

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“  
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНТСКИ ФАКУЛТЕТ  
КАТЕДРА „ТЕОРИЯ НА МУЗИКАТА“

**БОРЯНА НИКОЛАЕВА НАЙДЕНОВА**

**ХРИСТИЯНСКАТА МОНОДИЯ - СРАВНИТЕЛЕН И  
МОРФОЛОГИЧЕН АНАЛИЗ**

**По материали от солемски и източноправославни нотни издания от  
XIX и XX век**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА  
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН “ДОКТОР”  
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ  
МУЗИКОЗНАНИЕ И МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО**

*Научен ръководител:*  
проф. д. изк. Томи Кърклиясийски

*Рецензенти:*  
проф. д-р Андрей Диамандиев  
проф. д. изк. Стефан Хърков

*София, 2017*

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на разширено заседание на катедра „Теория на музиката“ при ТКДФ на НМА, състояло се на 10 октомври 2016 г.

Разработката се състои от 233 стр. в това число 200 стр. текст с 272 нотни примера, 9 таблици и 6 приложения, неразделна част от труда.

Цитираната литература включва 63 заглавия (печатни 31 на кирилица и 27 на латиница, и 5 сайтография).

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на .....на открито заседание на Научно жури в състав: *рецензенти* – проф. д-р Андрей Диамандиев (НМА) и проф. д-р изк. Стефан Хърков (Шуменски университет); *становища* – проф. д. изк. Томи Кърклиясийски (НМА), д-р Грегъри Майдерс (Ванкувър, Канада) и проф. д-р изк. Елисавета Вълчинова-Чендова (ИИИЗк БАН).

Председател на НЖ: проф. д-р Андрей Диамандиев

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел Административно обслужване на ТКДФ на НМА, София, бул. *Евлоги и Христо Георгиеви*, 94

## УВОД

Обект на настоящото изследване е християнската монодия. Целта е да се изследват нейните градивни елементи, устойчивостта на тяхната употреба, взаимовръзката помежду им, отношенията им с по-общите категории, към които спадат изследваните песнопения и на тази основа - да се направи сравнителен анализ между православната и грегорианската монодии.

Традицията на християнското песнопение се предава устно в продължение на хилядолетие в рамките на огромна географска територия, поради което нейният базисен музикален корпус носи белезите на влияния от различно естество. Допълнителни изследователски проблеми създава и необходимостта да се сравняват в аналитичен план писмените документи с богослужбна музика и предавания по устен практическия опит при изпълняването ѝ в продължение на векове. Оpozнаването на тази традиция предполага систематизиране на изграждащите я структури, форми и изразни средства. Както се изразява Проп в своето изследване на руската вълшебна приказка: „*вярната класификация е едно от първите стъпала в научното познание*“ (Проп 2001, 12).

Тъй като едно изчерпателно сравнително изследване на християнските песнопения е невъзможно в рамките на един дисертационен труд, бе формирана извадка от грегориански и православни песнопения, която по редица критерии може да претендира за представителност. За да се разширят допълнително основанията за сравнимост между песнопенията на източната и западната църковнопевческа традиция, в тази извадка са подбрани песнопения с еднакви текстове.

Основен инструмент за анализ е класификаторът, съставен от множество индикатори, характеризиращи основните аспекти от музикалната тъкан на християнското песнопение. Тези индикатори са с различен обхват и на всеки от тях е даден съответен цифров код. Общите обозначават принадлежността на песнопението към римокатолическо или православно християнство, певческа школа, ладова принадлежност, стил и т. н. Конкретните се отнасят до най-малките градивни единици, съставлящи песнопенията: мелодически, ритмически и словесни. Отделни кодове са дадени и на използваните изразни средства и артикулационни похвати. Кодирането на всеки от тези елементи позволява да се придаде цифров израз на грегорианските и на православните песнопения и по този начин да се извърши статистическа обработка на информацията, която прави възможни и обосновани обобщения от по-висок порядък.

Кодираните градивни единици се анализират както поотделно, така и в техните взаимодействия и последования. По този начин се търси аналитичния израз на специфичния дух на средновековната християнска музика, приликите и разликите между християнските песнопения от Изток и Запад. Необичайността на този изследователски метод придава на изследването до голяма степен експериментален характер.

Заради ограниченията, които налага формата „дисертационен труд“, това изследване ще се съсредоточи само върху мелодическите аспекти на християнската монодия. Доколко приложеният метод оправдава очакванията, може да се каже едва след като се прецени стойността на получените резултати. Ако перифразираме Хегел, резултатите на научното познание са най-важното доказателство за валидността на възприетите изходни предпоставки.

Това изследване е вдъхновено от редица идеи, съдържащи се в музикологичните трудове от древността до днес. Техните усилия могат да бъдат класифицирани в три групи:

1) Палеографски изследвания на музикалните паметници след Х в.

Ключово значение за изследването на едногласната християнска музика имат големите музикологични школи на запад, представени най-вече от Солемската конгрегация към Бенедиктинския орден. Между тях се открояват палеографските трудове на Дом Андре Мокро *Paléographie musicale* (1889) и изследването на грегорианският музикален ритъм *A Study of Gregorian Musical Rhythm* (1932), както и на Люра Хекенлийвли *The Fundamentals of Gregorian Chant* (1990). Важно място в съвременната музикална медиевистика заемат изследванията на Е. Велес, К. Флорос, както и трудовете на българските медиевисти Е. Тончева, Св. Куюмджиева, А. Атанасов и Кл. Мечкова, получили широко признание в световния дебат, свързан със старата християнска музика.

2) Музикално-исторически изследвания

Сред музикално-историческите съчинения на западноевропейски автори ярко се открояват трудовете на Петер Вагнер (1921), Паоло Ферети (1938), Вили Апел (1990) и Чарлз Адкинсън (2009), които разглеждат историята на грегорианските песнопения и нотации, систематизират песнопенията в контекста на модалността и тоналността и разглеждат обстойно проблема за грегорианския ритъм. За този дисертационен труд особено значение има трактатът на Ферети *Грегорианска естетика* – едно задълбочено изследване на елементите на грегорианската мелодия. В диалог с Ферети и изключително широко познаване и коментиране на трудовете на утвърдени музикални

теоретици по въпросите на мелодиката, нейните структури и проявления влиза Димитър Христов в тритомното си издание *За теоретичните основи на мелодиката* (1973, 1982 и 1988 г). Между българските музикално-исторически трудове се откроява със своята калейдоскопичност изследването на Ю. Куюмджиев *Кое е истинското българско църковно пеене?* (2011), където в критично-аналитичен дух са представени позициите на едни от най-забележителните фигури на нашата музикално-историческа наука по отношение на църковната музика.

### 3) Сравнителни изследвания между различните типове християнска музика.

Тези изследвания са от особена важност за настоящата дисертация. Сред тях се откроява трактатът на Паоло Ферети, който анализира езика на грегорианиката и класифицира различни типове и функции на мелодическите формули на базата на сравнението между песнопения от *Graduale* и *Antiphonale Romanum*. Изключителна значимост в тази посока имат и изследванията на Питър Джефри (2001), който прави мащабно сравнение между грегориански, сирийски, арменски, гръцки, славянски и грузински песнопения, за да установи, че изненадващото съответствие между тези певчески традиции навежда на хипотезата за техния общ произход от Палестина. Значими изследвания със сравнителен характер провеждат и нашите изтъкнати музиковеди Е. Тончева, Св. Куюмджиева и Ас. Атанасов.

Идеята за математическия характер на зависимостите между звуковите явления, упражнява влияние върху музикално-теоретичните трудове на античните и ранносредновековните автори. В голяма степен те са съсредоточени върху *строителните камъни* (звуци, интервали, индивидуални по значимост и съдържание звукови системи и взаимодействия между тях), които по различен начин се проявяват в различни по стил автори (Герцман 1995, 30). Част от тези елементи намират място и в разработения от нас класификатор.

Що се отнася до общия подход към структурата на музикалните песнопения, тук фундаментално значение за настоящото изследване имат два труда на автори от областта на фолклористиката и социалната антропология – Я. П. Проп (2001) и Клод Леви-Строс (1991).

# I. МЕТОДИКА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Методиката на изследването има два компонента: методика на извадката (представителност) и методика на регистрацията (класификатор). Първият показва какво ще изследваме, а вторият – как ще го изследваме.

## 1. Проблемът за представителността на извадката

Според Сарантакос, *„извадката трябва да бъде толкова широка, колкото е необходимо и толкова малка, колкото е възможно“* (Sarantakos 2013,183). В социалните науки една извадка е представителна спрямо съвкупността от обекти, от които е подбрана, ако общите характеристики на тази извадка се доближават плътно до общите характеристики на цялата съвкупност. Това означава, че за изработването на една добра извадка е необходим най-напред пълен списък от единиците за анализ, от които се взема извадката и за които се отнасят обобщенията (Russell 2006, 149). В нашия случай, на практика е невъзможно да се генерира изчерпателен списък на изпълняваните в историята на литургичната музика песнопения. Част от писмените документи с такава информация е завинаги изчезнала, а съдържащата се в оцелелите документи информация има по-скоро указателен характер, т.е. подлежи на различни интерпретации. Допълнителни затруднения създава устното предаване на музикалната традиция в продължение на близо хилядолетие.

Извадката се прави по онези характеристики, които са релевантни за съответното изследване (Babbie 2013, 192). В социологията това се постига като всички лица от изследваната общност получават еднакъв шанс да попаднат в нея, т.е. подборът на тези лица е случаен. Този тип представителност има количествен характер, защото изследваните лица се приравняват чрез абстрахиране от техните индивидуални различия. До известна степен нашата извадка покрива количествените критерии за представителност. Обемът на попадналите в нея песнопения значително надхвърля ориентировъчния минимум за малка извадка – до 30 единици за анализ (Bernard, op. cit. 2, 181). Спряхме се на извадка с определени количествени достойнства - 81 православни и 75 грегориански песнопения. Количествените достойнства на извадката обаче не се изчерпват с това. Същинският обект на статистически анализ са най-малките самостоятелни мелодически, ритмически и словесни единици,

от които се състои всяко песнопение – както поотделно, така и във взаимовръзка с общите характеристики и с функцията на това песнопение. Само класификаторът включва над 600 отделни единици, а най-дългите песнопения се състоят от над 800 единици, комбинирани по различни начини. Тоест, ако най-малката смислова единица се възприеме като основен обект на статистическия анализ, то това би задоволило и най-амбициозните количествени изисквания на статистиката. Този респектиращ брой музикални единици отговаря на по-високите количествени изисквания за изследване, което се стреми към обобщения от индуктивен характер (Sarantakos, op. cit. 183).

Настоящото изследване, обаче е насочено към музикалното съдържание на християнските песнопения и поради това трябва да приложи и качествен подход при решаването на проблема с представителността на извадката. Известно вдъхновение в тази посока на даваше обстоятелството, че както Клод Леви-Строс, в сравнителното си изследване на митовете и ритуалите на Латинска Америка, така и Владимир Пропп, в сравнителното си изследване на руските вълшебни приказки, се опираат на ключови качествени критерии.

### **1.1. Институционален критерий (място и функции в богослужебната практика)**

Първият критерий, по силата на който се подбират християнските песнопения е свързан с техните различни функции в богослужението, зададени от свещения текст, върху който е изградено. Фактът, че това са основни части от богослужението на източната и западната църкви, превръща текста в институционално валидна гледна точка за сравнение. Песнопенията с еднакви текстове се диференцират допълнително в зависимост от това - в какъв тип богослужение и в кой конкретен момент от него са включени.

*Trisagion* (лат.)/ *Αγίος ο Θεός* (гр.)/ *Трисвятое* (църковнослав.), *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (лат.)/ *Δόξα Πατρι Και Υιω Και Αγιω Πνευματι* (гр.)/ *Слава Отцу и Сину и Святому Духу* или малко славословие (църковнослав.), *Възгласът Alleluia* (лат.)/ *Αλληλούια* (гр.) *Алилуйя* (църковнослав.), *Gloria in excelsis Deo*/ *Δόξα εν υψιστοις Θεώ*/ *Слава во вишних Богу* (Велико славословие) и *Kyrie eleison*/ *Κύριε ελέησον*/ *Господи помилуй*, са песнопенията, попадащи в извадката като едни от институционално утвърдените опорни пунктове в богослужението на православните и римокатолиците. Показателни за тяхната значимост са техните единни текстове. Същевременно, част от тях имат различна функция и позиция в богослужението, което се отразява на техния

музикален облик. Всичко това дава допълнителни основания за техния сравнителен анализ.

## ***1.2. Представителност на източниците***

Избраните типове песнопения се явяват в различни музикални варианти, както в репертоара на православно, така и на римокатолическото богослужение. Възниква въпросът: Кои конкретни песнопения с общ текст и/или функция трябва да бъдат анализирани? При решаването му сме се ръководили от един, по същество, прагматичен критерий. Песнопенията, съставлящи извадката за анализ, са поместени в официалните Ватикански издания и съответно - в изданията на българската, гръцката и сръбската патриархии от средата на миналия век. В основната си част, изследването счита за надеждни онези документални извори, включени в официалните сборници, съставени след реформите и систематизирането на литургичната музика от солемската конгрегация към Бенедиктинския орден (за западната църква) и от гръцките музикоучители Дирахийски митрополит Хрисант, Хурмузий Книгохранител и Григорий Протопсалт (за източната църква).

## ***1.3. Естетически критерий***

Въз основа на този критерий в извадката попадат и отделни песнопения, които не са от споменатите сборници. Той е по същество естетически и отдава известно значение на песнопенията от други типове (стихира, кондак, секвенция, химн, обширни Алилуйя от страстната седмица), които със своята характерност са станали знакови за съответното християнско богослужение. Израз на това е тяхната популярност в съвременната църковно-певческа практика.

## ***1.4. Заключение***

Предложеният метод за представителен подбор на грегорианските и православни песнопения е опит да се внесе систематична яснота в анализа на многообразните църковно-певчески практики. Негово основно достойнство е стремежът да се издигне над частичните обобщения, основани на отделни, макар и интересни или автентични документи и да създаде една представителна картина на



общите и различните черти в архитектурата на православното и грегорианското пеене; картина, която от музикалните структури, интонации и аспекти на речева изразност да поведе към по-фундаментални културно-ценностни смисли и значения.

## 2. Класификатор

Настоящото изследване представлява опит за задълбочен сравнителен морфологичен анализ на представителна извадка от грегориански и източноправославни песнопения. Класифицирането на информацията е първа задължителна стъпка към нейния анализ. Предложеният класификатор разпределя подобрите песнопения от едногласния християнски репертоар, които са върху едни и същи текстове от римо-католическата меса и православната литургия така, че да може да бъдат анализирани като принадлежащи към едни и същи или различни категории. Това дава възможност разнообразието от музикални конструкции и мелодични решения да бъде систематизирано и изследвано също и като структурираща роля, механизми на функциониране и взаимодействие. Едно такова класифициране прониква в музикалната тъкан в дълбочина, където на следващи нива може отново да се търси отговор на въпроса за общото и различното между християнската музика на Изтока и Запада.

Нашата класификация, изработена така, че да обслужва сложния свят на християнското песнопение, също разгражда музикалния материал на най-малки единици, подобно на морфемите на Проп и митемите на Строс (Леви-Строс 1995, 199). В хода на анализа логично се достигна до функционалността на тези единици (за които може би подходящо название би било *кантеми*). Ако обаче приемем, че функциите при Проп са 31, при нас те са само три, но се изпълняват от стотици елементи и комбинации между тях, вследствие на което многообразието в музикалните решения става неимоверно голямо.

*Структура на класификатора и произтичащите от нея познавателни процедури*

Класификаторът включва голям брой измерими аспекти на двата типа песнопения. Част от тях са общи и са наречени класификационни показатели, друга част са конкретни, за които ползваме названието класификационни индикатори.

## 2.1. Класификационни показатели

### 2.1.1. Западен/източен обред

Крайната цел на това изследване е сравнителния анализ на грегорианското и православното пеене. Съображенията за избора именно на този репертоар са следните:

- И двата типа пеене имат своите корени във византийското псалтикийно изкуство. През вековете те придобиват различна музикална характерност, но запазват модалната си природа.

- Анализът на древната музикална традиция на християнската църква изисква наличието на писмени източници. Именно солемските сборници, са документът, с който разполагаме, за да изследваме структурата на тази музика. Останалите разновидности на западно християнско пеене - амброзианско, галиканско, мозарабско, корсиканско, днес са по-скоро стилове на пеене, отколкото институционално утвърден репертоар. Същото съображение е валидно и за избора на източноправославното пеене, което можем да изследваме и сравняваме със западното грегорианско, благодарение на сборниците с монодийна богослужбена музика, нотирани и преведени на съвременна линейна нотация от Хрисантово-Хурмузиев нотопис.

### 2.1.2. Певческа школа

Певческа школа е класификационен показател, обособяващ групите от песнопения, представлящи грегорианското, българското, сръбското и гръцкото пеене. Този класификационен показател предвижда една основна позиция за грегорианското пеене. Тук използваме официалните за римокатолическата църква издания на бенедиктинския орден на Solesmes.

В позициите за певчески традиции на Източната църква са включени българско псалтикийно, (систематизирано, подбрано и издадено в сборниците на Петър Динев), псалтикийно от Рилска певческа традиция, сръбско (Сръбски октоих на Никола Попмихайлов) и новогръцко (гръцки октоих). Това са издания на няколко православни патриаршии, които са типични представители на източноправославната певческа традиция. Според твърденията на музикалните теоретици, изследователи на църковната музика, тези певчески традиции (начин на пеене или репертоар), са наследници на много от характеристиките на византийското пеене.

### 2.1.3. Принадлежност към богослужбно последование

Имайки предвид предназначението на храмовата музика – да поддържа ритуала и да засилва неговото действие, като предизвиква чрез музикалното отзвучаване съответни емоционални реакции, духовна настройка и пр. - ние не можем да се абстрахираме от типа на богослужението, към което принадлежи избраното за анализ песнопение. Този класификационен показател насочва вниманието ни към точното място на песнопението в литургичното богослужение и разкрива специфичната му функция. В този сектор проличават структурните сходства и различия между западното и източното богослужение. Пример за попадане на едно и също песнопение в един и същи литургичен контекст на Изток и на Запад е *Трисагион* или *Трисвятое (Святий Боже)*, което се изпълнява на Велики петък. Това песнопение ще бъде споменавано често и в следващите рубрики, тъй като то е особено важна пресечна точка за християнството.

Разглеждайки песнопенията в техния литургичен контекст, срещаме и случаи на различие, при което песнопения с един и същи текст (каквито са например *Велико славословие* и *Gloria in excelsis Deo*) се явяват като моменти от различни чинопоследования. По тази причина ние сме изправени пред задачата да изследваме тяхното поведение (битие) в двете различни ситуации. Анализът на това ниво съдейства за изграждането на по-ясна представа за предназначението на съответното песнопение.

### 2.1.4. Начин на пеене

Този класификационен показател уточнява в какъв състав се изпълнява анализираното песнопение, тъй като броят и йерархичната позиция на изпълнителите, както и всички други детайли в структурата на богослужението, представляват един от похватите за отправяне или получаване на посланието, съдържащо се в съответния текст. По отношение на броя на изпълнителите в класификатора са предвидени три възможни варианта: антифонно (редуване на две групи певци), респонзорно (редуване на певец – свещеник или псалт – и хор или група певци и монофонично (всички, които имат право да пеят, в унисон).

Вероятно терминът, обозначаващ вида на песнопението според конфигурацията на изпълнителите (антифон, респонзор), през вековете на ранното християнство е съответствал на начина на изпълнение. Но с течение на времето, много неща се променят по практически съображения и като документ остават само техните наименования. Затова, класифицирайки конкретното песнопение като антифонно,

респонзорно или монофонично се съобразяваме с начина, по който е определено в литературата – източник на музикалния материал или, където няма уточнение, със съвременната църковно певческа практика.

### 2.1.5. Песнопенията с общи текстове

След като вече се запознахме с фундаменталните характеристики, валидни за песнопенията и разделящи ги на големи групи, според общите класификационни показатели, продължаваме тяхното разпределяне в по-малки групи. Тук ще спрем вниманието си на седем групи от еднакви по съдържание грегориански и православни песнопения, които са от различен порядък като жанр, форма и място в богослуженията, за да проследим степента на зависимост на мелодията от текста.

Това са:

*Ектении - Kyrie eleison/Велика ектения; малка ектения; сугуба ектения*

*Славословия - Gloria in excelsis Deo/ Велико славословие; Gloria Patri et Filio/Кратко, малко славословие*

*Alleluia/Алилуйя*

*Trisagion/Трисвятое*

От информацията, която получаваме до тук, класифицирайки песнопенията в класификационния показател: песнопения с общи текстове, прави впечатление, че общото за християните Божие слово се интерпретира от тях по различен начин. Текстовете придобиват коренно различен музикален облик в следствие на две обстоятелства с фундаментално значение:

1) пеенето на общия текст в различни литургични моменти в месата и литургията. В това отношение много красноречив е случаят с *Велико славословие* и *Gloria in excelsis Deo*.

2) Пеенето на дни и същи песнопения с напълно различна музикална форма и структура за месата и за литургията. Например: в католическата меса песнопението *Kyrie eleison* се изпълнява в началото на частта *Introitus*, като сложна, разгърната форма в три дяла: *Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison*. Православната литургия започва с *Велика ектения*. Тук тя е със съвсем различна структура от тази на латинската меса. Изпълнява се като респонзор. На единадесетте прошения на свещеника, паството (или хорът) отговаря единадесет пъти *Господи, помилуй*.

Анализирайки песнопенията с общи текстове с помощта на следващите индикатори ние ще очертаем възможностите на еднакъв текст в различните литургични ситуации, християнски езици, мащаб на музикалната форма, проява на творческа фантазия (доколкото изобщо това е допустимо за музика с такова предназначение) и т.н. Сравнението помежду им ще установи наличието или отсъствието на закономерности в музикалното изграждане на църковните текстове, валидни само за източния или само за западния певец, присъствието на музикални елементи с по-дълбоки корени, предшестващи разделянето на християнството на източно и западно, а защо не и установяване на предхристиянски елементи.

#### 2.1.6. *Стил (тип движение)*

Този класификационен показател регистрира начинът, по който думата се свързва с нотата. „*Морфологичният анализ включва класифициране на църковните композиции по типове, съобразени с вида на химна, представен в съответно темпо и брой на метричните единици, които съответстват на всяка сричка*“ (Marcos 2012, 24). С класифицирането на песнопенията според ритмичния им стил може да се установи не само мелодизирането на богослужбния текст, но и да се проследи ритмичния профил на тези песнопения в източната и в западната служба. Водещи въпроси са: Дали се украсяват същите срички? Колко сложни невматични или мелизматични формирания използват едните и другите певци? В кои жанрове, в кои чинопоследования става това?

#### 2.1.7. *Осмогласието*

Осмогласието е една от основните характеристики на християнската музика, която засяга интонационната специфика и строежа на музиката в богослужението. Този показател хвърля светлина върху няколко въпроса:

- 1) Кои са предпочитаните гласове? За кои песнопения?
- 2) В кои гласове се срещат най-много общи за православно и за римокатолическото песнопение мелодически елементи? В кой тип песнопения?
- 3) Неотменимо ли е следването на правилата за функциониране на определен глас (основни тонове, доминиращи тонове, каденци и пр.) или в някои песнопения са допуснати изключения? И ако да - в кои?

### 2.1.8. Диапазон

Наблюдавайки църковните мелодии в различните жанрове, виждаме, че диапазонът на песнопението е толкова широк, колкото богослужебният момент позволява. Този класификационен показател отразява кои литургични текстове са разположени в широк или тесен тонов обем, според дължината и характера на текста, който трябва да бъде изпят. От музикална гледна точка, строгото придържане към принципа за превес на словото над музиката в голяма степен предопределя разполагането на мелодията в границите на речевия диапазон. Както повечето от разгледаните досега класификационни показатели, така и показателят диапазон има своя изразен смисъл. Той, разбира се е пряко подчинен на функцията да подчертае и разкрие по най-добрия начин смисъла на литургичния текст.

### 2.1.9. Начален тон (правило или изключение от законите на гласа/ихоса за строежа на мелодията)

Първият звучащ тон е съобразен с възможностите, които дават строежът и спецификата на съответния глас (ихос). Но наблюдението на началните тонове на песнопенията показва, че певецът, съобразявайки се с правилата на октоиха, има известна свобода на избора. Съдейки по резултата от статистическия анализ, най-често предпочитаните тонове за начало са сол, фа и ла. Тъй като условните височини на тези тонове са приблизително около центъра на певческия диапазон, вероятно поради това те са предпочитани. Разбира се съображението удобство съвсем не е водещо в мелодизирането на литургичните текстове. Ето защо ще се опитаме да потърсим и други аргументи на съчинителя за избор на първи тон.

### 2.1.10. Последен тон

Този класификационен показател съдържа един доста сложен проблем в значението на последния тон. От една страна, когато той е основния за гласа/модуса, проличава принципа за обратна връзка или обратно слушане - т. е. търсенето на стабилност в звуковото пространство. В други случаи, когато под влиянието на проявата на друг приоритет, може дори да се появи двусосновност или *модулация* от една опора в друга. Тогава съответният *глас* има значение за инструкция за действие, но не и на рамка на това действие. Установявайки тези случаи, ние търсим отговор на въпроса в кои песнопения или жанрове се проявява предпочитание към единия или другия вариант, опитваме се да

предположим какви са основанията или конкретните литургични обстоятелства, в които това може да се допусне.

## 2.2. Класификационни индикатори

Всяко песнопение се разчленява до съставящите го най-малки мелодически (МЕ), ритмически (РЕ) и словесни (СЕ) единици, притежаващи относително самостоятелно смислово значение. Разграждането на мелодията до най-малки структурни единици е познавателен процес, чиято цел е изчерпателното и обективно регистриране на музикалното съдържание на песнопението. Той обхваща всички параметри на музикално изразяване: мелодия (заедно с граничните интервали между мелодическите сегменти), текст, ритъм, изразни и темброви особености, артикулационни похвати. Тези единици са наречени класификационни индикатори, на всеки от които е даден определен цифров код. Така цялото музикално съдържание на всички песнопения, попаднали в извадката, придобива цифров израз, който позволява статистическата обработка на цялата информация и съответстващи на тази информация обобщения.

### 2.2.1. Мелодическа единица

В това изследване с понятието *мелодическа единица* (МЕ) наричаме мелодичен ход или формирование, съдържащо от един до девет звука, което не се анализира от гледна точка на функционалността му в песнопението и притежава уникален цифров код, с който участва в таблицата – класификатор. Мелодическата единица придобива функционална стойност, когато се вземат предвид нейното местоположение в думата или построението, отношение с текста и честота на използване. За да се определят границите на мелодическите единици, прилагаме няколко критерии:

- (1) Мелодически ходове, ограничени в рамките на отсечка в една посока.
- (2) Обособен от границите на дума мелодичен ход.
- (3) Мелодичен ход, обхващащ цяла интонационна вълна.
- (4) Мелодично формирование, което, независимо дали съвпада с границите на думата, се среща многократно в репертоара и се е наложило като физиономична интонация.
- (5) Когато става дума за определяне границите на МЕ в рамките на мелизматични фрагменти, вземаме предвид критерии (1) и (3). Раздробяването на един дълъг мелодичен фрагмент на по-малки или

цялостното му кодиране води до различни резултати при обработката на класифицираната информация. Ако анализираме мелодията самостоятелно, трудно бихме формулирали основанията да я разделим на МЕ по един или друг начин. Наличието на текст придава ритъм на мелодията, поради което сме принудени една и съща мелодическа ситуация да кодираме по два различни начина.

В каталога на мелодичните единици присъстват около 300 бр. трицифрени индекси.

### 2.2.2. *Ритмическа единица (критерии при определяне на най-малка РЕ)*

*Ритмическа единица (РЕ)* е група от относително еднакви нотни стойности, чиито граници се определят под въздействието на два основни фактора: ритъма на текста и ритъма на мелодията.

*Ритъмът на текста* е този, който диктува музикалния израз на песнопението. Към него певецът изпитва неизменен респект и колкото по-умело го синхронизира с мелодическата конструкция, толкова по-добре съчинено е песнопението. Формирането на музикален ритъм, произхождащ от словесния, означава пеене на динамически нюансирани тонове в съответствие със силните и слаби срички в текста.

*Ритъмът на мелодията.* Определянето на границите на ритмичните фигури в мелодия, лишена частично или изцяло от словесния ритъм (например в мелизматичните фрагменти, в които дълго време се разпява една сричка) се съобразява с редуването на тежки и леки моменти в поредицата от мелодични фигури.

В каталога на ритмичните единици присъстват приблизително 130 бр. трицифрени индекси.

### 2.2.3. *Словесното съдържание на най-малките мелодични единици*

*Словесна единица (СЕ)* е фрагмент от мелодизирания текст, чийто цифров код съдържа пълна информация за словесното съдържание на разглеждания мелодичен сегмент. СЕ може да включва: отделна сричка; две или повече срички от една или от две съседни думи; цяла дума; дума и срички от предходна или следваща дума; две или повече думи с или без срички от други думи към тях. Границите на СЕ в голяма степен зависят от отношението към мелодичния сегмент на разглеждания момент. За определянето и регистрирането на СЕ беше развит специален аналитичен метод, благодарение на който десет-цифрения код на всяка СЕ дава пълна



съдържателна информация, включително и за СЕ, мелодизирани мелизматично.

2.2.4. *Регистриране на изразните средства, тембровите особености, украшения и всякакви украсителни способности, появяващи се в конкретния момент.*

Появата на какъвто и да било изразен похват, доколкото това е във възможностите на модерните нотописи, е симптом за проява на специално отношение към литургичния момент. За съжаление, почти винаги при живото изпълнение на опитен псалт срещаме очевидно несъответствие между записаното и изпълненото песнопение. Също така, дешифрирането на дадено песнопение винаги подлежи на оспорване. Това най-силно личи именно в употребата на особени изразни средства: орнаментация и темброва нюансировка на гласа. Точно това е периметърът, в който се разпознават следите от старите стилове в музикалното интерпретиране на литургичните текстове, предавани по устен път през вековете, регионални особености в орнаментиката, заимстване на орнаментация от един регион в друг и т.н. Това са следите от придвижването на мелодиите по пътищата на разпространение на християнството.

Единствените украсителни знаци, които включва анализиращият православен музикален материал, са вария, псифистон и форшлаг. За първите два знака ми беше обърнато специално внимание от г-н Асен Атанасов, който преведе специално за нуждите на това изследване четирите сугуба ектении от Ксенофонт от Рилската света обител. Тези, както и каквито и да било други от многобройните знаци за качество на тона от късновизантийските нотописи не присъстват по никакъв начин в сборниците с нотирани православни песнопения, официални за българската, гръцката и сръбската църква.

Единственият знак, който присъства в православните сборници е форшлаг, който е привнесен заедно с всички елементи на западния петолинеен нотопис. В музикалния репертоар на западната църква, изразните средства се свеждат до *Quilisma* и *Figura liqescente*, за които и до днес има различни версии как точно се изпълняват.

## 2.2.5. *Регистриране на границата между обособените смислови групи (текст, мелодия, ритъм, артикулационни и изразни похвати)*

Навлизането в анализа на музикалния материал изисква обхващане на всяка налична информация. На пръв поглед разграничаването на звучащите фрагменти на песнопението и тяхното тълкуване дава цялата необходима информацията за музиката. Насочването на изследването към анализ или сравняване на последования от два или повече музикални сегмента, води до необходимостта от още един важен елемент от информационната база. Това са последните два конкретни индикатора в класификатора: за интервал и за артикулационни похвати.

### - *Интервал*

Регистрирането на интервала между словесно-мелодичните единици е от значение тогава, когато насочваме вниманието си към преминаването от една в друга структурна единица, което е показателно за динамичността или плавността на мелодичната графика, както и за подхода към конкретни словесно-мелодични сегменти.

### - *Артикулационни похвати*

Този класификационен индикатор отразява моментите и начините на разграничаване на отделните структурни части на цялостната форма: инциза, полуфраза, фраза, коляно. Това са различните видове тактови черти, цезури, паузи. Във византийските нотописи от по-ново време местата, където завършва фразата или изречението са маркирани от мартири (свидетелства), които дават информация за ихосът, в който трябва да продължи пеенето. Това са знаците точка (една, две или три) и кръстче. Това е временно прекъсване на пеенето, което може да не бъде в края на фраза или друг тип построение. Това са моментите, в които преведените на съвременен петолинеен нотопис песнопения ползват единична или двойна тактова черта.

Класификационният индикатор *артикулационни похвати* отчита именно този формообразуващ елемент, който освен архитектурна, по всяка вероятност има и изразна стойност. В съвременни издания със стара литургична музика, броят на артикулационните знаци е далеч по-малък. По тази причина в класификатора са включени само пет от тях: цезура, incise и трите вида тактови черти.

### 2.3. Заключение

Класификаторът предлага систематично наблюдение на всеки от индикаторите по три линии: поотделно, в отношенията помежду им и в отношението им към цялото. При това, песнопенията могат да бъдат сравнявани както в рамките на общата категория, към която принадлежат (грегориански, източноправославни и пр.), така и с песнопенията от други големи категории. Благодарение на тази картина, като „през увеличително стъкло“ проличава как псалтът претворява свещените текстове в музикален образ, какъв тип движение избира за изразяване на определен текст, кои думи с какви мелодични средства най-често изразява, в какъв диапазон разполага патосът, религиозния екстаз, вгълбената молитвеност, в какви случаи избира постепенното движение и в какви си позволява скокове и т.н. Всичко това, изследвано в сравнителен план, показва връзките между източната и западна музикална традиция, между различните певчески школи, между песнопенията от различни периоди на годината, между песнопенията от различни жанрове, както и проникването и взаимното влияние между църковните и не – църковните музикални жанрове.

## II. МЕЛОДИЯ

Християнското песнопение представлява специален тип музикално изразяване. Неговата мелодия, възникнала и съществуваща заради религиозния ритуал, не е форма на изява на музикален талант или творчески импулс. Тя е тълкуване и подкрепа на литургичния текст и е подчинена структурно и естетически на църковния канон. Древните музикоучители не са композитори, нито автори на църковни песнопения. Те ги *съчиняват* или дори *намират* и са само посредници между божиято слово и богомолците.

Запазвайки връзката с общия литургичен контекст, както и с правилата, на които е подчинено съчиняването на песнопенията, в настоящето изследване записаната мелодия на източното и западното песнопение се разглежда не само като музика с назначение, т.е. с обслужваща църковния обред функция, но и като отражение и на психологическата нагласа на певеца, на неговото отношение към думите и непосредствено човешкия начин, по който го изразява.

### 1. Мелодична единица – продължителност

Мелодическите формирания, които разграничаваме в анализирания литургичен материал, могат да съдържат от един до девет звука, очертаващи разнообразни графики на мелодичната линия. Независимо от продължителността на мелодичната единица, нейният първи (или единствен) звук е постигнато отстояние от предишен звук, а нейният последен (или единствен) звук – отправна позиция за следващия. Задачата на това изследване е освен да регистрира честотата на явленията, също така и да се опита да потърси обяснение на констатирания резултат. По тази причина анализирането на мелодичните единици (включително определянето на тяхната продължителност) винаги е съобразено с взаимодействието им с другите компоненти на църковната музика: текст, гласова принадлежност, певческа традиция и т.н.

## **2. Видове мелодични единици**

### **2.1. Мелодични единици, съставени от съседни степени**

Постепенното движение е далеч по-предпочитания начин за построяване на мелодията в сравнение със скокообразното и това е обяснимо с напевната плавност на интонацията при говорене на църковните езици.

В анализирания християнски репертоар различаваме 25 варианта на мелодични единици, които съдържат от две до четири съседни степени. Какво е забележителното при тях?

а) Всяка единица има огледален образ, с изключение на една: начален звук, горна съседна степен, повторението и, връщане до изходния звук – степен надолу

б) въз основа на информацията за честотност на явленията констатираме предпочитание към низходящото мелодическо движение. Като честота на използване, мелодичните единици, съдържащи от две до четири съседни степени, разположени в низходяща посока, превъзхождат чувствително огледалния си еквивалент (1012 низходящи към 609 възходящи мелодични единици).

в) мелодичните единици, които започват във възходяща и завършват в низходяща посока превъзхождат по численост тези, които започват в низходяща и завършват във възходяща посока (370 с възх. начало и низх. край и 197 с низх. начало и възх. край). Може да се каже, че насочването на мелодията нагоре е само един от начините да се осигури пространство за движение надолу.

### **2.2. Мелодични единици със скок**

Музикалното интерпретиране на словесния текст е красноречив израз на разбирането и отношението към него. Това е изява на осмисления словесен текст, който със средствата на музикалното изразяване получава възможността да бъде естетически и емоционално обогатен, за да бъде разбран и предаден. Тъй като църковната мелодия е най-често плавна и с постепенно движение, присъствието на скокове в мелодията има семиотично значение. Скокове се срещат в определени моменти, на определени думи, при специфични обстоятелства, произтичащи от литургичния контекст. В изследвания богослужебен

репертоар се срещат 309 различни мелодични единици, съставени от два до четири звука, в които има възходящ терцов, квартов или квинтов скок. Най-много на брой са възходящите скокове през една степен (156), тъй като това е най-малкият скок, максимално близък до постепенното движение.

Обобщенията, които могат да се направят на базата на кодираната информация за мелодическото съдържание на песнопенията са следните:

1) Мелодичните единици, съставени от два до четири звука, които съдържат възходящ скок, са повече на брой от тези, съдържащи низходящ скок.

2) Мелодичните единици, които започват с възходящ скок, са повече на брой от тези, които започват с низходящ скок.

3) Мелодичните единици, които започват със скок, често насочват движението в противоположната посока, но това не е правило, тъй като не са рядкост случаите, когато формирането започва със скок и продължава движението в същата посока.

Анализирайки движението в границите на МЕ, както и при свързването на няколко МЕ в последования виждаме, че е за предпочитане плавното постепенно движение и следването на заоблена, вълнообразна графика на мелодичната линия.

### ***2.3. Мелодични единици със скок и постепенно движение в противоположната посока***

### ***2.4. Мелодични единици със скок и движение в същата посока***

## **3. Функции на мелодичните единици**

Изследването, проведено чрез сравнителен статистически анализ на песнопенията от извадката, доведе до определянето на различен статут на мелодическите единици (обобщаващо понятие за мелодични формирования, които не са анализирани от гледна точка на критерии, по които могат да се определят като някои от трите вида, описани по-долу. Формирования, притежаващи индивидуален числов код, с който участват в таблицата). Критериите за дефинирането им зависят от условията, в които се появяват. Според това разграничаваме три типа МЕ :

1) фигура - когато структурата на мелодичната единица съвпада със структурата на думата, която озвучава и подчертава нейния смисъл. Мелодичния сегмент е фигура също и когато не съвпада с границите и структурата на думата, но се намира в този си вид многократно в песнопението или репертоара.

2) формула - когато една мелодична единица е определена като фигура, но се проявява при устойчиви условия, като например: намира се винаги в каденционни моменти; среща се само в определен глас/ихос; среща се само при мелодизирането на определени думи.

3) въвеждаща или извеждаща мелодична интонация - МЕ, които не са нито формули, нито фигури и които могат да се срещнат както в началото или в каденционен момент от песнопението, така и като допълнение към която и да е фигура или формула, където и да е в неговата структура.

В процеса на изработване на класификатора и анализиране на мелодическото съдържание на християнските песнопения се достигна до определяне на огромен брой (297) различни мелодични единици, състоящи се от един до девет звука. Всяко от тях получи индивидуален числов код.

Кодирането на всички МЕ и резултатът от статистическата обработка на нанесената информация показва, че най-често срещаните са тези от един, два и три звука. В процеса на изследването, обаче стана ясно, че отчитането на продължителността на МЕ не е достатъчно, за да придобием изчерпателна и доколкото е възможно обективна представа за мелодическата същност на християнската музика. Отвъд броя на тоновете и разстоянията между тях се вижда, че една и съща МЕ, срещната в различни условия (текст, място в построението и т.н.) може да изпълнява различна функция.

По тази причина, към количествения критерий за определяне границите на мелодическите единици (брой на тоновете и графика на мелодичното движение) добавяме и качествен, свързан с тяхната функция. Според него различаваме условно три функции: *носеща*, *свързваща* (преходна) и *естетическа* (модел на функциониране на мелодията и на естетическия потенциал, който притежава музикалното изразяване на текста). За да бъде определена функцията на дадена мелодична единица трябва да се имат предвид следните съображения:

1) Отношението между МЕ и текст (сричка, една или повече думи)

2) Мястото на МЕ в мелодическото построение и между околните ѝ МЕ: дали е самостоятелна и със стабилна мелодико – словесна структура или е свързваща между съседните на нея, осъществявайки плавност и вълнообразност на мелодическото движение.

3) Съществуването на възможност тоновете на МЕ да бъдат редуцирани до по-малко на брой, при което тя да се преобразува в кратка МЕ с друга функция.

Функционалният анализ на МЕ вече ги поставя в условия, при които те се разпознават: (1) като *фигури, формули* и *въвеждащи/извеждащи интонации* според критериите честота на използване и местоположение; (2) като МЕ с *носеща, свързваща* или *естетическа* функция според критериите за ролята им в словесно-мелодичния контекст на песнопението, което от своя страна е поставено в пряка връзка с литургичния контекст.

### ***3.1. Носеща функция на мелодичните единици***

*Носеща* функция имат най-малките градивни единици, притежаващи най-лаконичния музикален изказ в словесно-мелодическия контекст на момента. Най-често срещаният случай за МЕ с такава функция е фигурата, състояща се от един звук, върху който се пее едносрична дума (*Бог, свят, мир и т.н.*) Еднозвуките фигури с носеща функция обикновено се намират в точката на промяна на посоката в мелодическото движение: в най-изпъкналата или в най-вдлъбнатата част на мелодичната вълна или в края на мелодическо построение. В случай, че двусрична или трисрична дума се намира в същата ситуация, то тя също изпълнява такава роля. Може да се каже, че фигурите с носеща функция притежават свойството центростремителност по отношение на околните фигури, тъй като те представляват обединителен център, към който заобикалящите се стремят като посока и характер на мелодичното движение.

### ***3.2. Свързващата функция на мелодичните единици***

Свързваща (преходна) функция изпълняват МЕ, които осъществяват плавно връзка между заобикалящите ги мелодически формирания. Свързваща функция може да изпълнява и МЕ от един звук, с която се пее част от дума, или от два, три или повече звука, които осъществяват връзките в мелодичната конструкция. Може да се каже, че при този тип структурни единици се наблюдава свойството центробежност, тъй като тяхната енергия е насочена към осъществяване на най-добрата връзка между елементите.



### **3.3. *Естетическа функция на мелодичните единици***

Естетическа функция изпълнява МЕ от два или повече звука, която съдържа в себе си такава с носещ или свързващ характер, но представя един по-богат, разширен, украсен неин вариант. Именно в тези гъвкави мелодични единици с по-голяма продължителност се долавя проявата на музикална фантазия и естетическо отношение към свещения текст. В известен смисъл, използването на МЕ с естетическа функция осигурява огромното разнообразие от варианти на едни и същи песнопения.

## **4. Заключение**

Всички параметри на морфологичен музикален анализ, които описахме, са в полза както на разбирането на мелодията като функция на текста, така и като част от християнския ритуал, притежаваща относително самостоятелно, значимо място в неговото осъществяване. Резултатите от извършените в настоящото изследване анализи отвеждат до следните изводи:

1) Съчинителят на църковното песнопение трябва да бъде не само добре подготвен по отношение на правилата за създаването му, но и е абсолютно необходимо да бъде музикален и надарен с усет към музикална форма, пропорция и естетика на песнопението.

2) Псалтът, колкото и ограничен да е от многобройните правила за музикално осъществяване на един библейски текст, има свободата да ползва палитрата от музикални средства, с които разполага според собствената си ерудиция и фантазия, за да възвиси изпълняваното песнопение.

3) Анализът на мелодическата същност на християнското песнопение трябва да се провежда на няколко различни нива: на разграничаване на най-малките структурни единици на песнопението; на принципно следване на критериите за определяне на мелодичните сегменти като фигури, формули или интонации с въвеждаща/извеждаща функция; на осмисляне на функциите и взаимовръзките между мелодическите елементи.

Изследването на мелодическата същност на християнското песнопение представлява територия, на която си дават среща няколко области на знанието за църковната музика. Това са от една страна – вековната устна традиция и писменото предаване на песнопенията и от друга – фиксираната гласова принадлежност и структура на

песнопенията и безбройните варианти в орнаментацията и ритмическия стил, в които тези песнопения се срещат на територията на цялата някогашна Римска и впоследствие Византийска империя.

### III. ЕЛЕМЕНТИ НА МОРФОЛОГИЧНИЯ МУЗИКАЛЕН АНАЛИЗ

#### 1. Фигурите от един звук

Еднозвуквата фигура (МЕ 130) е най-кратката мелодическа единица, която може да притежава самостоятелно смислово значение. Тук неизбежно се изправяме пред една от основните разлики във възприятието на източния и западния певец за понятието звук. Поради това сме длъжни да направим уговорката, че когато става дума за звука като гравивна мелодична единица, имаме предвид това, което чуваме в комбинация с текст и във връзка с останалите компоненти на мелодичната и литургичната ситуация, а не като начин на записване и принцип на мислене, характеризиращ византийската музикална система.

1) Статистическият анализ показва, че МЕ, състояща се от един звук е най-често срещаната в изследвания християнски репертоар (1347 пъти). Това е един от силните аргументи в полза на възприемането ѝ като самостоятелна мелодическа единица.

2) Като мелодически сегмент от речитативно песнопение (от типа на *Gloria Patri et Filio*) еднозвуквата МЕ почти постоянно съответства на сричка от думата, а диапазонът на песнопението е (особено ако не се смята подготвителната мелодическа фигура за думата *Gloria*) от две или три степени.

3) В мелодичните (не – речитативни) песнопения от типа: *Gloria in excelsis Deo*, *великите и малките славословия*, ектениите (*Господи, помилуй/ Kyrie eleison*), *Алилуйя*, *Трисвятое/Trisagion*, МЕ от един звук винаги се използва за момент от текста, който я поставя в позицията на ясно разграничаваща се гравивна единица:

а) намира се в повратна точка от мелодичната линия или в край на построение.

б) намира се на аналогично място в последователността от МЕ в рамките на мелизма.

в) винаги е с трайност, съответстваща на условно приетата единица – мярка за съответната певческа традиция или с удвоена стойност. Никога не е резултат от ритмическо деление на основна ритмическа стойност.

Имайки предвид, че еднозвуквите фигури в неречитативните песнопения много често се намират на върха, в най-ниската точка на мелодичната вълна или в края на построението, статистическият

резултат потвърждава логиката на литургичната музика, изведена от практиката: църковната музика представлява плавно, вълнообразно мелодически представено слово. Преодоляването на големи разстояния между изпетите тонове винаги е свързано с изразяването на афект или натрупана енергия, която трябва да бъде изразена с мелодически ход, който да привлече вниманието, да постигне различно от обичайното състояние на вгълбеност.

## 2. Стъпката между мелодичните единици

В изследвания християнски репертоар преходът към следваща мелодична единица е най-често водоравен (1615 случая), чрез стъпка към горна (2171 случая) или долна съседна степен (1750 случая). Колкото по-широк е интервалът, толкова по-малко на брой са срещаните случаи. Никога не се среща септимов скок (в която и да е посока) между две съседни МЕ. Октавов преход се среща рядко, в изследвания римокатолически материал само четири пъти във възходяща посока, а в православния – нито веднъж. Има само един случай на скок през октава в низходяща посока – в сръбско песнопение.

На базата на извършения анализ, правим някои заключения, изведени с помощта на резултатите от статистическото изследване.

1) По отношение динамиката в строежа на мелодическата линия едногласната църковна музика се характеризира с преобладаващо водоравно и постепенно движение. Тази характеристика се проявява както в строежа на използваните МЕ, така и от преходите между тях. Статистически водоравните и постепенни преходи надвишават повече от два пъти преходите със скок във възходяща или низходяща посока.

2) Независимо от предпочитанието към възходящи скокове между МЕ, броят на самите МЕ с постепенно низходящо движение представлява много голяма част (малко повече от  $\frac{1}{4}$ ) от общия брой на всички МЕ, включително и тези с водоравно движение. Това вероятно е един от механизмите, чрез които се балансира движението във възходяща посока, така че общата мелодична линия да бъде вълнообразна или аркообразна. Доста често дори компенсаторният механизъм на постепенното низходящо движение надхвърля диапазона, до който е достигнато във възходяща посока, в резултат от което независимо от възходящите скокове се получава общо движение надолу. Вероятно това е един от начините, по които църковната мелодия изпълнява своята основна функция: да внушава смирение, омиротворяване, самовгълбяване и молитвеност.

### 3. Мелодичните единици от два и повече звука

МЕ от два звука е тази, която най-еднозначно илюстрира същността на християнския мелос – мелодичен ход, преодоляване на разстояние. Резултатът от проследяване присъствието на дву-звуквата МЕ в богослужебната музика показва, че предпочитаното движение е това – в низходяща посока, без значение дали постепенно или със скок. Паралелен анализ на два фрагмента от *Велико славословие* и *Gloria in excelsis Deo*, които напълно си съответстват като текст, насочва вниманието ни към два интересни момента на мелодичното им осъществяване.

1) МЕ, с които са мелодизирани думите в двата текста, са различни като функции. Дори да приемем, че тези функции са относителни и преливащи се, не може да не обърнем внимание на факта, че с думата *Deo* завършва фраза и МЕ представлява завършек на кратката мелодична структура в рамките на цялата.

Думата *Богу*, се пее на същата височина, където е изпят възгласът *Слава*, като че ли да запази високата степен на екзалтация в славословенето. Мелодизирана е също с три звука, както и *Deo*, но функцията на тази МЕ също е носеща. С нея не завършва мелодическо построение, а тя със своята словесна и мелодическа изчерпателност представлява отправна точка за следващата МЕ със свързващ характер.

2) Четирите МЕ с различни функции, с които се пее *Et in terra pax* съответстват на две със структурен, с които се пее и на земи мир. Едва тук завършва и църковнославянската фраза, за разлика от грегорианската, която продължава до *bonae voluntatis*. Забележително в този случай е, че независимо от разнофункционалността на МЕ на едното и другото песнопение, във фрагмента *et in terra pax* и *и на земята мир*, мелодичният профил в източното и в западното песнопение е един и същи. Както изглежда, по отношение на този словесен фрагмент, това е случай на сходна мелодична интерпретация, т.е. тази МЕ може да се приеме за мелодическа формула.

### 4. Разширени мелодични единици

Те представляват разширен вариант на МЕ от първите две категории и представят литургичния момент по същия начин, както би бил представен и с краткия им еквивалент, но са предпочетени пред него заради особено отношение или необходимост да се постигне специален естетически ефект.

При кодирането на информацията за разширените МЕ много често сме изправени пред въпроса: дали конкретният фрагмент да бъде разглеждан като поредица от няколко мелодически сегмента или като един цял. Съображенията да се вземе едното или другото решения са следните:

1) Как е мелодизирана думата в обичайния случай на появяването и? Дали силабично или с разпяване на някои от сричките? Ако се мелодизира силабично, то МЕ може да бъде разглеждана нацяло, а не като последование от по-кратки, тъй като не трябва да се забравя, че мелодията е в услуга на думата и обикновено е в синхрон с нейната цялост.

2) Дали мелодията, с която е озвучена думата, е формиране с качествата на мелодическа формула? Същата тази мелодия може да бъде срещната и като озвучаване на друга дума, думи или части от думи.

## **5. Въвеждащи/ извеждащи интонации**

Между различните елементи на музикалното интерпретиране на християнските текстове има такива, които имат дискретно, но особено важно присъствие. Това са мелодични формирования, които подготвят появата на МЕ или поемат и отвеждат акумулираната енергия от нея. Тези интонации (понякога състоящи се просто от един или два звука) са „мелодически модели“ (според названието, което им дава Ферети) за различните гласове, които са познатите запевки на всички гласове, каденционните формули, но и особено често мелодически интонации с въвеждащ или извеждащ характер във „вътрешността“ на песнопението.

## **6. Мелизматична фигура или въвеждаща/извеждаща интонация?**

На базата на натрупания опит при извършването на функционалния анализ установяваме, че въвеждащите и извеждащи интонации са кратки, граничат непосредствено с МЕ пред или след тях и са структурно разграничими от мелизматична фигура, която евентуално ги предхожда или следва.

## 7. Застъпване на мелодични единици

Постигането на цялостен образ и монолитно изразяване в литургичната музика е висша реализация на нейната природа. Ако един църковен творец се придържа към правилата и в същото време успява да съчетае с тях своята фантазия и творчески потенциал, така че неговото съчинение да се впише в духа, естетиката и философията на християнството, то най-вероятно той е станал част от това цяло. Именно затъпването между мелодични единици, както и разминаването между границите на мелодичните и словесните единици е проява на явление, което може да се назове *словесно-мелодическа полифоничност*, тъй като логиката на мелодичните и словесните сегменти работи колкото в синхрон, толкова и самостоятелно. Техните граници не съвпадат и е почти невъзможно да се прекъсне мелодията, без да бъде прекъсната словесна или мелодична фигура.

## 8. Мелодия „отвъд“ мелодията

Редуцирането на мелодията до нейния *опростен, изчистен* вид представлява, колкото подход, толкова и резултат от анализа на мелодичните детайли, защото именно осъзнаването на основата на музикалната тъкан води до проглеждане в нивата на мелодично мислене, в неговия своеобразен подтекст. В този дял от разработката са илюстрирани три механизма на проникване в различните мелодични нива.

8.1. Редуциране на разширени в кратки мелодически единици – чрез откъси от песнопения, представени във вида, в който са поместени в сборника и във вида, в който разширените МЕ са сведени до водещите, опорните тонове в мелодията.

8.2. Съответствия между кратки и разширени мелодични единици – представяне в табличен вид (в отделни таблици за православните и за грегорианските песнопения) на най-често срещаните в репертоара кратки мелодични единици и съответния им брой разширени, от които са представени.

От таблицата, отнасяща се до съответствието *кратки/разширени* МЕ в православния репертоар констатираме, че разнообразието от кратки МЕ, за сметка на разширените е доста по-голямо, независимо от ограничените възможности за изява на мелодията: постепенно движение и малък тонов обем. В грегорианския репертоар прави впечатление, че изобилието от разширени варианти на кратки МЕ, е несравнимо по-

голямо, отколкото в православния. Регистрирането на разширените МЕ като съответствия на кратките, довежда до предположението, че именно в свободното използване на тези МЕ се съдържа потенциалът за музикална творческа фантазия и изобретателност в тази догматична и консервативна музикална материя.

### 8.3. Редуциране на изписаната мелодия до мелодия-схема.

Богат илюстративен нотен материал, където големи фрагменти и цели песнопения от различни типове и функции в богослужението, така, както са нотирани в сборника и в изчистен вид. Всяка редукция е придружена с представяне на критериите, според които е извършена. Основен принцип в процеса на редуциране на изписаната мелодия до мелодия – схема е идентифицирането на МЕ с естетическа функция и свеждането им до МЕ с постепенно движение и силабично мелодизиране на текста. Въпрос на следващи изследвания е методиката на тази редукция да бъде прецизирана, обогатена и още по-еднозначна в тълкуването на елементите на мелодията.

Благодарение на този анализ изпъкват две нива на формулно мислене: (1) на видимата мелодична линия и (2) на мелодичните вълни, фигурите и формулите изпъкващи като „под луна“ след като бъде освободена мелодията от всички допълващи, свързващи, украсяващи и други мелодически аксесоари. Както отбелязва Д. Христов: *“Свързването на по-ярките тонове на мелодията в нови линии, в нови взаимоотношения помежду им формира вътрешен вторичен порядък на мелодията.”* (Христов 1973, 65)



## IV. ИЛЮСТРАТИВЕН МОРФОЛОГИЧЕН И ФУНКЦИОНАЛЕН АНАЛИЗ НА ДВЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Както в нотираните в *Graduale Romanum*, *Gloria in excelsis Deo*, така и във *Великите славословия* от *Кратък осмогласник* и *Божествена литургия* на Петър Динев, *Сръбски осмогласник* на Никола Попмихайлов и *гръцка литургия*, които са нашият източник за изследван литургичен материал, достатъчно ясно личи скелетът, основата, моментите, подлежащи на акцентирание и орнаментиране, отношението мелодия-текст. Както видяхме в анализите, направени дотук, в подбрания музикален материал личат и далеч не толкова видими параметри на музикалното изразяване.

Определянето на мелодичните единици в сродните песнопения от различните християнски обреди (в случая православен и римокатолически) е един от най-сложните аспекти на аналитичната работа. Продължителността и профилът на МЕ са пряко отражение на музикалното мислене на западния или източния църковен певец. Основен проблем тук е неуловимата за съвременния нотопис разлика в природата на късновизантийската и грегорианската невма. Византийското невмено писмо представлява последование от ходове, преодоляване на разстояния, а западната – последование от ясно разграничени формирания – фигури, формули и типове интонационни образувания. Тази фундаментална разлика в двете нотни писмености е трудно разграничима в линейния нотопис, но разграждането на песнопенията на най-малки структурни единици с цел тяхното анализиране и сравнение води до потвърждаване на някои факти, известни от всички музикалнотеоретични трактати за старата църковна музика:

1) Мелодичните модели, чиито далечни прародители, са византийските формули – тесиси и които съставят мелодията на древното християнско песнопение са видими дори и в песнопенията, нотирани чрез съвременни нотации.

2) Имайки предвид главните тонове на съответния ихос/модус и следвайки принципа за силабичност и постепенност в мелодизирането на текста, дори и в нотираното със съвременен нотопис песнопение не е трудно да се отличат главните, водещи тонове в МЕ и тоновете, които въвеждат, украсяват, подчертават главния тон или пък свързват със следващата. Техните далечни прародители са вероятно малките и големите ипостаси или т.нар. знаци-тела и знаци-души (вж. Хурмузий), чрез които се изписват древните християнски мелодии .

3) Независимо от липсата на ихими (за византийското пеене) и *intonatio* (за западното), подготвителните, настройващи интонации, характерни за гласа, в който е съчинено песнопението, често присъстват като мелодични фигури/формули вътре в самото песнопение и придават характерност на съответния глас.

4) Векове след дидактичната творба, известна като Голямото исо на пападическото пеене от Св. Йоан Кукузел, където „*месисите са дадени в по-сложна форма – със свързващи елементи (въвеждащи и каденциращи – отвещащи към следващия месис), а понякога и с наставени повторения*“ (Маринов, б), в съвременното нотиранието песнопенията самото диференциране на мелодичните сегменти естествено довежда точно до тези техни функции и прецизно разграничаване на разнофункционалните детайли на музикалната тъкан.

В първият нотен текст е представено разграничението на мелодичните единици с цифровите кодове, с които това песнопение е регистрирано в таблицата Класификатор. Разглеждани в този вид, лесно забележим факт е, че мелодичните единици, озвучаващи идентичен текст (на латински и църковнославянски), са с различна продължителност. Причината, че езикът притежава различна интонация не изчерпва обяснението на този факт, понеже никъде не личи целта, мелодиите на песнопенията на латински, гръцки или църковнославянски с еднакви текстове да бъдат превеждани така, че да паснат на преведения текст. Освен, че мелодическото мислене е подчинено на интонационната специфика на всеки от езиците, доста често се наблюдава различен подход към мелодизирането на съответстващите си думи в източното и в западното песнопение.

Вторият нотен текст илюстрира функционалния анализ на същото песнопение, като за улеснение МЕ с различни функции, както и тези, които определяме като фигури или формули, са отбелязани с разноцветни рамки. В различен цвят са и интонациите, определени като въвеждащи или извеждащи.

Изборът на двете песнопения е произволен. Направените изводи могат да придобият характер на общовалидност, когато анализът се разпростре върху много по-широкото поле на всички славословия от публикувания християнски репертоар. Едва тогава могат да се предложат някои хипотези относно разликите между песнопенията от различните обреди.

# 1. Морфологичен и функционален анализ на GLORIA IN EXCELSIS DEO V, Modus VIII, XII в.

На базата на извършения анализ на *Gloria V, modus VIII, XII в.* и неговото онагледяване, можем да изведем някои логически съждения:

1) Стиховете са 18, а мелодичните последования – три, като в два случая се появяват интонационни елементи от тези три последования. Това е целият мелодичен материал, който озвучава този литургичен текст. Имайки предвид твърде многото разнообразни лингвистични ситуации, в които тези мелодични последования попадат, очевидно е, че няма как мелодията да е съчинена така, че да до-изразява или до-обрисува литургичния текст. Една и съща мелодия се пада върху думите: *benedicimus te; agimus Tibi; Deus, Rex caelestis; peccata mundi* и по същия начин на *ad dexteram Patri*.

Следователно:

а) Мелодията в този случай няма смислова, изобразителна функция, подчинена на текста. Нейната зависимост от текста се свежда до това, мелодичната формула да претърпи такава трансформация, че силните моменти в нея да бъдат на верните места спрямо словесната прозодия;

б) За тази мащабна част от западното богослужение с толкова много текст се ползват само три мелодични последования, които се повтарят неизменно в един и същи ред с цел запаметяване на мелодичния модел и концентриране върху смисъла на текста, а не грижа за колкото може по-разнообразното му и изразително представяне.

2) Границите на стиховете не съвпадат с границите на обособените последования от музикални формули.

Следователно:

а) Музикалната логика следва свои правила, в синхрон, но независещи от текста;

б) Поради несъвпадението между началата и краищата на мелодичните и словесните фрази се получава ефект на безкрайност и липса на възможност за прекъсване до самия край на песнопението. Ако се спре в край на словесна фраза, то няма да е край на мелодичната и обратно.

3) Единственото място, където се нарушават мелодичният „модел“ и последователността (1, 2, 3), е на думите *Tu solus sanctus; Tu solus Dominus; Tu solus Altissimus*. Това е момент, в който може мелодията да бъде семантично натоварена и погледът към нея да бъде екзегетичен.

Извод: Структурата на мелодията е стройна и неизменна, освен в моменти, когато променянето ѝ служи за привличане на вниманието и изисква още по-изострена сетивност към свежените думи, които се пеят в този момент.

## 2. Морфологичен и функционален анализ на *Велико славословие, гл. 3*

*Слава на Тебе, който ни показваш светлината.* Това е стих, който не присъства в римокатолическото славословие. Прави впечатление, че границите на всички думи съвпадат с границите на мелодичната вълна. Всеки край на дума е отправна точка за промяна посоката на мелодично движение за следващата дума. Това впоследствие се оказва един постоянен критерий при определяне границите на мелодичните единици.

В структурата на славословието се разграничават няколко дяла, които не е уместно да бъдат наричани фрази в смисъла, използван за този термин от класическата музикална терминология. Това са по-скоро последования от интонационни вълни, следващи стриктно интонационната крива на речта и съответстващи на структурата на текста.

Мелодичните единици са разположени или на рамо на мелодичната вълна (господи; - жителю) или обхващат цялата мелодична вълна (*небесний; Сине; вседержителю; Иисусе Христе*). Мелодичната фигура с най-голяма продължителност е тази на *Иисусе Христе* (477) – състояща се от седем звука и представляваща съвършена, симетрична интонационна вълна, която независимо от голямата си продължителност, няма никакви основания да бъде разделена на две или повече мелодични единици. В този си вид тя присъства в класификатора 20 пъти в целия християнски репертоар от извадката и е на 30 - то място по честота на използване. Срещаме тази фигура 11 пъти в българските песнопения, четири пъти в сръбския осмогласник и 5 пъти в грегорианския репертоар. Нейната аркообразна форма я прави предпочитана мелодична формула не веднъж за думите *Иисус Христос*, независимо от това в кой ихос или модус е песнопението, както и за озвучаване на думите *benedicimus, miserere, alleluia*, мелизматичните моменти на *Kyrie* и *eleison*.

Във функционално отношение, тук преобладават фигурите с носеща функция, разкриващи изчистената, основната мелодия на песнопението.

За разлика от мелодичните формули, които бяха идентифицирани в грегорианското славословие, тук формулният смисъл на мелодичните формирания, е различен. Ако в *Gloria* мелодичните формули са три и се явяват в една и съща последователност, която е почти неизменна, то тук отбелязаните мелодични формули са по-скоро характерни за ихоса мотиви (тесиси), които най-често се явяват в каденционни моменти. Те са с такъв профил и посока на мелодично движение, че леко и естествено отвеждат към някой от основните за гласа тонове. Няма постоянна последователност от еднакви мелодични формирания, както в разгледаното грегорианско песнопение. Цялата мелодия е построена в неизменното вълнообразно и постепенно движение, осигурено от фигури със свързваща и естетическа функция, както и от единични въвеждащи или извеждащи тонове.

## V. УСТОЙЧИВИ ПОСЛЕДОВАНИЯ ОТ МЕЛОДИЧНИ ЕДИНИЦИ

Целият аналитичен процес, отразен в настоящия труд, представлява близко взаимодействие и взаимно влияние между три компонента:

- 1) Анализ, свързан с изготвянето на каталога от класификационни показатели
- 2) Регистриране на информацията в таблицата на класификатора
- 3) Анализирание и коментиране на резултатите, получени при компютърната обработка на информацията.

Именно благодарение на третия компонент на анализа – интерпретирането на резултатите от компютърната обработка – се достига до изводи, които са невъзможни при стандартна аналитична работа. Работата със статистическа компютърна програма направи възможно обработването на голям по обем музикален материал и проследяването на явленията по честота, форми, зависимости, последования, след което да бъдат направени изводи с по-голяма вероятност за общовалидност. След като е извършен анализ на единичните конкретни явления в тяхната честотност и поведение, важен аспект от изследването на мелодията е проследяването на повторемостта на последования от мелодични елементи.

Този процес вече изисква една много по-сложна специализирана компютърна работа, за която беше ползван специално за целта подготвен компютърен алгоритъм за обработка на информацията от таблицата. Благодарение на него се идентифицират мелодическите последования, които се повтарят буквално в литургичния репертоар, брой на явяването им, песнопенията и местата в песнопенията, в които се срещат. Това дава възможност също и да се проследят универсалните мелодически последования – формули за даден християнски обред или за християнската музика въобще. С други думи, това е статистическо освидетелстване на модалното и формулно мислене в християнската музика. Най-дългото последование от МЕ, което се среща буквално повторено в изследвания репертоар е от 21 МЕ – в *Gloria Patri* на II и VIII гл. (*Graduale Triplex* - 822, 824) Срещат се повторения на 18, 13, 11, 10, 9 и т.н. МЕ.

Може да се каже, че именно този етап от анализирането на музикалния материал дава възможността за тестване на напластеното от слухов опит впечатление, че често в песнопенията от източния и западния репертоар се срещат еднакви или подобни МЕ и последования.

Доказан факт и въпрос на базисен начин на мислене е формулният характер на много от мелодичните елементи в християнската музика, но кои фигури/формули и комбинации колко често и къде се срещат може да се изследва само ако се търсят в голям обем от мелодичен материал. За щастие съвременните технологии, с които разполагаме дават възможността да бъдат обработвани огромни масиви от информация и да се търсят отговори на въпроси, които досега не са били поставяни.

Поместените и коментирани в дисертационния труд примери, съвсем не изчерпват броя и характера на устойчивите мелодически последования. За анализирания репертоар вероятно той би бил четирицифрено число. Но от систематизирането на резултатите става ясно, че:

1) Колкото по-дълги са последованията, толкова по-знаково е срещането на въпросното последование в различни песнопения или различни обреди (изток/запад).

2) Под дългите последования прозират по-кратки, които притежават собствена характерност и могат да бъдат проверявани за повторемост между по-кратките, след което да се обърне внимание тези по-кратки последования от какви мелодични елементи са предшествани и с какви продължават.

3) Колкото по-кратки са последованията, толкова повече се повтарят, докато достигнат до ниво: последования от две и от три фигури, които се срещат почти навсякъде, т.е. вече са най-употребяваните изразни средства на християнската музика.

***Границата между комбинацията от фигури, която е значимо явление, в случай, че се повтори някъде в репертоара и комбинацията от фигури, която е най-използваният, характерен език на християнската мелодия минава между комбинациите над- и комбинациите под- три последователни мелодични единици.***

Изследването на мелодичните последования е изследване на езика на християнската музика не само като морфология, но и като логика и архитектура. Следващо ниво на анализ показва кои комбинации от МЕ имат продължения в едната или в двете посоки и кои спират да нарастват; след какви фигури най-често става фиксирането на последованието и как би могло това да се тълкува.

*Докъде се разширява „Вселената“?*

„В орехова черупка“ или не, Вселената на християнската мелодия съществува според правила, валидни за голямата конструкция в такава степен, както и за най-малкия сегмент от нея. В таблиците за чистата мелодия, където не са включени други индикатори (песнопение, глас, текст и т.н.), може да се проследят последованията от мелодични

единици в техния чист вид. Получава се универсална картина, при която без всякакви други съображения изпъкват устойчивите мелодически ядра, съставени от мелодични комбинации. Именно тук се вижда, че основният градивен елемент в християнската музика е еднозвуквата мелодична единица.

За да проследим жизнеспособността на комбинациите от мелодични сегменти, от таблиците с устойчиви мелодически последования от 9 до 21 извлякохме всички МЕ, които се срещат повече от веднъж. Получи се списък от 25 мелодични единици, които обработихме, като отделихме 15-те най-често използвани в разглеждания християнския репертоар. Като най-често използвани, те биха могли с пълно основание да се наричат фигури. Комбинирахме всяка със всяка в двойки и ги тествахме в таблица с тройки мелодични единици, разпределени по певческа традиция (римокатолическа/православна). От това получихме резултата коя двойка мелодични фигури с каква трета се комбинира след края си или преди началото си. Получените тройки тествахме в таблицата с четворки (отново по деноминации), четворките – в петици и т. н. Разширяването на фигурите от двете им страни продължаваше до там, докъдето достига потенциалът за разширяване на мелодическото последование. Някои спират да се разширяват на ниво 3, други на ниво 4, 5 и т.н. Нивото, на което последните шест последования спират да се разширяват и от двете страни, е последование от 13 МЕ.

От таблица 1 – *затворени последования*, която илюстрира извършения анализ, придобиваме представа с каква МЕ с голяма вероятност е възможно да започне или да завърши едно устойчиво мелодическо последование. Като най-често използвана по принцип фигура 130 (единичен звук), вероятността с нея да започне или да завърши последование съвсем не се подразбира. Напротив: най-голяма честотност в римокатолическия репертоар са случаите, в които последованието започва с фигура 138 (звук, долен съседен). Частично това може да се обясни със спецификата на акцентуацията в латинския език, където повечето думи са дву- и трисрични, а в случаите с двусричните ударението пада върху първата сричка, така, както е и в тази фигура, където ударението пада върху първия, по-висок звук. Най-малка е вероятността в началото на последованието да се срещне фигура 239 (звук, горен съседен, постепенно низходящо движение през 1 ст.). Доста по-често тази фигура се среща в края на последованието в католическото песнопение. Що се отнася до фигурата, с която най-често завършват последованията в римокатолическия репертоар, то резултатът сочи като най-подходяща еднозвуквата фигура (130). Това е обяснимо с природата на еднозвуквата фигура, която за да бъде определена като такава много често се намира в край на фраза или построение. Разбира



се, най-малко вероятно е като последна в последование да срещнем фигура 131 (звук, горен съседен звук). Тя е по-скоро от фигурите, генериращи или продължаващи движението, тъй като нейната посока е възходяща, т.е. по-скоро може да представлява начало на мелодическа вълна.

Таблица 2 – *Отворени последования*, е тази, в която наблюдаваме мелодически последования с продължителност от 2 до 12 МЕ, които винаги се увеличават при тестване на последования с по-малък брой МЕ в таблицата с една повече. Техните крайни МЕ не са краища на последованието, а такива, които са способни да се комбинират със следващи. От тази таблица можем да направим някои изводи за креативността на най-често срещаните МЕ и за тяхната способност да генерират продължение.

Виждаме, че от подобрите като най-често използвани в християнския репертоар, най-удобна за комбиниране с други е 138 (З, ДС), както за западния, така и за източния репертоар. Това не влиза в противоречие с резултата от таблица 1, където тази фигура се появява и като най-предпочитана за начало на затворените последования. Напротив: потвърждава нейната универсалност. Все пак случаите на позицията и в началото на отворени последования са доста по-голям брой от тези – в началото на затворени последования, така че може да се каже, че това е фигура, стимулираща, а също и подкрепяща мелодическото движение в низходяща посока. Най-малък е броят на появяванията на фигура 239 (З, ГС, ПНД1), както като начало, така и като край на отворени построения. Вероятно тя е твърде голяма – от четири звука и с твърде изразителен мелодически профил, за да приеме движение и да го предаде нататък. Тя самата представлява оформена мелодическа вълна, така че по-скоро е подходяща като завършваща фигура и в двата типа последования.

Като фигура, заемаща позицията на най-често срещана в края на отворените последования срещаме еднозвуквата фигура 130. Тази фигура е най-широко използвана също и в края на затворените последования, но също, както и в случая с фигура 138, това не е противоречие, а потвърждение на две доказани тези:

1) Че природата на християнската музика е говорна и поради това нейното естествено мелодизиране е в силабичен стил, при което се получава преобладаване на еднозвуклови самостоятелни мелодични единици.

2) Че еднозвуквата мелодична фигура е най-често срещана в християнския репертоар именно поради своя генеративен потенциал и способността да влиза във всякакви комбинации и да позволява всякакви продължения.

Най-често срещана като последна в мелодическите последования в православния репертоар е фиг. 177 (З, ПНД1), което е разбираемо заради низходящата посока на завършващите фази от мелодическите построения. Именно поради това, че ходът във фигура 131 (З, ГС) е възходящ, той е най-непродуктивен в ситуации на завършващо мелодическо построение.

Предложените анализи са по-скоро една възможна реализация на функционалността на метода, приложена върху една определена извадка от християнския репертоар, върху елементите, проявите и функционирането на мелодията. Това е морфологичен и статистически анализ на християнската мелодия, който в конкретното изследване не засяга пряко връзката и с много от останалите класификационни показатели, които присъстват в подробно каталогизираната и регистрирана в *Класификатор* и *Таблица* християнска музика.

## ОБОБЩЕНИЕ

Настоящото изследване прави задълбочен сравнителен морфологичен анализ на една представителна съвкупност от грегориански и източноправославни песнопения. Основният проблем, който трябваше да реши изследването, е свързан с избора на подходящи методика и инструментариум, осигуряващи представителност, достоверност и сравнимост на информацията.

Първо, при решаването на проблемите на представителността, сме изхождали от критерии, които отразяват разбирането ни за песнопенията не само като музика, но и за прилагането на свещените текстове към социално-психологическия и институционален контекст, в който те се създават и изпълняват.

Второ, при решаването на проблема със сравнимостта сме се ръководили от прилагането на единни критерии при кодиране на музикалните единици и сме анализирали само песнопения, които в месата и литургията са с едни и същи текстове.

Трето, при решаването на проблема с достоверността беше изработен класификатор, който включва: 10 общи класификационни показатели на песнопенията, 297 мелодични единици, 150 ритмически и артикулационни и изразни единици, и 887 словесни единици. Основен принцип при цифровото кодиране на всяка мелодична и словесна единица бе тя да носи природата на песнопението, от което е обособена.

Този подход позволи сравнителния анализ на песнопенията от различни традиционни за християнството певчески школи по начин, при който общите изводи не са за сметка на музикалното съдържание. Естетическите и лингвистичните критерии, от които сме се ръководили при определянето на мелодичните и словесните единици, намериха сериозна подкрепа в получените статистически значими резултати. Наличието на видима зависимост между мелодичните и словесни единици; по-високата честота, с която се появява дадена единица, както и голямото разсейване на последованията от две мелодични единици говори, че изходните музикални и словесни единици са достатъчно големи, за да могат да изпълняват самостоятелни функции, а не са изкуствено получени чрез разрязване на по-големи мелодични и словесни единици. Каденционните мелодии не са единни мелодически формули, а последования от няколко мелодически единици, които участват и в много други комбинации. Респективно, едни и същи словесни единици се интонират с различни мелодични единици. Накрая, появата на едни и същи мелодически единици в песнопения от православния и римокатолическия репертоар говори за относителната независимост на тези мелодични единици от текста и същевременно потвърждава основателността на идеята за сравнителен анализ на православно и грегорианското песнопение.

В предложения анализ на християнската мелодия са ползвани само част от получените статистически резултати – онези, които се отнасят до мелодичните единици. Това включва честота на мелодичните единици, отношенията им със съседните мелодични единици, преходите между тях, връзката им с думите, които озвучават и т.н. Тези резултати са разгледани на различни равнища: общохристиянско, грегорианско, православно, различни певчески школи в рамките на православието.

## ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Настоящото изследване предлага решение на две основни задачи:

**Първо**, да представи нова методика за анализ на грегорианската и православната монодия, разграждайки песнопения, включени в представителна извадка от римокатолическия и православен репертоар, на най-малки мелодични, ритмически, словесни единици и изразни и артикулационни средства. В резултат от този анализ бе изготвен пълен каталог с индивидуални цифрови кодове на всички, съставлящи песнопенията структурни единици. Информацията за всички 175 песнопения бе нанесена в таблица *Класификатор* с цел да бъдат наблюдавани всички градивни единици поотделно, в последования и в различни зависимости;

**Второ**, на базата на получената информация да изследва мелодическата същност на едногласното християнско песнопение, за да установи честотата на мелодичните явления, функционирането на мелодическите единици като фигури, формули и други типове мелодически формирания. Също така, да се възползва от възможността чрез компютърна обработка да установи съвпадения на цели последования или уникални мелодични явления, да наблюдава поведението на някои мелодически формирания и последования в различните певчески школи и обреди на християнската музика.

Основните изводи от анализа на кодираните песнопения са следните:

**Първо**. Направи се ясно разграничение между мелодична единица, фигура, формула и въвеждаща/извеждаща интонация. Беше установено, че не всички фигури са формули и че не всички мелодични единици са фигури или формули. Онези фигури, които могат да се определят като формули не характеризират само конкретен глас/ихос. Те се срещат в повече от един глас и понякога в различни певчески традиции, а интонациите с въвеждаща/извеждаща функция са не само в началото и в края на мелодичното построение, но може да бъдат и част от вътрешната му структура.

**Второ**. Методът даде основания да се идентифицира втори (скрит) пласт на мелодически формирания – такива, които се намират отвъд видимите фигури. Това е аналитичен процес, в резултат на който зад някои разширени фигури се откриват по-кратки основни (архетипни).

**Трето**. След като определихме границите на мелодическите единици, установихме, че тяхната продължителност варира от един до девет звука. Най-често срещаните в целия изследван християнски

репертоар са тези от един до три звука. Установена бе и ролята на прехода между мелодичните единици, който нарекохме условно интервал. Имайки предвид мелодичните фигури и интервалите между тях, констатирахме, че мелодията в западното песнопение се състои от сегменти, които са ясно разграничими, благодарение именно на интервалите помежду им. В православната мелодия МЕ са с доста по-трудно разграничими очертания, поради различния характер на връзките. Тези връзки не разграничават МЕ, а напротив, съдействат за преливането помежду им и за създаване на една непрекъсната вълнообразна линия.

**Четвърто.** Приложеният метод на анализ установи кои са най-често употребяваните фигури и издигна някои възможни хипотези относно причината за това.

МЕ, състояща се от един звук е най-често срещаната в изследвания християнски репертоар (1347 пъти). Това е един от силните аргументи в полза на определянето ѝ като самостоятелна мелодическа единица. Тя е еднозвукова, поради яснотата и отчетливостта, която се изисква от мелодизираната реч, което предопределя честотата на срещането на връзката сричка – звук и мелодична, защото е ядрото, което позволява разрастването на сложния организъм на мелодията. Може да се каже, че това е универсална фигура, която в еднаква степен може да бъде изходна позиция за всякакво мелодическо продължение и преход към следващо мелодическо последование. Изобилието от случаи на звук – МЕ отразява речевият произход на богослужебната музика.

Резултатите, характеризиращи излизането от еднозвуквата МЕ сочат, че:

1) Най-често след еднозвукова МЕ мелодията продължава от същата височина (417 случая).

2) Следващи по честота са продълженията от горния съседен тон (361 случая), продълженията от долен съседен (235 случая) и продълженията след възходящ скок през една степен (126 случая).

3) Продълженията след възходящ или низходящ скок през повече от една степен са значително по-малко. Този резултат е поредното потвърждение на предпочитанието към постепенно мелодизиране на евангелската реч.

МЕ 239 (звук, горен съседен, постепенно низходящо движение през една степен) може да се приеме за един от основните градивни елементи в християнската мелодия, тъй като тя се появява много често в този си вид, а също така и като резултат от редукция до кратка фигура. Не е изненадваща и констатацията, че тя се среща най-рядко, както като начало, така и като край на отворени построения поради

голямата си продължителност от четири звука и твърде изразителен мелодически профил. Тя самата представлява оформена мелодическа вълна, арка, купол, небесен свод, фундаментално основен елемент на църковната естетика .

**Пето.** Изследването насочва вниманието си и към МЕ, съдържащи скок. Най-много на брой са възходящите скокове през една степен (156), тъй като това е най-малкият скок, максимално близък до постепенното движение. В грегорианския репертоар възходящият квартов скок в МЕ, състояща се от два звука е значително по-често срещано явление при вокализирането на думите: *Jesu, tollis, solus, Agnus, Gloria, Kyrie, Domine, Quoniam* и *sedes*. В православния репертоар има само три случая на МЕ от два звука на разстояние кварта : при думите *Отцу, грехи и седяй*, също, както при *sedes*.

**Шесто.** Обработката на информацията довежда и до резултати, отнасящи се до посоката и характера на мелодичното движение:

1) Постепенното движение е далеч по-предпочитания начин за построяване на мелодията, в сравнение със скокообразното.

2) Низходящата посока на мелодическо движение е предпочитана пред възходящата, без значение дали е постепенно или със скок.

3) В болшинството от случаите движението в една посока непосредствено след това се компенсира от движение в противоположната.

4) МЕ, които започват във възходяща и завършват в низходяща посока, превъзхождат по численост тези, които започват в низходяща и завършват във възходяща посока (след 4)

5) Възходящото движение вътре в МЕ (независимо дали е със скок или постепенно) почти винаги се компенсира от низходящи ходове (интервали) между тях. Това вероятно е един от механизмите, чрез които се балансира движението във възходяща посока, така че общата мелодична линия да бъде вълнообразна или аркообразна.

6) В православния репертоар случаите на продължаване на движението в посоката на направения скок са много по-малко и са почти изключение. Там скоковете не само, че са рядкост, но почти задължително са следвани от запълване в обратна посока. Това води към впечатлението, че католическата мелодична линия е доста по-начупена и куполообразната графика на мелодичната линия се следва с повече инвенционност и фантазия.

**Седмо.** Сравнителният анализ установи някои конкретни сходства между представителите на православната църква:

1) като графика на мелодичната линия – между българските и сръбските славословия

2) като ритмически стил – между сръбските и гръцките.

3) като интонационна близост - по-скоро между сръбската и гръцката велика ектения (по голямата близост на сръбската с гръцката велика ектения), отколкото с българската.

**Осмо.** Словесно-мелодичната единица и нейните функционални прояви. Думата мир, която като значение, структура и място в песнопението съответства напълно на латинската дума рах, във всички изследвани български и сръбски велики славословия, също като рах се мелодизира с един звук и има носеща функция. Освен ти и мир, които съответстват на латинските tu и рах, между думите, които се мелодизират, без да се разпяват са и свет, грех, нас и свят. Те също са носещи, т.е. отношението и мелодическата интерпретация на думите, еднакви по смисъл и структура (*рах и tu, мир и Tu*) е еднакво, независимо от мястото на песнопението в двата вида богослужение.

**Девето.** Един от най-важните анализи, които извършихме в това изследване, беше свързан с идентифицирането на устойчиви мелодически последования. Този анализ направи доказуемо модалното и формулното мислене за целия християнски репертоар. Беше идентифицирано последование от пет МЕ, което се среща в грегорианско и в църковнославянско песнопение. Това говори за далечно интонационно родство между мелодичните решения на християните от Изток и Запад. Подобно явление на частично покриване между мелодични последования намираме и в мелодизирането на думите *et in terra рах* в *Gloria III* и *и Святому Духу* в *Слава Отцу и Сину 5 гл. 3*.

**Десето.** Последното ниво на анализ, представено в този труд показва кои комбинации от фигури имат продължения в едната или в двете посоки и кои спират да нарастват; след какви фигури най-често става фиксирането на последованието и как това би могло да се тълкува.

В един по-общ смисъл, разработеният метод предлага практически неограничени възможности да се наблюдава поведението на различните фигури и техните комбинации в литургийните контексти на източното и западното християнство.

-----

## ПУБЛИКАЦИИ ВЪВ ВРЪЗКА С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

*„Историческото развитие на музикално-поетичните жанрове в източно-православната литургия и някои техни проекции в съвременната църковно-певческа практика“ 2014. Академичен форум Интегрална музикална теория 2013 (21-22 ноември), сборник с Доклади. София, НМА „Проф. Панчо Владигеров“*

*„Проблемът за представителността на извадката , позволяваща сравнителен анализ на източно-православните и грегорианските песнопения“ 2016 . Млад научен форум за музика и танц, брой 10, изд. НБУ, Департамент „Музика“*

*„Функционалност на мелодическите фигури в християнските песнопения, записани в грегориански и източноправославни певчески сборници“, доклад в Млад научен форум за музика и танц, юни 2016 – под печат, изд. НБУ*

*Участия в научни форуми:*

*Доклад на тема: „Проблемът за ритъма в западната християнска монодия“, май, 2013, НМА, Докторантски четения*

*Доклад на тема: „Църковни музикални практики на източното християнство до XIV век“ в Академичен форум „Интегрална музикална теория“, ноември 2013 г. НМА*

*Доклад на тема: „Методика за сравнителен анализ на източната и западната християнска монодия“. Докторантски четения, май 2014г. НМА*

-----