

Елица Христова. ОСМОГЛАСНАТА СИСТЕМА НА „БОЛГАРСКИЙ РОСПЕВ” В
СТИХОВЕТЕ НА ПСАЛОМ 140:1-2 ОТ СКИТСКИТЕ ИРМОЛОГИОНИ

Р е ц е н з и я

от проф. д.изк. Светлана Кулумджиева
на дисертация за присъждане на образователната и научна степен „Доктор”

Елица Славчева Христова, редовен докторант в катедра „Практическо богословие”, специалност „Източно църковно пеене”, с научен ръководител доц. Димитър Димитров, завършва през 1991 г. Академията за музикално и танцово изкуство в Пловдив; през същата година специализира курс по хорово дирижиране при проф. Васил Арнаудов и курс по клавирна интерпретация при проф. Венцеслав Янков. През 2008 г. завършва Богословския факултет при Софийския университет „Св. Климент Охридски”. Работи като хормайстор и пианист в различни хорове, между които женски камерен хор „Хармония”, гр. Димитровград (1990-91), Детски хор на Българското национално радио (1993-96), Детски хор „Децата на Орфей” (1996-2000), камерен ансамбъл „Те Деум Адорамус” (1997-98), Националния филхармоничен хор „Светослав Обретенов” (1997) и др., както и като преподавател по пиано в Държавното хореографско училище, София (1991-93), по пиано, солово пеене и дирижиране в Бахрейн Мюзик Институт, Ал Манама (2000), като асистент-режисьор в Българска национална телевизия (1993-96), хоноруван асистент в Софийския университет (1994-2002) и др. От 2000 г. досега е диригент на Певческо дружество „Славянска беседа”, а от 2004 г. също досега – технически директор на ежегодния Международен фестивал на православната музика „Св. Богородица-Достойно ест”, Поморие.

Проблематиката на „болгарский роспев” („роспев” на руски, „напел” на украински) занимава редица руски и български учени още от края на XIX в. Въпреки изясняването на някои музикално-исторически и композиционноструктурни въпроси, свързани с него, основният въпрос – за произхода му – остава загадка. Предполага се, че този роспев произхожда от „свободните български държави” и след падането на страната ни под османско владичество в края на XIV

в., при създадените неблагоприятни условия, се пренася в Русия (теза още на Добри Христов, която се преекспонира до съвременността ни). По какви пътища става това „пренасяне”, кои са „преносителите” му и защо именно през XVII в. се появяват означените като „болгарски” песнопения, са въпроси, останали дълго време без задоволителен в научно отношение отговор. В последно време те бяха доста подробно разработени от известната ни медиевистка, проф. Елена Тончева. Някои от тях са взети предвид в обсъжданата дисертация.

Дисертацията брои 202 стр., от които 140 стр. текст, 12 стр. ползвана литература и 49 стр. нотни примери. Между задачите, които авторката си поставя, са някои доста глобални, като (с. 8): да се изведе методология и да се предложи методика за изследване на православната монодийна музика, да се изведат теоретични проблеми, свързани с изследването на практиката на тази музика, да се представи цялостен анализ на осмогласната система на „болгарский роспев” според избрания конкретен материал. Като резултат от разработването на тези задачи се очаква практиката на „болгарский роспев” да се представи „в контекста на историческите и систематическите обусловености и взаимовръзки, в които тя се е развила” (с. 8).

Дисертацията се състои от Въведение, три глави и Заключение. Първа глава, „`Болгарский роспев` – аспекти и проблеми”, съдържа седем подглави. В първата подглава, „Някои аспекти в изследванията върху `болгарский роспев`”, се представят резултатите от изследванията върху роспева на Иван Вознесенски, Добри Христов и Елена Тончева. Във втора подглава, „`Българското` и българската църковна музика”, се разглеждат въпроси, свързани с песнопенията, означени като „болгарский роспев” и днешното състояние на българската църковна музика, и по-специално отношението към „българското” в съвременното богослужение. В трета подглава, „Осмогласието на `болгарский роспев`”, се подчертава, че осмогласието отличава църковната музика от всяка друга музика и бележи огромното богатство и многообразие от напеви. В четвърта подглава, „Исторически сведения и химнографски особености на Скитските ирмологиони” се разглеждат намерените от Елена Тончева три ръкописа с репертоар, означен като „болгарский роспев”, датирани съответно от 1684, 1675/76 и 1731/33 г. Ръкописите се разглеждат в техния исторически контекст в очертаната от Елена Тончева школа на „болгарский

роспев”, идентифицирана от нея в манастира „Голям скит” в с. Манява в днешна Ивано-Франковска област в Украйна; разглежда се връзката на ръкописите с византийската и поствизантийската химнография, с исихазма и с практиката на Руската православна църква, както и езика на текстовете, който според Стефан Кожухаров се отнася към среднобългарската (Евтимиевска) редакция на богослужебната книжнина. Авторката тук подчертава, че обозначението „български” се е запазило специално в книжнината от Волин и Буковина в Украйна. В пета подглава, „Обем и описание на изследвания мелодически материал”, подробно се описва репертоара, включен в трите ирмологиона с „болгарский роспев”. В шеста подглава, „Терминологични проблеми”, се поставя въпроса за адекватното използване на термини при изследването на даден обект, които да имат релевантно значение на него. Авторката възприема три вида понятия при определяне структурните равнища на мелоса: „трихорд, тетрахорд” и пр. за най-малкото структурно равнище, „музикална фраза” за по-голямото и „дял” – за най-голямото. В последната, седма подглава, „Нотация. Проблеми на транскрипцията”, се дискутират проблеми на киевската квадратна петолинейна нотация, с която е нотиран репертоарът на „болгарский роспев”. Авторката подчертава, че това е нотация, близка до съвременната западноевропейска петолинейна нотация, но с нюанси, които са особено специфични за нея, и следва да се взимат предвид при транскрипциите на песнопенията. Защишава позицията, че най-ниският тетрахорд трябва да се изпълнява винаги с чисто „си”: според нея осмогласната система на „болгарский роспев” се развива по същите закони като съвременното осмогласие на балканската православна музика. Дискутира въпроса и за означенията на трайностите. По отношение на този въпрос тя констатира, че тук се открива едно от доказателствата, че песнопенията от „болгарский роспев” са съществували преди да се нотират с киевска квадратна линейна нотация (има се предвид в устна форма), като при нотирането им някои от особеностите на мелоса са останали ненотирани поради това, че принципите на тази нотация са изведени и съобразени с друг тип музика (с. 59).

Втора глава, „Основни характеристики в осмогласната система на `болгарский роспев` според стиховете на псалом 140:1-2 от Скитските ирмологиони” обхваща

четири подглави. В тях подробно се анализира конкретния музикален материал. В първа подглава, „Музикален строй”, се разглеждат проблеми, възникващи във връзка с диатоничния строй на песнопенията от репертоара на „болгарский роспев”, наложил се според авторката като „най-достъпен както за изпълнителите, така и за слушателите” (с. 61). Във втора подглава, „Обем и конструкция на гласовете”, се анализират песнопенията на псалом 140:1-2 от всеки от осемте гласа поотделно. Авторката не използва псалмодичната терминология инициум, тенор и каденца, тъй като песнопенията от „болгарский роспев” според нея се развивали по т. нар. „църковен звукоред” с характерни особености за всеки глас по отношение на „опорните, центробежните и центростремителните тонове”. В трета подглава, „Ритмоинтонационни особености”, се констатира „единство в музикалната мисъл между осемте гласа” (с. 90), преобладаване на точкувана ритмика, характерна употреба на възходящи и низходящи скокове, както и наличие на „финални мелоритмични групи”, които се наричат още и формули (с. 103). Тези формули според авторката показват важни закономерности в изграждането на напева, останали „непознати” в православната песенна практика (с. 106). Една от характеристиките им е умелото им разработване, породено от „по-различния композиционен тип мислене”. В четвърта подглава, „Отношения между стиха и композиционно-структурните особености на мелоса (конструктивен и семиотичен анализ)”, се подчертава, че в песнопенията от репертоара на „болгарский роспев” се открива различен тип композиционно мислене в сравнение с монодийната песенна практика на Балканите (има предвид съвременната Хурмузиева практика): балканската и руската песенна практики са изградени от музикални фрази с каденциращ елемент, а „композиционната мисъл при `болгарский роспев` създава по-големи дялове” (с. 110); при първите може да се говори за музикална фраза, коляно, ред като основна формообразуваща единица, а в „болгарский роспев” се оформяли музикални дялове на по-високо формообразуващо равнище; при първите идва край на фраза с каденциращ момент, а при „болгарский роспев” инвенцията води до свързване и слятост, което прави отделните дялове монолитни. Авторката заключава, че като цяло, „формата на песнопенията от `болгарский роспев` е резултат от по-високо композиционно мислене” (с. 110). Тя констатира още, че

музиката е подчинена на текста на морфологично, синтактично и семантично равнище; следвайки изискванията на текста, музиката се превръща в изразител на най-дълбинните пластове на неговата същност. Трета глава, „Теоретични проблеми в изследванията на монодийната църковнопесенна практика”, се състои от две подглави. В първата, „Писменият екзегезис и устната практика – проблеми и насоки”, се дискутира появата на невмените знакови системи и възможностите им за предаване на мелодиите. Във втора подглава, „Методика на изследването и нейното приложение”, авторката прилага своя методология при изследването на музикалния материал, а именно, „аналитично изследване на музикалната система на `болгарский распев`, изведено на базата на конкретния музикален материал”. Структурните и същностните взаимовръзки се оказали приложими към музикалната система на монодийната православна музика като цяло. Затова авторката излага своите методи на изследване, показвайки приложението им към друга подобна музикална система, Хурмузиевата (с. 120). Методите на изследване, които предлага, са следните: 1) определяне обема на мелодическата линия и извеждане на звуковисочинната поредица, изграждаща конкретното песнопение; 2) определяне опорните точки на мелодическата линия, като взаимоотношенията между тях се определят от центробежни и центростремителни сили; 3) ритмоинтонационни особености: много от изследователите (като Егон Велес или Елена Тончева) използвали термина фигура-формула, който авторката не приема. Тя въвежда термина „мелоритмична група”, тъй като терминът „формула” във византийската песенна традиция имал „семантичносемиотично значение”. Въз основа на сравняването на „болгарски” песнопения с такива от съвременната църковна музика от XIX в. насам, констатира различен тип композиционно мислене между тях. Според Христова мелоритмичните групи са „неизменна част от монодийната православна песенна традиция и тяхното подробно изследване би допринесло за по-доброто познаване на даден напев на Православната църква” (с. 133): в песнопенията от „болгарский распев” музикалната мисъл следва изцяло структурата на текста, но притежава силен стремеж към непрекъснатост на движението, изразяващо се в много честа употреба на отворени краища в каденциращи моменти, а в съвременната монодийна музика в България

музикалният текст се обособява в колена, които имат завършен характер и каденцират върху опорен тон.

Като цяло изводите, които се правят в дисертацията са: двете песенности (на „болгарский роспев” и съвременната Хурмузиева) имат една основа и тя е византийската църковнопесенна традиция; по отношение на обем, структура и конструктивни елементи те са сходни; текстът играе основна формообразуваща функция. Изследването на осмогласната система на „болгарский роспев” дава възможност за по-точно и ясно извеждане на проблемите, свързани с българската църковна музика в периодите преди въвеждането на Хурмузиевата невмена нотация и след това. В много от образците на „болгарский роспев” има директни връзки и аналогии с българската народна музика – песенна и инструментална (конкретни образци не са посочени, но като пример се дава скок на чиста кварта и постъпенното му запълване).

Приносите на дисертацията виждам в следното. Първо, изследването се основава върху новонамерен изворов материал, въведен за първи път у нас от проф. Елена Тончева, който все още не е достатъчно експониран, а е с голяма значимост за българската културна история. Второ, обективно правилно изследването почива върху анализирането на този конкретен музикален материал. Трето, търси се нов прочит на проблеми, поставени в предишни проучвания, но останали дискуссионни, като например обяснението на етническият феномен „българско”. Четвърто, търси се нова интерпретация на осмисляне на изследвания фактически материал с оглед характеризиране на спецификата му в развитието на монодийната православна музика. Пето, заявена е убедителна методологическа позиция, че анализирането на дадена система предполага прилагането на принципи, изведени от самата нея; правилно се подчертава, че откриването на музикалносемиотичните връзки дават възможност за навлизане в различни равнища на познание. Шесто, владеят се нотационните системи, употребявани на Балканите в модерното време през XIX в. и в Русия през XVII и XVIII в. И последно, седмо, редица проблеми се осмислят теологично. Доскоро теологичният аспект беше табу в българското историческо музикознание и ползването му беше твърде предпазливо. А е известно, че църковната музика, като една от областите на религиозното изкуство, най-

убедително може да се оцени, когато се разглежда в семантиката на цялостното литургично действо. Нейните певчески жанрове, стилове и видове са точно регламентирани и респективно, зависими от времето, мястото и пространството, където тя се изпълнява. Така в дисертацията осмогласната цикличност според авторката има дълбоко богословско основание като част от Божието домостроителство, започващо със Сътворението на света и увенчано от Христовото Възкресение; семантиката на тетрахорда се свързва с разпятието и с отношението между св. Троица и човека, на секстахорда – със Сътворението, а на пентахорда – с връзката между Земната и Небесната църква.

Критичните ми бележки се отнасят до следното (ще посоча проблеми, които намирам за по-съществени). Първо, според авторката липсва традиция в систематизацията на теоретичните знания по отношение на православната църковна музика (с. 120). Това не е точно. Всички изследователи на православната монодийна музика, още от излизането на първия том на *Monumenta Musicae Byzantinae* през 1935 г. досега, се занимават и с теория на православната музика – от Карстен Хьоег и Егон Велес, през Йорген Раастед, Константин Флорос, Милош Велимирович, Димитрие Стефанович, Димитри Кономос, Кристиан Ханик, Даница Петрович, до по-младите Кристиан Троелсгард, Мария Александру и много други; всички те разработват и систематизират теорията на православната музика, наред с литургични, палеографски, археографски и пр. проблеми. Същото се отнася и до българските изследователи – няма сериозно проучване в областта на православната монодийна музика, което да не разглежда системно теоретични проблеми, и то в интердисциплинарен план. В това отношение могат да се видят само фундаменталните трудове на Флорос и цитираната там литература. Второ, заключава се, че въз основа на анализа в дисертацията е изведена стройна методика за изследване на православната монодийна музика (с. 120, 139-140). Същността на тази методика, както е представена, е да се изхожда от конкретния музикален материал (с. 120). Дебело ще подчертая, че няма изследовател дори само от по-горе споменатите, който да не изхожда от конкретния музикален материал, и че методиката и методологията на православната монодийна музика се дискутира широко точно съобразно конкретно изследвания музикален материал. За сравнение

могат да се видят работите на Елена Тончева, която, впрочем, поставя научните методологични и теоретични основи на старата българска музика с обект православната монодийна музика. Освен това компонентите, които са изведени на тази методика в дисертацията, като обем, звуковисочинна поредица, опорни точки и ритмоинтонационни особености, са приложими към цялата съществуваща музика – в никакъв случай не са спецификации само на православната монодийна музика. Въвеждането на нова методика предполага критично отношение към всичко, направено по този въпрос преди това, а такова липсва в дисертацията. Трето, замяната на понятието „формула”, което използват всички медиевисти, с „мелоритмична група” (с. 131) не е точно, тъй като мелоритмиката е само един от компонентите на формулните конструкции, т.е. цялото в случая се подменя с негов елемент: формулите като цяло се разглеждат в техните мелодически, ритмически, модални, литургически, богословски и етосни параметри. Четвърто, сравняването на репертоара на „българский роспев” със съвременния Хурмузиев репертоар е несъпоставимо, тъй като те са стадиално различни репертоари, а освен това се развиват в различни времеви, зонални, регионални и пр. исторически условия. Репертоарът на „българский роспев” би трябвало да се сравнява, както се прави от редица руски изследователи, като се започне още от дореволюционните учени, в контекста на репертоарите, които битуват през XVII и XVIII в. в Украйна и Русия – най-малкото в контекста на „гречески”, „киевски” или „сербски” роспеви, които са историко-типологически съпоставими с „българский роспев”. Пето, изведените особености на песнопенията от „българский роспев”, че се състоят от „по-големи дялове” доказват точно заключението на Елена Тончева, че той е конструиран от мелодически модели, представителни за строфичния (куплетен) принцип. А това е един от важните критерии, че „българский роспев” е записан от предаване по устен път, заключение, което се доказва и от други автори върху изследването на записан от устна форма репертоар. И шесто, необходимо е да се аргументират и изведат критерии за редица изказани мисли, като: че диатоничният строй е „най-достъпен”; доказано е вече, че хроматичният строй се е употребявал наред с диатоничния; не става ясно кои са „центробежните и центростремителните сили” в дадено песнопение, както и кои са критериите за „по-високо” и „по-ниско” композиционно

„майсторство” (с. 106) и „мислене” (с. 110); не е изяснено и в какво точно се проявява връзката на „болгарските” песнопения с българската народна песенна и инструментална музика, тъй като единственият критерий, който се привежда – възходящ и низходящ скок на чиста кварта и запълването му, не е убедителен (с. 137).

Не се съмнявам, в заключение, че обсъждането на редица въпроси по отношение на православната монодийна музика ще продължи, доколкото авторката третира важна проблематика, свързана с песенност, практикувана в чужда етническа страна, но афиширана като българска. Направените бележки биха могли да се уговорят или дискутират при евентуалното отпечатване на труда. Въз основа на изведените приноси, накрая, препоръчвам на уважаемото Научно жури да присъди научната и образователна степен „Доктор” на Елица Славчева Христова.

София, 19 август 2012 г.