

ISSN 0204-823X

Българско музикознание *Bulgarian Musicology*

XLIX / 2025 / № 2

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Институт за изследване на изкуствата
BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
Institute of Art Studies

<i>Явор Генев</i> <i>Yavor Genov</i>	<i>Музикална теория / Musical Theory</i> Дискант и контрапункт – понятия и процес според „Ясно и леко въведение в практическата музика“ на Томас Морли. Теоретични бележки и превод / Descant and Counterpoint as Concept and Process in Thomas Morley’s “A Plain and Easy Introduction to Practical Music”: Introduction and Translation3
<i>Стефка Венкова</i> <i>Stefka Venkova</i>	<i>Музикална история / Musical History</i> Първите години на Добри Христов в София: нови данни и интерпретации / Dobri Hristov’s First Years in Sofia: New Data and Interpretations33
<i>Зорница Димитрова</i> <i>Zornitsa Dimitrova</i>	Рецепцията на „Стилът в музиката“ от Гвидо Адлер в българската музикална наука от началото на XX век / The Reception of Guido Adler’s “Der Stil in der Musik” in Bulgarian Musicology at the Beginning of the Twentieth Century.....50

	<i>100 години от рождението на Андре Букурещлиев / André Boucourechliev's 100th Anniversary</i>	
<i>Владимир Влаев Vladimir Vlaev</i>	<i>„Текст II“ на Андре Букурещлиев – мобилност във фиксираната електро- акустична медия / “Texte II” by André Boucourechliev – Mobility in Fixed Electroacoustic Media</i>	<i>67</i>
	<i>Дебюти / Debuts</i>	
<i>Мила Михова Mila Mihova</i>	<i>Соната за пиано № 4 от Лазар Николов: интерпретационна концепция за състоянията в тематичните зони / Piano Sonata No. 4 by Lazar Nikolov: Interpretation Concept of the States in the Thematic Areas</i>	<i>92</i>
	<i>Рецензии / Reviews</i>	
<i>Зорница Димитрова Zornitsa Dimitrova</i>	<i>Росица Драганова: „Музиканти просветители в следосвобожденската епоха. Карел Махан, Георги Байданов“/ Rositsa Draganova: “Musicians- Enlighteners in the Post-Liberation Era. Karel Macháň, Georgi Baydanov”</i>	<i>119</i>
<i>Ромео Смилков Romeo Smilkov</i>	<i>Полина Антонова: „Панка Пелишек и нейната пианистична школа“ / Polina Antonova: Panka Pelisek and her Piano School”</i>	<i>124</i>

100 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО
НА АНДРЕ БУКУРЕЩЛИЕВ
ANDRÉ BOUCOURECHLIEV'S
100TH ANNIVERSARY

„Текст II“ на Андре Букурещлиев – мобилност
във фиксираната електроакустична медия

Владимир Влаев*

Резюме: В годината, в която се навършват 100 години от рождението на композитора Андре Букурещлиев, текстът насочва вниманието към неговата ранна електроакустична композиция *Текст II* (1959). Творбата се отличава с оригинален и новаторски подход при постигането на мобилност в рамките на електроакустичната медия почти десетилетие преди да се появи първият от знаменитите му „Архипелази“, изследващи отворената форма. Макар звуковият материал на композицията да е фиксиран върху две магнетофонни ленти, изпълнението ѝ се отличава с вариантност, възможна благодарение на (както го нарича Букурещлиев) „асинхронното разгръщане – с множество изходни точки“ на двата записа. Предложеният анализ на композицията я ситуира в супра-, макро-, мецо- и микровремева рамка – от културния контекст към структурата и материала. Заедно с това статията обръща внимание на средствата, с които авторът постига мобилност в контекста на фиксираната медия. За целите на анализа използвам два издадени записа, в които три отличаващи се версии на пиесата подчертават нейната неопределеност. Освен това текстът предлага хипотеза за възможно „грануларно намерение“

* Владимир Влаев – докторант, сектор „Музика“, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките; e-mail: vladimirvlaev@yahoo.com

от страна на Букурещлиев при композирането на *Текст II*, която се нуждае от допълнително проучване.

Ключови думи: Букурещлиев, „Текст II“, електроакустична музика, неопределеност, отворена форма, *musique expérimentale*

Централно място в творчеството на Букурещлиев заемат неговите „Архипелази“ за различни инструментални ансамбли, написани през втората половина на 60-те и началото на 70-те, известни с мобилността на структурата си – композиционен подход, дефиниран като „отворена форма“ или „отворена творба“. Блестящото материализиране на интереса на композитора към неопределеността в този цикъл пиеси е силно повлияно от половингодишния му престой в САЩ през 1964 и от запознаването му с работата на композиторите от Нюйоркската школа – Кейдж, Браун, Фелдман, Тюдор и Улф¹.

Много преди да приложи отворената форма в „Архипелазите“ обаче, Букурещлиев вече е привлечен от възможностите, които предлага мобилността на музикалната структура. При последователните си престои в Милано през 1956 и 1958, където, наставяван от Мадерна и Берио, има възможност да работи в Studio di fonologia musicale Rai di Milano и да композира *Текст I* (1958), той „често посещава Умберто Еко и допринася за популяризирането във Франция на работата му „Отворената творба“ (*Opera aperta*)“ [Ducharme, 2007].

Отпечатана в началото на 60-те, „Отворената творба“ се обръща към проявленията на „недовършеното произведение“, така наречената от Еко творба в движение (*work in movement*) в исторически план. Макар в цялост текстът да представя глобален поглед върху различни области на изкуството и литературата, още в откриващата глава „Поетика на отворената творба“ Еко дава за пример именно няколко музикални произведения, появили се по това време. *Klavierstück XI* от Щокхаузен, *Sequenza I* за соло флейта от Берио, електроакустичната *Scambi* от Пусьор и *Соната за пиано № 3* от Булез според Еко се отличават със „значителна автономия, оставена на отделния изпълнител в начина, по който избира да изпълни произведението (...), когато решава колко дълго да държи тон или в какъв ред да групира звуците: всичко това се равнява на акт на импровизирано създаване“ [Еко, 1989, p. 1].

Пусьор работи в Studio di fonologia върху необикновената с мобилната си структура електронна пиеса *Scambi* (1957) [Pousseur, 2004, pp. 157 – 158] почти по същото време, когато Букурещлиев е в Милано. Еко казва за *Scambi*, че това е „не толкова музикална компо-

¹ Букурещлиев многократно подчертава влиянието на американския опит при композирането на „Архипелазите“. Вж. напр. [Boucourechliev, 1995a, p. 182; Каранлъков, 1993; Ducharme, 2007].

зиция, колкото поле от възможности, изрична покана за упражняване на избор“ [Есо, 1989, р. 1].

Срещите, разговорите, влиянията от Миланския период – Еко, Пусьор, Берио и Мадерна – насочват още в края на 50-те Букурещлиев към „поетиката на неопределеността“ [Boucourechliev, 1995b, р. 185]. Едва в първата творба, която композира след завръщането си от Милано в Париж (*Текст II*), той е изкушен да експериментира с потенциала на мобилната структура.

„...направих *Текст II* с конкретни материали...“

След премиерното изпълнение на композираната в Studio di fonologia пиеса *Текст I* през 1958, по време на Международните дни на експерименталната музика (Journées internationales de musique expérimentale), съпътстващи Международното изложение в Брюксел (Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles), оглавяваното все още от Шефер парижко студио на Groupe de recherches musicales (GRM) отваря вратите си за Букурещлиев. „Като се върнах (от Милано в Париж, б.а., В.В.), те (Пиер Шефер и Пиер Анри, б.а., В.В.) ме грабнаха и ме поканиха да поработя в тяхното студио. Там направих *Текст II* с конкретни материали“ [Каранлъков / Karanlakov, 1993].

Заглавието

Според Букурещлиев дискурсивният характер на формата в *Текст I* и *Текст II*, резултат на „непрекъсната метаморфоза“ на звуковия материал, е това, което дава заглавията на композициите. Подчертава го конкретно за *Текст I*: „това произведение въвежда в игра звукови елементи в постоянна еволюция във всичките им параметри (регистри, тембри, интензитети, плътности), което разграничава скоростта им на еволюция. В този принцип на непрекъсната метаморфоза елементите на произведението се явяват като „форманти“ в непрекъснатото случване (...). От този материал се развива музикална форма, чийто дискурсивен характер напомня изречен текст – оттам и заглавието на произведението“ [Castanet, 2014].

Културен контекст. Премиера

Текст II е изпълнена за първи път по-малко от година след премиерата на *Текст I*. Както и в Брюксел година по-рано, Букурещлиев отново е в центъра на следвоенния музикален живот на Западна Европа, този път във Венеция. В рамките на един от най-автори-

тетните и дългогодишни културни форуми в Европа – Венецианското биенале (La Biennale di Venezia), съществуващо от 1895, се провежда XXII международен фестивал за съвременна музика (Festival Internazionale di Musica Contemporanea). Част от програмата е и „Необикновен концерт с електронна музика“ (Concerto straordinario di musica elettronica) на 20 септември 1959 в 16:30 ч. в Teatro La Fenice [22. Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 1959].

Програмата е поделена поравно между представители на три студиа – тези в Кьолн, Милано и Париж. Две пиеси от двама различни композитори представят продукцията на всяка от изследователските групи. Този път като представител на GRM Букурещлиев отново е в компанията на някои от най-именитите представители на европейския авангард. В концерта участват още Готфрид Михаел Кьониг (Gottfried Michael Koenig, WDR) с *Essai*, Андре Зумбах (André Zumbach, RAI) с *Étude*, Франко Еванжелисти (Franco Evangelisti, WDR) с *Incontri di fasce sonore*, Роман Хаубенщок-Рамати (Roman Haubenstock-Ramati, GRM) с *L'amen des verres* и Лучано Берико с *Thema (Omaggio a Joyce)* (RAI).

Разпространение

Текст II е издадена за първи път през 1962 в сборна дългосвиреща плоча с продукция на GRM със заглавие *Musique Expérimentale I*. Според информация от каталога на Discogs [**Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F.**, 1962] плочата е преиздавана неколkokратно. Първоначалното разпространение от началото на 60-те е последвано от ново през 1976, а през 2013 съдържанието на *Musique Expérimentale I* е дигитализирано и разпространено в интернет. Най-актуалното издание, отново на винил, е от 2017, което свидетелства за живия интерес към тази музика дори и днес – повече от шест десетилетия след създаването ѝ.

По-долу следва справка за премиерното изпълнение и издаването, взета от списъка с творчеството на Букурещлиев, изготвен от Жан Дюшарм [Ducharme, 1996, p. 449]:

Texte II

1959

Pour deux bandes magnétiques

GRM Groupe de Recherches Musicales (Paris)

Première audition: Septembre 1959

Festival International de Musique Contemporaine de Venise

Durée: 4'30" – 5'00"

Disque: "Musique Expérimentale (I)" BAM LDO71

(deux versions)

Текст II

1959

За две магнетофонни ленти

GRM Група за музикални изследвания (Париж)

Първо изпълнение: септември 1959

Международен фестивал за съвременна музика във Венеция

Продължителност: 4' 30" – 5' 00"

Диск: „Experimental Music (I)“ BAM LDO71 (две версии)

Musique Expérimentale I включва още пиесите *Volumes* на Франсоа Бернард Маше (François-Bernard Mâche), *Crucifixion* на Ромуалд Ванделе (Romuald Vandelle), *Ambiance II* на Мишел Филипо (Michel Philiprot) и *Tautologos II* на Люк Ферари (Luc Ferrari).

И *Текст I*, и *Текст II* са издадени под етикета *musique expérimentale* в сборни плочи, които отразяват най-напредничавите звукови и технологични постижения и естетически търсения на електроакустичните студиа в Западна Европа в края на 50-те. Премиерата на *Текст II* на един от най-важните международни музикални форуми в Европа, както и издаването ѝ в *Musique Expérimentale I* нарежда Букурещлиев сред пионерите на електронния звук в следвоенната епоха. Повечето от композиторите, с които споделя сцената и виниловия носител, впоследствие се превръщат в определящи за европейската музика от втората половина на XX век.

Как да анализираме електроакустична композиция?

При стесняване на фокуса от културния контекст към самото произведение възниква въпросът как да анализираме творба като *Текст II*. Подходящ източник по отношение на анализа на електроакустична композиция е работата на Мари Симони [Simoni, 2017]. Тя първо задава въпросите, чиито отговори евентуално биха насочили към верния път².

² Според Симони: „Целта на музикалния анализ е да подобри нашето разбиране за културната практика на музикалното изразяване и анализът на електронна музика не е изключение. И все пак фундаменталните въпроси остават: Каква би била жизнеспособната рамка за анализ на електронна музика? Търсим ли пестеливо представяне, подобно на Шенкеровия анализ, използвайки графична система за нотация, вкоренена в практиките на западното изкуство? Ако не е традиционна нотация, все пак трябва ли да създадем визуален артефакт от звуковото изживяване, например аотирана спектрограма или друго изображение на събития във времето, така че да можем да успокоим очите и ръцете си с представяне, заместващо музикална партитура? Или се задоволяваме само с използването на словото? Какво представлява

Подобно на Симони се обръщам към анализа на *Текст II*, като задавам въпроси, чиито отговори биха ме насочили към продуктивен подход. Такива биха били: Кое е общото между традиционна и електроакустична композиция и дали елементи от анализа на творба за традиционна медия биха били съотносими към анализирането на пиеса като *Текст II*?

Фундаментално общото е, че музиката – независимо дали инструментална, или електроакустична – е изкуство, което се разгръща във времето. Следователно инструментите на традиционния музикален анализ, които се отнасят до времевата организация, биха били (поне частично) приложими. Симони потвърждава разсъжденията в тази посока, като се насочва към времевите категории, предложени от Къртис Роудс [Roads, 2001, p. 5]. „Тъй като музиката е изкуство, базирано на времето, подходите към анализа на електронната музика обхващат континуум от времеви мащаби: от *супра* (когато произведението е ситуирано в историята) през *макро* (структурни разделения в по-голям мащаб) и *мецо* (фраза) към *микро* (времеви категории, б.а., В.В.). *Суправремевата скала* поставя композицията в рамките на стилистичните, технологичните, политическите, социалните и културните норми на своето време. Позиционирането на произведение в суправремевата скала е ключово за разбирането как и защо е създадена дадена електронна творба. *Макровремевата скала* разкрива цялостната конструкция на една композиция, независимо дали е непрекъснато разгръщаща се, или сегментирана музикална структура, например двуделна или триделна форма³. *Мецовремевата скала* е израз на музикална мисъл, която е граматически аналогична на фраза или изречение. Музикалните фрази често са прозодични, характеризирани се с граматиката на композитора, често кулминирани в каденца, момент на времеви покой. *Микровремевата скала* изследва същественото материализиране на даден тембър – еволюцията на честоти и амплитуди във времето“ [Simoni, 2017, p. 277].

След възможното структурно разчленяване, обусловено от своеобразно каденциране – „момент на времеви покой“, Симони подчертава, че от музикалните изразни средства *тембърът* е от първостепенно значение. „Тембърът е важна и обширна област, из-

теорията на електронната музика? Кои методологии подобряват способността ни да отговорим на тези въпроси?“ [Simoni, 2017, p. 274].

³ В оригиналния текст: „binary or ternary form“ – по-адекватният превод би бил „двоична или троична форма“, за да не се ограничим само в случаите, в които понятието „дял“ е обвързано с хармонично каденциране, модулация, поява на нова тоналност, нов ритмичен и мелодичен материал, нова фактура и т.н.

следвана в електронната музика, развила се, за да се превърне в един от нейните определящи атрибути“ [Simoni, 2017, p. 277].

За описание на тембъра в електроакустичната музика съществуват понятия извън рамката на традиционната музикална теория. Съвременните технологии за създаване и обработка на звук позволяват генерирането на звукови събития с всякакъв спектрален строеж (с по-малко или по-голямо съдържание на обертонове, с по-малко или по-голямо съдържание на шум (непериодичност) или усещане за определена честота, тон (периодичност), с желаната динамична и спектрална обвивка. Височината – усещането за тон, също може да се променя във времето. Възможно е в едно-единствено звуково събитие с определена продължителност всички звукови параметри да са динамични – променлива динамична обвивка, колебаеща се височина, променлив спектър. За да отговори на нуждата от описание на подобни комплексни звукови събития, теорията на електроакустичната музика въвежда понятието *спектроморфология* (spectromorphology). „Поради напредъка в честотно-времеви анализ разбираме, че сега можем да дефинираме тембъра като еволюция във времето на честотата и амплитудата. Тембърът е от първостепенно значение в теорията на електронната музика, тъй като много композитори го използват като композиционен материал, следвайки теорията на Шефер. Централното място на тембъра в електронната музика наложи нашето усилие да го дефинираме. Композиторът и теоретик Денис Смоли използва термина *спектроморфология*, за да опише разгръщането във времето на звукови спектри“ [Simoni, 2017, p. 278]. Проследяването на „определящия атрибут“ на електроакустичната композиция – *тембъра*, и неговото развитие в микро-, мецо- и макровремеви сегменти би помогнало в задачата за разкриването на повече подробности относно разглежданата композиция.

Поради това, че понятието „тон“ не е приложимо към звукови събития, чиято честота е променлива във времето, Симони се обръща към утвърденото от Шефер понятие *звук обект*. „Използваме термина *звук обект*, за да обозначим темброво звуково събитие, което има разпознаваема музикална форма във времето. *Звуквият обект* може да бъде измерен като акустични (обективни) и психоакустични (субективни) свойства, които допринасят за нашата способност да го разберем и впоследствие (той) да стане носител на музикално значение. *Звуквият обект* е обобщение на тона в традиционната музика без необходимата зависимост от атрибута височина и може да се използва като градивен елемент на хоризонтални или вертикални структури, аналогични съответно на традиционната мелодия и хармония“ [Simoni, 2017, p. 278].

Използване на инженерни инструменти в анализа на Текст II

„Как се изследва тембърът на звуков обект в микровремева скала? Теоретиците са заимствали методологии от инженерите, които позволяват визуализация на аудиосигнали, допринасяща за нашето разбиране на тембъра“ [Simoni, 2017, p. 279]. Симони предлага методология за анализ с помощта на инструменти, взети назаем от инженерите – двуизмерна графична визуализация на звук във времеви (time domain) и в честотен домейн (frequency domain).

При визуалното представяне на звуков сигнал във времеви домейн протичането му може да бъде проследено по хоризонталната ос на графиката. Визуализацията в честотен домейн, от друга страна, информира за *спектралното съдържание* и *силата* на отделните компоненти на звука само за определен много кратък отрязък от време, подобно на фотографията – запечатва моментното съдържание на звуковия сигнал. В този вид визуализация *честотата* е разположена по хоризонталата X (най-често в чуваемия диапазон между 20 Hz и 20 kHz), най-често в логаритмичен мащаб, докато *амплитудата* е разположена по вертикалата Y в диапазона между $-\infty$ и 0 db, в линеен или логаритмичен мащаб.

Във времеви домейн можем да боравим с два вида двуизмерни графики. При *вълновата форма* (waveform) протичането на времето е разположено по хоризонталата X в линеен мащаб, а *амплитудата* на звука в диапазона между -1.0 и 1.0 е разположена по вертикалата Y , отново в линеен мащаб. Вторият вид графично представяне на звукови събития във времеви домейн, с който ще си послужи, е *спектрограмата*. Отново протичането на времето е разположено върху хоризонталата X в линеен мащаб, но по вертикалата Y е разположена промяната на честотното съдържание в логаритмичен мащаб, като доминиращите честоти са в по-наситен цвят според това каква цвятова гама сме избрали за *спектрограмата*.

Инженерните инструменти за визуализация на аудиосигнал – *вълнова форма* и *спектрограма*, в голяма степен заместват традиционната партитура в анализа на електроакустична композиция. Те информират за параметрите на звука в рамките на определен звуков обект, поредица от такива и дори цялостна композиция – т.е. в микро-, мецо- или макровремева рамка.

Вълновата форма информира преди всичко за *амплитудната* еволюция на звука във времето. Показва къде са „моментите на времеви покой“, т.е. дава информация за *формата*, за „морфологията на непрекъснатостта“ (по Кейдж). По-детайлен изглед на *вълновата форма* може да информира за характера на звукови обекти или на

определен фрагмент (дали се състои например от кратки звукови събития, отделени с тишина, или от продължителен непрекъсващ звук; дали определени събития се повтарят периодично), както и за артикулацията (например перкусионна – силна атака и бързо затихване, или обратното – постепенно усилване на звука) на даден звуков обект или последователност от такива.

От спектрограмата на пиесата можем да извлечем информация за спектроморфологичния строеж на използвания материал. Наситеният цвят обозначава наличието на звукова енергия в определен честотен регион с определена продължителност. Множество паралелни наситено оцветени хоризонтални линии представляват едновременно звучащ набор от честоти, подобно на акорд или богат на обертонове тон. Наситено оцветен цял регион от честоти без ясно изразени хоризонтални линии означава доминиращо съдържание на шум в този честотен регион.

„Асинхронни отправни точки“ и стереофонично пространство

В справката, предоставена от Дюшарм по-горе, се наблюдава интересна особеност. Виждаме, че *Текст II* е издадена в две версии и трайността ѝ варира между 4:30 и 5:00 минути. Какво означава това?

В периодизацията на творчеството на Букурещлиев, ангажирана с отвореността/затвореността на музикалната форма, *Текст I* и *Текст II* принадлежат към първия период, или ранното творчество, на автора, където според Дюшарм „формата остава затворена“ [Ducharme, 1996, p. 118]. Със своята вариантност *Текст II* обаче е изключение в този ранен период.

Как е постигната вариантността в електроакустична музика, изключително фиксирана върху магнетофонна лента (това е и едно от названията ѝ – „музика за фиксирана медия“)?

Букурещлиев прилага находчив подход, с който да преодолее фиксиранията природа на изпълнението на музика за тази медия. Вариантност в изпълнението би била възможна, ако материалът е записан на повече от един носител и е изпълнен от поне два магнетофона, които могат да стартират по различно време – „*Текст II* например асинхронно разгръща две ленти, а възможните начални точки са многобройни“ [Ducharme, 1996, p. 119]. Букурещлиев признава влиянието на Пусьор в разработването на тази находка: „Видяхме със *Scambi* от Пусьор, че електронната музика се поддава *rag excellence* на създаването на мобилни форми, на мрежи от възможности, а не на творби, определени веднъж завинаги. Асинхронно-

то едновременно разгръщане – с множество изходни точки – на две или повече магнетофонни ленти може по-специално да доведе до произволно генериране на форми от формантни структурни рамки, разработени с оглед на тази конфронтация. (Такъв метод беше избран в собствена творба: *Текст II*)“ [Boucourechliev, 1960, p. 109].

Букурещлиев, изглежда, е очарован от потенциала за постигане на мобилност на формата със средствата на асинхронното наслагване на материал от две магнетофонни ленти. В речника му този изпълнителски подход е наречен „изохрон“: „базиран на идеята за мобилна форма (...) този опус експлоатира едновременното разгръщане (или „изохрон“, както го нарича Букурещлиев) на две ленти с множество и ограничени начални точки (фиксиран предварително). (...) Както винаги в този вид трансформистки пиеси, няколко „движещи се форми“ могат да се появят в сърцето на огромната мрежа от вероятности“ [Castanet, 2014]. Кастане споделя още, че Дюшарм оценява потенциала на асинхронното множествено форматиране на магнетофонни ленти, като го нарича „прекурсор на Архипелазите“.

Използването на два или повече магнетофона при изпълнението на електроакустична музика в многопистов формат позволява свободата на времевата мобилност, позволява обаче и вариантност в пространственото разпределение на звука. Набрало скорост с триканалната система от над 300 говорителя в павилиона на „Филипс“, възпроизвеждащи *Roème électronique* на Варез (1958)⁴, пространственото прожектиране на музика за лента прибавя *позиционирането и движението* (във физическото пространство) към познатите ни композиционни средства и параметри на звука. Добавя и възможността за пространствен контрол на звуковите маси в реално време и оттам – за неопределеност при изпълнение и запис, както ще видим по-долу. Кастане обръща внимание на казаното от Франсоа Бейл, че „стереофоничното пространство действа като „разкривател“ на формата, подчертавайки подвижните стави в непрекъснатата метаморфоза на материала, всеки път различен“ [Castanet, 2014]. Припомня също, че „творбата не съществува (...) преди проекцията си в пространството“ [ibid.], а Букурещлиев допълва: „може да се каже (по-скоро като алегория, отколкото като аналогия), че производението в монофонична версия е малко повече от партитура и че пространството тук поема по някакъв начин ролята на премахнатия интерпретатор“ [Boucourechliev, 2004].

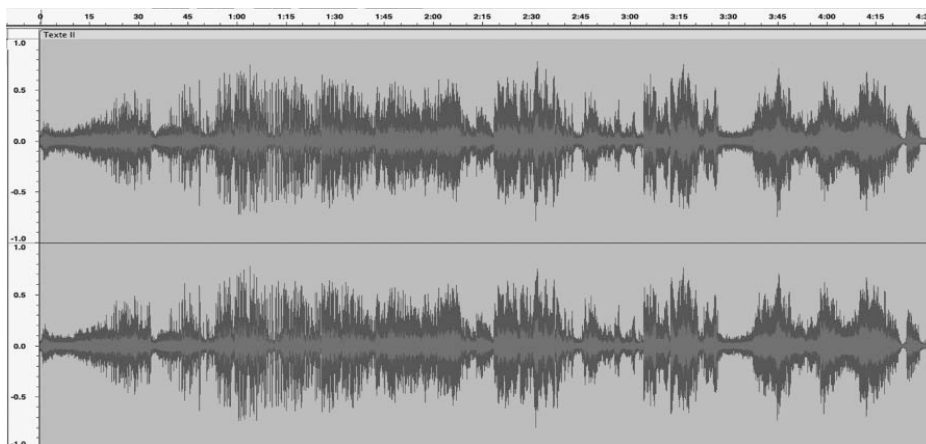
⁴ Според Кейс Тазелар в павилиона са монтирани 325 високоговорителя. Вж. [Tazelaar, 2013, p. 162].

За целите на настоящия анализ използвам два различни звукови файла на *Текст II*. Първият е дигитализирано копие на издадения през 1962 от GRM запис, в който пиесата е в две версии, следващи една след друга, с обща продължителност от 9:15 минути. Първата е с продължителност 4:30 минути (*Пример 1.1* и *Пример 1.2*), а втората е 4:45 минути (*Пример 1.3* и *Пример 1.4*). Издаването на две версии е ясен и недвусмислен знак за целенасочено търсене на вариантност, множественост, която да подчертае мобилния характер на пиесата. Как се материализира асинхронността в отделните версии? Двете ленти, които ще нарека А и Б, започват с пределно контрастен материал. Лента А започва с поредица от много високи и кратки звукови събития с ярки атаки – перкусионни звуци, като от високо транспониран ксилофон или дървени блокчета, докато лента Б започва с нисък, продължителен, но не статичен, а разгръщащ се комплексен звук, който напомня донякъде на задържани тонове в ниския регистър на орган. Първа версия започва с въвеждане на басово звучащия материал от лента Б, а материалът от лента А се появява миг след 20-ата секунда (*Пример 1.2*). Във втората версия, която започва в минута 4:31 в общия звуков файл, местата са разменени – пиесата въвежда първо високите перкусионни звуци от лента А, а ниският комплексен звук, с който започва лента Б, се появява 21 секунди след началото (*Пример 1.4*).

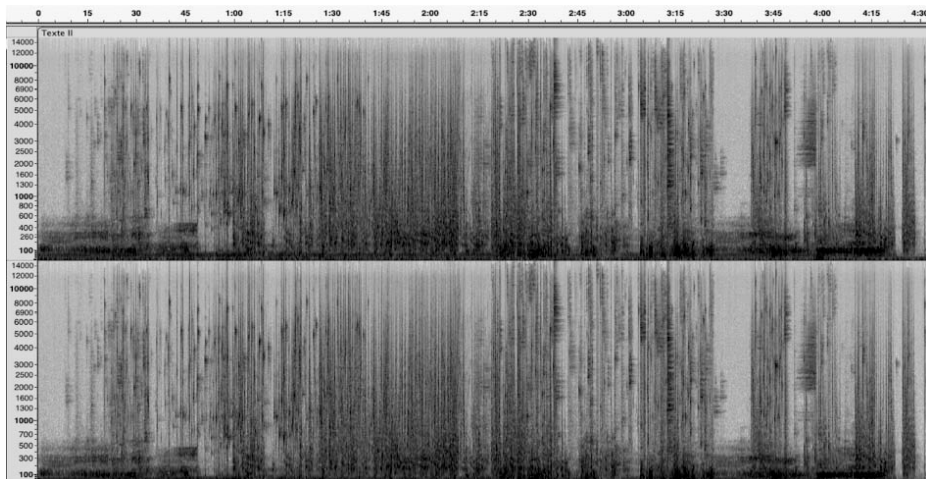
Във второто копие, с което разполагам, публикувано в *Spotify* през 2007, пиесата трае 4:34 минути (*Пример 2.1* и *Пример 2.2*). Част е от колекция от 15 компактдиска, наречена „Антология на шумовата и електронната музика“ [**An Anthology of Noise & Electronic Music**, 2007, vol. 5], издадена в първото десетилетие на XXI век. Двете копия – това от 1962 и публикуваното през 2007 – се различават в пространственото смесване на индивидуалните писти/ленти и в динамическите решения при студийната постпродукция.

В съдържащия две версии запис от 1962 (*Примери 1.1 – 1.4*), двете ленти са смесени в хомогенен поток, в който пространственото разпределение е решено без екстремни панорамни позиционирания, поради което вълновите форми и спектрограмите на ляв и десен канал са подобни. Нивото рядко достига -3 dB, като цяло записът е по-тих, както може да се види в изображенията от примерите.

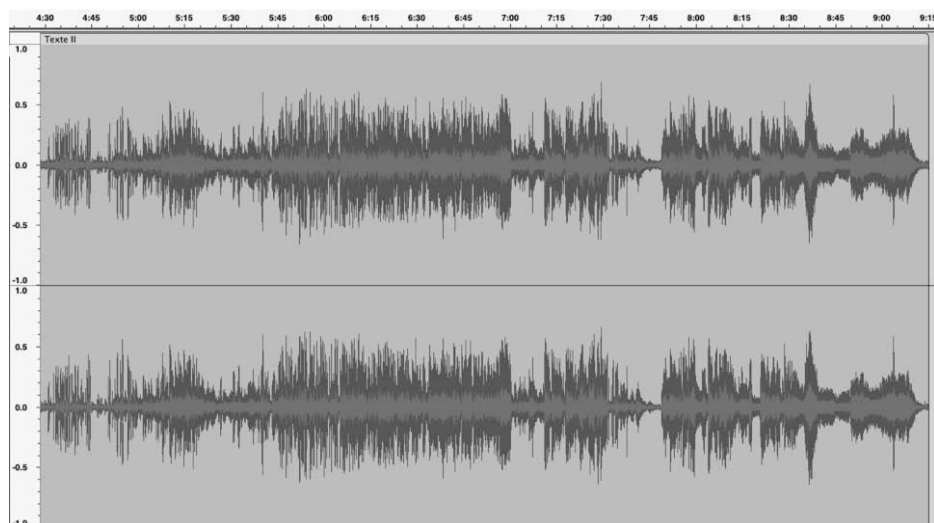
Пример 1.1. Вълнова форма на „Текст II“ в записа от 1962, първа версия (до 4:30)
Example 1.1. Waveform of “Texte II” in the recording from 1962, first version (to 4:30)



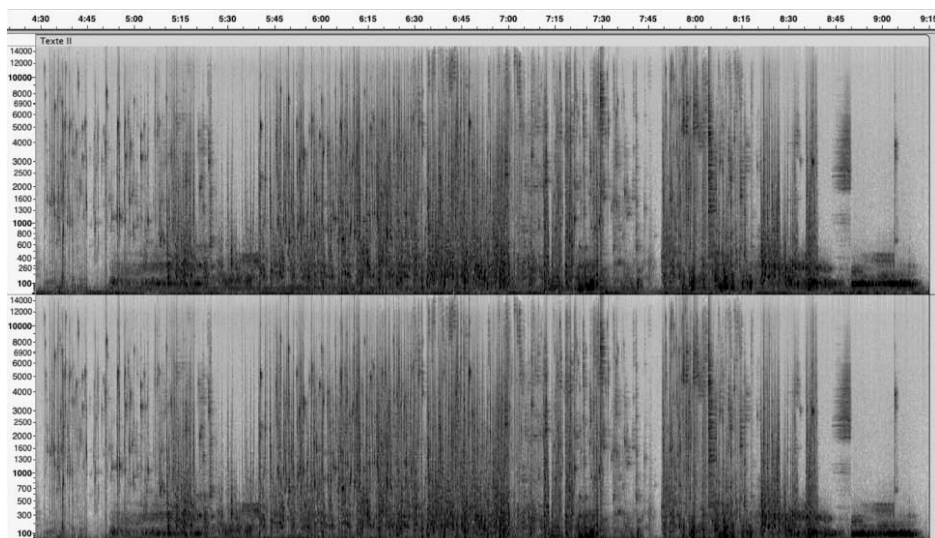
Пример 1.2. Спектрограма на „Текст II“ в записа от 1962, първа версия (до 4:30)
Example 1.2. Spectrogram of “Texte II” in the recording from 1962, first version (to 4:30)



Пример 1.3. Вълнова форма на „Текст II“ в записа от 1962, втора версия
Example 1.3. Waveform of “Texte II” in the recording from 1962, second version



Пример 1.4. Спектрограма на „Текст II“ в копието от 1962, втора версия
Example 1.4. Spectrogram of “Texte II” in the recording from 1962, second version



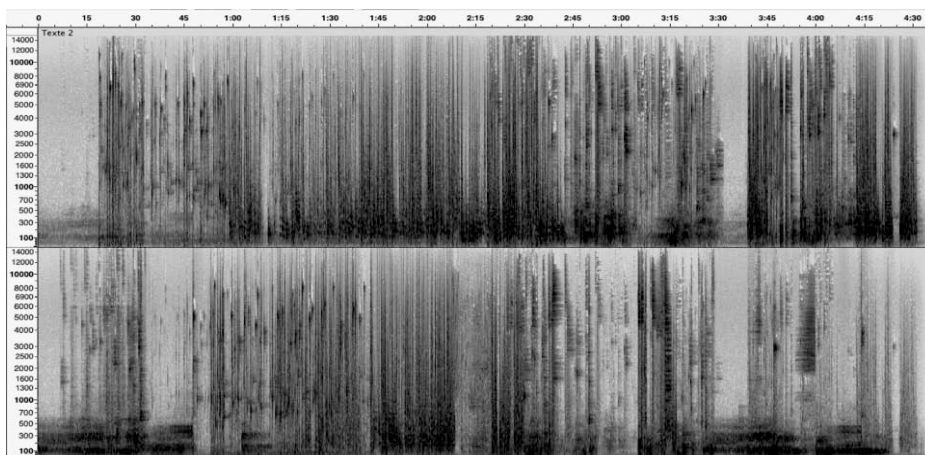
За разлика от подхода при постпродукцията в копието от 1962, в това от 2007 (*Пример 2.1* и *Пример 2.2*) редица гръмки моменти са лимитирани на 0 db. От най-голямо значение обаче е фактът, че в този запис двете ленти (почти) не са смесени и така ясно може

да се чуе и отличи съдържанието им – лента А е в крайната лява, а лента Б в крайната дясна част на стереопанорамата. В *Пример 2.1* и *Пример 2.2* се вижда тежката компресия, както и значително отличаващите се вълнови форми на ляв и десен канал. Синхронизирането на двете ленти тук е идентично с първа версия на записа от 1962 – започва лента Б (десен канал) с продължителния басов звук, лента А (ляв канал) обаче се присъединява не след 20-ата, а малко след 18-ата секунда на записа.

Пример 2.1. Вълнова форма на „Текст II“ в записа от 2007
Example 2.1. Waveform of “Texte II” in the recording from 2007



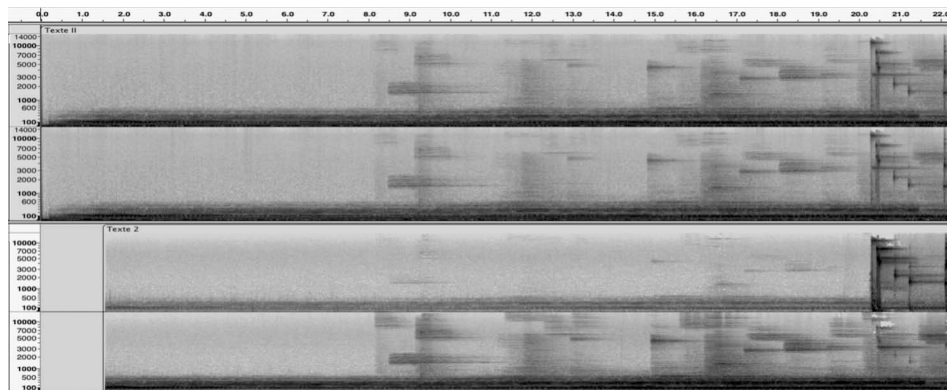
Пример 2.2. Спектрограма на „Текст II“ в записа от 2007
Example 2.2. Spectrogram of “Texte II” in the recording from 2007



Причината за разликата от две секунди обаче не е в нов вариант на асинхронност. Издателите на „Антологията“ от 2007 стриктно се придържат времево към първата версия на записа от 1962. Това може да се установи при детайлно вглеждане в началата на двата записа (Пример 3). В първите 20 секунди на лента Б освен niskия комплексен звук има и няколко звукови събития в средни и високи честоти с по-тиха динамика, които се появяват около 8-ата секунда в записа от 1962 и между 6-ата и 7-ата секунда в записа от 2007. Прецизното времево напасване между двете ленти може да се проследи по съпадението на тези събития с влизането на лента А. Тогава откъде идва разликата? Това, което е видимо по-различно, се намира в първите няколко секунди. Малко повече от секунда от началото на niskия комплексен звук в лента Б липсва в записа от 2007, поради което и влизането на лента А е с повече от секунда по-рано.

Освен този детайл при сравняването на двата записа се наблюдава и друга особеност. По-горе отбелязах, че първата версия от 1962 е с продължителност от 4:30 минути. Записът от 2007, който стриктно следва асинхронното наслагване на първата версия от 1962, обаче е с продължителност от 4:34 минути, при условие че малко повече от секунда липсва в началото. Отново: откъде идва разликата?

Пример 3. Спектрограми на началата на „Текст II“ в записите от 1962 (горе) и 2007 (долу)
Example 3. Spectrograms of the beginnings of “Texte II” in the recordings from 1962 (above) and 2007 (below)



При детайлно сравнение на спектрограмите на цялата дължина на файловете се забелязва, че дори и двата записа да са прецизно синхронизирани в началото, този от 2007 започва бавно да изостава, като до края на пиесата натрупването води до около 3 секунди разлика в дължината на двата записа. Следователно последният е в незначително по-бавно темпо от този от 1962. Три спектрогра-

ми в честотен домейн на едни и същи кратки (една до две секунди) отрязъци от двата записа показана и несъществени разлики в честотното съдържание. Сред възможните причини за несъответствия в скоростта на възпроизвеждане и в честотния спектър при двата записа най-вероятна изглежда тази на техническо несъвършенство на използваната аналогова техника като некалибрирана скорост на грамофон или магнетофон при прехвърляне на съдържанието от аналогов на дигитален носител.

Подходът при смесването в записа от 2007, в който двете ленти са поставени в крайни ляво и дясно на панорамата, дава възможност за проследяване на материала и за организирането му във времето индивидуално за всяка от лентите. В *Пример 2.2* например се вижда, че лента Б (десен канал, в долната половина на изображението) започва и завършва с продължителния звук в нисък честотен регистър. Възможността да направя сравнение между трите разглеждани версии ми позволи да измеря времетраенето на двете отделни ленти (обусловено от началото и края на съдържанието на всяка от тях) – според скоростта на записа от 2007 лента А е с времетраене 4:15 минути, а лента Б – 4:23.

Трите примера на *Текст II*, които разглеждам (двете версии от 1962 и тази от 2007), представят две различни „асинхронни отправни точки“ в реализацията на пиесата и две различни решения за пространственото разпределение на материала от двете ленти. Тази множественост нагледно демонстрира времевата и пространствената мобилност на *Текст II*. Източниците, с които разполагам, не потвърждават съществуването на инструкции за други асинхронни варианти, предпочитани от автора. Записите обаче осигуряват общо три различаващи се в организирането на времето и пространството версии на композицията.

Справедливо е към „множественото форматиране“, което обхваща *времето* и *пространството*, да добавя и *гръмкостта*. Приложената в записа от 2007 компресия води до съществена разлика в нивата на звука, видима на вълновите форми на двата записа (*Примери 1.1, 1.3 и 2.1*). Този подход при постпродукцията отразява глобална съвременна тенденция в звукозаписната индустрия, според която „по-силно е по-добре“⁵, в конкретния случай обаче се явява още един параметър, обект на вариантност.

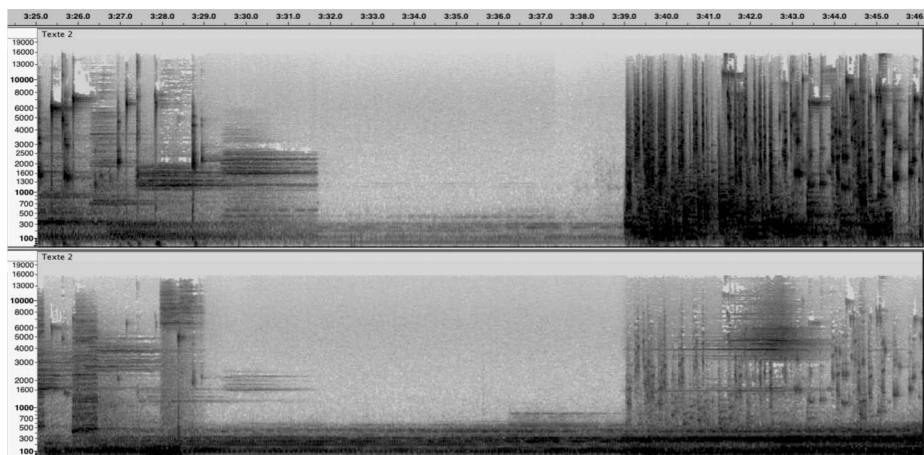
⁵ За повече информация относно тенденциите, свързани с гръмкостта на звукозаписа, вж. напр. [Vickers, 2010].

Структура. Материал

За разлика от фиксираната пиеса *Текст I*, в която частите на формата са слухово и визуално лесно разпознаваеми, мобилният характер, както и променливата плътност на звуковите маси в *Текст II* не предразполагат към структурно разчленяване. Все пак спектрограмите на част от съдържанието на (почти) разделените ленти в записа от 2007 (*Пример 4.1* и *4.2*) показват, че звукът в лентата А спира напълно за около 7 секунди между 3:32 и 3:39 минута (*Пример 4.1*): оцветяването в лентата А (ляв канал, горе) е от минималното прослушване на лентата Б (десен канал, долу), а паузата в лентата Б продължава цели 12.5 секунди между 2:52.5 и 3:05 (*Пример 4.2*) (отново остатъчното оцветяване идва от минималното прослушване от лентата А – контурът на това оцветяване съвпада изцяло с флукуациите на материала в лентата А).

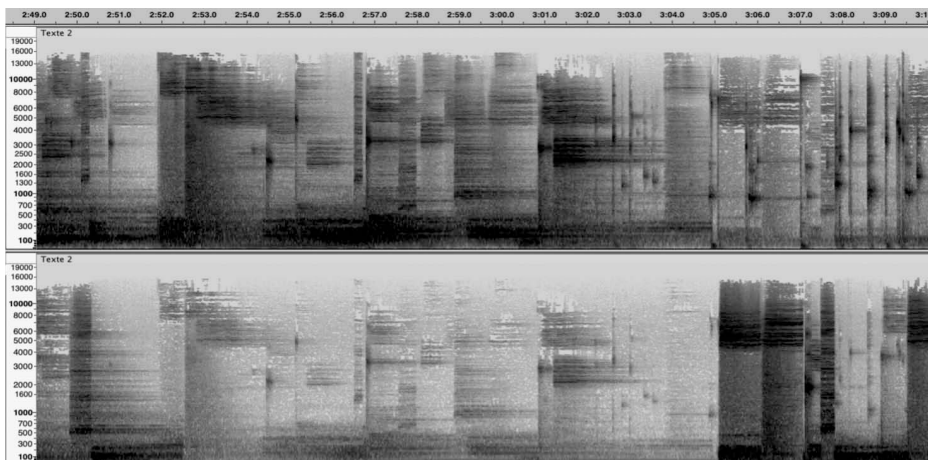
В първата версия от 1962 и в записа от 2007 „моментите на времеви покой“ (по Симони) в двете ленти не съвпадат, поради което за слушателя звуковата активност не прекъсва. Във втората версия от 1962 обаче, в която започва лентата А, а лентата Б се присъединява около 21 секунди по-късно, паузите в двата записа за малко се застъпват, поради което имаме затихване, последвано от пълно спиране на звука за около секунда и половина (*Пример 1.3* и *Пример 1.4* в 7:48).

Пример 4.1. „Момент на времеви покой“ в лентата А (ляв канал, горе)
Example 4.1. “Moment of temporal repose” on tape A (left channel, above)



Пример 4.2. „Момент на времеви покой“ в лента Б
(десен канал, долу)

Example 4.2. “Moment of temporal repose” on tape B
(right channel, below)



В *Текст II* се оформят четири пласта – четири темброви групи, отличаващи се по своите ритмически, регистри и динамически контури: *първи пласт* – нисък „педален“ продължителен звук, разположен изцяло на лента Б; *втори пласт* – шумови метални перкусионни звуци, като от чинели, заемащи широк спектър в средни и високи честоти, понякога реверсирани с допълваща фонова функция, поверени предимно на лента Б; *трети пласт* – високите дървени перкусионни звуци с определена височина на тона, подобни на високо транспониран ксилофон или дървени блокчета; *четвърти пласт* – дървени перкусионни звуци с неопределена височина на тона в комбинация с удари по кожена мембрана в диапазон от нисък том до висок тимбал. Букурещлиев казва за материала в пиесата, че: „аматорът може да намери тези движещи се идеи за „перкусии с маскиращ ефект“ (в стила на бамбукови звънчета) в *Текст II* [Castanet, 2014].

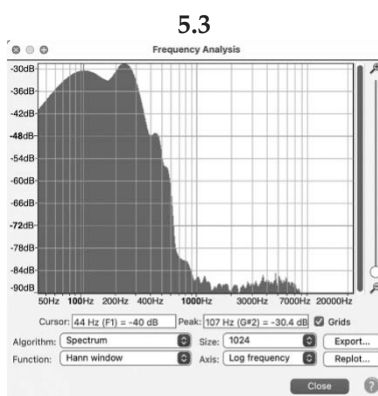
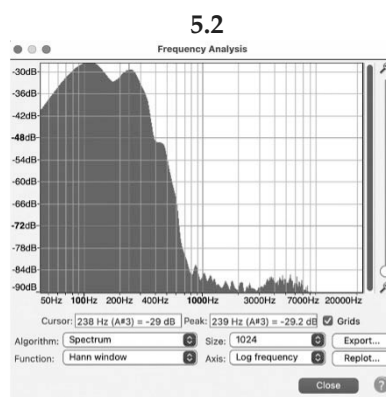
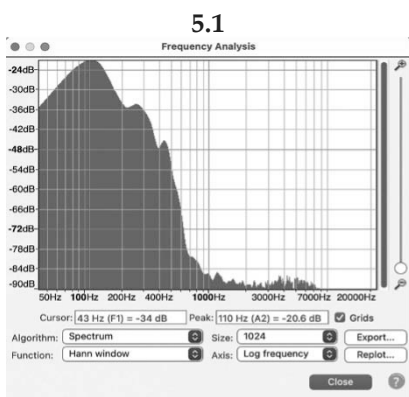
Първият пласт на ниските продължителни звуци в началния сегмент съдържа три резонантни честоти, разположени през октава. Всяка от тях плавно се плъзга нагоре или надолу и е с променлив динамически профил, като по този начин трите насложени честоти създават сгъстяващо или разреждащо се биене, когато се приближават или отдалечават от свършения консонанс на октавата. Анализирах в честотен домейн три откъса, всеки от които с продължителност от половин секунда от началото на лента Б в записа от 2007. Анализът показва, че най-високата от трите честоти се движи бавно нагоре, докато двете по-ниски слизат надолу с различни ско-

рости. Измерените честотни стойности са показани в Таблица 1, а на спектрограмите в честотен домейн (Примери 5.1, 5.2 и 5.3) се вижда динамическото развитие на трите доминиращи честоти в същите времеви отрязъци.

Таблица 1 / Table 1

1.0 – 1.5 сек	4.0 – 4.5 сек	6.0 – 6.5 сек
430 Hz – a ¹	динамически слаб, спектрограмата не го отчита	437 Hz – a ¹
249 Hz – h	239 Hz – ais	237 Hz – ais
110 Hz – A	108 Hz – A	107 Hz – Gis

Пример 5. Спектрограми в честотен домейн на фрагменти от началния нисък задържан звук в лента Б. От ляво надясно: 5.1. (1.0 – 1.5 сек), 5.2. (4.0 – 4.5 сек), 5.3. (6.0 – 6.5 сек)
Example 5. Spectrograms in frequency domain of the initial low sustained sound on tape B. From left to right: 5.1. (1.0 – 1.5 sec), 5.2. (4.0 – 4.5 sec), 5.3. (6.0 – 6.5 sec)



Освен честотното развитие на материала на спектрограмите в честотен домейн се вижда и динамическото разгръщане за всеки от трите компонента на педалния звук. Забелязваме, че доминиращият в началото най-нисък компонент постепенно потъва динамически, докато средният се усилява. Най-високият пък, който носи и най-малко звукова енергия, почти изчезва на втората спектрограма, за да се появи отново на третата. Разгледаният откъс показва как композиционните идеи на Букурещлиев за „постоянна еволюция“ и „непрекъснатата метаморфоза“ са вплътени на практика.

Пластът на ниския педален звук (*първи пласт*) не звучи постоянно – лента Б започва с него, за да спре рязко в 0:48 (оттук до края посочените минути и секунди са по времетраенето на записа от 2007), като прекъсването е маркирано от ярко единично събитие, принадлежащо на *трети пласт* – тембровата група на дървени перкусионни звуци с определена височина на тона. *Първи пласт* се завръща в 3:28 и звучи до края на съдържанието на лента Б в 4:23, като преминава през няколко промени, маркирани от кратки събития, принадлежащи на *втори* и *трети пласт*.

Вторият звуков пласт и темброва група нарекох „метални шумови перкусионни звуци“. Асоциативната представа е за колаж от чинели с различен размер и спектър, понякога рязко прекъснати, понякога отзвучаващи или пък реверсирани. Проявява се предимно в лента Б. Появяват се малко преди седмата секунда. Глухите, прозрачни шумове постепенно пробиват през доминиращите ниски звуци на *първи пласт*. Шумовете постепенно се съгъстват и набират енергия, като кулминират в 0:31 в лента Б и след това спират, за да се завърнат в епизодични появи от 2:24 до края. Някои от тях са с висока звукова енергия, заемат голяма част от честотния спектър и доминират над лента А. Същевременно материалът, принадлежащ на същия звуков пласт в лента А, се появява за първи път около 2:19 (около 2:00 в съдържанието на лентата, тъй като материалът на лента А започва малко след 18-ата секунда). Тук шумът е вплетен в интензивната звукова маса заедно с материал от *трети* и *четвърти пласт* в променлив баланс, в който доминират тембри ту на един, ту на друг звуков пласт. Същевременно звуковите събития на шумовия материал от лента А си взаимодействат със същите от лента Б в променливи взаимоотношения, продиктувани от асинхронността на двете ленти, като създават комплексни ритмични последователности. Епизодично в колажа от парченца магнетофонна лента се появяват събития, които с пределно кратката си продължителност от 30 – 50 милисекунди прекрачват границата на микровремевите структури. Енергията на шумовия пласт се изчерпва към 4:14, когато отстъпва място на материала от *трети* и *четвърти пласт*.

Третият и четвъртият звуков пласт съдържат основния материал в *Текст II* – перкусионни звуци, които асоциираха с удари върху дърво и кожена мембрана. Тяхното статистическо ритмическо разпределение, подсилено от асинхронното съвпадение на двете ленти, създава подвижна звукова маса, пулсираща в пространството, която именно Букурещкиев оприличава на бамбукови звънчета.

Началото на лента А в 0:18 на записа от 2007 въвежда активно *третия пласт* звуков материал – високи дървени перкусионни звуци с определена височина на тона с ярка атака и бързо отзвучаване. Звуковите събития в този пласт се проявяват в широк честотен диапазон от няколко октави, като фундаменталните честоти на най-ниските започват от около 600 – 800 Hz, а най-високите прехвърлят 10 kHz. Отличават се с характерна реверберация, която осигурява дълго отзвучаване на иначе кратките звуци и ги ситуира в отделно пространство. Като физически жест на отскачащи топчета за пинг-понг множеството удари с нерегулярна периодичност и широка интервалика запълват изцяло съдържанието на лента А до 0:59 и разкриват трудоемък процес на фин микромонтаж. В началото на втората минута *четвъртият пласт* поема инициативата, а *третият* спира внезапно. В лента Б *трети пласт* се появява в 0:48 и доминира до 1:22. За разлика от лента А, където материалът от *трети пласт* спира внезапно, заменен от материал от *четвърти*, в лента Б преходът от звукови събития, принадлежащи само на *трети пласт*, към такива, принадлежащи само на *четвърти*, продължава около 20 секунди, в които материалът от двата пласта е смесен в обща звукова маса. Оттук до края материалът от *трети пласт* се завръща в кратки епизодични прозвучавания, смесен със събития от *втори* и *четвърти пласт*, без обаче повече да доминира. Завръщането му в лента А все пак е по-активно от това в лента Б.

Четвъртият пласт от перкусионни звуци с неопределена височина на тона като удрящи се една в друга дървени палки звучи в обща маса с ударите върху кожена мембрана с по-висок или по-нисък тон. Тези звуци оформят водещия материал в *Текст II*. В лента А четвъртият пласт заема почти изцяло звуковата активност между 0:59 и 2:40. В лента Б мястото му като самостоятелно звучащ материал е по-ограничено – между 1:42 и 2:08, а между 2:20 и 2:30 има доминираща роля. След това обаче до края на пиесата отстъпва място на материал от първия и втория звуков пласт. Четвърти пласт се завръща с пределна интензивност в лента А след паузата между 3:32 и 3:39, за да поеме отново доминираща роля в този път разнородната звукова маса, съдържаща елементи на втори, трети и четвърти пласт. Удрящите се дървени палки в плътен звуков слой завършват звуковата активност в лента А.

„Бамбуковите звънчета“ и грануларната парадигма

В *Текст II* Букурещлиев много по-често, отколкото в *Текст I*, прекрочва времевата граница на артикулирания звуков обект и се настанява в микровремето, като наслажда в комплексен колаж пределно кратки събития, траещи по-малко от 50 и дори 30 милисекунди. В резултат микровремеви събития играят съществена роля в изграждането на пулсиращата звукова маса.

Материалът на *трети пласт*, с който започва лента А – кратките пинг-понг звуци с все още отчетливо разчленима, макар и статистически звучаща гъстота, – подготвя слушателското възприятие за „анархистичните“ перкусионни облаци от звуци, с които се проявява *четвърти пласт* в края на първата минута, като заема централно място в звуковата непрекъснатост. Интензитетът на изсипващите се звуци е подсилен от тяхното асинхронно пространствено наслаждане.

Динамичната маса от микровремеви събития, носеща качествата на статистически звуков облак, ме насочва към Ксенакис. „Грануларната парадигма“ [Vaggione, 2005] – синтезът на звукови зърна (станал полеснодостъпен едва с дигитални средства през 70-те), е част от търсенията на Ксенакис още по времето, когато Букурещлиев създава *Текст I* и *Текст II*. „През 50-те години предложих теория за звуковия синтез, основана на звуковите кванти. (...) Бях разработил теорията си изцяло по интуиция и едва по-късно осъзнах, че тя вече е била предложена във физиката“ [Solomos, 2006]. Във „Формализирана музика“ („Formalized Music“) Ксенакис описва звуковите кванти като „един комплексен звук като многоцветен фойерверк, в който всяка светлинна точка се появява и мигновено изчезва на фона на черно небе. Но в този фойерверк би имало такова количество светлинни точки, организирани по такъв начин, че тяхната бърза и гъмжаща последователност ще създаде форми и спирали, които се разгръщат бавно, или обратното, кратки експлозии, запалващи цялото небе. Една светлинна линия ще бъде създадена от достатъчно голямо множество точки, появяващи се и изчезващи моментално“ [Xenakis, 1992, p. 44].

В източниците, с които разполагам към момента, не намирам сведения, свързващи по някакъв начин Букурещлиев с „грануларната парадигма“. Не е ясно доколко е бил информиран и повлиян от търсенията на своя колега. Факт е обаче, че през 1959, докато Букурещлиев композира *Текст II* в студиото на GRM, Ксенакис също работи там върху лентата на *Analogique B*⁶ (част от *Analogique A et B*

⁶ Вж напр. в сайта на IRCAM [Tremblay, 2006]. Според информацията през 1959 Букурещлиев, Ферари, Маше, Ксенакис и др. участват в уъркшоп, воден от Пиер Шефер в GRM. Освен това сайтът на Ксенакис потвърждава, че лентата на *Analogique B* е композирана в GRM през 1959. Вж. [Analogique B, 1959].

(1958 – 1959) за струнен оркестър и лента), в която „създава грануларни звуци, като използва аналогови тонгенератори и лепене на лента“ [Roads, 1996, p. 169].

Желанието за оформянето на хипотеза за паралели между *Текст II* и концепцията за грануларния синтез идва от слушателския опит. Интерпретирам каскадите от изсипващи се „бамбукови звънчета“ като намерение и тенденция за организиране на микро-времеви статистически звучности в текстура с динамична плътност. Тезата се подкрепя от избора на характерен материал – масите от кратки звуци в третия и най-вече в четвъртия тембров пласт на *Текст II*, както и от пространственото наслагване на асинхронни звучности, което от своя страна удвоява плътността на звуковата маса и честотата на събитията.

От друга страна, звучности, асоциирани с „грануларно намерение“ [Solomos, 2006, p. 9] се срещат и в други представителни за времето произведения. Освен *Текст II* подобно третиране на материала се открива в по-дълги и по-кратки фрагменти в различните пиеси в *Musique Expérimentale I*, но най-вече във *Volumes* на Франсоа Бернард Маше. Може би това в крайна сметка е свидетелство за по-обща тенденция в езика на епохата и медията. Бъдещо допълнително проучване би потвърдило или отхвърлило хипотезата за грануларно намерение от страна на Букурещлиев, мотивирана от наблюдението ми върху избора му на материал и неговото статистическо третиране и подкрепена от асинхронната вариантност и пространствено разпределение.

В *Текст II* Букурещлиев експериментира с конкретни материали в студиото на GRM. Записани перкусионни звуци са трансформирани – транспонирани, отрязани, филтрирани, понякога реверсирани, насложени в колаж. Трудоемките техники на микромонтаж позволяват на автора да разположи върху двете ленти четири звукови пласта със свои отличителни спектрални и ритмически профили. В *трети и четвърти пласт* постига звучност, която оприличава на бамбукови звънчета. Статистическата природа на подобно звучене насочва слушателския опит към асоцииране с „грануларно намерение“. Освен това в *Текст II* Букурещлиев изследва неизползвани преди това от него параметри, съотносими към изпълнението на фиксираната на лента композиция. Единият е *пространството*, разкриващо музикалната форма. Букурещлиев сравнява възможността за пространствено проектиране на звука с отсъстващия в музиката за лента интерпретатор. Към *пространството* той добавя *времевата мобилност*. Множествеността на звуковите носители му позволява да разреши по оригинален начин въпроса с мобилността на иначе фиксираната музика за лента. Композиционният подход, в който ма-

териал от две независими ленти може да се смесва в множество произволни точки във времето, показва вкуса на композитора към „мрежите от възможности, а не творби, определени веднъж завинаги“.

С *Текст II* (определяна от Дюшарм като „прекурсор на Архипелазите“) Букурещлиев се насочва към потенциала за постигане на музикално цяло чрез „произволно генериране на форми от формантни структурни рамки“ още в края на 50-те.

Литература / Bibliography

Каранлъков, Лъчезар (1993). Музиката е система от разлики. Разговор с Андре Букурещлиев. – В: *Култура*, № 35, 27 август 1993, с. 3 [Karanlakov, Lachezar (1993). Muzikata e sistema ot razliki. Razgovor s André Boucourechliev. – In: *Kultura*, № 35, 27 avgust, 1993, s. 3].

Analogique B (1959). Analogique B. – In: *iannis-xenakis*. <https://www.iannis-xenakis.org/en/analogique-b/> (12.05.2025).

An Anthology of Noise & Electronic Music (2007). An Anthology of Noise & Electronic Music, vol. 5. – In: *Spotify*. https://open.spotify.com/album/0yqoJ1Ey5v9Q4Ms8Wh6XRI?si=MgixlLZNQCW0Jk18_7plvQ (11.05.2025).

Boucourechliev, André (1960). La musique électronique. – In: *Esprit*, № 280, 1960, pp. 98 – 110.

Boucourechliev, André (1995a). Sous le signe du virtuel. – In: *Dire la musique*. Paris: Minerve, 1995, pp. 181 – 182.

Boucourechliev, André (1995b). Tone Roads. – In: *Dire la musique*. Paris: Minerve, 1995, pp. 183 – 187.

Boucourechliev, André (2004). Текст към CD Thrène, 2004, CD INA 275952.

Castanet, Pierre Albert (2014). Le savoir-faire empirique d'André Boucourechliev? À propos des œuvres expérimentales de la fin des années 1950. – In: *La Revue du Conservatoire* [Online]. <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1052> (10.05.2025).

Ducharme, Jean (1996). L'un et l'autre dans la musique d'André Boucourechliev. Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 1996.

Ducharme, Jean (2007). André Boucourechliev. Pianiste, écrivain de musique et compositeur, 2007. <https://brahms.ircam.fr/fr/composer/andre-boucourechliev/workcourse> (10.05.2025).

Eco, Umberto (1989). The Open Work. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F. (1962). Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F. – In: *Discogs*. <https://www.discogs.com/release/1481118-Groupe-De-Recherches-Musicales-De-La-RTF-Musique-Experimentale> (11.05.2025).

Pousseur, Henri (2004). Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale: Ecrits, 1968 – 1998, edited by Pascal Decroupet. Wavre: Editions Mardaga, 2004.

Roads, Curtis (1996). The Computer Music Tutorial. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

Roads, Curtis (2001). Microsound. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

Simoni, Mary (2017). The Analysis of Electronic Music. – In: *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 274 – 298.

Solomos, Makis (2006). The Granular Connection (Xenakis, Vaggione, Di Scipio...). Symposium The Creative and Scientific Legacies of Iannis Xenakis International Symposium. University of Guelph, Ontario, Canada, 2006.

Tazelaar, Kees (2013). On the Threshold of Beauty: Philips and the Origins of Electronic Music in the Netherlands 1925 – 1965. Rotterdam: V2_Publishing, 2013.

Tremblay, Gilles (2006). Gilles Tremblay. – In: *Ircam*. <https://brahms.ircam.fr/en/gilles-tremblay> (12.05.2025).

Vaggione, Horacio (2005). Notes on Atem. – In: *Contemporary Music Review*, Vol. 24, 2005, No. 4, pp. 339 – 349.

Vickers, Earl (2010). The Loudness War: Background, Speculation and Recommendations. AES 129th Convention, San Francisco, CA, USA, 2010.

Xenakis, Iannis (1992). Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. New York: rev. ed. Stuyvesant, Pendragon Press, 1992.

22. Festival Internazionale di Musica Contemporanea (1959). 22. Festival Internazionale di Musica Contemporanea. – In: *ASACdati. La Biennale di Venezia, 1959*. <https://asac.labiennale.org/attivita/musica/annali?anno=1959> (11.05.2025).

“Texte II” by André Boucourechliev – Mobility in Fixed Electroacoustic Media

Vladimir Vlaev

In the year that marks the 100th anniversary of composer André Boucourechliev’s birth, this text draws attention to his early electroacoustic composition *Texte II* (1959). The work is distinguished by an original and innovative approach to achieving mobility within the electroacoustic medium – nearly a decade before the appearance of his renowned “Archipels”, which explore open form. Although the sound material of the composition is fixed on two tapes, its performance is distinguished by a variability, made possible by what Boucourechliev described as “asynchronous unfolding – with multiple starting points” of the two recordings. The proposed analysis situates the composition within supra-, macro-, mezzo- and micro-time frameworks, encompassing cultural context, structure and material. At the same time, the article draws attention to the means by which the author achieves mobility in the context of the fixed medium. For the purposes of the analysis, I have used two released recordings, in which three distinct versions of the piece underline its indeterminacy. Furthermore, the text proposes a hypothesis of a possible “granular intention” on the part of Boucourechliev in composing *Texte II*, which requires further research.

Keywords: *Boucourechliev, “Texte II”, electroacoustic music, indeterminacy, open work, musique expérimentale*

Vladimir Vlaev, PhD Student,
Music Department,
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences;
e-mail: vladimirvlaev@yahoo.com