

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВАТА, БАН



ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ ВЛАЕВ

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ПОДХОДИ В ОБЛАСТТА НА
ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНАТА КОМПОЗИЦИЯ НА АВТОРИ ОТ БЪЛГАРИЯ
(АНДРЕ БУКУРЕЩЛИЕВ, ВЛАДИМИР ДЖАМБАЗОВ, БОЖИДАР
СПАСОВ, МИХАИЛ ГОЛЕМИНОВ, МАРИЯ ПАНАЙОТОВА)**

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР***

**СОФИЯ
2026**

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВАТА, БАН

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ ВЛАЕВ

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ ПОДХОДИ В ОБЛАСТТА НА
ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНАТА КОМПОЗИЦИЯ НА АВТОРИ ОТ БЪЛГАРИЯ
(АНДРЕ БУКУРЕЩЛИЕВ, ВЛАДИМИР ДЖАМБАЗОВ, БОЖИДАР
СПАСОВ, МИХАИЛ ГОЛЕМИНОВ, МАРИЯ ПАНАЙОТОВА)**

АВТОРЕФЕРАТ

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
*МУЗИКОЗНАНИЕ И МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО, 8.3.***

Научен ръководител

ПРОФ. Д-Р АНГЕЛИНА ПЕТРОВА

Рецензенти:

ПРОФ. Д. Н. ЕЛИСАВЕТА ВЪЛЧИНОВА-ЧЕНДОВА

ПРОФ. Д-Р СИМО ЛАЗАРОВ

София, 2026

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор *Музика*, проведено на 19.06.2026 г.

Дисертационният труд е в обем от 361 страници и съдържа Увод, шест глави, Заключение и 6 приложения. Библиографията включва 46 заглавия на кирилица, 101 заглавия на латиница и 108 интернет страници.

Публичната защита ще се проведе на 02.11.2026 г. от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: проф. д-р Горица Найденова, ИИИЗк; проф. д. н. Елисавета Вълчинова-Чендова, ИИИЗк; доц. д-р Росица Бечева, НБУ; проф. д-р Симо Лазаров, НБУ; проф. д-р Юлиан Куюмджиев, АМТИИ.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата на ул. *Кракра* 21.

Темата на настоящия дисертационен труд е в тясна връзка с творческите ми търсения в областта на музикалната композиция и изпълнението за повече от десетилетие. Интересът към задълбочено познаване на най-напредничавите музикални практики ме мотивира да надградя обучението по композиция и компютърна музика от България и Полша в Института по сонология, Кралска консерватория, Хага, Нидерландия. Настоящото изследване в Института за изследване на изкуствата, БАН, рефлектира натрупан дългогодишен практически опит, като разгръща теоретично темата за експерименталните подходи в композирането и изпълнението.

Като участник в редица фестивали за компютърна и електроакустична музика по света в последните години се интересувам както от проблематиката на „топографирането“ на тази практика в рамките на съвременната твърде комплексна парадигма на изкуствата и в частност на музиката, така и от въпроса за българския принос в областта на електроакустичната музика.

Свързаните с експериментиране подходи в композирането и изпълнението насочват към областта, в която се разполага дисертационният труд – тази на комплексния стилистичен спектър зад понятието *експериментална музика*. И самото понятие, и явлението са все още недостатъчно интерпретирани в българското музикознание. Това обстоятелство, от своя страна, оставя свободно поле за изследователска работа и ме води към основната **цел** на изследването – чрез анализирането на композиционните подходи в музиката на разглежданите автори **да разширя познанието за тяхното творчество и естетически позиции, като ги интерпретирам именно в контекста на проявления на експерименталната музика.**

От казаното става ясно, че основният **обект на изследването** се ситуираща около явлението *експериментална музика*, а конкретният **предмет на дисертационния труд** са специфичните композиционни подходи и модели, свързани с него и приложени от разглежданите композитори от България в анализираните произведения.

В търсене на проявленията на композиционно мислене в произведенията на автори от България, за което има основания да се предполага, че може да бъде интерпретирано в контекста на широкия стилистичен спектър зад понятието експерименталната музика, дисертацията си поставя следните конкретни **задачи**:

- да обобщи смисловия обхват на понятието експериментална музика, неговия произход, варианти, път на развитие и съвременно значение;
- да интерпретира експерименталните проявления в творчеството на композиторите включени в изследването;
- да анализира произведения, представителни за прилагането на експериментални композиционни подходи;
- да интерпретира композиционните подходи, използвани в анализираните произведения;
- да подчертае приносите на изследваните композитори към комплексния стилистичен спектър на експерименталната музика.

Решението изследването да се обърне към музиката на разглежданите в дисертацията композитори – Андре Букурещлиев (1925 – 1997) , Михаил Големинов (1956 – 2022), Божидар Спасов (1949), Владимир Джамбазов (1954) и Мария Панайотова (1976), се обосновава с няколко посоки на музикално-изследователски интерес. Първата

е формулирана като *приносна* и отчита високата степен на съответствие на конкретни белези на тяхното творчество с първоизточниците и развитието на експерименталната музика. Втората посока е *изследователска* – фактът, че творчеството на повечето от авторите към момента е недостатъчно изследвано, което оставя пространство за изследователска работа, а третата е *хронологическа* – творчеството им се простира през целия период на съществуване на явлението и по този начин дава възможност за проследяване на тенденциите в развитието на експерименталната музика от появата ѝ през 50-те до съвременността. Международната *разпознаваемост* на работата им е също важен аргумент в подбора на авторите.

Изборът на разглежданите в изследването композитори насочва към следващото решение – да се подберат за анализ произведения, които обхващат широк спектър от техники и по този начин да се демонстрират най-убедително композиционни похвати, свързани с експерименталната музика. Броят на анализирания произведения е съобразен, от една страна, с търсенето на определена представителност, а от друга, с възможността изследването да бъде завършено в предвиденото за това време.

Времевата рамка на изследването обхваща целия период на съществуване на явлението, като по този начин дава възможност за проследяване на тенденциите в развитието на експерименталната музика от нейната поява през 50-те до съвременността.

Анализите на музикални произведения разполагат изследването и неговите задачи в две полета, близки по своя предмет и съдържание – тези на музикалния анализ и на теорията на музикалната композиция. Новаторството на подходите, използвани от композиторите в анализирания произведения, изправя изследвателя пред музикални форми, разположени отвъд рамките на традиционния музикален анализ. Сред тях има електроакустични творби за фиксирана и за смесена медия; инструментални композиции, отличаващи се с неопределеност (ключов белег на експерименталната музика според Кейдж); случаи на използване на музикална графика или създаване на аудио-визуална инсталация. Всички те изискват търсенето на адекватни **методологични рамки** за анализ на подобни нетрадиционни композиционни подходи.

Като основни източници в тази посока се очертават теоретичните разработки на Къртис Роудс и Мари Симони, приложими в анализа на електроакустична композиция; методът за анализиране на неопределеността, използван от Кейдж; предложената методологична рамка за анализ на музикална графика от Вирджиния Андерсън и Брайън Инглис. Извлеченото от анализите на конкретни произведения, предложени в текстове на Жан Дюшарм, Анда Палиева и Ерика Локе намира приложение, като допринася за детайлния поглед върху анализирания творби.

Цялостният подход на изследване, приложен в дисертацията, може в най-общи линии да бъде определен като дедуктивен – начин на работа с обекта на изследване „от общото към частното“, познат също като “top - down” (от горе надолу) подход. За ефективното му функциониране в анализите на конкретните музикални произведения се възползвам от категориите на музикалната времева скала, предложена от Къртис Роудс в *Microsound* (представена като диаграма в **Приложение 5**). Тя борава със супра- („времеви мащаб отвъд този на индивидуална композиция“ – творчески период или цялостно творчество), макро- („времеви мащаб на цялостна музикална архитектура или форма“), мецо- („разделения на формата“), звуков обект („основна единица на

музикалната структура ... във времеви мащаб, вариращ от части от секундата до няколко секунди“) и микровремеви (“звукови частици във времеви мащаб, който се простира до прага на слуховото възприятие – измерено в хилядни от секундата или милисекунди”¹) категории. Съответно анализиранияте композиции първо са ситуирани и разгледани в контекста на времето и мястото на създаването им, а след това вниманието е насочено към конкретните композиционни решения по отношение на структура, форма, метод и звуков материал.

Дисертацията е структурирана в Увод, шест глави и Заключение. **УВОДЪТ** изяснява основните изследователски цели, обекта и предмета на изследването, използваните подходи, методология и литература.

ПЪРВАТА ГЛАВА „ЗА ПОНЯТИЕТО ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА“ очертава смисловия обхват и утвърждаването на понятието *експериментална музика*, проследява произхода и развитието на явлениято и представя оперативната рамка, в която то се разполага в дисертацията. Главата съдържа седем дяла. Първият (**„Общо за понятието и явлениято“**) разглежда мястото на понятието *експериментална музика* в съвременните енциклопедични източници и проследява противоречивия път на утвърждаването му от появата на понятието в текстове през 50-те години на XX век до допускането му в музикалния речник *Grove* през 2012.

Дефиницията на термина в *Grove Music Online* е в статия на Сесилия Сън, която разгръща разбирането за *експериментална музика* като първоначално изключително американски феномен. Тази американоцентричност се подкрепя от факта, че в англоезичната литература произходът на експерименталната музика е свързан изключително с името на Джон Кейдж. В същото време автори като Тарускин например избягват употребата на *експериментална музика*, а приносят на Кейдж и на свързаните с него композитори от Нюйоркската школа е разгледан в главата *Неопределеност* на неговата *Оксфордска история на Западната музика*.

От друга страна, в дисертацията се посочва, че според френския музикален речник *Larousse musique expérimentale* е понятие, чийто произход се свързва най-вече с името на Пиер Шефер. Той я приема през 50-те години в търсене на „по-общ подход“, обединяващ практиките на *musique concrète*, *elektronische Musik* и *tape music*, чиито названия, формирани на нивото на музикалния материал, започват да изчерпват смисъла си по онова време. Съответно терминът се използва през 50-те и 60-те години най-вече във Франция за обозначаване на музика създавана с електроакустични средства.

Вторият дял на Първа глава **„Манифести на експерименталната музика“** разглежда конкретните текстове на Джон Кейдж, Пиер Шефер и Леджарън Хилър от 50-те години, в които авторите за пръв път идентифицират работата си с като *експериментална музика*. Насочването към първоизточниците се прави в опит за изясняване на произхода и очертаване на смисловия обхват на понятието. Освен с текстовете на тримата автори по-горе в този дял, изследването си служи и със заключенията на Карлос Паломбини, Жан-Жак Нати, Ричард Тарускин.

¹ Цитатите в скоби и в кавички в този абзац са от *Roads*, Curtis. Microsound. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 2001, p. 3 – 5.

Първо се разглежда статията на Пиер Шефер *Vers une musique expérimentale* от 1953. Паломбини нарича този текст „манифест“ на експерименталната музика на Шефер, а дисертацията отнася това определение и към текстовете на другите двама разглеждани композитори. Уточнява се, че във *Vers une musique ...* авторът не дава конкретно определение на това какво е експериментална музика, но призовава за „един по-общ музикален подход“ (който се предполага, че би обединил практиките на *musique concrète*, *elektronische Musik* и *tape music* под името *musique expérimentale*). Опитът на Шефер за налагането на *musique expérimentale* като понятие, отразяващо предпочитания от него „експериментален подход, работещ директно, емпирично със звука“ успява дотолкова, че терминът е възприет като официален от GRM (Groupe de Recherches Musicales) през 50-те и 60-те. Събрано в едно изречение, експерименталното мислене на Шефер се очертава от *емпиризма на студийната практика*.

Следващото изложение извлича контурите на експерименталната музика на Джон Кейдж. Продължителният и постепенен процес на освобождаване „от идеи за ред“ на композиционните средства *структура, форма, метод и материал* и на звуковите параметри *честота, амплитуда, трайност, тембър и морфология* (по Кейдж) е описан най-вече в трите части на *Composition as Process* от 1958. Експерименталната естетическа позиция на Кейдж пък е артикулирана най-последователно в *Experimental Music* от 1957. Там той обръща внимание на нарастващата роля на технологиите, което води до промяна в „навиците“ на композиторите и до разширяване и дори предефиниране на ролята на изпълнителя. Дистанцирането от егото в композиционния процес, формулирано от Кейдж като „оставяне на звуците да бъдат себе си“ или търсенето на автоматизъм (по Тарускин) се оформя като ситуация, в която случайните операции (*chance operations*), приложени към звуковите параметри, се оказват подходящ ресурс. „Звуците да бъдат себе си“ се отнася и до „непреднамерените“ такива, отбелязвани като паузи/тишина в партитурата. Като особено значима за експерименталния акт („действие, чийто резултат не може да се предвиди“) се очертава *неопределеността* (*indeterminacy*). Заложена в композиционния процес, тя се проявява в изпълнението – „това, което човек прави, да е неопределено по отношение на изпълнението му“.

Третият разгледан в дисертацията първоизточник, самоопределил се с понятието *експериментална музика*, е *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer* на Леджарън Хилър и Ленард Айзъксън (1959). Това е отчет (*report*) на близо 200 страници за работата върху първата музикална творба, композирана от компютър с разработени от двамата алгоритми – *ILLIAC Suite* за струнен квартет, в която фрагментите са подбирани на статистически принцип, а не според техните естетически качества. Изследването посочва важна характеристика в работата на двамата, която се очертава като значима за експерименталната музика изобщо – прилагането на нови (по това време), напредничави концепции от различни научни дисциплини в процеса на генерирането на материал и използването на високотехнологичен многофункционален инструмент като компютъра за композирането на музика. Това е ранен пример за изместването на акцента на творческия процес от непосредственото композиране на музика към създаването на код, програма, цялостен софтуерен, а понякога и хардуерен

продукт, който генерира музикална композиция и/или служи за изпълнението ѝ в реално време.

Третият дял на Първа глава „**Особености на експерименталните композиционни подходи. Сравнителен анализ**“ се фокусира върху общите за трите разгледани във втория дял явления композиционни и естетически характеристики. Фактът, че в рамките само на около две години през втората половина на 50-те години на три различни места — в Париж (Франция), в Ню Йорк и в Урбана, (Илинойс, САЩ), са публикувани текстове, отнасящи се до три различни подхода в музиката, самоопределили се с понятието *експериментална музика*, е основание още в Увода на изследването терминът да бъде определен като отнасящ се до комплексен феномен. Дисертацията предлага хипотезата, че *макар и три отделни, явленията на експерименталната музика споделят определени общи естетически позиции*. Чрез сравнителен анализ текстът извлича общите им особености. Очертаването на най-устойчивите за трите явления (а по-този начин и за комплексния феномен на *експерименталната музика* изобщо) композиционни характеристики и естетически позиции е от полза в по-късен етап на изследването, когато се разглежда музиката на композиторите от България.

Дисертацията подлага на проверка няколко категории, от които извлича общи за трите явления белези: 1) основополагащото и обобщаващо, формулирано като *творческо използване на технологиите в композиционния процес и изпълнението* отнасящо се конкретно до магнетофонната лента в текста *Experimental Music* на Кейдж, но материализирано в работата на Шефер със същата медия, а при Хилър – с университетския компютър *ILLIAC*; 2) донякъде дискуссионното (поради факта, че и други направления в музиката от втората половина на XX век се идентифицират с него) *разширяване и дори преформулиране на ролите на композитор, изпълнител и публика*; 3) две от трите явления (това на Кейдж и Шефер) заявяват и своята *опозиция на естетическите принципи на сериализма*. Други белези, отнасящи се до едно от трите явления като *използване на случайни операции, прилагане на неопределеност и допускане на непреднамерени звуци в изпълнението* (Кейдж) не намират съответствие в останалите явления, а на по-късен етап (към началото на 60-те) се очертават и други важни характеристики, сред които и *размиването на границите между музиката и другите форми на изкуство*.

Следващият четвърти дял на Първа глава „**Музикални практики, повлияни от първоизточниците на експерименталната музика в САЩ и Западна Европа през 60-те, 70-те и 80-те години**“ проследява развитието на концепциите за звукова организация, предложени от Шефер, Кейдж и Хилър, в десетилетията след появата им. Познаването им е от полза за уточняването на оперативния обхват на понятието *експериментална музика* в следващия дял и за идентифицирането на проявленията на тези практики в творчеството на разглежданите композитори от България в следващите глави. Така частта **Флуксус** информира за появата и развитието на радикалното явление, непосредствено повлияно от *експерименталната музика* на Джон Кейдж. **Минимализъм или докъде се простира експерименталната музика** дискутира друго разклонение на заложените през 50-те от Кейдж идеи за звукова организация и обръща внимание на противоречивите оценки и критики доколко основателно е минимализмът да бъде разглеждан като *експериментална музика*. **Британски експериментализъм**

обръща внимание на отбелязаното от Вирджиния Андерсън изместване на центъра на експерименталната музика от САЩ към Великобритания през 60-те. **Музикална графика, Свободна импровизация и Лайф електроника** отбелязват утвърждаването на тези нови музикални течения, свързани с дейността на британския композитор и изпълнител Корнелиус Кардю. Създаваната в реално време електронна музика е органично свързана със *свободната импровизация*, както и с практиката на създаване на нови електронни инструменти, които обслужват композиционния процес и изпълнението на създателя си. **Значението на технологиите** дискутира технологичния напредък през 60-те и 70-те години и появата на нови възможности за създаване и изпълнение на музика, обусловени от новопоявили се технически устройства. Дисертацията посочва *Electronic and Experimental Music / Technology, Music and Culture* на Том Холмс като основен източник в този дял, в който се подчертава взаимосвързаността между музикални технологии и музикално експериментиране. **Ембиънт и музика на заобикалящата среда** е течение, свързано първоначално с имената на Алвин Лусие, Уенди Карлос, Анеа Локууд, Брайън Ино, а естетиката му се корени в тишината на 4'33" на Кейдж.

Ако разгледаните дотук от дисертацията развития имат за първообраз работата на Джон Кейдж, то в **Компютърна музика** на преден план излиза прогресът в полето на компютърните технологии, свързани със създаването на музика, чиито пионери са Макс Матюс и Леджарън Хилър. Частта разглежда предимно технологичните достижения в десетилетията след 50-те години, като следва изложението на Холмс, според когото решаващ вододел в компютърните технологии е изобретяването и разпространението на микропроцесора в началото на 70-те.

В последната част на този дял – *Musique expérimentale, musique acousmatique* се проследява развитието, свързано с Парижката GRM. През 70-те години наследниците и ученици на Шефер – Франсоа Бейл, Мишел Чион, Лионел Маркети и други, започват да обозначават художествения резултат от работата си като *акусматична музика*. Акусматичната практика обаче се артикулира не толкова по отношение на звуковия материал, а по отношение на слушателския опит. Една от посоките на изследване в GRM засяга пространственото дифузиране на звука, което се откроява като значима характеристика на *акусматичната музика*.

В петия дял на Първа глава **„Оперативен обхват на понятието експериментална музика в настоящия текст“** се предлага оперативна рамка на понятието *експериментална музика*, която служи за идентифицирането и интерпретирането на композиционните подходи, сочещи към съществуването на експериментална естетическа позиция у разглежданите в следващите глави композитори от България. Обхватът е рамкиран от *неопределеността* и *тишината* на Кейдж (с техните по-късни възплъщания – *лайф електроника, свободна импровизация, музикална графика* и *ембиънт*) и *студийният емпиризъм* на Шефер (и по-късното му развитие в *акусматичната музика*), а в обсега му са разположени характеристики, по-малко или повече застъпени в анализиранияте в следващите глави композиции: *творческо използване на технологиите; предефиниране на традиционно установените отношения между композитор, изпълнител и публика; допускане на непреднамерени звуци в изпълнението; размиване на границите между музиката и други изкуства.*

Шестият дял на Втора глава – „*Експерименти зад Завесата. Особеният случай на Източна Европа*“ стеснява фокуса на дисертацията към експерименталните проявления в особената среда на тоталитарните режими в Източна Европа през втората половина на XX век. Основният източник в този дял е сборникът *Sound Exchange*, който събира статии на музиколози от осем Централно- и Източноевропейски страни. Гизела Наук в текста си за експерименталните проявления в музиката в ГДР прави важното уточнение, че „това, което тук се нарича експериментално – особено в условията на политическа диктатура – може да бъде разумно дефинирано само в контекста на историята на музиката и по този начин става, в международно сравнение, относително понятие“².

В дискутираните в *Sound Exchange* проявления изпъкват както структурни и политически сходства³, така и близки модели, по които подобни артистични форми проникват в общественото пространство на тези страни. Сред политическите „обща черти“ са подчертани цензурата върху изпълнението на неудобни „поради своя жанр или съдържание“ произведения, международната изолация и преобладаващите „подчертано консервативни нагласи“⁴. Въпреки предимно неблагоприятната среда, текстовете в *Sound Exchange* свидетелстват, че „експериментирането с нови идеи“⁵ все пак си пробива път в страните от Източна Европа отчетливо в поне две посоки – **технологична** и **културна**. Технологичното проникване е благоприятствано от съперничеството между Изтока и Запада по време на Студената война в областта на информационните технологии. Резултатът е установяването на професионални държавно субсидирани студиа за електроакустична продукция.

В частта *Студиата за електроакустична продукция* се разглеждат общите контури на този процес. Първоначално такива експериментални/електронни студиа се отварят в национални радио и телевизионни центрове (по примера на Париж и Кьолн от началото на 50-те години), а по-късно и като част от университети, музикални академии и т. н. В някои от страните в Източния блок времето на установяване на тези центрове е съизмеримо със Запада (в Полша – 1957), други закъсняват с цели десетилетия – (Унгария – 1974), а в трети, като бившите съветски републики Литва, Латвия и Естония държавно субсидирани студиа за електроакустична продукция се появяват чак след 1990. Изследователите в *Sound Exchange* приемат установяването на студиата за електроакустична продукция за начало на експериментирането със звук в съответните страни⁶.

² Nauck, Gisela. Speech Sound Experiments, Sound Machines, Electroacoustic Music, Multimedia - Face to Face with the State. — In: *Sound Exchange. Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe*. Goethe Institut, 2012, p. 64.

³ Föllmer, Golo. Experiment and Resistance – Experimental Music in Central and Eastern Europe. — In: *Sound Exchange / Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe*. Goethe Institut, 2012, p. 22.

⁴ Mazversite, Daiga, Mara Traumane. Avant-garde Trends in Latvian Music, 1970s-1990s. — In: *Sound Exchange. Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe*. Goethe Institut, 2012, p. 250.

⁵ Krekovic, Slavo. Organized Sound and Experiments in Slovak Music. — In: *Sound Exchange / Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe*. Goethe Institut, 2012, p. 345.

⁶ Вж. напр. Krekovic, Slavo. Organized Sound and Experiments in Slovak Music. — In: *Sound Exchange / Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe*. Goethe Institut, 2012, p. 345 – 358;

Във *Фестивалите за авангардна музика* се разглежда ролята на появилите се в Източния блок фестивали за съвременна/авангардна музика. Чрез тях се проявява и втората значима посока (условно наречена **културна**) на проникване на „експериментирането с нови идеи“ в областта на музиката. Мнозина от авторите в *Sound Exchange* подчертават важността на тези форуми за навлизането на нови идеи зад Желязната завеса. Поради мащаба и продължителността си във времето полският *Варшавска есен* (провежда се ежегодно от 1956 до днес) е посочван единодушно като „едно от най-важните транскултурни места за комуникация Изток-Запад“⁷ наред с няколко други фестивала, просъществували за кратко и съответно нямали възможност за въздействие от такъв мащаб.

Последният, седми дял на Глава първа – *„България и проявленията на експерименталното“* се концентрира върху появата и утвърждаването на електроакустичната музика в България в десетилетията на тоталитарния режим и последното десетилетие на XX век. Като част от Източния блок, ситуацията в страната ни е сравнима с останалите Източноевропейски страни, сбито разгледани преди това. Характеристики на режима, засягащи изкуството, като международна изолация, цензура върху изпълнението и издаването на неудобни произведения, доминирането на „подчертано консервативни нагласи“ се отнасят и за България. Неблагоприятните условия за проявление на експериментални композиторски и изпълнителски практики, функция на политическата ситуация, макар и значително да забавят, не успяват да предотвратят раждането на българската електроакустична музика. Подобно на останалите страни от Източна Европа и в България проникването на „експериментирането с нови идеи“ в областта на звука е най-отчетливо в отбелязаните по-рано като **технологична** и **културна** посоки. Първата е разпознаваема в установяването и дейността на Студиото за електронна музика при Българското радио, а втората се материализира в редица концертни инициативи започнали в началото на 80-те години на XX век. Тяхната дейност може да бъде проследена през цялото десетилетие, но се разгръща интензивно едва след промените. Затова тук изследването разширява фокуса (който в предишния дял е ограничен до водоела на политическите промени от края на 80-те) и включва в обзора и десетилетието на 90-те години на XX век.

Изложението за електроакустичната музика в България започва с установяването на *Студиото за електронна музика при Българското радио* през 1974, което се приема от всички източници като началото на електроакустичната музика в страната ни. То се случва повече от две десетилетия след откриването на първите студия за електроакустична продукция в Париж и Кьолн (1951) и 17 години след първото такова източноевропейско студио – това във Варшава (1957), но е съизмеримо с това в Унгария (1974). В конкретния случай на България, макар и с известно закъснение, именно появата на Студиото за електронна музика при Българското радио е онзи импулс, който до голяма степен спомага за допускането на електронния звук в радио ефира и в общественото пространство. Дейността на студиото е най-тясно свързана с името на Симо Лазаров –

и *Pasiecznik*, Monika. A History of Electroacoustic Music in Poland from the Perspective of the Polish Radio Experimental Studio 1957 - 1990. — In: *Sound Exchange*. Anthology of Experimental Music Cultures in Central and Eastern Europe. Goethe Institut, 2012, p. 378 – 384.

⁷ Ibid.

инженер, композитор, изпълнител и педагог, който го оглавява от самото му начало до затварянето му през 1999. В *Дейността на Студиото* се отбелязва появата на първата автономна творба, композирана със средствата, налични в Студиото за електронна музика – „*Синти импресия Годишни времена (The four Seasons)* – първа електронна пиеса в България – Х.1975-І.1976. Части: 1) Есен. 2) Зима. 3) Пролет. 4) Лято“⁸. Композицията на Симо Лазаров служи и за представяне на дейността на Студиото пред обществеността.

„*Пробивът*“ на електроакустичната музика през 80-те подчертава подема, който се наблюдава в следващите години. Десетилетието на 80-те е маркирано от няколко важни за установяването и развитието на практиката на електронната музика (както единодушно е наричана тогава) събития. Създадената в България електроакустична музика за първи път получава международна разпознаваемост и признание. Редица композиции са представени на форуми извън страната и получават награди. Началото на 80-те бележи и първия концерт с електронна музика в България, състоял се в концертната зала на Съюза на българските композитори. Лазаров окачествява този концерт като „пробив“.

Следващите части са посветени на установяването на няколко форума, свързани с електроакустична музика, представени хронологично. Петата част хвърля светлина върху следващата значима стъпка в утвърждаването на електроакустичната музика в България – създаването на *Експерименталното студио за съвременна музика* през 1982. Инициативата е окачествена от Анда Палиева също като „пробив“. Макар дейността на студиото да продължава само три сезона, източниците (Данова-Дамянова и Палиева) свидетелстват за неговата активна дейност, включително в полето на електроакустичната музика.

Фестивалите за електроакустична и компютърна музика проследява появата и пътя на първия фестивал в България, заявил се като изцяло насочен към областта на електроакустичната музика. *Първи национален фестивал на електроакустичната и компютърната музика* се провежда за първи път през юни-юли 1989 в град Гоце Делчев. Синергията на „българските електроници“ се материализира в още две издания през 1990 и 1991, а в следващото десетилетие се „клонира“ (по Лазаров) в няколко форума, които декларират приемственост с фестивала в Гоце Делчев (*Компютърно пространство, ФЕМ, Вселената на компютърната музика*). *Експериментални проявления в Musica Nova* информира за появата на *Дружеството за нова музика в България* и фестивала, който дружеството организира ежегодно между 1993 и 2002. Основен източник на дисертацията тук е изследването *Musica Nova в българската култура* на Диана Данова-Дамянова. След като се разглеждат изданията на фестивала, се заключава, че изпълнения, свързани с неопределеност, експериментиране с пространството и/или електроакустична медия в програмата на *Musica Nova* се случват с променлив интензитет, с тенденция към по-устойчивото им присъствие в програмите на фестивала в последните издания от съществуването му.

⁸ Вж. Бечева, Росица. В света на електронната музика на Симо Лазаров. Нов български университет, София, 2018, стр. 85.

Обобщението подчертава, че в контекста на културна среда, доминирана от тоталитарни режими, с които се характеризират страните от Източна Европа до 1989, началното съприкосновение с електронния звук и последвалото утвърждаване на електроакустичната музика в България закъснява с близо две десетилетия в сравнение със страни като Полша и Чехословакия, но е съизмеримо с други като Унгария и Балтийските страни. Изводът се базира на сравнение в две категории – година на създаване на първите електроакустични студиа (като правило държавно субсидирани и част от национална медийна организация или образователна институция) във всяка от споменатите източноевропейски страни и първи опити за установяване на фестивал или организирана концертна дейност с фокус върху съвременна/авангардна музика и (с присъствие на) електроакустична музика.

Следващите пет глави на дисертационния труд са посветени на индивидуалното творчество и анализи на конкретни произведения на разглежданите в изследването композитори на базата на очертаните в Увода и в Първа глава методологични рамки.

ВТОРА ГЛАВА „MUSIQUE EXPÉRIMENTALE И ОТВОРЕНАТА ТВОРБА В ТВОРЧЕСТВОТО НА АНДРЕ БУКУРЕЩЛИЕВ. „TEXTE I“ (1958), „TEXTE II“ (1959), „ARCHIPEL II“ (1969) разглежда експерименталните проявления в творчеството на Андре Букурещлиев и съдържа седем дяла. Още в началото се подчертава, че разказът за Букурещлиев е в непосредствена връзка и своеобразно продължение на разказите за Пиер Шефер и Джон Кейдж. Ранните електроакустични творби на Букурещлиев от края на 50-те, издадени под етикета *musique expérimentale*, и по-късните от втората половина на 60-те и началото на 70-те години, които пък са ангажирани с *поетиката на неопределеността* го поставят в редиците на „трансатлантическия авангард“ (по Тарускин) и характеризират творчеството му с висока степен на съответствие с предмета на дисертацията. Началните дялове „Българо-френски „меланж“ и „Творчество в „система от разлики““ очертават контура на творческия му портрет през призмата на посочения от Кристиан Росе „меланж“ или „хибридизация“.

Оказва се, че това смесване – понякога между повече от две субстанции – контрастиращи или пък подобни, присъства в пластове на житейската съдба и в творческата същност на Букурещлиев. Като се започне от формиращите му години, когато пианото е само едно от сериозните му занимания наред с няколко езика и литературата, и се мине през определящата българо-френска етнокултурна двоичност, за да се стигне до това, че Букурещлиев не се задоволява само с един начин и форма на себеизразяване. Виртуозът-пианист обръща поглед към композирането. Изоставил свиренето обаче, композиторът има нужда и от друг канал за комуникация, който да допълни потребността му от общуване. Дава му го словото. Композитор и музикален писател, единият — любопитен изследовател на далечни острови, другият — рефлектиращ традицията и съвремеността. Дюшарм изтъква този може би най-съществен за него меланж — рефлектирането на традицията и оглеждането в своето време. Самият Букурещлиев признава влиянието на „хибридизацията“ като решаващ фактор при композирането на цикъла от произведения, донесли му световна слава —

„Архипелазите“ „биха били немислими без американския опит, но и без живото осъзнаване на наследството на Веберн и Дебюси”⁹.

Към анализа на първата подобрена композиция (електроакустичната *Текст I*, композирана в *Studio di fonologia* в Милано) се подхожда, като първо се излагат факти върху контекста, в който е създадена творбата. В третия дял „*RAI Studio di fonologia в Милано*“ са представени свидетелствата на Джентилучи и Букурещлиев за *емпиризма* на ранните години на съществуването на Миланското студио. Анализът в следващият дял „*Текст I*“ – *емпиричният опит в Studio di fonologia, RAI, Милано*“ започва с *Културен контекст. Премиера и Разпространение*, където се обръща внимание на премиерното изпълнение на *Текст I* по време на *Международните дни на експерименталната музика* в Брюксел, част от *Световното изложение* (Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles) през 1958 и на издадената няколко години по-късно двойна сборна дългосвираща плоча *Панорама на експерименталните музика*, в която е включена композицията на Букурещлиев. В *За анализа на електроакустична композиция и Използване на инженерни инструменти в анализа на електроакустична композиция* се конкретизира методологична рамка за анализ на електроакустична музика предложена от Мари Симони и основана на музикалната времева скала (musical time scale) предложена от Къртис Роудс за ситуиране на анализираната композиция в различни времеви мащаби. Като структуроопределящи маркери при Симони се открояват „своеобразните каденцирания – моментите на времеви покой“, а спектроморфологичното тълкуване на звуковия обект и използването на инженерни инструменти като вълнова форма и спектрограма за визуализация на звукови събития са предложени като подходящи и приложими към анализа на електроакустична музика. *Материал и Свидетелства за Текст I* подпомагат анализа, като допълват картината с налична информация относно звуковия материал и композиционните техники, използвани от Букурещлиев. В *Анализ* се прилага на практика методологичната рамка на Симони. Чрез слухов и визуален анализ (вълнова форма и спектрограма) се идентифицират структуроопределящите маркери – „моментите на времеви покой“, според които цялостното времетраене на композицията е делимо на четири сегмента (сегмент е предпочетено пред традиционното „дял“, което носи хармонични конотации), различаващи се по честотата на появата на нови звукови събития както и по тяхната спектрална и динамическа наситеност. Анализът демонстрира и възможностите на визуализацията на спектъра в честотен домейн да предостави детайлна информация за спектралното съдържание на отделни избрани кратки моменти.

С цел по-доброто разбиране на *Текст I*, „top-down” подходът към анализа я поставя в последователност от времеви мащаби, като започва със суправремевия – културен, технологичен, материален, дори политически контекст на епохата. Стеснява фокуса до макровремеви мащаб – цялостната структура на композицията. Следващият етап на разчленяване се фокусира върху мецо- и микроструктурите (построения(фрази) и отделни звукови събития) във всеки от времевите сегменти. Стигайки до нивото на конкретните звукови събития анализът се обръща към спектроморфологичните особености на отделни или поредица от събития. Във видимото структурно разчленяване

⁹ Boucourechliev, André. Sous le signe du virtuel. — In: Dire la musique. Paris, Minerve, 1995, p. 182.

обаче според Букурещлиев „елементите на произведението се явяват като „форманти“ в непрекъснато случване, а не като „звукови обекти“, които могат да бъдат схванати в даден момент. От този материал се развива музикална форма, чийто дискурсивен характер напомня изречен текст“¹⁰.

Подобен е подходът към анализа в петия дял *„...направих „Текст II“, с конкретни материали“*. Композицията *Текст II* е реализирана в оглавяваното все още от Шефер студио на GRM. В *Премиера* и *Разпространение* отново се обръща внимание първо на културния контекст, в който се появява *Текст II* – изпълнена е за първи път по-малко от година след премиерата на *Текст I*. В рамките на един от най-авторитетните и дългогодишни културни форуми в Европа – Венецианското биенале (La Biennale di Venezia) се провежда XXII „Международен фестивал за съвременна музика“ (Festival Internazionale di Musica Contemporanea). Част от програмата на фестивала е и „Необикновен концерт с електронна музика“ (Concerto straordinario di musica elettronica), състоял се на 20 септември 1959 в Teatro La Fenice. Програмата е поделена поравно между три студиа – тези в Кьолн, Милано и Париж, а Букурещлиев този път представя GRM. *Текст II* е издадена за първи път през 1962 в сборна дългосвиреща плоча с продукция на GRM със заглавие *Musique Expérimentale I*.

В *„Асинхронни отправни точки“*. *Стереофонично пространство. Материал* се разкрива как Букурещлиев постига *времева мобилност* в рамките на фиксираната на магнетофонна лента композиция. Подобно „множествено форматиране“ е възможно, ако материалът е записан на повече от един носител и е изпълнен от поне два магнетофона, които стартират по различно време. За разлика от *Текст I*, която е създадена с електронни средства, в *Текст II* Букурещлиев експериментира с конкретни материали. Перкуссионни звуци са транспонирани, отрязани, филтрирани, понякога реверсирани, многократно трансформирани и насложени в колаж. Трудоемките техники на микромонтаж позволяват на композитора да разположи върху двете ленти четири звукови пласта със свои отличителни спектроморфологични и ритмически профили. В *трети* и *четвърти пласт* постига звучност, която оприличава на бамбукови звънчета. Композиционният подход, в който материал 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“¹¹. С *Текст II* (определяна от Дюшарм като подготовка за „Архипелазите“) още в края на 50-те години Букурещлиев се насочва към постигане на музикално цяло чрез „произволно генериране на форми от формантни структурни рамки“.

Електроакустичните *Текст I* и *Текст II*, създадени в края на 50-те години, рефлектират *емпиризма* на *musique expérimentale*. Третата анализирана в дисертацията композиция на Букурещлиев – *Архипелаг II* – е създадена десетилетие по-късно и принадлежи на втория творчески период (според Дюшарм), в който композициите са „решително отворени“. Преди да се пристъпи към анализа обаче, в шестия дял

¹⁰ Castanet, Pierre Albert. Le savoir-faire empirique d'André Boucourechliev? À propos des œuvres expérimentales de la fin des années 1950. La Revue du Conservatoire [Online], La revue du Conservatoire, The third issue, Dossier on the artist's know-how, updated on: 06/23/ 2014, URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1052>.

¹¹ Ibid.

„*Неопределеност, алеаторика, отворена творба*“ се очертават основните концепции и понятия, свързани с отворената форма. *Отворена творба* (open work), *мобилна форма* (mobile form), наричана и *поливалентна форма*, *неопределеност* и *неопределена музика* (indeterminacy, indeterminate music), *алеаторика*, *случайна музика* или *случайна композиция* (chance music, chance composition, както и random music) са понятия, които оперират в сходни контексти и близки смисли в музикалната литература. Посочват се подобията и разликите между понятията *алеаторика* и *неопределеност* и се аргументира използването на термина *неопределеност* в дисертацията като подчертаващо значимостта на ролята на изпълнителя според съвременните дефиниции на *The Oxford dictionary of music*. Текстовете на Стенли Сади, Умберто Еко, Юри Холопов, Ерве Зенуда, Ричард Тарускин очертават дискусия за подходите на „отвореност“ в музиката и в изкуството изобщо. Самият Букурещлиев пише по въпроса в *Алеаторна музика* – признава „инициативата за случайността в музиката на нашето време“¹² на Джон Кейдж, но е привлечен повече от подхода на Ърл Браун, в който композиторът се опира на моментния осъзнат избор на своите изпълнители. Предпочита понятието *отворена форма*, когато става въпрос за неговата собствена работа, и категорично отхвърля подходът му да бъде наричан *алеаторен*, а музиката му свързвана с понятието *алеаторика*.

Анализът в последния седми дял на Глава втора „*Архипелаг II*“. *Анализ*“ както и при вече разгледаните композиции започва от културния контекст и премиерата на творбата, изпълнена за първи път от квартет *Паренин* в Роян през 1969. Изборът на струнния квартет поставя Букурещлиев в дълга линия на приемственост, водеща началото си от виенския класицизъм – от Хайдн, Моцарт, но най-вече от Бетовен. Частите *Дял А* и *Дял Б* предлагат детайлен поглед върху всяка от структурите, отпечатани върху двете големи страници на партитурата. Букурещлиев обозначава като *plages* четирите основни структури в *Дял А* (в дисертацията е предпочетен преводът *полета* като асоциативно по-близък по отношение на прехвърлянето на смисъл между географско пространство и музикална структура). Композиторът свързва *полетата* със „статичност“, докато седемте *структури* (обозначени като *grandes structures* – големи структури) в *Дял Б*, означени с гръцки букви, нарича „динамични събития“. *Полетата* от *Дял А* не могат да бъдат изпълнявани едно след друго, което автоматично означава, че всяко връщане към *А* неизбежно води отново към *Дял Б*. Интерпретирането на някое от *полетата* може да бъде прекъснато по всяко време по преценка на някой от изпълнителите, което задължава останалите да го последват.

До *структурите*, означени с гръцки букви в *Дял Б*, се стига след еднократно изсвирване на някое от *полетата* от *Дял А*. Изборът и подредбата на *структури* в *Дял Б* е свободен. Решението да се прекъсне изпълнението на *поле* от *Дял А*, за да се премине към *Дял Б*, се взема свободно от някой от изпълнителите, докато все още се свири *поле* от *Дял А*. Връщането към *А* се случва по подобен начин: когато някой от изпълнителите реши, че е нужно да напусне *Дял Б*, той пристъпва сам към някое от *полетата* на *Дял А*.

¹² Boucourechliev, André. La musique aléatoire: une appellation incontrôlée (1989). — In: Dire la musique. Paris, Minerve, 1995, 188 – 194, p. 189.

Макар понятията *мобилна форма* / *отворена творба* и *неопределеност* / *индетерминизъм* да се разполагат в обща смислова рамка, те не са еднозначни. Ако *неопределеност на формата* / *неопределена форма*, подобно на *мобилна форма* или *отворена творба*, се отнася до макровремевия параметър на структурата на музикалното произведение, то *неопределеността* / *индетерминизмът* като композиционна концепция може да слезе на следващите нива и да се разпростре върху мецо- и микровремевите параметри на творбата. Затова важно място в тази част заема **Анализ на неопределеността по метода на Кейдж**. Методът, използван в *Indeterminacy* на Кейдж, оперира на нивата на макро-, мецо- и микровремевата организация на няколко композиции, като подлага на проверка за *неопределеност* композиционните средства (по Кейдж) – *структура* (разделянето на цялото на части), *форма* (изразителното съдържание, морфологията на непрекъснатостта), *метод* (процедурата на преминаване от тон към тон), и *материал* (звучите и тишината на композицията) и звуковите параметри *честота*, *амплитуда*, *трайност*, *тембър* и *морфология*.

За да се анализира ефективно подходът на Букурещлиев към *неопределеността* в *Архипелаг II*, се въвеждат три оперативни понятия: *относителна неопределеност* – когато дадено композиционно средство или звуков параметър е неопределен, но неговата индетерминираност е в по-малка или по-голяма степен ограничена чрез предварително зададени от автора инструкции, предписания, правила, задължаващи интерпретатора да предприеме определени действия; *тотална неопределеност* – когато неопределеността на дадено композиционно средство или звуков параметър не е ограничена от предписания и си служи с целия спектър от (физически) възможности; и *допълваща неопределеност* – когато *неопределеността* на един или повече от параметрите в дадена структура се компенсира от определеност, приложена спрямо останалите звукови параметри.

След като се разглеждат конкретните приложения на *неопределеността* на композиционните средства и звуковите параметри във всяка от структурите, се обобщава, че в *Архипелаг II* тя е предимно *относителна*, като освен това е *променлива*. Заложена е като такава в набора от правила, които композиторът изисква от своите интерпретатори да следват. Композиционните средства и звуковите параметри са разположени в целия диапазон на спектъра между *тотална неопределеност* и строга определеност в различните части на композицията, а често *неопределеността* е *допълваща*. Тази *варираща неопределеност* допринася за динамиката в развитието на формата, предразполага към това всяко изпълнение да се отличава с неповторимост и собствена атмосфера, без обаче да създава безредие.

„Меланжът“, подчертан в началото на изложението за Букурещлиев, се проектира и в отношението му към „поетиката на неопределеността“ – тя е там, но доминирането ѝ се балансира в последователността на детерминирани и недетерминирани епизоди. Макар отвореността в творчеството му далеч да надхвърля тази на европейските му съвременници, той не си позволява да изгуби напълно контрола над случването на музикалната форма в реално време.

ТРЕТА ГЛАВА „ПРОЯВЛЕНИЯ НА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОТО В ТВОРЧЕСТВОТО НА МИХАИЛ ГОЛЕМИНОВ. „КОНЦЕРТ В ДО МИНОР ЗА ДВЕ ПИАНА“ (2002), „СЪЗЕРЦАНИЕ“ (2017), „ЗВУКОВ КОНФЛИКТ“ (2021) подобно на

Втора глава, първо очертава контурите на цялостното творчество и естетическите акценти при Големинов, преди да пристъпи към анализите на конкретните произведения.

Неопределеността, разпознаваема в партитурите му и манифестирана в импровизирания изпълнения на музикални графики, както и стремежът към „събуждането на (...) непосредствено преживяване у слушателите — на тяхната интуиция“¹³ насочват текста отново към „поетиката“ на „уловения миг“ (по Букурещлиев). *Неопределеността* е основното проявление на експериментална естетическа позиция, което дисертацията проследява в музиката на Големинов.

Творчеството му, което се простира във времева рамка от около четири десетилетия (от началото на 80-те години на XX век до смъртта му през 2022) обаче трудно може да се причисли към определено течение или утвърдена естетика. Неговата работа, отличаваща се с „многообразие и разноликост“¹⁴ не се побира в рамките на утвърдени етикети и определения за културни течения и техните разклонения. Той самият отказва да бъде причисляван към прилагателни като „авангарден“ и изобщо да борава с определения.

Технологията, макар и силно застъпена в композиционния и изпълнителския му процес, според Големинов не е повече от средство, с помощта на което артистичното преживяване да стигне до аудиторията, а „единственото, което се оказва важно, е способна ли е тази музика на комуникация или не“¹⁵. При дългогодишния си престой във Виена е подложен на прякото влияние на Хаубенщок-Рамати, един от пионерите на музикалната графика, която Големинов приема като „решаващ експеримент“ в музиката от втората половина на XX век. Идеите на Кейдж и американската експериментална музика са определящи за естетическата му позиция в зрелия му период след 2001. Достига до тях постепенно през слушателски и изпълнителски опит

Първият дял на Трета глава *„Анализ на „Концерт в до минор за две пиана“* се насочва към проучване на подхода в прилагането на *неопределеност* в тази композиция от 2002 – един от ранните примери за подчертан индетерминизъм в творчеството на Големинов. Двете страници на партитурата на концерта съдържат общо 19 модела, нотирани на единични петолинии на сол ключ. Звуковият материал в тези фрагменти е предназначен и за двамата изпълнители. В описанието в sheetmusicplus.com, където е издадена партитурата, Големинов е добавил „минималистична концертна пиеса за две клавиатури (пиана, клавесини и т. н.)“ (Minimalist concert piece for two keyboards (pianos, harpsichords etc.). Бележката на Големинов, че това е „минималистична концертна пиеса“, посвещението на Стив Райх, както и репетитивната организация на звуковия материал насочват към композиционно намерение, свързано с минимализма. В така организираната партитура основен носител на *неопределеността* се явяват

¹³ Тошева, Анжела. Превръщайки мисловните пейзажи в звуци. Музикалният свят на Михаил Големинов. Сборник с доклади от научна конференция с международно участие. XIII академични пролетни четения „Музика и светоглед“, София, 2023, с. 153.

¹⁴ Данова-Дамянова, Диана. „Генномодифицирани птици“. – Литературен вестник, № 36, 19.10.2022, с. 6 – 7.

¹⁵ Големинов в Дочева, Екатерина. Разговор с композитора Михаил Големинов. – Култура, № 28 (2688), 21.07.2006.

инструкциите на Големинов (шест на брой), които в рамките на няколко изречения отварят вселена от безброй възможни варианти за изпълнение на 19-те модела.

Подобно на подхода към *Архипелаг II* в предходната глава, и тук *неопределеността* на композиционните средства и звуковите параметри се анализира по метода на Кейдж. Единственият определен звуков параметър в концерта е *честотата* (по Кейдж) или в конкретния случай – *тоновите височини* и тяхната последователност в рамките на определения модел. Що се отнася до композиционните средства в *Концерт в до минор за две пиана*, *неопределеността* е най-отчетливо манифестирана в *структурата* и *формата*, които са *относително неопределени*, тъй като времетраенето на композицията е ограничено от указанията на автора. *Неопределеността* е също така ясно изразена в звуковия параметър *сила на звука* (амплитуда по Кейдж), а *тембърът*, макар да е оставен на свободния избор на изпълнителите, все пак е *относително неопределен* от указанието в заглавието и описанието – „за две клавиатури“, без инструментите да се конкретизират. Композиционните средства *метод* и *материал* са по-скоро определени, което се отнася и до звуковия параметър на *трайностите*, а *тоновите височини* са строго определени.

Следващата анализирана композиция е музикалната графика *Съзерцание*. „**Как да анализираме музикална графика? Анализ на „Съзерцание“**“ отвежда дисертацията в полето на *музикалния анализ на изпълнение*. Използват се два документални записа от публични изпълнения на автора на тази музикална графика. По-скоро лишеното от инструктивност графично представяне на композицията поставя изследователя в позиция, в която да разчита изцяло на звуковата регистрация на случило се живо изпълнение. Двете (отличаващи се) версии на творбата позволяват сравнителен анализ и подчертават *неопределеността* на *Съзерцание*. Същественото в малкото на брой съществуващи източници (текстовете на Жан Жак Нати, Вирджиния Андерсън и Брайън Инглис върху анализа на музикална графика) изкрystalизира в типологична рамка за анализ на музикална графика, предложена от Инглис. Според нея *Съзерцание* принадлежи на следните 4 категории: Графики без музикални знаци; Една страница; Без разбиране за ос (мрежа, включваща височина и трайност); Няма вербална информация (инструкции, обяснения). Аналитичната информация е извлечена от няколко компонента, разгледани в *Заглавието*, *Изображението* и *Звуковият резултат*.

Третият дял „**Тоталната неопределеност в „Звуков конфликт“**“ анализира последната завършена творба на Големинов „за клавиатура и по желание: електроника, лайф електроника и визуализация“. Отново се използват двете записани от автора и съществено различаващи се една от друга версии на творбата. Композиторът използва отличаващ се по своите тонови качества звуков материал в двете изпълнения – хроматика в едната, и микротоновост в другата версия на *Звуков конфликт*, с което изрично подчертава *неопределения* характер на композицията, заложен в партитурата. Приложен спрямо *Звуков конфликт*, методът на Кейдж за проверка на *неопределеността* показва, че всички звукови параметри и композиционните средства в пиесата са *неопределени*. Това е видимо в партитурата, където *височините*, *трайностите* и *силата на звука* са *тотално неопределени*. *Неопределеността* на *тембъра* е заложена още в заглавието – „... за клавиатура“ без да се уточнява за какъв точно инструмент. Прослушването на записите на двете отличаващи се версии на композицията показва, че композиционните средства

– *структура, форма, метод и материал* също са неопределени. Темата за отказа от традиционната нотация, която преминава през голяма част от творчеството на Големинов, намира в *Звуков конфликт* своето най-разгърнато разработване. Прескачането от пълната неопределеност към твърде определената, но пък неизпълнима фактура, накрая заменена с музикална графика, по думите на композитора „трябва да постигне няколко неща, като най-същественото от тях е (...) възвръщането на спонтанността на изпълнителя“ а графичният елемент се превръща в „извор на вдъхновение и многопосочна асоциативност“¹⁶.

В **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА „В ТЪРСЕНЕ НА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА ЕСТЕТИЧЕСКА ПОЗИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА БОЖИДАР СПАСОВ. *ASYLRHONIA* (1995), *FIATO CONTINUO* (1998 – 2004), *ANTIGRAV* (2007)“** се проверява хипотезата за присъствието на експериментална естетическа позиция в творчеството на Божидар Спасов. Тя съдържа два дяла. В хода на изследването и в процеса на изясняване на обхвата и характеристиките на понятието *експериментална музика* – така, както те са очертани в Първа глава (рамкирани от *неопределеността* на изпълнението и *емпиризма* на студийната практика) – се оказва, че тази хипотеза по-скоро не намира своето потвърждение. Монографията на Мария Костакева, посветена на творчеството на Спасов, изтъква още в заглавието като централна характеристика на работата му рефлексията на традициите – формулировка, която сочи в посока обратна на експеримента: идеята за съществуването на *експериментална музика* е преди всичко и именно в отхвърлянето на традициите.

В първия дял **„Цитирането като белег за връзка с традицията“** се разглежда една подчертана характеристика на творчеството му, която присъства настойчиво както в инструменталните му творби, така и в тези, използващи електроакустична медия – постмодернистичният похват на цитирането. Разгледаните особености на творчеството на Спасов сочат по-скоро към намерение за свързване с традицията, отколкото към „разрушаване на бариерите“ в композиционния процес и изпълнението. Нотните примери при Костакева не издават намерение за *неопределеност* на изпълнението, Спасов не артикулира позиция спрямо експеримента, а неизменните цитати от европейската музикална традиция и от българския фолклор както в инструменталните, така и в електроакустичните му композиции са ярък знак за свързване с традицията.

Във втория дял **„Интеркултурна композиция“** се разглежда похватът на Спасов да редопоставя контрастиращи и понякога несъвместими музикални образи и се уточнява, че есенцията и стойността на работата му е именно в съпоставянето на несъпоставими на пръв поглед и оглеждащи се един в друг музикални „двойници“.

ПЕТА ГЛАВА „ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНАТА МУЗИКА НА ВЛАДИМИР ДЖАМБАЗОВ. „ДИАЛОГ“ (1981), „БЕЗ КОНТАКТ III“ (1989), „ТАЙНИЯТ ЖИВОТ НА ЕДНА БИРЕНА КУТИЙКА“ (2001) съдържа три дяла и акцентира върху паралелите между електроакустичната музика на Джамбазов и *емпиризма на студийната практика* на *musique expérimentale*. В суправремевата рамка на творчеството му се забелязва устойчива във времето тенденция, а именно изместване на творческия фокус от това, което Джамбазов нарича „немска електронна школа“, към „френската школа“, а то се

¹⁶ Големинов, Михаил. Анотация за концерта „Погледът на звука“, 2017.

изразява в *промяна* в подбора на изходния звуков материал при реализацията на електроакустична композиция. В ранните си творби, композирани в Есен, той разчита предимно на електронен материал, генериран в студиото на ICEM, а медията в композициите от 80-те и до края на 90-те години е *tape* (лента). От 1998 обаче заедно с реализацията на пиесата *Praying* и първото заглавие от цикъла „Таен живот“ – *Тайният живот на една валдохорна* (*The Secret Life of a French Horn*) се появява категорията *acousmatic* (акусматична) медия, свидетелстваща освен за промяната във физическия носител (от магнетофонната лента към дигитален аудио файл) преди всичко за промяна в произхода на суровия звуков материал, а оттам и в композиционния подход.

Експерименталната позиция на Джамбазов се проявява като житейски принцип и състояние на ума. „Работейки с материала, но не само, изобщо в целия ми живот ме води въпросът „какво, ако?“ „какво ще стане, ако направя нещо по определен начин?“¹⁷. Според Елисавета Вълчинова-Чендова на Джамбазов „не му е чужд и чистият експеримент, и звуково-подражателното изображение“¹⁸. Отношението към използването на шума като звуков материал подсилва тази позиция: „За мен тонът е само едно подразделение на голямото нещо, наречено шум, а голямото нещо, наречено шум, което обхваща всичко, за мен е музика“¹⁹.

Паралелите между манифестирания от Шефер *студиен емпиризм*, формулиран от него като *musique expérimentale*, и композиционния процес на Джамбазов се откриват в често споделяния от последния подход на работа с материала: „нямах много ясна представа как ще се развива“, „да видя материала как ще ме води“, но най-вече в категорично експерименталното „какво, ако?“. Още една линия има основополагащо значение в творчеството му – преднамереното търсене и залагане на театрален, сценичен елемент в работите му. Мисленето на музикалната композиция като история, асоциирането на звука с „акустичен герой“ – „един определен звук е като герой, който се развива във времето“²⁰ – е похват, който характеризира голяма част от работата му, а разбирането на тази линия дава отговор на въпросите за множество композиционни решения.

Първият предложен анализ в „Музика за смесена медия. Анализ на Диалог за валдохорна и четириканална лента“ обръща внимание на ранен пример на използване на електроакустична медия в творчеството на български композитор. Комбинацията между „жив“ инструмент и мултиканална пространствена реализация на партията на лентата отреждат на тази композиция от 1981 мястото на първообраз в българската музика. „За мен тя е крайъгълна, да не звучи пресилено, но тя е крайъгълна и за българската електронна музика“²¹ казва Джамбазов. Статутът на пиесата на „крайъгълна“ в контекста на българската електроакустична музика е един от аргументите при избора ѝ за анализ.

¹⁷ Интервю на автора с Владимир Джамбазов, проведено на 03.07.2023.

¹⁸ Вълчинова-Чендова, Елисавета. Владимир Джамбазов: Мечтая за времето, когато имащите ще подкрепят талантливите: Електронната ни музика е изпълнена със свежи, но трудно осъществими идеи. – Континент, 21.04.1995.

¹⁹ Интервю ... на 03.07.2023.

²⁰ Пак там.

²¹ Пак там.

В *Партитура; Премиера. Запис; Партията на валдхорната; Овластяване на пространството. Партия на лентата* и *Диалогът* са сегментирани отделните компоненти на анализа. В *Диалог*-а между валдхорната и четириканалната лента, „тонът и шумът и всичките им параметри са еднакво важни и границите им са не само изключително разширени, но и отворени“²². И двете партии – тази на солиста и тази на лентата – се отличават с изключително темброво многообразие. В партията на солиста това е постигнато с използването на богат набор от разширени изпълнителски техники, а в лентата – с възможностите на синтезатора SYNLAB и множество аналогови техники за обработка на записан звуков материал. Освен богатата темброва палитра, партията на солиста в *Диалог* предлага няколко отличаващи се подхода в структурирането на тоновия материал, които свидетелстват за полистилистично, еkleктично отношение към звуковисочинната организация – срещат се „класически“ примери за дванайсеттонови редици с техните пермутации, хроматични последования с постоянно връщане към един и същ „основен“ тон, чисто сонорни фрагменти, свободна импровизация, както и тонални епизоди, които той самият асоциира с фолклорното.

Вторият анализ в *„Белег на времето“*. Анализ на *„Без контакт III“* е на творба, която бележи повратен момент в творчеството на Джамбазов. Той я нарича „последната ми електронна пиеса“. Реализира тази четириканална електроакустична композиция през есента на 1989 по време на специализацията си в студиото на ICEM в Есен, в Германия. Повратът, *промяната* в предпочитанията към звуковия материал обаче са само малък детайл на фона на колосалните политически сътресения, случили се точно по времето, в което той работи над пиесата. В рамките на тези няколко месеца на социални вълнения, протести и дори кървави сблъсъци неудържимата вълна на промените помита тоталитарните режими в страните от Централна и Източна Европа. Духът на това тревожно време намира своя отпечатък в композицията на Джамбазов. Предварително планираното звуково изразяване на доброто у човека се превръща в отражение на бунта, протеста и тревогата от неясното бъдеще.

Композицията може да условно да се раздели на три основни сегмента. Отличаването на първия аргументирам с неизменното присъствие на непрекъснатата шумова текстура, с която композицията започва и рязко прекъсва в 4:00 мин. В него в духа на драматургичното си мислене Джамбазов представя поотделно своите звукови „герои“ или „образи“, всеки от които се отличава с характерна спектралморфология, като по този начин „подготвя този целия динамичен дял“, където ще се случи „колизията, конфликтът“. Средният сегмент, разположен между 4:00 и 8:05 мин., се отличава с много по-голяма спектрална наситеност и честота на звуковите събития в сравнение с встъпителния. Звуковите възплъщания на „тътена“, „предвестника“, „призива“, „безредиците“ и пулсът на сърцето (вече представени във встъплението) се разгръщат, наслагват и конфронтират. Метафоричната образност на Джамбазов работи в съчетание с композиционното майсторство в подреждането на характерните звукови пластове. „Тътени на задаващите се преобръщания в Източна Европа. Абсолютно можеш да го тълкуваш в контекста на всички събития, които в 1989 година са ставали в бившия

²² Джамбазов в *Palieva, Anda*. Die ersten Schritte der bulgarischen elektronischen Musik zu Hause und im Ausland. – In: Drei internationale musikwissenschaftliche Tagungen in Wien 2018. – 2020, Wien 2022, S. 382.

Източен блок (...) разбира се, в такива моменти винаги се стига и до безредици“²³. Третият сегмент е с времетраене от малко повече от 2 минути и е символична рекапитулация на случилото се до този момент – на тътена, очакването, призова и безредиците. Композиторът асоциира тази част с „безнадеждност“.

Третият анализ в *„Акусматичната линия в творчеството на Джамбазов. Анализ на „Тайният живот на една бирена кутийка“* се обръща към поредицата от електроакустични композиции, озаглавени *Тайният живот* или *Тайните животни*. Те именно затвърждават посоката, която музиката на Джамбазов поема през 90-те години – от използването на електронен към акустичен изходен звуков материал. Подчертаваният от него водещ мотив за *промяната – емоцията* („чрез акусматичната музика мога емоционално да се изразявам по-ярко, отколкото с електронната“),²⁴ от своя страна е в пряка връзка с „драматургичната“ или „театрално-кинематографичната“ линия в музиката му. Емоциите, заложи в самата същност на драматичното изкуство, често са изходна точка в композиционния процес при Джамбазов. Изборът му да се обърне към „немузикален“ обект като звукоизточник в *Тайният живот на една бирена кутийка* подчертава неговата естетическа позиция на звуков експериментатор. Това е и един от аргументите при избора на конкретна акусматична творба в творчеството му, която да бъде анализирана в дисертацията.

Пресъздадените звукови „сцени“ в *Тайният живот* могат да бъдат определени като контрастни В електроакустичния разказ на Джамбазов се редуват картини, в които звучности, асоциирани с *индустриалното* – машинната репетитивност на повтарящи се фрагменти (поточна линия, движение на влак) е противопоставено на *природното* (кутийката в блатото, заобиколена от живи същества). Последното е постигнато с цветна темброва палитра от дискурсивно разгръщащи се звуци, които убедително пресъздават богатия, но ненатрапчив природен звуков пейзаж.

При липсата на традиционни структурни жалони или формални ориентири, предопределена от естеството на акусматичната музика, се оказва, че драматургичното мислене изпълнява важна функция – проявява се като елемент, формиращ структурата. Последователността от „сцени“ от „живота“ на кутийката изпълва с конкретно драматургично съдържание развитието в „звуковата история“. Без горното да се отнася задължително за акусматичната музика по принцип, драматургичното мислене при Джамбазов се оказва устойчив елемент, който предлага едно от възможните решения на въпроса за постигането на определена форма и структура.

ШЕСТА ГЛАВА „КРАСОТА В ПРОСТОТА“ – МУЗИКАТА НА МАРИЯ ПАНАЙОТОВА. *TRANSIENCE (2000), SUN WATER SKY MOON (2001), IN THE FOREST (2006)* се фокусира върху работата на Мария Панайотова и съдържа три дяла. Редица характеристики в творчеството ѝ могат да бъдат интерпретирани като проявления на композиционно мислене, което идва от американската експериментална музика и по-конкретно от онова нейно течение, изплувало от тишината на 4'33“, което приканва към потапяне в заобикалящите звуци и вглъбяване в звуковото преживяване. Началото на композиторското обучение на Панайотова, заедно с началото на творческия

²³ Интервю на автора с Владимир Джамбазов на 06.08.2024.

²⁴ Интервю ... на 03.07.2023.

й път се случва в Съединените щати – личен избор, който в крайна сметка играе определяща роля за формирането на естетическата ѝ позиция и творческата ѝ нагласа.

Контурите на естетическата позиция на Панайотова очертават на първо място *неопределеността*, манифестирана най-вече в организацията на времето; тя, от своя страна, е пряко свързана с *отказа от тотален контрол върху звуковите параметри*, деклариран от Панайотова. Отбелязаното от Майер като характеристика на трансцендентализма и впоследствие аргументирано от Бенитез²⁵ като черта на *експерименталната музика* превръщане на произведението на изкуството в природен обект, подобно на „намерените обекти“ в Дада изкуството, при Панайотова се манифестира в *рециклирането, преработването и многократното използване на музикален материал при изграждането на „статични звукови картини“*. При нея е важно да се отбележи и *вкусът към използването на множество медии, размистващи границите между традиционното схващане за музика и други форми на артистично изразяване*.

Първата разгледана в *„Неопределеност и тишина. Анализ на „Transience“* композиция е за оркестър и е завършена през 2000. В произведението има общо четири „затворени“ (по Панайотова), а между тях три „отворени секции“. Изключително разнообразни по отношение на тембър, ритъм и фактура, това, което ги отличава едни от други, е на първо място тоновото съдържание (шест тона от хроматичния звукоред за отворените, останалите шест за затворените секции), но също така и подходът във времевата организация.

Експерименталната естетическа позиция на Панайотова се манифестира в *Transience* чрез: *неопределеността* – най-вече по отношение на организацията на времето (темпо, продължителност на определено звуково събитие), реда и броя на изпълняваните построения/епизоди; в *звуквисочинната организация* – последователността на избраните тонове в някои от епизодите е свободна, в динамиката и регистрите – някои от инструкциите в партитурата определят свободния избор именно на тези параметри; *използването на шума като музикален материал* – плавните преходи от тон към шум и обратно са заложили в основната идея на композицията; и *непреднамерените звуци като част от изпълнението*.

Проверката на композиционните средства и звуковите параметри в *Transience* показва предимно тяхната *относителна неопределеност*. Елементите на *структурата* – отворените и затворените секции са *неопределени* по отношение на своето времетраене, но не и по отношение на последователността на явяването им, която е зададена в партитурата. Следователно *структурата* е само *относително неопределена*. *Формата* – „морфологията на непрекъснатостта“ като зависеща до голяма степен от последователността на частите на структурата е също само *относително неопределена*. *Материалът* – шестте хроматични тона в затворените секции и останалите шест в отворените, както и плавните преходи от тон към шум и обратно – са предварително *определени* и записани в партитурата. Друга част от материала като например „бързи случайни кликове“ е *неопределена*. *Методът* (способът за преминаване от тон към тон)

²⁵ Вж. Benitez, Joaquim. Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music. – International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, №1 (9), 1978, p. 53 – 77.

обаче в някои от отворените секции – там, където „последователността, продължителността и динамиката (...) се променят по желание“ – е съответно *неопределен*, докато в затворените секции е предимно *определен*. Звуковите параметри – височините (*честотите*) и тембрите, като зададени в партитурата са до голяма степен *определени*. Динамиките са *определени* в някои секции, а в други „се променят по желание“. *Трайностите* изглежда са *най-неопределения от всички звукови параметри*, след като Панайотова задава още в началото инструкции, че „времевите обозначения са приблизителни“.

От горното изложение произлиза и заключението, че *неопределеността* в *Transience* се проявява най-вече по отношение на времевата организация.

Следващият анализ в *„Темпорална неопределеност и фолклорна звучност – анализ на „Sun Water Sky Moon“ за четири женски гласа“* взема под внимание композиция, завършена през 2001, отличаваща се отново с неопределена времева организация.

Последователността от „звукови картини“ или това, което Панайотова нарича „а ла рондо форма“ в *Sun Water Sky Moon*, съпоставя два контрастни подхода в организацията на времето. Редуването на темпорално и тонално неопределени епизоди с такива с определен размер, темпо и тонален център е похват, който е много подобен на този на „отворените“ и „затворените“ секции в *Transience*. Заедно с *неопределеността* на времевата организация, която поставя творбата във фокуса на изследването, това, което заслужава внимание, е специфичният начин на третиране на вокално – фолклорното в *Sun Water Sky Moon*.

Асоциирането с фолклорното в *Sun Water Sky Moon* обаче стои твърде далеч от познатите подходи на български композитори към многогласните вокални „обработки“ на народни песни и представя индивидуален подход в контекста на повлияно от фолклора звучене в творчеството на български композитор – „всичко е основано на някакви симетрии. (...) един по-геометричен начин на мислене спрямо фолклора“²⁶.

В *„Заличаване на границите. Мултимедийно послание в аудиовизуалната инсталация „In the Forest“* – третата анализирана творба – Панайотова подчертава желанието за свързване с природата като вдъхновение за създаването на композицията и като намерение, насочено към преживяващия инсталацията. Към електроакустичната звукова медия и дигитално видео, маркиращи технологичното, тя добавя и „физически обекти, свързани с темата – листа и вода“. Посредством последните превръща аудиовизуалната творба в инсталация. Като *размива границите между музиката и други форми на изкуство*, чрез звук, светлина, изображение, цвят и физически обекти въздейства на сетивата и осигурява мултимедийно преживяване на своята аудитория. Тази работа на Панайотова носи редица белези, които аргументират поставянето ѝ във фокуса на настоящото изследване. На първо място стои общата за трите разгледани в Първа глава първоизточници на *експерименталната музика* основна характеристика – *творческото използване на технологиите*. Панайотова си служи с нетрадиционни за музикалното изкуство медии, възможни единствено благодарение на съвременното технологично развитие – електроакустична звукова медия и дигитално видео.

²⁶ Интервю на автора с Мария Панайотова на 21.09.2024.

Използвайки цял комплекс от техники за видео обработка, Панайотова комбинира по-малко или повече статични кадри, а с видео обработката им придава – макар и спокойна – вътрешна динамика в опита да предложи на „зрителите да се свържат със собствените си спомени и асоциации за природата“²⁷. Освен звуково и двуизмерно визуално, „медитацията върху звука и цвета“ въздейства и със своето пространствено измерение. При всяко следващо представяне специфичната за мястото, в което е разположена, инсталация предлага различни физически параметри, ново предизвикателство за автора и ново, различно преживяване за аудиторията. Тя предлага на зрителя/слушателя възможност да съдейства в случването на преживяването. Като влиза в контакт с творбата и активира застиналата повърхност на отразяващия видеото воден басейн, наблюдателят се превръща в активен участник в мултимедийната медитация.

Интерактивността на *In the Forest* надгражда още един пласт във взаимодействието на автора с публиката. При липсата на изпълнители, които да осигурят неповторимо реализиране на неопределената партитура, както е в *Transience* и *Sun Water Sky Moon*, зрителят/слушателят е този, който е поканен да взаимодейства непосредствено с творбата.

Мария Панайотова заявява експерименталната си естетическа позиция чрез набор от композиционни подходи, които са в подкрепа на предпочитаната от нея в творчеството „красота в простотата“. *Темпоралната неопределеност* в *Transience* и *Sun Water Sky Moon*, заедно с *афинитета към шума* (в *Transience* и *In the Forest*), *размиването на границите между музиката и други форми на изкуство* и *предефинирането на традиционните установени роли на композитор, изпълнител и публика* (в *In the Forest*) са характеристиките на експерименталното, които са манифестирани в разгледаните композиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕТО обобщава резултатите от разглеждането на творческите портрети на включените в изследването композитори и анализирани композиции, като очертава заложените в него изследователски перспективи.

Обхващането на творчеството на разгледаните композитори, очертаването на естетическите им позиции и анализирането на избраните творби, до голяма степен потвърждават предположението, формулирано в началото на дисертационния труд, че интерпретацията на анализирани произведения в контекста на многообразния стилистичен спектър на експерименталната музикална култура е напълно основателно.

В електроакустичните творби и в отворените инструментални композиции на **Букурещлиев** връзката с *musique expérimentale* в първия случай и с *неопределеността* на американския експериментализъм във втория е директна. Контактите с Мадерна, Берио и Еко в Милано, с Шефер и Анри в Париж, а по-късно с Браун, Фелдман, Кейдж, Тюдор и Улф в Ню Йорк имат формираща роля. Под влиянието на поетиката на „уловения миг“ готовността му за отказ от контрол върху параметрите на музикалното произведение е много по-голяма, отколкото при европейските му съвременници, и е

²⁷ Панайотова, Мария в *Mirchandani*, Sharon. “Ordinariness, Ongoingness: American Community in the Works of Brenda Hutchinson and Maria Panayotova” paper presented for American Communities session at Locations and Dislocations: An Ecomusicological Conversation Conference, April 8, 2016, Westminster Choir College of Rider University, Princeton, NJ.

съизмерима с тази на неговите американски колеги. В тази ситуация на *неопределеност* на преден план излиза ролята на интерпретатора, на чиято отговорност към изграждането на отворената творба Букурещлиев се осланя. Интересен контур, който изпъква при Букурещлиев, е отбелязаната от Кристиан Росе „смесица“ или „хибридност“, която се наблюдава в множество пластове на творчеството и житейската му съдба.

В зрелия си творчески период **Големинов** показва недвусмислено предпочитание към *неопределеността*, свободната импровизация и музикалната графика с тенденция към пълен разпад на традиционните музикални похвати на композиране, нотация и изпълнение. Влиянията от американската експериментална музика при него са подчертани чрез множество свидетелства. Кулминация на вкуса към *неопределеността* в работата му е последната му композиция – *Звуков конфликт*. Друг аспект на проявление на *неопределеното* при Големинов е работата му с музикална графика. В това поле той е съвсем непосредствено повлиян от Роман Хаубенщок-Рамати – един от пионерите на тази форма на експеримент от 60-те години на XX век. Работата му с лайф електроника, видео и 3D анимация са допълнително потвърждение за готовността му да експериментира с медии и различни форми на изразяване.

Хипотезата за наличието на експериментална естетическа позиция в творчеството на **Спасов** по-скоро не се потвърди. Мислена от Костакева като рефлексия на „източната и западноевропейската традиция“, по-голямата част от работата му разкрива намерение за свързване с традицията. То е най-често манифестирано чрез употребата на характерния за естетиката на постмодернизма похват на цитиране. Спасов често цитира образци на европейската класическа музика, както и български инструментален фолклор.

Приносът на **Джамбазов** към проявленията на експерименталното е свързан преди всичко с електроакустичното му творчество. Той нееднократно заявява емпиричния характер на композиционния си подход, в който с готовност оставя материала да го води, като постига звуков резултат, често значително отличаващ се от първоначално замисления. Позицията на експериментатор, заключаваща се в лаконичното „какво, ако?“, при него е съчетана с театрално-драматично мислене, приложено към композиционния процес, в което борави с понятия като „акустичен герой“, „сцени“, „драматургия“. В търсене на „по-емоционално“ изразяване се обръща от композирането с предимно електронен изходен материал към композиране с акустичен такъв. Джамбазов го описва като „обръщане“ от „немската школа“ към „френската школа“. При всички случаи наред с емпиризма му това негово предпочитание го позиционира още по-близо до *musique expérimentale*.

Решаващи проявления на експерименталното при **Панайотова** са *неопределеността* в организацията на времето, вкусът към тишината, търсене на мултимедийни решения, приобщаване на нови форми на артистично изразяване като аудиовизуалната инсталация, специфична за мястото. Тя вижда „красота в простотата“ и предпочита да мисли за музиката си като за статични звукови картини. Предпочитанието ѝ към похвата на използване на един и същ звуков материал след „рециклиране“ в множество пиеси прокарва паралели между работата ѝ и концепцията за „намерения“ обект в Дада изкуството. Фокусирането на вниманието изключително

върху материала е определяно като склонност към *трансцендентализъм*, понятие, с което самата Панайотова отчасти асоциира работата си, подобно на нейната изследователка Шарън Мирчандани.

Анализите показват многообразие от композиционни подходи и техники, асоциирани с прилагането на експериментални подходи. Изплуват разнообразни ситуации на *относителна и допълваща неопределеност* при Букурещлиев и Панайотова, в които част от звуковите параметри са освободени от контрол за сметка на други, по-малко или повече контролирани. Изпъква *тоталната неопределеност* в музикалната графика *Съзерцание* и *Звуков конфликт* на Големинов, както и *емпиричният подход* с фокус върху материала при Джамбазов.

Дисертационният труд няма претенция да изчерпва темата с проявленията на експерименталното в българската музика, но може да послужи като основа за бъдещи изследвания по темата.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За пръв път в българското музикознание е направен опит за системно представяне на проявленията на *експерименталната музика* в творчеството на композитори от България.
2. Изведена е система от общи характеристики на *експерименталната музика* на базата на:
 - исторически преглед на употребата и утвърждаването на понятието *експериментална музика* в световен план;
 - сравнителен анализ между трите музикални явления, припознаващи се с това название през 50-те години на XX век;
 - проследяване на развитието на музикалните практики, произхождащи от първоизточниците на *експерименталната музика*, в десетилетията след появата на понятието и явлението, включително в страните от Източна Европа и в България;
3. Приложени върху творби от български композитори са анализи, следващи и обогатяващи методологичните аналитични рамки
 - за анализ на електроакустична композиция на Мари Симони;

- за анализ на музикална графика, базирана върху текстове на Никълъс Кук, Вирджиния Андерсън и Брайън Инглис;
 - за анализ на неопределеността на Джон Кейдж.
4. Обоснован е диференциран подход към различните проявления на *неопределеност* и за целите на анализа са въведени оперативните понятия *относителна неопределеност*, *допълваща неопределеност* и *тотална неопределеност*.
 5. 12 творби от четирима композитори от България (Андре Букурещлиев, Михаил Големинов, Владимир Джамбазов и Мария Панайотова) са представени и ситуирани в културноисторически контекст и в контекста на цялостното творчество и естетическите позиции на авторите.
 6. Чрез прилагането на изведената в дисертацията система от характеристики и аналитични рамки е обоснована принадлежността на изследваните произведения към комплексния спектър от проявления на *експерименталната музика*.
 7. Приложени са актуални (към 2025) биографии и каталози с творчеството на разглежданите в изследването композитори.

ПУБЛИКАЦИИ

1. Влаев, Владимир. Прототип на персонализиран многогласен FM синтезатор: разработка на инструмент за експериментална музикална практика. – В: Научно списание ФЕМАкустика № 10, 2023, с. 44 – 54, ISSN 2367-7066.
2. Влаев, Владимир. Манифести на експерименталната музика от 50-те години на XX век в Европа и САЩ / Manifestos of Experimental Music from the 1950s in Europe and the United States. – В: Българско музикознание – XLVIII / 2024 / № 1 /, 2024, с. 106 – 130, ISSN 0204-823X
3. Влаев, Владимир. Нехарр: многоканален акустично – дигитален инструмент за експериментална изпълнителска практика. – В: Научно списание ФЕМАкустика № 11, 2024, с. 20 – 30. ISSN 2367-7066

4. Влаев, Владимир. „Белег на времето“ – „Без контакт III” на Владимир Джамбазов: Експеримент на границата на две епохи – В: Научно списание ФЕМАкустика, № 12, 2025, с. 36 – 46. ISSN 2367-7066.
5. Влаев, Владимир. „Текст II” на Андре Букурещлиев – мобилност във фиксираната електроакустична медия. – В: Българско музикознание – XLIX/ 2025 / № 2 /, 2025, с. 67 – 91, ISSN 0204-823X.
6. Влаев, Владимир. Подходи към неопределеността в творчеството на Михаил Големинов. – В: Българско музикознание – L / 2026 / № 2, с. 67 – 93, ISSN 0204-823X.