксиологии. Новосибирск, НГУ, 1998. Виж също относно методите на "социалното действие" на Макс Вебер, както и "структурно-функционалния анализ" на Т. Парсънс в: Garfinkel H. Ethnomethodology's Program //Social Psychology Quarterly.1996. Vol. 59. No. 1. P. 6.

безсмислени или безпредметни всякакви сериозни усилия в посока на строгата систематизация, като им противопоставя и издига в култ индивидуалния (оригинален) дискурс в неговата атрактивност или парадоксалност, придружена често с виртуозност в интелектуалните езикови игри, демонстрацията на остроумие и на скрита или открита (само)ирония. Точно това става често и основната нагласа или критерий за ценност на текстовете в хуманитарните научни области.

От гледището на постмодернизма това подробно се разглежда методологически и от най-сериозните му представители. В един от основните трудове на Ж. Лиотар четем следното:

"...аргументацията, необходима за приемането на някое научно изказване, е подчинена на някакво "първо" приемане (което всъщност постоянно се възобновява чрез принципа на повторемостта) на правилата, които фиксират средствата на аргументация. Оттук произлизат и двете най-важни свойства на това знание: гъвкавостта на неговите средства, т.е. множествеността на езиците му; както и характерът му на прагматична игра и приемливостта на направените "ходове" (въвеждането на нови положения), зависещи от сключения между партньорите договор. Оттук идва и различието между двата вида "прогрес" в знанието: единият съответства на някакъв нов ход (нова аргументация) в рамките на установените правила, а другият - на въвеждането на нови правила, а следователно и на промяна в играта.

На този нов механизъм очевидно съответства една значителна промяна на представата за разума. Принципът на универсалния метаезик бива изместен от принципа за множествеността на формалните и аксиоматични системи, способни да аргументират

денотативни изказвания. Тези системи вече са описани на един универсален, но неустойчив метаезик. Това, което минаваше за парадокс или дори паралогизъм в знанието при класическата и съвременната наука, може да придобие нова убедителност в тази система, като получи одобрението на общността от експерти. Следваният от нас метод на езиковите игри трябва скромно да бъде причислен към това направление на мисълта"³⁶.

Би могло наистина да се приеме като елитарна демонстрация на интелектуализъм, ерудиция или самоцелна наукоподобна игра самото поставяне и обсъждане на проблема за определението на понятието "музика". Би могло също да се употребят силните и проверени в продължение на столетия средства на модалната логика, деонтологията, аксиологията, диалектиката за да се преодолеят или поне заобиколят основните противоречия при определяне на съдържанието и обема на основните за музикологията понятия и на съпътстващите ги употребявани в същата музикология термини като: музикант, музициране, музикална култура и музикалност³⁷...

³⁶ Лиотар, Жан-Франсоа. Постмодерната ситуация. Изложение за състоянието на съвременното знание., С., 1996.

Раздел 11: Изследването и неговата легитимация чрез перформативността.

<http://www.litclub.com/library/kritika/lyotard/postmoderne/11.htm>

³⁷. Виж по-подробно в: Eemeren, F.H., van P. Houtlosser. Strategic manoeuvring in argumentative discourse. //Discourse Studies 1, no. 4, 1999, p. 479-497 и в: Barth, E.M. and E.C.W. Krabbe. From axiom to dialogue: A philosophical study of logics and argumentation. Berlin, 1982.

Но самото уточняване на общи понятия и термини, а също и съответната аргументация и "научен апарат" до голяма степен се обезсмислят в малки и затворени (локални) музикално-научни или културни (творчески) общности³⁸. Тук те имат някакво прагматично

³⁸ Същото по принцип може да се каже и за бази-данни или справочни сайтове в ИНТЕРНЕТ. И в този случай такива имат реален информативен или образователен смисъл **само** ако съдържат **достатъчно голям информационен масив** или значителна сума от записи – организирани и релационно свързани в бази-данни (текстови записи, каталози с дигитализирани образи на обекти, индекси на мултимедийни илюстрации и презентации), които да са предназначени за най-широк кръг от (виртуални) потребители и то включително най-вече такива които се намират физически на големи географски разстояния от източника. Те би трябвало да могат да ползват свободно данните дистанционно и по възможност интерактивно и да е постигната разбираемост чрез многоезиково представяне на тези данни. Всякакви локални или елитарни решения в информационните системи на съвременността са ирелевантни или са излишен лукс. Няма прагматичен смисъл в това адресатът им да се ограничава и изчерпва със същата тясна група специалисти, които са събрали данните и изготвили систематизацията им, нито пък с техните преки последователи или ученици.

Точно обратната „философия“ към пълна отвореност и достъпност за **всякакъв** адресат в съвременността намираме в популярните онлайн ресурси като супер-търсачката „Гугъл“ или свободната многоезична енциклопедия „Уикипедия“ (Pfeil, U., Zaphiris, P., and Ang, C. S. Cultural differences in collaborative authoring of Wikipedia.

значение за начинаещите или кандидатите за членове на такива затворени групи, с което те се опитват да убедят лидерите и "титулярите" в своята лоялност към парадигмата, начетеност или уважението си към общопризнати в групата авторитети. Но иначе самата аргументация, цитати, препратки обикновено имат предимно *декоративен* смисъл, наложен повече или по малко от господстващи академични традиции или шаблонни практики. По-общо казано: за този който е съмишленик аргументацията и "научния апарат" са излишни и досадни, а пък отнесени към противника му в дадената научна група същите не могат с нищо да помогнат тъй като онзи който е убеден в противното няма да промени възгледите си въпреки всякаква аргументация, демонстрации на ерудиция или цитирания щом те са противоположни на неговото гледище. По-голямо значение има аргументацията в реториката, тъй като там освен езиковите знаци се прибавят и конотативните средства за убеждаване в речта и поведението на говорещия, като често тук се залага главно на харизмата, а не толкова на логическата непротиворечивост и обосноваване³⁹.

Journal of Computer-Mediated Communication, 12(1), article 5, London, 2006. <http://jcmc.indiana.edu/vol12/issue1/pfeil.html>). Като интенция същото „отваряне“ отдавна е била заложено в принципите на каталогизация на големите световни библиотеки, респ. и при създаването на енциклопедични печатни издания, които днес като правило са вече и с версии на CD или DVD. Класически пример за това е музикалната енциклопедия **Grove Music**. Онлайн вариант: <http://www.grovemusic.com> .

³⁹ Някои изследователи на съвременната наука отиват още по-далеч в обобщенията си:

"Науката днес е не дейност за търсене на истината, а род езикови игри, състезания по манипулиране с моделите на научния дискурс. В този план са симптоматични две тенденции. 1) Материалният експеримент все по-често се замества с експеримент върху модели. Ако по-рано теория можеше да се строи само върху откриване на определен порядък, присъщ на света, то днес е напълно допустимо моделиране без изход към каквито и да е реални референти, например компютърни симулации на природни, технологически и социални процеси. 2) Процесът на верификация на хипотезите все по-често се замества с процес на фалшификация. Ако по-рано за достатъчен аргумент против една теория се считаха противоречащи на нейните изводи

С описанието и коментарите по-горе би могло да приключи едно обсъждане на тема „Що е музика” ако се задоволим с подхода на деконструкцията. От чисто умозрителна гледна точка това е достатъчно.

Но ако все пак целта е да се направи каквато е да е съвременна енциклопедия, тълковен речник, библиографски каталог, бази данни за музика – тогава усилията на музиколозите неизбежно се насочват точно в противоположната на деконструктивизма насока – особено ако за целта се използват компютри и средства на информатиката. Компютърът „не разбира” от деконструктивни дискурси, модална логика, деонтология, аксиология или диалектика. Логиката на дигиталните операции в него е бинарна, базирана на нули и единици, т.е. на простото формално-логическо „да” и „не” и абсолютното господство на закона

опитни данни, то днес като аргумент може да служи само изобретяването на алтернативен модел. Науката се превръща в перманентно строене на алтернативни модели. Вследствие на това нарасна ролята на въображението, фантазията, парадоксалността на мисленето в една сфера, където по-рано те биваха анатемосвани, където по-рано границите на нарастване на знанието се задаваха строго от референциите към реалността. Обектът на науката се виртуализира. Виртуализира се и институционалният строй на науката. Академичният статус става функция от образа на компетентност, заслужаваща финансиране. В дейността на учените и студентите все повече сили и време се отделя на създаване и презентация на образ, необходим за успех в конкурсите за получаване на грантове, стипендии за обучение в чужбина, поръчки за консултантски услуги и т.н. Оттук е и разцветът последните десетилетия именно на онези социални технологии, които са адекватни на симулацията на компетентност: изследователски фондове, грантове, консултиране, конференции, академичен обмен, перманентно образование. И тази тенденция не трябва да се разглежда като проява на цинизъм. Високата "плътност" на научната общност не оставя място и време за търпеливо натрупване и представяне на резултатите. Дефицитът на място и време води до това, че единствено научна, рационална форма на дискусия става нелогичната, неструктурирана, но ефективна презентация на образа на идеята или теорията. Ние живеем в епоха на наука на образите и образи на науката".

Виж: Иванов, Д. Идеята за информационното общество и ИНТЕРНЕТ.

http://underpear.gyuvetch.bg/translat/io_inet.htm (български превод)

<http://www.soc.pu.ru/persons/ivanov/ivanov.shtml> (страница на автора)

за изключеното трето. Следователно тук е необходимо, макар и ни достатъчно да се работи с проста класификация на компонентите на музиката и с дървовидни структури от категории и подкатегории, които като се сумират да опишат целия обем на понятието „музика”. Дори и такъв тип определение да е „работно”, то се легитимира като необходимо условие за да се започне изграждането на каквато и да е полезна информационна структура посветена на музиката, която да не е някаква самоцелна интелектуална игра, а да работи в практиката – в изследователската дейност, представянето на музиката на нейните потребители, музикалното образование.

При опита ни за изграждане на такова работно и реално практически работещо определение за музиката ще тръгнем пак от популярната традиция тя да се разбира като организиран звук.

В една от най-сериозните онлайн енциклопедии относно това традиционно дефиниране на музиката се отбелязва следното: „Обясненията на понятието музика обикновено започват с идеята, че музиката е организиран звук. Те продължават в тази посока, за да забележат накрая, че тази характеристика е твърде широка, доколкото съществуват много примери за организиран звук, които не са музика, както в човешката реч, така и при нечовешките животински звуци или пък звуците които произвеждат при работата си различни машини”⁴⁰.

Тези на пръв поглед съществени възражения срещу разбирането за музиката като организиран звук могат сравнително лесно да се преодолеят, особено на фона на съвременната

⁴⁰ The Philosophy of Music. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (ed. Edward N. Zalta). Stanford. University Center for the Study of Language and Information. 2007 <http://plato.stanford.edu/entries/music> .

глобализираща се култура. Относно звуците на животните, които често също са организирани в ритмическо отношение и/или по височина (респ. спектрален състав) може да се направи конвенционално уточнение, че при музиката става въпрос за организирани звуци произвеждани от човека и предназначени за възприемане от човешкия слухов анализатор⁴¹. Следователно става въпрос не за друго, а за специфично организирано звуково съобщение, за информационен модел. А и самата дефиниция на музиката се конструира като модел на този вид звукова комуникация между хората. Другия тип звукова комуникация – речта се описва с различен модел и се дефинира с коренно различни принципи на организация на звука и на неговото значение. Междинните форми (като оперния речитатив или рап-музиката само подчертават тази граница между речевата и музикална култура на човека.

Що се отнася до третия вид организиран звук който се произвежда от машини тук нещата стоят по подобен начин. Механичните звуци (например много често експонираните в урбанистичната култура през 20 век звуци от колелата и свирките на влакове с парни локомотиви) наистина са организирани ритмично и по височина, но те могат да влязат в моделното определение на

⁴¹ Когато се използват например звуци на птиците в самата музика като елемент на звуковия колаж или като стилизация (Виж за „музиката на птиците” в творбите на О. Месиен: Griffiths, Paul . Olivier Messiaen and the Music of Time. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985, p. 168) те се подчиняват на музикалния модел на организация и стават част от музиката. Дори в натурален вид (като колекции записи на звуци от природата) както е в „екологичната музика” те неизбежно са част от произвежданата от човека звуко-шумова продукция, която е предназначена (разбираема) пак за човека. (Виж: Wrightson, Kendall. An Introduction To Acoustic Ecology http://interact.uoregon.edu/Medialit/wfae/library/articles/wrightson_intro.pdf) Така е и при съществено електронно преработени природни или урбанистични звуци, както е в „акусматичната музика”.

музиката само когато се интегрират или стилизират в самата нея, т.е. сред или в връзка с типично музикално организирани звуци и ритми. Сами по себе си работните звуци на механичните машини и устройства не са произведени от човека с цел да бъдат информация която да се предаде по слухов път на друг човек. Типично сигналните звуци (като свирката на локомотива, ударите на механичния часовник когато отмерва часовете, камбаните, звуците на морзовата азбука ако тя се озвучава, сирените и други подобни) наистина са организиран звук предназначен за слушане, но тук е важно **как** е организиран такъв звук в ритмическа последователност и дали е част от скали с постоянни (периодично повтарящи се) отношения между тях и окръжаващите ги други звуци или съществуват инцидентно в общото звуково обкръжение. Сам по себе си и единичния тон, даже да е произведен от музикален инструмент или човешки глас още не е музика докато не е в контекста на други подобни тонове или ритми в времето или такива звучащи едновременно с него.

Същото по принцип се отнася и до звуците произвеждани в по-ново време от електронни и дигитални(компютърни) устройства. Ако те са организирани в непрекъснати скали по височина, с постоянен или периодично променлив тембър или метроритмични редици – това не е нищо друго освен синтезатор. Изсвирваните на него или записани (респ. редактирани) от човека на секвенсър или трекер последователности състоящи се от организирани електронни звучности **са музика**. Строго спазване на правила утвърдени в традиционната теория на музиката намираме в математическата организация на стойностите използвани при програмиране на алгоритми с които се осигурява генерирането на звуци в подобни устройства.

Още Дьорд Лукач (György Lukács ,1885–1971) обръщаше специално внимание на факта, че музиката е **единствена** сред изкуствата която е била точно математически описвана и анализирана в продължение на хилядолетия. Нейната медия (т.е. възприемания чрез слуха музикален материал) представлява *пространствено-времеви континуум*. Тук според Лукач се крие и нейната *differentia specifica*.

Само музиката може да се измерва и скалира⁴² с точни математически величини като цялост и без остатък - както в протичането ѝ във времето, така и в описанието на музикалното пространство (височините на тоновете, интервалите между тях, наситеността на спектъра ѝ с обертонове и шумове), положението на звуко-източниците в реалното пространство, редуването на звук и тишина, както и трайността на паузите и всичко това да се опише чрез алгоритми и формули.

Само в музиката е възможно едномерното скалиране чрез единици за мярка или периодичност (пропорционалност) на величините в една непрекъсната (нарастваща) последователност⁴³.

⁴² *Едномерно скалиране*: това са „всички форми на скалиране, в резултат на които скалируемите обекти се разполагат съответно на степента на изразеност на определен признак по протежението на едномерен континуум. Всеки скалируем обект се изобразява в резултат на това по отношение на даден знак – като точка върху континуума. ... При едномерното скалиране геометричното разстояние на точката до началото на скалата представя изразеността на специалния признак у скалируемия обект. Варианти се получават методически от начините на оценяване и определяне на признаците за скалиране”.

http://psychologyjournalbg.com/index.php?option=com_glossary&func=view&Itemid=99999999&catid=41&term=%C5%E4%ED%EE%EC%E5%F0%ED%EE+%F1%EA%E0%EB%E8%F0%E0%ED%E5

⁴³ При равномерно темпериранията скала („Добре темперираното пиано“) например височината на всеки по-висок тон се получава от предишния като се умножи неговата честота по корен дванадесети от две ($\frac{f_2}{f_1} = \sqrt[12]{2} \approx 1,03715504$). Ако се

Тук става въпрос за скалиране в пределите музикалното звуко-шумово „пространство”. То включва диапазона на честотите на звуковите вълни (височината на тоновете и на съпътстващите ги обертонове в спектъра) както и на тяхното динамично „тегло” (т.е. интензивност на звуковата вълна и нейните компоненти в спектъра) в всеки момент от музикалното разгръщане. По-точно е да се каже че всички тези компоненти в музиката се поддават на **едномерно** скалиране, което е специфично само за нея (за разлика от другите изкуства) и се извършва спонтанно от звуковия анализатор на човека, осмисля се като „фалшиво” или „чисто” свирене или пеене и е било анализирано теоретично (вкл. математически) в продължение на хиляди години (в Европа – още от времената на Питагор). Последното отличава съществено музикалната теория от теориите на всички други художествени дейности.

По отношение на времето *специфичната* за музиката организация се осъществява чрез **периодичността**, **повторимостта и симетриите** на метрума и ритъма, фразировката, пулсацията на динамиката и акцентите в синхрон с тях. В музиката метроритмично в времето се организират звуци с определена височина (едноглас) ,акорди или клъстери⁴⁴ от тях (многоглас), шумове и тишина (паузи). Когато такава ритмична организация в времето липсва или има силна девиация в темпото и дължините (ускоряване, забавяне, рубато, безмензурна музика) тогава поне остава строгата организация на височините (и на обертоновете които синхронно ги съпровождат) в музикалното „пространство”.

повтори тази операция последователно 12 пъти при всеки следващ тон започвайки с честота 440 херца (т.е. тона **ла** на камертона) ще се получи височината пак на тона ла, но от по-горната октава (880 херца)

⁴⁴ Виж за автоматизацията в разпознаването на клъстери и акорди при анализа на звучаща музика в: Zhang, Tong. Semi-Automatic Approach for Music Classification. Imaging Systems Laboratory HP Laboratories Palo Alto.HPL-2003-183,2003.

Относно мерените паузи в организацията на музиката важат същите математически принципи на организация във времето както за тоновете или шумовете (ударни инструменти или ефекти).

По-особено стои въпросът с паузите (антрактите) между частите в изпълнението на големи произведения. Особен е случая и с „генералната пауза“ след края на музицирането както и с вече споменатото произведение на Кейдж което се състои изцяло от такава генерална пауза с трайност 4 минути и 33 секунди⁴⁵. Още повече че това произведение често се сочи от деконструктивистите като пример за невъзможността да се отговори логически точно на въпроса „що е музика“⁴⁶.

Във връзка с това може да се припомни „странната“ на пръв поглед дефиниция на музиката която е дал мистикът от 15 век Хансен Фон Фулда: “Music is meditacio mortis” (“Музиката е медитация за смъртта”). Теодор Адорно през 20 век забележително е доразвил същата насока в тълкуването на организирани в времето звуци или шумове като смъртно, но напрегнато очакване за идващата безвъзвратно след тях празнота и тишина.

За Адорно „... музиката като цяло става преход, нещо прехождащо, непрекъснато трансцендиращо самото себе си ... интенцията да се компонира сбогуването, да се придаде форма на

⁴⁵ Доста преди Кейдж подобна интенция се появява и в живописата. Най-известната картина на художника Казимир Малевич е „Черния квадрат“ (1915), а по късно се появява и супрематичната му композиция „Бяло върху бяло“ (1918), които са семантични аналози на 4`33` от Кейдж. За картината „Черния квадрат“ има много тълкувания, като дори някои го противопоставят на „Белия дракон“ в даосизма (чист бял лист хартия) или си асоциира с латинското табула раза (tabula rasa – чиста „черна дъска“ за писане). Виж и: Steven Pinker: Das unbeschriebene Blatt. Die moderne Leugnung der menschlichen Natur. Berlin Verlag, Berlin, 2003.

⁴⁶ Cobussen, Marcel. Silence and Death.

<http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>

виж извадка от текста в: http://sscor.eu/deconstruction_3.html#silence_and_death

изчезването на музиката ... Това тъжно до смърт изтичане на музиката, на която не е дадена никаква потвърждаваща точка⁴⁷.

Паузата която настъпва след завършека на музиката (след прослушването на звучащия музикален артефакт) наистина е с семантика на временна или окончателна “смърт”. Тя може да бъде “шумна пауза” – ако музиката се изпълнява в зала или на открито (аплаузите също принадлежат към нея). Тя може да бъде и “тиха пауза” – ако музиката се прослушва само от този който я създава или изпълнява. И в двата случая настъпва един период на очакване тя да прозвучи отново, да възкръсне и да бъде отново и отново слушана от повече слушатели. Но най-вече ритуалната, класическа концертна и оперна музика, а също “евъргрийните” в популярната музика се радват на такова многократно повторение, при което артефакта многократно звучи в относително непроменен вид. При всички други случаи “паузата” след първото прозвучаване на музиката може да означава и че то е еднократно и че това е краят..

Тогава музиката може да продължи да съществува известно време, но само като спомен на музиканта и на тези които са слушали някога музиката му.

Погледнато от конструктивна логическа гледна точка паузата настъпваща след музицирането както и артефакти като 4`33` от Кейдж са примери за необходима фалшификация (в смисъла на К. Попър) които само потвърждават адекватността на предлагания от нас модел при **определянето на музиката.**

⁴⁷ Adorno, Th. W., Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, IN: Th. W. Adorno, Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften, Bd. 13, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, с. 325

Това определение може да се формулира така:

Музиката е поредици от звуци, шумове или паузи, които са произведени от човека, предназначени са за възприемане от слуха на човека и са организирани в математически непрекъснати скали.

Това е само един възможен систематичен модел на определение на музиката, който предполага съществуването алтернативни модели, подходящи за други цели, включително и модела на деконструкцията⁴⁸.

Системният подход както е известно успешно може да преодолее ограниченията на формалната логика относно безсъдържателността на най-общите понятия и трудността те да се употребяват като субекти на логически съждения. Това в системния подход се постига именно чрез високата степен на първоначална формализация. Като изходна позиция системния подход елиминира зависимостта между съдържанието и обема на понятието: елементите на системата в началото се разглеждат като безсъдържателни, подобно на математически обекти. Следователно елементите в системата първоначално са само функционални места (полета), върху които после се "прожектират"

⁴⁸ По начало когнитивното, както и математическото (статистическо) моделиране не само че изключва претенциите на който и да е модел да представлява абсолютната истина, но обратно – именно защото е модел предполага съществуването на алтернативи, които биха били подходящи за други прагматични цели или проблемни ситуации. (Виж подробно за метода на моделирането, аналогията и множествеността на моделите относно един и същ обект в: Самарский, А., Михайлов А. Математическое моделирование. Идеи. Методы. Примеры, М, 2001). Разбира се съществуват и достатъчно универсални модели и определения които се употребяват трайно от времето на тяхното създаване до наш дни. Такова са Питагоровата теорема или Менделеевата таблица. Те обаче се отнасят към природните и "точни" науки, занимаващи се с явления и отношения, които запазват своята инвариантност в времето. В хуманитарната и обществена сфера такава инвариантност практически не е възможна.

конкретните съдържания, като запълване на тези функционални места⁴⁹.

При понататъшното конструиране на когнитивния модел на предметната област „музика” следва да бъдат попълнени именно празните полета във вече изградената логическа структура – т.е. всички компоненти в нея трябва са специфично организирани от човека звукови явления предназначени за слушане от други хора-според изведеното по-горе най-общо определение на музиката. С други думи така най-общо определената музика (като организиран звук) може да се „напълни” с по-конкретно съдържание като се посочат **родовете и видовете музика и нейната жанрова структура.**

При проекта за изграждането на Българския Академичен Музикален портал (<http://musicart.imbm.bas.bg>) съществуваше точно тази задача: да се изброят и организират в информационна структура всички известни видове музициране, както и да се заложи възможността да се добавят и нововъзникващи видове.

Тогава предложихме един информационен модел на музиката, разбрана като „звучаща музика” (респ. като музициране или изпълнителство, като публичен факт на нейната реализация, т.е. като музикално **събитие**). Наистина този модел предизвика дискусии, но те бяха главно в ценностен и прагматичен план – с оглед на адресата на конкретната информационна система, попълването ѝ с данни и традиционните нагласи в българската

⁴⁹ Мацкевич В.В. Деятельность. В: Новейший философский словарь (съст. А.А. Грицанов), Минск, 1998.

http://www.methodology.by/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=35

музикология. По отношение на пълнотата на обема и съдържателността от гледище на обсъжданото тук определение на музиката такъв модел в голяма степен изпълнява логическите условия на системния подход.

По-долу е показан в графичен вид един от вариантите на този модел, който описва музиката по родов белег и видови отличия, както и според известните (съществуващи в съвременността) жанрове, стилове и типове музициране (фиг. 2). Заложени са и възможности за допълване на модела с нови или неизвестни музикални практики или направления.

Класификация според родове, видове и жанрове в музиката

МУЗИКА	Изпълняване на музика	Музикален артефакт	Жанрове
1. <i>Инструментална</i> 2. <i>Вокална</i> 3. <i>Вокално-инструментална</i> 4. <i>Синтетични форми</i>	1. <i>На живо</i> -В зала -На открито -Излъчване на живо 2. <i>На запис</i> -електронни медии -твърди носители	1. <i>Музикален опус</i> 2. <i>Поредица от опуси</i> 3. <i>Музикална импровизация</i> 4. <i>Музикално предаване с водещ</i> 5. <i>Други.....</i>	1. <i>Музикален театър</i> Опера Оперета Балет Мюзикъл Синтетичен музикален театър 2. <i>Оркестрова музика</i> Симфонична Духова Друга 3. <i>Камерна музика</i> Ансамблова Солова 4. <i>Хорова и ораториална</i> 5. <i>Ритуална музика</i> -религиозна - фолклорна - друга 6. <i>Фолклорна обработка</i> 7. <i>Популярна музика</i>

			<ul style="list-style-type: none">- поп- рок- хип-хоп8. Джаз9. Електронна музика10. Приложна музика- Филмова музикаМузика в театрални постановки11. Друга....
--	--	--	---

Фигура 2.

Въз основа на принципи от този когнитивен модел бяха изградени и средствата за комплексно търсене онлайн в мултимедийната база данни за българско музикално изпълнителско изкуство (фиг. 3).

The screenshot shows a web browser window with the address bar displaying 'http://musicart.imbm.bas.bg/bimi/complex-search-form-1.asp'. The page title is 'ИЗБЕРИ КРИТЕРИИ ЗА ТЪРСЕНЕ'. The form is organized into several sections with filters and dropdown menus. At the bottom, there are 'Търси' and 'Отказ' buttons.

(Фигура 3)

Запълването на „празните клетки” при конкретизацията на модели определящи „що е музиката” в една или друга област на реалното (географско) пространство и на реалното (историческо) време може да тръгне и по друг път – това е „списъчния състав” на някакво множество, който също е отворен (може да бъде подпълван и допълван).

В музиката обикновено това са имена (персоналии) на композитори, изпълнители или събития свързани с музициране (фестивали, конкурси, музикални предавания и др.). В тази алтернативни модели обаче често се стига до класификации и по родов признак или видово отличие, както и по жанрове и стилове. И тук при представянето им по ИНТЕРНЕТ също се правят апроксимации (опростяване, огрубяване) в сравнение с

първоначално предпоставения или теоретично възможно най-пълнен вариант на модела⁵⁰.

При запълването на полетата при систематичното (моделно) определение на музиката голямо значение има състоянието на музикологията и ценностните нагласи в нея. Конкретизацията на общия модел, а именно че музиката е поредици от звуци, шумове или паузи, които са произведени от човека, предназначени са за възприемане от слуха на човека и са организирани в математически непрекъснати скали, дори и да бъде изцяло приета от определена научна или музикална общност (най-малко и поради обстоятелството че не може да бъде оспорена във физическата си или слухово-физиологична основа) е само един „скелет” който може да бъде „облечен” с понятия и термини които описват родовете, видовете, жанровете и стиловете в музиката в зависимост от парадигмите и конвенциите утвърдени сред музикантите, музиколозите и публиката в дадена страна или исторически период. Конкретизацията в когнитивното определение на музиката не може да надскочи равнището на мисълта за музика и изследванията за нея, т.е. състоянието на самото съзнание, речева вербализация или музикална практика в даден момент и място. Това особено важи и

⁵⁰ При представянето на това „що е музика” от гледище на някаква музикално-творческа, музикално-образователна или музиколожка общност често се намесват и ценностни или институционални критерии. Това не прави изградените информационни модели или бази-данни недостоверни и по-малко практически полезни – стига да са оповестени експлицитно необходимите уговорки за обема и съдържанието на представяната и предпочитана музика. По отношение на музиката на членовете на Съюза на Българските Композитори такъв модел и институционално приети конвенции успешно са реализирани от Е. Вълчинова-Чендова. Виж онлайн представяне в: <http://www.ubc-bg.com> и коментари за модела и проекта за бази-данните: Вълчинова-Чендова, Е. Текст – хипертекст (За някои съвременни енциклопедични подходи в представянето на творчеството на българските композитори). В: *Научна конференция „Нови идеи в музикознанието 2006”*. София: СБК, 2006, с. 274–294.

за предпочитаната терминология, която в още в информационните двуезични онлайн системи за музика идва на първо място поради необходимостта от проводимост на чужд език (обикновено на английски).

При това трябва да се имат пред вид и традициите в музикологията, които допълнително имплицират едни или други предпочитания към основни музикални термини, голяма част от които по начало са чуждици.

През 20 век в България са се конкурирали поне три традиционни линии в нашето музикознание, 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 музикознание от средата на 20 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 (по терминологията, която често използват Т. Адорно и по-късно Х. Маркузе⁵¹ - става "афирмативна"). Макар и официализирани тези терминологии имат твърде различна степен на взаимна търпимост и употреба 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 (БНР и БНТ) и до наши дни все още е в езикова употреба термина "художествена музика", съществувал до скоро и в официалното название 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 музикознание могат да послужат за изграждане и на диахронни модели на неговото развитие, съвременното му състояние и тенденции за развитие.⁵²

Следователно: при изграждането на енциклопедичен тип проекти за музика или за изкуствата изобщо е добре да се започне и

⁵¹ Виж подробно: Berlant, Lauren. *Critical Inquiry, Affirmative Culture*. In: *Critical Inquiry* Volume 30, Number 2, Chicago, 2004. и Marcuse, Herbert. *The Affirmative Character of Culture, - Negations: Essays in Critical Theory*, trans. Jeremy J. Shapiro, Boston, 1968, pp. 88–133.

⁵² Още преди почти 20 години направихме един такъв опит в доклад изнесен на научна сесия, организирана от секция "Музиковеди" при Съюза на българските композитори в рамките на прегледа НБМ '89. Този текст съдържа някои методологически хипотези и скициране на възможни подходи при моделирането на българското музикознание. Виж: Кавалджиев, Л. *Музикознанието? В: "Нова българска музика '89 - Секция музиковеди" /доклади/, София (изд. СБК), 1989, с. 33-42*

с анализ на понятията и термините които най-често се употребяват в публичната езикова практика на музиканти и музиколози и от там по-нататък те да бъдат дефинирани, уточнявани и свързвани в система по родов белег и видово отличие. Такъв опит за честотен анализ може да бъде направен и с публикациите на български музиколози (виж Приложение 3). От там ще се види кои термини господстват в публикациите, макар и не винаги по тях да има яснота или съгласие между отделните автори, които ги използват.

Още по-големи проблеми стоят при библиографското описване на музиковедски и други публикации с оглед на самото разбиране за това „що е музика?“ и конкретното разделяне на нейното съдържание на видове и родове музика.

Това, впрочем, е добре известно на библиотечните специалисти, работещи с музикални (словесни) текстове, когато те подреждат и каталогизират печатните публикации в една музикална или с общ характер библиотека. Днес - в началото на 21 век, работейки по систематизацията на наличните публикации в различни типове каталози и библиографски справочници, те очевидно срещат почти непреодолими трудности, ако се доверят единствено на традиционни чисто академичните музикални критерии за класификация на видове и жанрове музика. Самите разработени в библиографската наука традиционни класификации се оказват непълни и неверни относно голяма част от съвременната музикална култура.

Ако, например, разгледаме официалния към началото на 80-те години на 20 век български вариант на библиографската класификация отнасяща се за музика в У Д К (Универсалната

десетична система за класификация)⁵³, както и други по-стари библиотечни класификации, ще се убедим, че в тях не се е предвиждало място за голяма част от публикациите на тогавашното българско музиковедие.

Тази използвана все още и до днес в някои български библиотеки УДК твърде пестеливо определя съдържанието се в обема на понятието "музика":

Раздел 78

Музика

- , балетна 782.91

- , вокална 784

- , деятелни 78.071⁵⁴

- , инструментална 785/789

- , народна 781.7

⁵³ Виж: Таблици на десетичната класификация. София, (НБКМ) 1985, 243 с. и Таблици на десетичната класификация (Допълнение). Азбучно-предметен показалец. С., (НБКМ) 1992, 36 с.

⁵⁴ Тук е цитирана УДК за печатни публикации на тема музика според: "Таблици на десетичната класификация С., НБКМ, 1985" и "ОСНОВНИ ДЕЛЕНИЯ и Таблици на десетичната класификация (Допълнение). Азбучно-предметен показалец С., НБКМ, 1992". В този български вариант, издаден от Народната Библиотека, съставител на таблицата за отдел 7: "Изкуство", е Анастасия Лютова, а редактор е Лора Рибарска. Още в началото на 20 век е била създадена Международна федерация по информация и документация (МФД) прераснала по-късно в Консорциум УДК (UDC Consortium), който създава система за усъвършенстване и развитие на "Таблиците за десетична класификация". Тези резултати се публикуват в специални периодични издания (виж напр.: <http://www.udcc.org/ec.htm>). Тук обаче се срещат и курьози. В цитираната по-горе българска публикация на УДК от 1985 г. може да се срещне твърдението, че са били взети под внимание всички изменения и допълнения според "Extensions and corrections to the UDC" 1981. Ser. 11,2,1982. Веднага обаче 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).

Разбира се, У Д К има вътрешно вградени средства за обогатяване и развитие на тезауруса. В по-късните варианти на УДК на български и на други езици се забелязват някои корекции и обогатяване на раздела за музика (виж Приложение 1)

Тези възможности за обогатяване се увеличават, когато класификацията и по-нататъшната библиографска обработка на публикациите започне да се автоматизира чрез използване на компютърни системи⁵⁵

Трудностите възникват, обаче, когато библиотечният специалист трябва все пак субективно да решава в всеки конкретен (особен) случай КАК да се извърши това развитие и обогатяване на тезауруса. Ако използва традиционния в библиотечната практика подход: прочитане на заглавието, съдържанието, респ. резюметата и систематичния показалец или ключовите думи (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 Музикалната Академия и другите висши и средни музикални 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 раздал в систематичния каталог, или пък - ще създаде нов раздел в този каталог.

⁵⁵ Виж: Панайотова, М. Класификационни системи и автоматизация на библиотечно-библиографските процеси. //Библиотекар, № 10, 1991, с. 2-3.

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 у нас или пък когато заглавието и стила в публикацията не прилича на познатите до сега в музикалната литература? А как да се постъпи с мултимедийни публикации на компакт-диск или онлайн – т.е описани чрез линкове от ИНТЕРНЕТ? Библиотечният специалист, очевидно трябва да има самочувствието, че притежава компетентност по-голяма от тази на всички специалисти във всички области на музиката, 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 съществуващи академични раздели на музикознанието.

В Европа и Северна 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.

Широко се използва при тава методът на индексване по ключови думи и изграждане на бази от мета-данни.

Мета-данни (metadata) по определение означава просто "данни за данните". Това е информация за обектите съхранявани в нашите колекции независимо дали те са в традиционен или електронен формат. В стандартния свят на библиотеките всички

записи (картони) в каталога – това са мета-данни, доколкото те съдържат информацията относно колекциите от (първични) библиотечни "данни", т.е. за книгите и списанията, които съставят тази колекция... Същото важи и за електронните каталози – те са мета-данни относно обектите в границите на една дигитализирана библиотека⁵⁶.

Но и при прилагането на тези съвременни подходи за автоматизация при попълването на данни и при търсенето в тях съвсем не са изключени и множество грешки, например при някои (особено метафорични) заглавия, както от резюметата на авторите, които 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 ново възникващата терминология, поне в началото, също не могат да влязат в тезауруса и да генерират нови раздели към УДК.

Казаното за УДК по принцип важи и за всяка енциклопедична информационна система за музика или за изкуства, където музиката влиза като един от компонентите на системата. Почти неизбежно е описването на видовете музика и според стила (особено пък ако той е обявен от самия автор), както и според използваната музикална техника и технология в изграждането и организацията на звуковите структури (това важи особено за електронната музика). Разглеждането на сайтове с класификации и класации на такава съвременна музика, включително и български

⁵⁶ Виж: Metadata in the Oxford Digital Library (<http://www.odl.ox.ac.uk/metadata.htm>)

показва ясно, че намесата на технологични критерии в корелация с **естетическите** е широко застъпвана практика⁵⁷

Затова и при попълването на моделното (системно) определение на музиката с множеството на съдържащите се в нея родове, видове, практики на музициране, жанрове и стилове – в крайна сметка звуково-технологичните (измерими) критерии на организация се допълват с кореспондиращите им психологически нагласи и с естетическите значения и послания на съответната музикална организация.

Така определението на музиката може да придобие и следния вид:

Музиката е естетическо послание осъществено чрез поредици от звуци, шумове или паузи, които са произведени от човека, предназначени са за възприемане от слуха на човека и са организирани в математически непрекъснати скали.

От тук нататък остава задачата да се определят възможните компоненти (поотделно или в техни комбинации)⁵⁸ на такъв вид

⁵⁷ <http://www.bg-sonic.com>

⁵⁸ В конспективен вид ще дадем тук един възможен списък на някои основни категории в тяхната връзка с организацията на музикалния звук, които могат да служат като изходна база при съвременния анализ на типовете и социално психологическите функции на музикално-естетическите послания в връзка със съответните им характерни звукови структури:

- **Красивото**. Натурални звуци и вокали с приятно или трогателно въздействие. Електронни модификации и похвати за получаване на красива звучност. Външна и съдържателна красота в естетическото послание и въздействие. Характерни музикални и звукови образци за прекрасно, красиво, приятно, мелодично, благозвучно, безметежно, идилично и други естетически редукции.

- **Грозното**. Натурални звуци и вокали с неприятно и отблъскващо въздействие. Постигане на шок или скандален ефект с музикални и звукови средства. Характерни музикални и звукови образци за изразяване или означаване на безобразното, физически грозното, бруталното, гнусното, уродливото, нечовешкото и други естетически редукции.

- **Възвишено и нищожно**. Натурални звуци и вокали предизвикващи чувство за възвишеност, монументалност или нищожност и дребнавост. Възвишеното и низкото в магическите послания на музиката. Електронни модификации и похвати за получаване

послания (естетическа информация) въплътени в музикално-звуквите артефакти. Неизбежни са те и при определяне семантиката на някои **видове** в съвременната музикална култура, какъвто е случая с електроакустичната музика (Виж Приложение 2)

Такива класификации могат да се имат пред вид не само при фундаментално-теоретичното определяне на стиловете и направленията в музиката, но и да се използват с научно-приложна цел: при музикалното образование и естетическо възпитание, както и в популяризаторските публикации, информационни системи и дейности.

на музикален и звуков ефект на възвишеност, едромашабност, бомбастичност или нищожност, приземеност и незабележимост. Характерни музикални и звукови образци за възвишено, божествено, космическо, свръхчовешко или нищожно, дребно, примирено, пренебрежимо и други естетически редукии. Виртуозност, възвишеност и сугестия.

-Трагичното. Натурални звуци и вокали предизвикващи чувство за трагизъм, обреченост или катастрофа. Характерни музикални и звукови образци за изразяване или означаване на трагично, ужасно, заплашващо, катастрофично, безнадеждно и други естетически редукии. Значение на големината (продължителността) на звуковата структура за изразяване или подчертаване на драматизъм, трагизъм, развитие и развързка в музиката.

-Комичното. Натурални звуци и вокали с предизвикващи чувство за комизъм, шега, веселие, насмешка. Музикална и звукова пародия, ирония. Характерни музикални и звукови образци за изразяване или означаване на комично, както и за предизвикване на смях, сарказъм, подигравка, гавра и други естетически редукии .

-Комбинирано използване на естетическите категории и техни редукии в забавна музика и комерсиално ориентирани музикални продукти и оформления.

Развлекателност и атрактивност в музиката. Характерни звуково-музикални образци за изразяване или означаване на празничност, декоративност, удоволствие, карнавалност, сексуалност в естетиката на отдиха и свободното време.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ashby, Arved. ed.. The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology. Eastman Studies in Music 29. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2004

Clifton, Thomas. Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology. New Haven and London: Yale University Press. 1983

Levitin, Daniel J. This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. New York: Dutton. 2006.

Molino, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique", // Musique en Jeu, no. 17:37-62. 1975.

Nattiez, Jean-Jacques. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music . Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press. 1990.

Nettl, Bruno. Blackfoot Musical Thought: Comparative Perspectives. Ohio: The Kent State University Press. 1989.

Sakata, Lorraine. Music in the Mind, The Concepts of Music and Musicians in Afghanistan. Kent: Kent State University Press. 1983

Schafer, R. Murray. "Music and the Soundscape," in Classic Essays on Twentieth-Century Music: A Continuing Symposium, edited by Richard Kostelanetz and Joseph Darby, with Matthew Santa. New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International. 1996

Xenakis, Iannis. Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. Bloomington and London: Indiana University Press. 1971.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Band 1-17, Bärenreiter - Digitale Bibliothek (Sachteil in 9 Bänden (1994-1998) und ein Registerband (1999) incl. CD), Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Siegmund and Levy, Ernst Levarie. Musical Morphology: A Discourse and a Dictionary. Kent State Univ Pr. 1983

Thomsett, Michael C. *Musical Terms, Symbols and Theory: An Illustrated Dictionary*. McFarland & Co Inc Pub. 1989

Key Terms in *Popular Music and Culture* (ed. Br. Horner and T. Swiss). Blackwell Publishers, 1999.

Western Music and Its Others (ed. G. Born and D. Hesmondhalgh). Los Angeles: University of California Press. 2000.

ONLINE:

<http://www.grovemusic.com>

http://musicnet.chandra.ac.th/eng/mus_dic.htm

<http://www.softkeybg.com/catalog/program.php?ID=9978&progdsc=long>

<http://open-site.org/Arts/Music/Terminology/>

<http://www.cadenza.org/glossary/search.cgi?lang=init>

<http://www.austinsymphony.org/music>

<http://www.essentialsofmusic.com/glossary/glossary.html>

<http://solomonsmusic.net/glossary.htm>

Приложение 1

Българска УДК (според справка от октомври 2007)

78 Музика

781 Обща теория на музиката

781.1 Научни основи: математически, физически, физиологически, психологически. Музикална акустика

781.2 Елементарна теория на музиката

782/785 Музикални жанрове

782 Театрална музика. Опера. Оперета

783 Църковна музика. Религиозна музика

784 Вокална музика

785 Инструментална музика

786/789 Музика за отделни музикални инструменти

786 Музика за клавишни инструменти

787 Музика за струнни инструменти

788 Музика за духови инструменти

789.1/789.8 Музика за ударни инструменти

789.9 Музика за механични музикални инструменти, пианола, оркестрион и др., за инструменти с електрическо и електронно възпроизвеждане на звука

Руска УДК (към началото на 2008)

<http://www.teacode.com/online/udc/7/78.html>

УДК 78 Музыка

78.08 Жанры музикалних произведений

78. Музыка

781 Теория музыки

782/785 Види музыки

782 Театрална (сценическа) музыка. Опера. Оперетта

783 Церковна музыка. Духовна музыка

784 Вокална музыка. Пение

786/789 Музыка за отделни музикални инструменти

786 Музыка за клавишни инструменти

787 Музыка за струнни и смичкови инструменти

788 Музыка за духовни инструменти

789 Музыка за ударни инструменти

785.11.04 Симфоническа поэма

см. 782 Театрална, оперна и балетна музыка

785 Инструментална музыка

Сгенерирано Флэнг-системой из метаописания УДК в
формате Dublin Core

© 2004 TeaCode.com

*

Английска УДК (към началото на 2008)

7 The arts. Recreation. Entertainment. Sport

78 Music

781 Theories of music. Notation. Harmony. Tempo.

Composition, interpretation etc.

782/785 Kinds of music

782 Dramatic music. Opera, musicals etc.

783 Church music. Sacred music. Religious music

784 Vocal music. Songs

785 Instrumental music. Symphonic music. Orchestral music

etc.

786 Music for individual instruments

*

**Класификация на библиотеката при Конгреса на
Съединените Американски Щати по стандарта за каталогизация
MARC⁵⁹**

http://www.loc.gov/aba/cataloging/classification/lcco/lcco_m.pdf

Subclass M

M1-5000

Music

M1-1.A15

Music printed or copied in manuscript in the United States or the colonies before 1860

M1.A5-3.3

Collections

M1.A5-Z

Miscellaneous

M2-2.3

Musical sources

M3-3.3

Collected works of individual composers

M5-1480

Instrumental music

M5

Collections

M6-175.5

One solo instrument

M176

Motion picture music

M176.5

Radio and television music

M177-990

⁵⁹ MARC е абревиатура която означава MACHine-Readable Cataloging (машинно читаемо каталогизиране).
Виж подробно в: <http://www.loc.gov/marc/umb/um01to06.html#part1>

Two or more solo instruments

M1000-1075

Orchestra

M1100-1160

String orchestra

M1200-1270

Band

M1350-1366

Other ensembles

M1375-1420

Instrumental music for children

M1470-1480

Aleatory music. Electronic music. Mixed media

M1490

Music printed or copied in manuscript before 1700

M1495-2199

Vocal music

M1495

Collections

M1497-1998

Secular vocal music

M1497

Collections

M1500-1527.8

Dramatic music

M1528-1529.5

Two or more solo voices

M1530-1609

Choruses

M1611-1624.8

One solo voice

M1625-1626

Recitations with music

M1627-1853

Folk, national and ethnic music

M1900-1985

Songs of specific groups or on specific topics

M1990-1998

Secular vocal music for children

M1999-2199

Sacred vocal music

M1999

Collections

M2000-2007

Dramatic music

M2010-2017.6

Choral services, etc.

M2018-2019.5

Two or more solo voices

M2020-2101.5

Choruses

M2102-2114.8

One solo voice

M2115-2146

Hymnals. Hymn collections

M2147-2188

Liturgy and ritual

M2190-2196

Sacred vocal music for children

M2198-2199

Popular religious and devotional music

M5000

Unidentified compositions

Приложение 2

Работна дефиниция на електроакустичната музика⁶⁰

“Електронна” музика се използва днес в медиите и за сумарно определяне на популярни стилове като рейв, хаус и др., както и за музикалната съставка на съвременната младежка техно- култура.

По същество “електронна музика” е исторически първото название на тази музикална област, утвърдило се в Европа още през 50-те години (на немски - “elektronische Musik”). В Америка по това време се използва и определението “музика за лента”. Във Франция малко преди това се появява и “конкретната музика”, в която се използват само натурални (немузикални) звуци от околната среда, записани с микрофон и комбинирани след това в “музикално произведение”. Самата електронна музика от онези години е една изцяло студийна продукция, звукът в нея се е създавал единствено с помощта на електронни генератори (предимно за синусоидални вълни), тя е била предназначена за слушане само на запис в концертна зала, като са се избягвали каквито и да са визуални ефекти. Така нареченият “музикален

⁶⁰ Това е работно определение на електронната музика което беше дадено във връзка с провеждането на ФЕМ 99` и бе публикувано в сайта на същия. Там беше дадено и следното уводно разяснение:

„Официалното име на фестивала отговаря точно на абревиатурата ФЕМ, то е: **Фестивал за Електроакустична Музика**. Така е осъществена и приемственост с първото издание на фестивала, организирано от мен и Ангел Андонов през 1989 г., което бе наречено: “ Първи национален фестивал на електроакустичната и компютърна музика, Гоце Делчев ‘89”.

Въпреки това, в печатните материали на ФЕМ, предназначени за българската публика (плакат, листовки, покани и др.) съзнателно е допусната “печатна грешка”. Там ще прочетете: Фестивал на електронната и електроакустична музика.

Има ли в това някакво несъответствие или неточност? Отговорът е в добилото гражданственост в последните 20 години у нас название “електронна музика” и недостатъчната популярност на другите (но значително по-точни) термини: компютърна музика, електроакустична музика”.

Виж: http://musicart.imbm.bas.bg/fem_archive.html

авангардизъм” е в основата на нейната философия и естетика: пълно скъсване с популярното – забрана на всяка позната мелодичност, хармония, ритмика, отхвърляне на вокалното начало – т.е. на нормалното човешко пеене, както и изключване на свиренето на традиционни (акустични) музикални инструменти. Тази електронна музика е в същност най-абстрактния вид на авангардната музика – в нея липсват познатите инструменти, пеене, липсват изпълнителите, импровизацията, а понякога и композиторът до голяма степен отсъства – той е заменен с резултатите от математически изчисления или генератори на случайни числа (нещо като хвърляне на зарове). За това са тогава създадени и първите компютърни програми за музикално композиране. В крайна сметка тази електронна музика достига и до отричане на необходимостта от публика, тя често се създава от специалисти и е предназначена за слушане пак от същите специалисти. Такива са и първите форуми и фестивали за авангардна електронна музика .

От тогава мина много време, твърде много неща коренно се измениха – и в технологията, и в естетиката, и във формите на продуциране на музиката. Рок културата още от времето на Бийтълс (напр. използваният от тях инструмент мелотрон) въведе електронни звуци и чисто електронни интродукции или интермедии в песните, малко след това се появи и синтезаторът на Роберт Мууг, а по-късно вече преносимият синтезатор и развитата електро-акустична техника на електрическата китара позволиха импровизации или изпълнение на електронни музикални произведения на живо (LIVE) на концертната сцена (Пинк Флойд, Тенджърийн Дрийм, Джими Хендрикс и много други) . Жан-Мишел Жар, Вангелис и Исао Томита въведоха грандиозното музикално-

визуално електронно шоу на открито, което след това беше разпространявано на видеокасети или като саундтрак на CD. Същевременно се разви и успокояващата, изпълнена с източни мотиви “ню еидж” музика, насочена за слушане предимно към прослойката на т. Нар. “юпита” (делови млади хора с висока квалификация, самочувствие и перспективи за бързо израстване в кариерата).

В края на 80-те години електронната музикална продукция окончателно се демократизира чрез персоналните компютри. Вече не е нужно да се търси достъп до скъпите центрове и студийна техника специализирана за електронна музика. Всеки, който има персонален компютър и звукова карта към него, може да създава електронни звуци и музика. С популяризирането на компютърната мултимедия (компютърна продукция съчетаваща в едно обработка на текст,звук, графика и видео), както и на ИНТЕРНЕТ самото създаване, оценка, разпространение и съхраняване на тази музика се глобализира. Бяха организирани и първите световни виртуални фестивали на мултимедийна продукция, в инициативата за които стояха и такива известни музиканти като Питър Гейбриъл например.

Какво стана с традиционната авангардна електронна музика? Все още съществуват по света (но главно в Западна Европа) “последните мохикани” на тази естетика, все още се организират и съответните фестивали или прегледи. Младото поколение, принадлежащо на същите професионални музикални среди обърна гръб на забраните и изолационизма на своите учители и прие изцяло естетиката на поставангардизма. Тук вече се допускат всякакви съчетания между музикални фрагменти издържани в стила на традиционната авангардна музика с всевъзможни други “парчета”, инструменти и вокали, взети от популярната музика, от

фолклора, от класиката, изобщо отвсякъде – обработени с най-модерни средства на електро-акустичната и компютърна техника. В тази постмодерна електронно-музикална продукция често господства мозаечността, колажа, ироничното отношение на авторите към света, към музикалния професионализъм и към собственото авторство. Така “високата” традиция в електронната музика на академично образование композитори естествено днес се сближава и понякога става практически трудно различима от онова, което правят в саунд-дизайна и в композирането “другите” – т.е. самообразоващите се млади автори, както и онези ветерани, които вече са преминали през школите на поп- и рок-музиката, ню-ейджа, диското и много други направления или стилове.

Всички тези разнообразни тенденции в съвременната електронна музикална продукция са застъпени в програмата на ФЕМ. Все пак, за да се разграничи специфичното в тази музика, за разлика от използването на електронни средства в други области и жанрове на музиката (филмова музика, театър, балет, попмузика, вкл. фолк-поп, битова танцова музика и много други), нужно е да се подчертаят няколко неща които, според организаторите на този фестивал, влизат в определението на съвременната електроакустична музика:

- тя е артистична дейност, в която преобладава творчеството и специфично музикалните професионални умения и иновации, дори и когато в продукта се съдържат елементи от други изкуства или дейности (текст, графика, видео).

-тя е предимно инструментална музика; използването на човешки глас е допустимо, но фигурата на певеца като правило не я идентифицира пред слушателя, както често е например в поп- или

рокмузиката.

-в нея основното е творческата работа със звука (саунд-дизайн) и с пространствеността (стерео, квадро, сърраунд), което често предопределя и характера на самата композиция. Задължително е творческото (нестандартно) използване на електронна и компютърна техника в тези процеси, както и при окончателното оформление в студио или при живото изпълнение (live).

-в нея наред със синтезатори, електрически китари и компютърни генератори на музикален звук се използват днес често и традиционните акустични музикални източници: човешки глас, класически, фолклорни или екзотични инструменти, звуци от природата или урбанистичната среда, но те задължително минават през съществена обработка с компютри и други устройства на съвременната електроакустична техника. Това именно е едно основните основания тази музика да се нарича електроакустична, за разлика от традиционната чисто електронна музика на авангардизма.

-когато в процеса на самото композиране на тази музика се включат чисто компютърни средства за съчиняване (т. нар. алгоритмична музика), за автоматичен акомпанимент, за нюансиране на изпълнението или на пространствената локализация на звуците е по-правилно такава продукция да се нарича компютърна музика. Това са случаите, когато в авторството на съответното произведение съществен дял има и работата компютърния програмист, наред с професионалните, чисто музикални творчески умения и усилия на самия композитор.

София, 10.10.99

Приложение 3

Честотен речник

на музиковедски статии и резюмета на кирилица от списание Българско музикознание (1999-2002), както и на други онлайн авторски музиковедски текстове намиращи в статични страници на БАМР - Българският Академичен Музикален Портал (<http://musicart.imbm.bas.bg>) .

Честотният речник се базира на общо **881** страници в стандартен машинописен формат (всяка по 1800 знака). В тази извадка не бяха включени мултимедийните бази-данни, скриптове и индекси ползвани при генерирането на динамични страници на БАМП.

Бе използвана програмата за честотен анализ Хамлет (Computer-assisted Text Analysis HAMLET, <http://apb.newmdsx.com/hamlet2.html>)

Резултати (подборка)

16.12.2005 г. 13:07:34

WARNING: some characters were not recognized in reading this file
Words listed in descending order of frequency
from the file : vsizki_statii2.txt
(Виж оригинала на: http://sscor.eu/vsizki_statii2.txt)

Frequency	%	Word
928	2.9	музика
510	1.6	песни
312	1.0	музиката
257	0.8	музикално
241	0.8	тон
239	0.7	век
219	0.7	България
211	0.7	време

200	0.6	хор
193	0.6	музикална
180	0.6	култура
174	0.5	мислене
170	0.5	музикалното
164	0.5	музикалната
163	0.5	музикални
144	0.5	българската
142	0.4	песен
136	0.4	музикален
130	0.4	творчество
128	0.4	изкуство
128	0.4	тип
119	0.4	език
118	0.4	отношение
117	0.4	материал
117	0.4	песните
117	0.4	степен
116	0.4	записи
116	0.4	система
115	0.4	текст
115	0.4	форми
114	0.4	български
113	0.4	форма
110	0.3	глас
107	0.3	фолклор
106	0.3	композитора
105	0.3	организация
105	0.3	стил
103	0.3	народни
100	0.3	смисъл
99	0.3	връзка
99	0.3	практика
96	0.3	свят

96	0.3	функция
95	0.3	развитие
94	0.3	творби
93	0.3	движение
93	0.3	материали
93	0.3	страна
88	0.3	група
87	0.3	техника
86	0.3	ролята
86	0.3	традиция
85	0.3	времето
85	0.3	електронна
85	0.3	мелодии
85	0.3	танц
85	0.3	тонове
84	0.3	вид
81	0.3	електронната
80	0.3	музикалния
80	0.3	творчеството
79	0.2	информация
79	0.2	място
76	0.2	исторически
75	0.2	мелодически
75	0.2	света
74	0.2	картина
74	0.2	лад
74	0.2	мелодия
74	0.2	модел
74	0.2	структура
73	0.2	операта
72	0.2	елементи
71	0.2	музиканти
71	0.2	театър
70	0.2	българския

69	0.2	средства
68	0.2	музикознание
67	0.2	българските
67	0.2	живот
67	0.2	история
67	0.2	мюзикъла
66	0.2	изследване
64	0.2	дейност
64	0.2	нагласи
63	0.2	българска
63	0.2	развитието
62	0.2	архив
62	0.2	роля
61	0.2	групи
61	0.2	принцип
61	0.2	съвременната
59	0.2	анализ
59	0.2	мелодията
58	0.2	идея
58	0.2	начало
58	0.2	плочи
58	0.2	процес
58	0.2	среда
57	0.2	темата
57	0.2	фактор
56	0.2	основа
56	0.2	явления
55	0.2	действие
55	0.2	изкуствознание
55	0.2	музикалните
55	0.2	сцена
55	0.2	танца
55	0.2	танци
55	0.2	фолклора

54	0.2	запис
54	0.2	записани
53	0.2	идеята
53	0.2	образци
53	0.2	подход
53	0.2	функции
52	0.2	данни
52	0.2	естетически
51	0.2	гласове
51	0.2	значение
51	0.2	изпълнение
51	0.2	композиторът
51	0.2	просто
50	0.2	естетика
50	0.2	инструменти
49	0.2	опера
48	0.2	автори
48	0.2	културата
48	0.2	културна
48	0.2	творчески
47	0.1	ладове
47	0.1	мелодическа
47	0.1	народна
47	0.1	общност
47	0.1	период
47	0.1	ред
47	0.1	текстове
47	0.1	тона
47	0.1	явление
47	0.1	фолклорна
46	0.1	идеи
46	0.1	мисъл
46	0.1	мюзикъл
46	0.1	общо

46	0.1	публиката
46	0.1	равнище
46	0.1	цел
45	0.1	поведение
45	0.1	проблем
45	0.1	страни
45	0.1	сцената
45	0.1	филма
45	0.1	фолклорни
44	0.1	Европа
44	0.1	пример
44	0.1	промени
44	0.1	традиции
43	0.1	изследвания
43	0.1	общество
43	0.1	средата
42	0.1	жанрове
42	0.1	изкуството
42	0.1	състояние
41	0.1	естетиката
41	0.1	историята
41	0.1	промяна
41	0.1	пространство
40	0.1	вертикал
40	0.1	електронни
40	0.1	процеси
40	0.1	репертоар
40	0.1	системи
40	0.1	традиционната
39	0.1	изпълнители
39	0.1	оркестър
39	0.1	основен
39	0.1	произведение
39	0.1	характеристики

38	0.1	композитор
38	0.1	компютърна
38	0.1	контекста
38	0.1	логика
38	0.1	популярната
38	0.1	състав
38	0.1	творба
38	0.1	техно
37	0.1	инструмент
37	0.1	композитори
37	0.1	популярна
36	0.1	интонации
36	0.1	произведения
36	0.1	публика
35	0.1	културни
35	0.1	модела
35	0.1	нагласа
35	0.1	наука
35	0.1	позиция
35	0.1	структури
34	0.1	класически
33	0.1	българското
33	0.1	идентичност
33	0.1	музикант
33	0.1	шоу
32	0.1	действието
32	0.1	изкуства
32	0.1	кино
32	0.1	поколение
32	0.1	практики
32	0.1	съдържание
31	0.1	жанра
31	0.1	звукова
31	0.1	знание

31	0.1	логическа
31	0.1	научна
31	0.1	обект
31	0.1	понятието
31	0.1	произход
31	0.1	стилове
30	0.1	изследването
30	0.1	културно
30	0.1	метод
30	0.1	модели
30	0.1	народната
30	0.1	поколения
30	0.1	понятие
30	0.1	психологически
30	0.1	саунд
30	0.1	тонална
30	0.1	уърлд
30	0.1	фолклорната
30	0.1	функционална
29	0.1	драматургия
29	0.1	образование
29	0.1	представа
29	0.1	съзнанието
29	0.1	танцова
29	0.1	танцът
29	0.1	типове
28	0.1	архивни
28	0.1	видео
28	0.1	вниманието
28	0.1	вълна
28	0.1	документи
28	0.1	епоха
28	0.1	записване
28	0.1	звук

28	0.1	народ
28	0.1	нотация
28	0.1	области
28	0.1	резултат
28	0.1	ситуация
28	0.1	съзнание
28	0.1	характерни
28	0.1	характерно
27	0.1	европейски
27	0.1	звучност
27	0.1	инструментални
27	0.1	хомофонно
27	0.1	фактура
26	0.1	единство
26	0.1	етап
26	0.1	звуково
26	0.1	звуци
26	0.1	звучи
26	0.1	информацията
26	0.1	класическата
26	0.1	образи
26	0.1	памет
26	0.1	същност
26	0.1	танцови
26	0.1	творческа
26	0.1	тенденции
26	0.1	тоналността
26	0.1	тоново
26	0.1	характеристика
26	0.1	хармоничен
26	0.1	хармоничната
26	0.1	хореографията
26	0.1	художествена
26	0.1	художествената

26	0.1	феномен
26	0.1	филм
25	0.1	българите
25	0.1	Българска
25	0.1	дух
25	0.1	електроакустичната
25	0.1	жанр
25	0.1	знак
25	0.1	изпълнения
25	0.1	интернет
25	0.1	контекст
25	0.1	модална
25	0.1	модалност
25	0.1	постановка
25	0.1	професионални
25	0.1	съвременни
25	0.1	танцов
25	0.1	школа
24	0.1	академия
24	0.1	българи
24	0.1	изследовател
24	0.1	индустрия
24	0.1	институции
24	0.1	класическия
24	0.1	мутация
24	0.1	наблюдения
24	0.1	научни
24	0.1	познание
24	0.1	съвременното
24	0.1	теория
24	0.1	традиционните
23	0.1	електроакустична
23	0.1	естетическата
23	0.1	етнически

23	0.1	женски
23	0.1	знаци
23	0.1	изпълнението
23	0.1	изследователи
23	0.1	изследователски
23	0.1	книги
23	0.1	кръг
23	0.1	Наука
23	0.1	парадигма
23	0.1	преход
23	0.1	принципи
23	0.1	променя
23	0.1	разновидности
23	0.1	сбирка
23	0.1	съвременна
23	0.1	теоретични
23	0.1	училище
22	0.1	база
22	0.1	грамофонни
22	0.1	експедиция
22	0.1	информационни
22	0.1	линеарно
22	0.1	музициране
22	0.1	подходи
22	0.1	представи
22	0.1	проблеми
22	0.1	ритмически
22	0.1	сайт
22	0.1	селото
22	0.1	социално
22	0.1	техники
22	0.1	технически
22	0.1	хорова
21	0.1	епохата

21	0.1	игра
21	0.1	избор
21	0.1	изпълнителите
21	0.1	категории
21	0.1	композиция
21	0.1	прояви
21	0.1	разпев
21	0.1	реплика
21	0.1	същността
21	0.1	ценностни
20	0.1	автор
20	0.1	балет
20	0.1	гласоводене
20	0.1	Интернет
20	0.1	информационно
20	0.1	колекции
20	0.1	компютърни
20	0.1	народното
20	0.1	научен
20	0.1	национална
20	0.1	обработка
20	0.1	празници
20	0.1	системата
20	0.1	фолклорен
20	0.1	фолклористи
20	0.1	функционален
19	0.1	естетическа
19	0.1	звучене
19	0.1	историческото
19	0.1	културната
19	0.1	общности
19	0.1	творческия
19	0.1	тенденция
19	0.1	терен

19	0.1	термин
19	0.1	ценност
19	0.1	цивилизация
18	0.1	акустически
18	0.1	вертикала
18	0.1	драматургията
18	0.1	електронните
18	0.1	звукови
18	0.1	инструментална
18	0.1	ИНТЕРНЕТ
18	0.1	Композиторът
18	0.1	култури
18	0.1	методическото
18	0.1	песнопения
18	0.1	популярни
18	0.1	ритъм
18	0.1	синтез
18	0.1	съзвучия
18	0.1	сфера
18	0.1	творбите
18	0.1	твореца
18	0.1	теми
18	0.1	теоретично
18	0.1	теренни
18	0.1	фолк
18	0.1	фолклористика
17	0.1	звуковия
17	0.1	изследва
17	0.1	информационна
17	0.1	критика
17	0.1	мит
17	0.1	национални
17	0.1	празник
17	0.1	професионална

17	0.1	репертоара
17	0.1	структурата
17	0.1	структурни
17	0.1	сценично
17	0.1	съвременността
17	0.1	съпровод
17	0.1	теоретична
17	0.1	територията
17	0.1	традиционни
17	0.1	фолклорните
17	0.1	фонограф
17	0.1	формата
16	0.1	балкански
16	0.1	дейности
16	0.1	диригент
16	0.1	звуча
16	0.1	игри
16	0.1	изследователя
16	0.1	източник
16	0.1	КОГНИТИВНИ
16	0.1	народен
16	0.1	постановки
16	0.1	представата
16	0.1	представите
16	0.1	ритмични
16	0.1	ритмично
16	0.1	сетивното
16	0.1	сложно
16	0.1	списък
16	0.1	сценични
16	0.1	тематично
16	0.1	термина
16	0.1	термини
16	0.1	традицията

- 16 0.1 чужд
- 16 0.1 философия
- 16 0.1 фолклорния
- 16 0.1 **фоничен**