

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



КАЛИНА НИКОЛАЕВА ТОМОВА

**АНГЛИЙСКИЯТ *CAROL* В КОНТЕКСТА НА
ПОЛИФОНИЧНИЯ ПЕВЧЕСКИ РЕПЕРТОАР ОТ
XV ВЕК: ЖАНРОВИ ОСОБЕНОСТИ, ТЕХНИКИ,
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

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

СОФИЯ, 2024

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

КАЛИНА НИКОЛАЕВА ТОМОВА

**АНГЛИЙСКИЯТ CAROL В КОНТЕКСТА НА
ПОЛИФОНИЧНИЯ ПЕВЧЕСКИ РЕПЕРТОАР ОТ
XV ВЕК: ЖАНРОВИ ОСОБЕНОСТИ, ТЕХНИКИ,
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

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

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ

ДОЦ. Д-Р ЯВОР ГЕНОВ

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ПРОФ. Д. Н. КРИСТИНА ЯПОВА

ПРОФ. Д. Н. МАРИЯНА БУЛЕВА

СОФИЯ, 2024

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на разширено заседание на ИГ *Музикална култура и информация* при Института за изследване на изкуствата, проведено на 21.11.2023 г.

Трудът е в обем от 413 страници, от които 194 страници основен текст (предговор, три глави и заключение); библиография, включваща 194 заглавия на английски, латински, немски и български език, както и 29 ръкописа и 10 компактдиска; приложение от 198 страници с транскрипции на 119 песни.

Публичната защита ще се проведе на 27.05.2024 г. от 11:00 ч. в зала 1 на Института за изследване на изкуствата, БАН, на заседание на научно жури в състав: доц. д-р Илия Граматиков, НМА; проф. д. н. Кристина Япова, ИИИЗк, рецензент; проф. д. н. Марияна Бучева, ВТУ, рецензент; проф. д-р Росица Драганова, ИИИЗк, председател на НЖ; проф. д-р Славия Бърлиева, КМНЦ.

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

СЪДЪРЖАНИЕ
на дисертационния труд

УВОД.....	4
1. Цели и задачи на изследването.....	4
2. Преглед на литературата по въпроса.....	11
ГЛАВА 1. Керълът и неговото място в музиката на Западна Европа през XV век.....	18
1.1. Английските музикални източници през XV век – основни характеристики и съдържание.....	18
1.2. Вокални жанрове в Англия през XV век и мястото на керъла сред тях...22	
1.3. Музикалният идиом в Англия през XV век и мястото на характеристиките на керъла в музиката на острова по това време.....	25
1.4. Социални функции на английския керъл.....	39
1.4.1. Функции в рамките на богослужението.....	39
1.4.2. Керъли с моралистичен характер.....	47
1.4.3. Керъли, изпълнявани по време на хранене.....	48
1.4.4. Керъли, изразяващи политически настроения.....	50
1.5. Керълът и сродните му жанрове.....	57
1.6. Проблеми на изпълнителската практика на керълите.....	66
ГЛАВА 2. Нотацията в керъл репертоара – особености и проблеми на разчитането.....	70
2.1. Въведение в основните правила и принципи на мензуралната нотация.....	71
2.1.1. Единични нотни знаци, лигатури, мензурация.....	72
2.1.2. Правила за имперфектиране.....	80
2.1.3. Точките в мензуралната нотация.....	86
2.1.4. Оцветяване.....	87

2.2. Синкопът и неговата връзка с нотационните точки в керълите.....	90
2.2.1. Проблемът „ <i>punctus syncorationis</i> “.....	91
2.2.2. Случаят на керъла <i>Alma redemptoris mater</i> (Т, 3; № 4).....	104
2.3. Принципът на алтерация в керъл репертоара.....	120
2.4. Оцветяването в керъл репертоара.....	129
2.4.1. <i>Minor color</i>	129
2.4.2. Частни случаи на употреба на оцветяване.....	133
2.5. Нотиране на хоровите фрагменти в строфите на керълите.....	136
ГЛАВА 3. Композиционни особености на английския керъл от XV век.....	141
3.1. Мелодическият език на керълите.....	142
3.2. Ритмическият профил на керълите.....	150
3.2.1. Синкопът като композиционен похват.....	150
3.2.2. Метроритмически ирегулярности в керълите.....	157
3.3. Контрапунктичната фактура в керълите.....	169
3.3.1. Третиране на дисонанса в двугласната фактура.....	169
3.3.2. Ролята на контратенора в тригласните моменти в керълите.....	170
3.3.3. Употребата на фабърдън и фобурдон в керълите.....	177
3.3.4. Случаят <i>Nowell, nowell: Out of your sleep</i> (S, f.14v; № 25).....	187
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	191
БИБЛИОГРАФИЯ.....	195
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	215

УВОД

1. Цели и задачи на изследването

Обектът на настоящия дисертационен труд представлява английският *carol* (отгук насетне транскрибиран на български език като „керъл“) от XV век – полифоничен песенен жанр на английски или латински език, който се заражда в Англия през късното Средновековие и се състои от строфи, изпълнявани от солист, и хоров рефрен, наречен „бърдън“ (*burden*), провеждан както в началото на песента, така и след всяка строфа. Тази характерна форма е сходна по структура с други строфични жанрове от периода като лауда, балата, вирле, кантига и рондо и се появява в завършен вид за първи път в ръкописи от началото на XV век. Макар и по-голямата част от керълите да са с религиозен или моралистичен характер, ориентиран около Рождественските празници, съществуват и образци с разнообразни светски функции като например песни, изпълнявани по време на хранене, и такива, изразяващи политически настроения.

Преди да се пристъпи към разглеждане на целите и задачите на дисертацията обаче, е необходимо да се направят няколко важни уточнения относно възприетата терминология, обхват и предмет на изследването. Макар и в англоезичната литература, третираща репертоара, с „English carols“ да се обозначават само образците, които са на английски език¹, в настоящия текст определението „английски“ е използвано с цел назоваване на географския произход на песните и като такова е употребено за целия

¹ Тази тенденция започва още с първото мащабно изследване на керъл репертоара: Greene, Richard Leighton. *The Early English Carols*. Oxford: Oxford University Press, 1935, където Грийн за първи път събира на едно място всички известни до тогава текстове на керъли, създадени преди 1550 г., но се ограничава само до тези, в които присъства английски език, а тези на латински определя като „кантилени“. В последствие целият репертоар, независимо от езика, е обединен в музикалното издание Stevens, John, ed. *Mediæval Carols*. 1st ed. Vol. 4. London: Stainer & Bell, 1952, 104 vols. *Musica Britannica*, където въпреки това като „английски“ се определят само керълите на този език.

корпус от керъли, който включва и макароническите образци (тези, които смесват английски с латински), както и за тези изцяло на латински език.

Работата се фокусира само върху керълите от XV век, изключвайки тези от началото на XVI, заради монолитния хомогенен музикален изказ и форма, с които се характеризира репертоарът от петнадесетото столетие. По този начин се оформя сравнително ограничен корпус от около 120 песни, които предоставят възможността за детайлно навлизане в предмета на дисертацията – жанровите особености, композиционните техники и нотационните проблеми на керълите, както и взаимодействията между жанра и останалата вокална музика от епохата. Подобно задълбочено разглеждане на репертоара в неговата цялост досега не е реализирано в научната литература върху керълите.

Дисертационният труд си поставя следните цели: да се открие мястото на английския керъл от XV век в контекста на полифоничния певчески репертоар от епохата не само в Англия, но и в западна Европа като цяло; да се демонстрира уникалността на жанра като самобитно музикално явление чрез очертаване на взаимодействията между керъла и сходните му жанрове; да се ревизират откъслечните знания за жанровите особености на тези песни, като се добавят нови открития относно нотационните и композиционните техники в тях.

Изложението е структурирано в три глави, като всяка една от тях се съсредоточава върху отделните цели на дисертационния труд. Първа глава поставя английския керъл и неговите характеристики в необходимия контекст на западноевропейската полифонична музика от XV век, като по този начин да се очертаят начините, по които жанрът се оформя като единствено по рода си явление през епохата. Представени са: източниците, върху които се базира работата на дисертацията и тяхното място сред останалите ръкописи в Англия през това столетие; другите вокални жанрове на острова от епохата; импровизационните техники фабърдън, фобурдон и английски дискант; начините, по които английската музика е повлияла на континенталните музиканти през XV век. Очертани са също така

разнообразните социални функции на керълите и взаимодействията на керъла със сродните му жанрове от епохата.

Втора глава на изложението си поставя за цел да представи обстойно за първи път основните нотационни проблеми в керълите. За да се вникне в дълбочина в тях обаче, се налага първо да бъдат изложени основните принципи и правила на мензуралната нотация. Централна част във втора глава заема проблемът за нотирането на комплициран ритъм в керъл репертоара и по-специално присъствието на синкопи сред песните. Подробно е разгледан казусът до каква степен за постигането на синкоп през тази епоха е необходимо присъствието на нотационна точка, който до този момент не е обсъждан в музикологичната литература, въпреки че наличните примери в теоретичните източници от епохата демонстрират разнообразна употреба. Чрез анализ на най-важните музикални трактати от XIV до XVI век за първи път е представена цялостна гледна точка към проблема, както и възможна теория за начина, по който синкопът като ритъм е бил възприеман през тези векове. В същото време присъствието както на синкопи, така и на особени случаи на нотационни точки в керълите, се доказва като изключително плодотворна почва за обсъждане на проблема и в тясно специализираните му аспекти във въпросния репертоар чрез анализ на проблематични образци в някои от песните.

Други важни аспекти на нотацията в керълите, които са разгледани във втора глава, са свързани с принципа на алтерация и неговото постепенно отпадане от употреба в рамките на петнадесетото столетие, което може да бъде проследено в репертоара, като резултатите от настоящото изследване насочват към преосмисляне на хронологическата рамка на тези процеси. Сред другите нотационни проблеми в керълите са открити разнообразните методи на оцветяване в песните, като чрез разглеждане на частни случаи се поставя под въпрос възприетият подход на транскрибиране на подобни пасажии в съвременните издания. Главата завършва с обсъждане на начините за нотиране на хоровите фрагменти в строфите на керълите чрез употребата

на специални знаци за вмъкване, като е направен обзор на разнообразните символи, които са били използвани за тази цел в репертоара от епохата.

Последната цел на дисертацията – да се проучат композиционните похвати, употребени в керълите – е реализирана в трета глава на изложението. Нуждата от подобно задълбочено разглеждане се основава на липсата на предишни изследвания, които да се базират върху целия репертоар от песни, или, когато са взети предвид всички образци, ярките контрасти и засилената детайлност, които присъстват в отделните песни биват заличени, заради желанието за извеждане само на общи тенденции и зависимости. За разлика от тези подходи в трета глава на настоящата дисертация последователно са проучени мелодическият, ритмическият и контрапунктичният език в целия репертоар, като освен най-разпространените положения сред песните са представени и частни и особени случаи, така че да се демонстрира многоликостта, която присъства сред керълите, въпреки техния като цяло хомогенен изказ.

Като важна част от ритмическия профил на керълите се оформя синкопираният ритъм, вече не само като нотационна особеност, но и като композиционен въпрос. Отново чрез активно взаимодействие с музикално-теоретичните текстове от епохата в тази част на дисертацията са изведени примери от репертоара, които демонстрират широката и разнообразна употреба на синкопи сред песните. За първи път в изследователската литература също така е обърнато по-съществено внимание на метроритмическите ирегулярности в керълите, като са предложени възможни причини и „разрешения“ за някои по-проблематични пасажии от репертоара, които до този момент не подлежат на обяснение.

Контрапунктичната фактура на керълите заема последната част на трета глава. Тригласната фактура в песните и по-специално ролята на партията на контратенора също подлежи на детайлно разглеждане, за да се открият различните видове среден глас, налични в песните. Засегнато е също така наличието на фактура, характеризираща се с паралелно движение, а именно употребата на фабърдън и фобурдон като композиционни похвати.

Разгледани са примери от репертоара, които досега са убегнали на вниманието на останалите изследователи на керълите, в опит да се проследи как тези техники са използвани в песните не само за импровизирано пеене, но и като част от композиционния идиом.

Неразделна част от дисертацията представлява приложението, съдържащо транскрипции на 119 керъла, които отговарят по ред на песните в авторитетното издание на репертоара – *Mediæval Carols*², част от поредицата *Musica Britannica*. Освен ако не е посочено друго, навсякъде в труда транскрипциите са мое дело, като в скоби след заглавието на всяка песен е приложено мястото на творбата в ръкописа и след това номера, под който може да бъде открита цялата транскрипция в приложението. Така например керълът *Nowell, nowell: Out of your sleep* (S, f.14v; № 25) може да бъде открит на фолио 14v в ръкописа GB-Ob MS. Arch. Selden B. 26, а в приложението под № 25 може да бъде открита негова пълна транскрипция в съвременна нотация. Изключение от тази практика е единствено източникът GB-Ctc O.3.58, който представлява ротула и заради това е невъзможно да се говори за фолия, вместо това тринадесетте керъла, които са налични в ръкописа, са номерирани според реда на появяването си в него, т.е. *Now make we mirthe* (T, 8; № 9) означава, че керълът е осмият подред в GB-Ctc O.3.58, а транскрипцията му е налична под № 9 в приложението.

Важно е да се подчертае, че в настоящия текст максимално съм се придържала към терминология, която да отговаря на съответната музикално-теоретичната мисъл на епохата. Въпреки това обаче съм си позволявала, след необходимото обговаряне, употребата на понятия от по-късни векове, когато това би облекчило изказа. Такъв пример е терминът „секстакорд“ – подобни тригласни вертикални съчетания, състоящи се от терца и секста, са силно застъпени както в керъл репертоара, така и в английския композиционен идиом като цяло, бидейки една от отличителните черти на техниките фобурдон и фабърдън. Макар и да е пределно ясно, че тези съчетания не са

² Stevens, John, ed. *Mediæval Carols*. 3rd revised ed., prepared by David Fallows. Vol. 4. London: Stainer & Bell, 2018, 104 vols. *Musica Britannica*.

били осмисляни като секстакорди през епохата, често в обсъждането на техниките съм използвала това наименование, защото описва по най-краткия начин участващите в съчетанието интервали, по този начин предпазвайки от прекалено отежняване на изказа. Това обаче не означава, че терминът „секстакорд“ е употребен с натовареност от значително по-късна епоха.

ГЛАВА 1. Керълът и неговото място в музиката на Западна Европа през XV век

Керълът заема важно място сред музикалните жанрове през XV век не само в Англия, но в цяла Западна Европа по ред причини. Макар и като форма да се родее със строфични жанрове като лауда, балата, вирле, кантига и рондо, той представлява автохтонно английско явление, което няма точен еквивалент на континента. Главна причина за това е фактът, че запазените образци се характеризират с „хомогенност на музикалните характеристики, която ярко ги отличава от останалата музика от епохата“³. Към това се прибавят и многообразните тематички, присъстващи в репертоара, които насочват и към разнородните социални функции на керълите – от възможни заместители на *Benedicamus Domino* и варианти на химните, придружаващи шествията, до песни, увековечаващи важни исторически събития.

1.1. Английските музикални източници през XV век – основни характеристики и съдържание

Подобно изследване не би могло да започне без преглед на ръкописите, където са запазени образците на керъл репертоара, както и на проблема как те се вписват в останалите музикални източници на острова от това столетие. Главните ръкописи, в които могат да бъдат открити керъли, запазени с музика, са четири на брой⁴: GB-Ctc O.3.58⁵, известен още като „Свитька от Тринити“ (*The Trinity Roll*),

³ Bukofzer, Manfred F. 'Holy-Week Music and Carols at Meaux Abbey'. – In: *Studies in Medieval & Renaissance Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1950, p. 164: "The music of the carol discloses a consistency of tone that sets it distinctly apart from other music of the time."

⁴ Единични керъли се наблюдават и във фрагментарните ръкописи GB-Lbl Add. MS 5666 и GB-Ob MS. Ashmole 1393, като те представляват по-скоро изключения от репертоара.

⁵ Оттук насетне – *Trinity Roll* (T).

в библиотеката на колежа „Тринити“ в Кеймбридж, GB-Ob MS. Arch. Selden B. 26⁶ в Бодлиевата библиотека, GB-Lbl Egerton 3307⁷ в Британската библиотека и GB-Lbl Add. MS 5665⁸, наричан още „Ритсън“ (*The Ritson Manuscript*), който също се намира в Британската библиотека. В тези четири ръкописа са събрани около 120 керъла, като основното издание, в което могат да бъдат открити транскрипции на песните, е четвърти том на поредицата *Musica Britannica – Mediaeval Carols*⁹. Важно е да се отбележи, че има непропорционално по-голямо количество запазени керъли без музика, в сравнение с тези със – почти четири пъти повече са наличните образци само на словесни текстове във формата¹⁰.

Би могло да се каже, че *Selden*, *Egerton* и *Ritson* са сред централните източници на информация за музиката в Англия през по-голямата част на XV век, като те представляват и своеобразен преход между другите два важни ръкописа от това столетие – GB-Lbl Add. MS 57950¹¹, още известен като „Ръкописа от *Old Hall*“, който събира части от меси, мотети и антифони от края на XIV и началото на XV век, и GB-WRec MS 178¹², наричан още „Хоровата тетрадка от Итън“ (*The Eton Choirbook*), който е основният ръкопис, събрал мотети от края на петнадесетото столетие в Англия.

1.2. Вокални жанрове в Англия през XV век и мястото на керъла сред тях

Сред основните жанрове, в които се твори на острова, на преден план недвусмислено излиза църковната музика – количеството запазени образци от светските вокални жанрове като балади, ронда и шансони е изключително малко в

⁶ Оттук насетне – *Selden* (S).

⁷ Оттук насетне – *Egerton* (E).

⁸ Оттук насетне – *Ritson* (R).

⁹ Stevens, John, ed. *Mediaeval Carols*. 3rd revised ed., prepared by David Fallows. Vol. 4. London: Stainer & Bell, 2018, 104 vols. *Musica Britannica*.

¹⁰ Основната част от керъл текстовете могат да бъдат открити в Greene, Richard Leighton. *The Early English Carols*; Greene, Richard Leighton. *A Selection of English Carols*. Ръкописи, описани през последните години, които съдържат словесни текстове, могат да бъдат намерени в Griffiths, Jeremy. „Unrecorded Middle English Verse in the Library at Holkham Hall, Norfolk“. – In: *Medium Ævum* 64.2 (1995): 278–284; Camargo, Martin. ‘Two Middle English Carols from the Exeter Manuscript’. – In: *Medium Ævum* 67.1 (1998): 104–111; Edwards, A. S. G., and T. Takamiya. ‘A New Middle English Carol’. – In: *Medium Ævum* 70.1 (2001): 112–115; Palti, Kathleen. ‘An Unpublished Fifteenth-Century Carol Collection: Oxford, Lincoln College MS Lat. 141’. – In: *Medium Ævum* 77.2 (2008): 260–278.

¹¹ Оттук насетне – *Old Hall*.

¹² Оттук насетне – *Eton Choirbook*.

сравнение с примерите, достигнали до нас, на меси, мотети, химни, литании и т.н.¹³ Една от най-разпространените, а оттам и най-влиятелните, композиции от XV век е меса, създадена върху мелизмата на последната дума ‘caput’ от антифона *Venit ad Petrum*, която е приписана на Дюфай в кодексите *Trent*, но за която в последствие е доказано, че е създадена от анонимен английски композитор. Известно като *Caput Mass*, произведението е най-вероятно от ок. 1440 г. и демонстрира кантус фирмус с дълги нотни стойности в тенора и употреба на четиригласна фактура с нисък контратенор – структура, която ще се утвърди във втората половина на века, за да се превърне в стандартния формат за полифоничната духовна музика по времето на Ренесанса. Около средата на петнадесетото столетие голямо количество меси със сходна структура и върху същия хорал се появяват в Западна Европа, включително от автори като Йоханес Окегем и Якоб Обрехт¹⁴.

Ако в духовните жанрове композиторите на острова се оказват водещата иновативна сила сред музикантите на Западна Европа, то в светските вокални форми следват пътя, проправен от френските им колеги. През XV век шансоните преживяват разцвет в Западна Европа и английските композитори допринасят за това с образци на френски, италиански и английски език. До нас са достигнали и балади и ронда – две от трите фиксирани рефренни форми (третата е вирле), които са силно застъпени във Франция през XIV и XV век¹⁵. Не е изненада, че английските композитори творят в тези жанрове, като се има предвид, че по това време френският все още е езикът на образованите членове на обществото на острова и влиянието на южната съседка на Англия е осезаемо.

1.3. Музикалният идиом в Англия през XV век и мястото на характеристиките на керъла в музиката на острова по това време

¹³ За списък на достигналата до нас църковна английска музика от XV век вж.: Curtis, Gareth, and Andrew Wathey. ‘Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory’. – In: *Royal Musical Association Research Chronicle* 27 (1994): 1–69.

¹⁴ Kirkman, Andrew. ‘Caput’. *Grove Music Online* 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04883> (31.03.2023)

¹⁵ За списък на източниците на светска вокална музика от XV век в Англия вж.: Fallows, David. ‘English Song Repertories of the Mid-Fifteenth Century’. – In: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976): 61–79.

Налични са няколко характеристики, които представляват основни отличителни белези на английския идиом: често наличие на хоморитмична фактура, наречена „английски дискант“, в която отделните гласове се движат нота срещу нота; силно присъствие на сектакордови хармонии, както и пълни квинтакорди (без пропуснат терцов тон); и подчертано използване на консонантни ходове за сметка на неподготвени дисонанси¹⁶.

Изконна английска импровизационна техника е т.нар. „фабърдън“ (*faburden*), който макар и да е подобен по структурата си на фобурдона, е възникнал независимо от него и се смята, че най-вероятно е по-старият от двата похвата¹⁷. Както е обяснено в анонимния трактат *The Sight of Faburdon*, който се намира в ръкописа GB-Lbl Lansdowne 763¹⁸, фабърдън представлява импровизационна техника, която се реализира, като *cantus planus* се постави в средния глас (наречен *mean*), а под него глас (обозначен като *faberdener*) пее терци и квинти, използвайки похвата *sight*: гледайки нотирания *cantus planus*, певецът си представя нотите си терца над или в унисон с хорала, но изпълнявайки ги квинта по-ниско¹⁹. В същото време най-високият глас (наречан *treble*) дублира хорала кварта по-високо. По този начин фабърдън е техника за импровизирано пеене върху книга (*cantare super librum*), при която чрез нотирането на само един глас се получава тригласна фактура, състояща се от паралелни сектакорди, които са разнообразени от октави с квинтов тон в началото и края на фразите. В същината си това представлява и френската техника за фобурдон, но основните

¹⁶ Bukofzer, Manfred F. 'English Church Music in the Fifteenth Century', p. 166.

¹⁷ В течението на XX век се провежда активен дебат сред изследователите относно произхода и развитието на двете техники и тяхното взаимодействие, но и досега връзката между фобурдон и фабърдън остава неясна; вж. Besseler, Heinrich. Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950; Bukofzer, Manfred F. 'Fauxbourdon Revisited'. – In: The Musical Quarterly 38.1 (1952): 22–47; Besseler, Heinrich. 'Das Ergebnis Der Diskussion Über "Fauxbourdon"'. – In: Acta Musicologica 29.4 (1957): 185–188; Trowell, Brian. 'Faburden and Fauxbourdon'. – In: Musica Disciplina 13 (1959): 43–78; Trumble, Ernest. 'Authentic and Spurious Faburden'. – In: Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap 14.1/4 (1960): 3–29.

¹⁸ За дигитална версия на ръкописа вж.:

https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=lansdowne_ms_763_f116r (07.05.2023)

¹⁹ Описаният метод представлява само един вид на пеене чрез *sight*. Всеки един глас (обозначаван като *degree*) следва различно правило за това какъв интервал да си представя, гледайки нотирания хорал, и какво да интонира чрез транспозиция. Описани са *mean sight*, *treble sight*, *quatreble sight* и *counter sight*. Повече в Trowell, Brian. 'Sight, Sighting'. Grove Music Online, 2001. DOI: <https://doi-org.nls.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25738> (07.05.2023)

разлики между двете са, че при фобурдона хоралът обикновено е разположен в най-горния глас, транспониран една октава по-високо, докато във фабърдъна е в средния глас. Към това се добавя и фактът, че френската техника се среща най-вече като част от произведения, предназначени за професионално изпълнение, докато фабърдънът е представлявал преди всичко правило, използвано от монаси, които не могат да пеят сложна полифония, макар и техниката да е оставила следа и в някои полифонични композиции²⁰.

Керълът от XV век обединява всички гореизложени особености на английската музика от това столетие. В жанра е приложена техниката на английски дискант; песните по правило се нотират чрез партитура; тригласните моменти в репертоара са изградени чрез типичния за Англия хармоничен език; наблюдава се и присъствие на английската импровизационна техника фабърдън. По този начин английският керъл представлява въплъщение на всички особености на английската практика, които я отличават от тази на континента през XV век. Това е причината, поради която някои изследователи предлагат възможно участие на керъла във влиянието на английската музика върху развитието на композиционната практика на континенталните автори през петнадесетото столетие. В поемата си *Le Champion des Dames* Мартин льо Франк (ок. 1410-1461) описва, че английският идиом повлиява на композиторите от континентална Европа и по-специално, че Беншоа и Дюфай са възприели от Дънстъпъл английския маниер, характерен с „бодър консонанс“²¹. Към това свидетелство се добавя и мнението на Тинкторис, който през 70-те години на XV век пише следното: „...възможностите на нашата музика толкова удивително са се увеличили, че изглежда има ново изкуство, ако мога така да го нарека, чийто извор

²⁰ Trowell, Brian. 'Faburden'. Grove Music Online, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09199>

²¹ За различни преводи на английски на стиховете, където Мартин льо Франк коментира музиката, вж. Bent, Margaret. 'The Musical Stanzas in Martin Le Franc's "Le Champion Des Dames"'. – In: *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and Performance: Essays Dedicated to Andrew Hughes*. John Haines and Randall Rosenfeld, eds. Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 97-99 и pp. 123-127.

и произход се намира сред англичаните, сред които Дънстъпъл изпъква като главен²².

1.4. Социални функции на английския керъл

1.4.1. Функции в рамките на богослужението

Към керълите в ръкописа *Ritson* са налични рубрики, обозначаващи празника, за който е предназначен даденият керъл, като сред тях присъстват обозначенията *de sancta Maria*, *de sancto Johanne (de Johanne)*, *de innocentibus*, *in die nativitatis (de nativitate)*, *in di circumcissionis*, *Sancti Stephani*, *de sancto Thoma* и *Epiphanie*, но присъстват и песни обозначени *ad placitum* (по желание). Като се има предвид, че тези керъли са копирани редом до меси и химни, придружаващи процесии, е повече от правдоподобно да се предположи, че са били изпълнявани в църквата. Към това се добавя и фактът, че в около 35% от целия репертоар от керъли са идентифицирани музикални заемки от грегориански хорали²³. Франк Харисън предлага теорията, че керълите са замествали *Benedicamus Domino*²⁴, се подкрепя основно от факта, че в репертоара са налични шест песни, където присъстват думите *Benedicamus Domino* и отговорът *Deo gracias*²⁵. Другата теория, свързваща някои от керълите с богослужението, е тази на Росел Хоуп Робинс, а именно че са били изпълнявани по време на процесии²⁶. Както в случая на *Benedicamus Domino*, в керъл репертоара са налични и текстови и музикални цитати от песнопения, използвани за придружаване на шествията, като сред тях освен химни има и антифони, респонзории и секвенции.

1.4.2. Керъли с моралистичен характер

²² Strunk, William Oliver, ed. *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton, 1965, p. 5: "... the possibilities of our music have been so marvelously increased that there appears to be a new art, if I may so call it, whose fount and origin is held to be among the English, of whom Dunstaple stood forth as chief."

²³ Zamzow, Beth Ann. 'The Influence of the Liturgy on the Fifteenth-Century English Carols'. *The University of Iowa*, 2000, p. 394.

²⁴ Harrison, Frank Ll. 'Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly-Discovered Source'.

²⁵ Harrison, Frank Ll. *Music in Medieval Britain*. New York: Frederick A. Praeger, 1958, pp. 417-418. Пълен списък на всички керъли, независимо дали със или без музика, които демонстрират текстови заемки от *Benedicamus Domino* или негови тропи, има в Smaill, Adele Margaret. 'Medieval Carols: Origins, Forms, and Performance Contexts', p. 289.

²⁶ Robbins, Rossell Hope. 'Middle English Carols as Processional Hymns'.

В репертоара от керъли, запазени с музика, е налична също така малка група песни, които демонстрират моралистичен характер – често представят християнски съвети като „обичай ближния си“ или изобразяват примери на праведния начин на живот. За някои от тези керъли Адел Смейл предлага теорията, че е възможно да са били част от църковните мистерии за месата на празника на Тялото и Кръвта Христови, заради наличието на двата жанра един до друг в ръкописи от XV век. Извън църковните мистерии на празника на Тялото и Кръвта Христови тези песни вероятно са били изпълнявани в рамките на дома по време на тържества или събирания, както и от монаси извън богослужението.

1.4.3. Керъли, изпълнявани по време на хранене

Сред полифоничните керъли се открояват два, които изрично обозначават своето изпълнение на маса. *Comedentes convenite* (E, ff.70v-71; № 71) е керъл изцяло на латински език и е единственият сред керълите, запазени с музика, който се обръща към женска аудитория (което се потвърждава от окончанията на прилагателните имена). Другата песен в полифоничния керъл репертоар, която свидетелства за ролята на жанра по време на хранене, е *Nowell, nowell: The boares head* (R, ff.7v-8; № 79). Тя описва традицията по заколване на глиган за Коледа и поднасянето на главата му по време на празничната вечеря – практика с езически корени, която е била част от отбелязването на зимния празник *Yule* преди приемането на християнството на острова.

1.4.4. Керъли, изразяващи политически настроения

През XV век на острова започват да се развиват процеси, свързани с постепенното оформяне на национално мислене и себеприпознаване в английското общество. До известна степен те са провокирани от Стогодишната война – дълго продължилият конфликт с южната съседка дава необходимия тласък Англия да се отърси от няколко вековната връзка с Франция и френското кралско семейство²⁷. Това оформяне на национално самосъзнание в английското общество е отразено и в керълите, като сред тях са налични общо 11 на брой песни с политически заряд.

²⁷ Petrina, Alessandra. *Cultural Politics in Fifteenth-Century England: The Case of Humphrey, Duke of Gloucester*. Leiden, Netherlands: Brill, 2004, p. 1.

1.5. Керълът и сродните му жанрове

Често керълът бива поставян заедно с френските фиксирани форми (фр. *formes fixes*) – рондото, баладата и вирлето – които се появяват около 1300 г. и доминират западноевропейската песенна традиция през XIV и XV век. Както и керълите, те представляват поетични форми, чиито характеристики определят директно музикалната структура²⁸. За разлика от керъла, рондото, баладата и вирлето са изконно светски жанрове, които никога не са намирали място в богослужението. В голямата си част те представят любовни сюжети, но, подобно на керълите, също така са запазени и образци, хвалещи определени благородници и кралски особи, описващи исторически събития или внушаващи морални ценности. Изключение от светския характер на фиксираните форми представляват малък брой ронда от XIV и XV век, които са били част от религиозни драми, като се смята, че най-вероятно това са били контрафакти на светски ронда, чиито текстове са били заменени с духовни поеми²⁹. Когато става дума за религиозните тематика в керълите, те са по-близки с италианските лауди. Както и керълите, лаудите са свързани с проповедническата дейност на просешки ордени като францисканците и доминиканците, но няма запазени доказателства някога да са били изпълнявани в дворцова обстановка, а вместо това имат подчертано градски характер. Още един континентален жанр, който кореспондира на духовните тематика на керълите, е т.нар. „канцио“ (*cantio*, мн.ч. *cantione*). Паралел с керълите представлява фактът, че в репертоара е силно застъпена Рождественската тематика и култът към Дева Мария, като някои от канционите продължават да бъдат популярни песни за коледния период чак до XX век в централна Европа³⁰. Когато се обсъжда европейската коледна песенна традиция, е невъзможно да се пропусне френският ноел (*noël*). Нуждата от неговото споменаване в настоящата дисертация се подсилва допълнително и от наличието на възклицанието *nowell* в

²⁸ За схематично представяне на трите фиксирани форми, както и за множество примери от този репертоар от четиринадесетото столетие, вж. Apel, Willi, ed. *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*. Cambridge, Mass.: Medieval Academy of America, 1950, p. 5.

²⁹ Wilkins, Nigel. 'Rondeau (i)'. *Grove Music Online* 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23782> (17.04.2023)

³⁰ Например канциото *In dulci iubilo*: Ameln, Konrad. 'Die Cantio „In Dulci Iubilo“': In *Memoriam Waldtraud Ingeborg Sauer-Geppert*. Enid Luff and Alan Luff, trans. – In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 29 (1985): 23–78.

известен брой полифонични английски керъли от XV век. Макар и да няма доказателства да са се изпълнявали по време на богослужението, музиката на някои от тях произлиза от хорали (като например *Letabundus*³¹) и подобно на керъл репертоара някои изследователи смятат, че е възможно макаронически ноели да са били изпълнявани върху мелодии на църковни химни, тъй като отново са налични текстови заемки от тях³².

1.6. Проблеми на изпълнителската практика на керълите

Наличието на бърдън, който се повтаря както в началото на песента, така и след всяка строфа, представлява основната характеристика на керъла, но като се имат предвид разнообразните влияния на други жанрове и практики, които бяха описани дотук, не е изненадващо, че в музикалните първоизточници са налични различни начини, по които са третираны строфите и бърдъна. Особено проблематично при изпълнение на керълите е наличието в много от по-късните образци на два бърдъна – един двугласен и един тригласен. Дали и двата бърдъна следва да бъдат изпълнявани в началото на песента и след всяка строфа е въпрос, по който като цяло липсва съгласие сред изследователите, което предоставя възможност на изпълнителите да интерпретират формата по нов начин в зависимост от конкретния случай.

В настоящата глава са изложени основните характеристики на английския керъл репертоар от XV век: неговите източници, музикалният му идиом, тематиките и възможните му социални функции, връзките му със сходните жанрове от епохата, както и проблемите при изпълнителската практика на песните. По този начин не само е очертано мястото на керъла като специално по рода си явление в западноевропейската вокална музика от петнадесетото столетие, но и е подготвена почвата за по-нататъшната част от изследването, където във втора глава ще бъдат осветени за първи път в музикологичната литература основните

³¹ Dobbins, Frank. 'Noël'. Grove Music Online 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20020> (18.04.2023)

³² Block, Adrienne F. *The Early French Parody Noel*. 2 vols. Michigan: Ann Arbor UMI Research Press, 1983, p. 32. Qu. By Smaill, Adele Margaret. 'Medieval Carols: Origins, Forms, and Performance Contexts', p. 132.

нотационни проблеми на репертоара, преди да се премине и към подробно разглеждане на композиционните похвати в песните, които бяха представени с най-общи щрихи в сегашната глава.

ГЛАВА 2. Нотацията в керъл репертоара – особености и проблеми на разчитането

Сред особеностите на мензуралната нотация в керълите се нареждат проблеми, свързани с приложението на нотационните точки, неспазване на някои от основните принципи на мензуралното писмо, употребата на цвят, както и самото разположение на музикалния материал върху страниците на ръкописите.

2.1. Въведение в основните правила и принципи на мензуралната нотация

Изложение на основните принципи и правила на мензуралната нотация е особено необходимо поради факта, че до този момент това нотно писмо като цяло не попада във фокуса на българския музикалнотеоретичен интерес, защото репертоарът, който подлежи на такова нотирание, е слабо застъпен като изследователски обект у нас. В същото време въвеждането на принципите и правилата на мензуралната нотация е от ключово значение за осигуряването на по-широка достъпност до музикалните източници от тези векове за българските музиколози. Поради това в дисертацията са представени основните правила на това нотно писмо, като за илюстрация са използвани примери от английския керъл репертоар, но заради ограничения обем на настоящето изложение тук ще бъдат пропуснати³³.

2.2. Синкопът и неговата връзка с нотационните точки в керълите

Между XIV и XVI век в западноевропейската музикална теория с термина „синкоп“ се обозначава разделянето на дадена перфектност на две части, като между тях са вмъкнати една или повече други мензурални групи³⁴, т.е. дадена нота

³³ На този въпрос е посветена и статията Томова, Калина. Въведение в мензуралната нотация чрез примери от английския керъл репертоар от XV век. – В: Българско музикознание, 03/2022, с. 96–119.

³⁴ Освен ако изрично не е упоменато друго, отгук насетне в настоящето изложение навсякъде използвам термина „синкоп“ в това му значение, а не в съвременния му смисъл, дефиниран от Парашкев Хаджиев като „преместването на акцента от силен метричен момент върху предишния слаб,

образува перфектност с друга нота или ноти, които не се намират директно до нея³⁵. Обозначаването на подобен ритъм нотационно представлява сложен въпрос.

2.2.1. Проблемът „*punctus syncopationis*“

Чрез монументалния си труд *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* Вили Апел повлиява на поколения студенти, музиканти и изследователи на музиката на европейското Средновековие и Ренесанс през последните 80 години. До ден днешен трудът представлява основен учебник и справочник за музиколозите, занимаващи се с ранни нотации³⁶, и като такъв той в голяма степен формира базисното знание, с което борави тази наука. Важно да се подчертае обаче, че както всяко изследване, което отстои на по-значително темпорално разстояние от съвременния момент, трудът на Апел включва немалък брой твърдения, които са се доказали като некоректни през последните няколко десетилетия. Въпреки това много от тези неточности продължават да битуват и в съвременната изследователска литература, именно заради силното влияние, което все още оказва учебникът.

Пример за такъв случай представлява понятието *punctus syncopationis*, с което Апел наименува специалния тип точка, индикираща разкъсването на дадена мензурална група. Справка обаче в достигналите до нас музикалнотеоретични трактати от тези векове показва, че подобно понятие не фигурира при нито един автор. Налични са разнообразни имена, с които теоретиците обозначават този графичен знак, но *punctus syncopationis* не е сред тях. Така например в трактата *Liber musicalium* от XIV век, който е приписван на Филип дьо Витри, присъстват четири вида нотационни точки – *punctus perfectionis*, *punctus divisionis*, *punctus additionis* и *punctus demonstrationis*. Авторът обяснява последния вид точка по следния начин: „*Punctus demonstrationis* се поставя в перфектна пролация върху минима и се полага два пъти, т.е. минимата стои между двете точки, и след тази

получено в резултат на това, че тон, встъпил в слаб метричен момент, е продължил да звучи в следващия силен“, вж. Хаджиев, Парашкев. Елементарна теория на музиката. София: Музика, с. 77.

³⁵ За задълбочено обсъждане на методите, по които точките са били използвани за разкъсване на перфектностите в мензуралната нотация през XIV век, вж. шестата глава на Desmond, Karen. *Music and the Moderns, 1300-1350: The Ars Nova in Theory and Practice*. Cambridge: University Press, 2018.

³⁶ Показателно е и провеждането на конференцията ‘New Perspectives in Fifteenth- and Sixteenth-Century Music Notations’ в Льовен и Брюксел между 4 и 7 май 2022 г. по случай 80-годишнината от първото издание на книгата.

минима трябва да следват един или няколко семибревиса. И след този семибревис или семибревиси трябва да има две миними със същата точка или без точка. Но е задължително поне първата минима или последните миними да имат тази точка. И тя демонстрира, че първата минима е заедно с последните две; затова се нарича *punctus demonstrationis*³⁷. Тук авторът нееднозначно описва разделянето на перфектността на две части и вмъкването на друга мензурална група между тях, т.е. присъствието на синкоп, но не го нарича по този начин – вместо това използва *transpositio*³⁸. Това е и единственият труд, в който този специален тип точка не представлява подвид на *punctus divisionis*.

Именно като подразделение на *punctus divisionis* е представено друго наименование на тази точка, а именно *punctus reductionis*, в трактата *Ars discantus secundum Johannem de Muris*, където четем, че „понякога този *punctus divisionis* може да се нарече *punctus reductionis* и това е, когато една фигура или нота е възвърната към друга по силата на тази точка“³⁹. През XV век Гуилиелмус Монахус използва същия термин⁴⁰, докато анонимният теоретик от същото столетие обяснява в *Tractatus de musica figurata et de contrapuncto*, че музикантите преди него са наричали *punctus reductionis* точка, която се поставя от двете страни на нотата⁴¹.

Трето наименование за тази точка се появява при Гафурио, който въвежда *punctus transportationis* (или *translationis*) в неговия трактат *Practica musice*, където той казва, че *punctus divisionis* може да раздели нотите по два начина – индиректно и директно. Първият тип е именно *punctus transportationis*, защото нотата, до която е поставена точката, се брои заедно с ноти, които не са разположени до нея.

³⁷ Vitry, Philippe de. Liber musicalium. Edmond de Cousse-maker, ed. Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 vols. Paris, 1864-76, vol. 3, p. 42.

³⁸ Vitry, Liber musicalium. Cousse-maker, ed. Scriptorum de musica medii aevi. vol. 3, p. 44.

³⁹ Muris, Johannes de. Ars discantus. Cousse-maker, ed. Scriptorum de musica medii aevi. vol. 3, p. 92.

⁴⁰ Guilielmus Monachus. De preceptis artis musicae. Albert Seay, ed. American Institute of Musicology, 1965, p. 16.

⁴¹ Anonymous. Tractatus de musica figurata et de contrapuncto. Cousse-maker, ed. Scriptorum de musica medii aevi, vol. 4, p. 435.

Вторият тип представлява традиционната функция на *punctus divisionis* по разделяне на перфектностите една от друга⁴².

Въпреки това многообразие в използваните наименования за тази точка, никъде в музикално-теоретичната литература от тези столетия не можах да откроя термина *punctus syncopationis*. Изглежда, че за първи път той се появява в началото на XX век в труда *Handbuch der Notationskunde* от Йоханес Волф, където той изброява *syncopationis*, като още една от функциите, които нотационната точка може да има: „Точките играят важна роля по време на *ars nova*. На мястото на старите „тактови точки“ [Taktpunkte]⁴³ се появява точката с функциите на *punctus divisionis, perfectionis, imperfectionis, alterationis* и *syncopationis*“⁴⁴. Начинът, по който Волф формулира това определение, навежда на мисълта, че е имал предвид, че точката е притежавала функцията да създава синкопиран ритъм (т.е. да разполовява перфектности), но тъй като го изброява заедно с другите имена, които присъстват в трактатите от тези векове, се създава впечатлението, че терминът *punctus syncopationis* също е бил използван от теоретичните. Наименованието не е използвано никъде другаде в труда му, както и в по-ранната му книга *Geschichte der Mensural-Notation*, където той проследява теоретичното разбиране за нотационните точки в отделна глава⁴⁵. Изглежда, че това е източникът, от където Апел е възприел термина *punctus syncopationis*, и като се има предвид, че наименованието описва буквално ефекта на точката върху музикалния ритъм, не е изненада, че Апел го включва в учебника си. Въпреки това обаче е важно да се подчертае, че подобно наименование не отговаря на терминологията, използвана през тези векове.

⁴² Gaffurius, Franchinus. *Practica musicae*. Milan: Le Signerre, Guillelmus, 1496, f.42r. Модерно факсимиле на инкунабулата е Gaffurius, Franchinus. *Practica musicae*. New York: Broude Brothers, 1979. За превод на английски вж. Gaffurius, Franchinus. *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius*. Irwin Young, trans. Madison: University of Wisconsin Press, 1969.

⁴³ Волф тук има предвид малките разделителни чертички, наречени *divisio modi*, които се употребяват в по-ранната модална нотация, като тяхната задача е да разделят отделните ритмически групи (*ordo*), като освен това индикират присъствието на пауза. За примери вж. Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, p. 225.

⁴⁴ Wolf, Johannes. *Handbuch der Notationskunde*, S. 339: „Eine wichtige Rolle spielen in der *ars nova* die Punkte. An die Stelle der alten Taktpunkte tritt nunmehr der Punkt in den Funktionen des *punctus divisionis, perfectionis, imperfectionis, alterationis* und *syncopationis*.“

⁴⁵ Wolf, Johannes. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, S. 103-109.

2.2.2. Случаят на керъла *Alma redemptoris mater* (Т, 3; № 4)⁴⁶

Нотационни проблеми, събуждащи съмнение относно разчитането на музиката, са нередък феномен в ръкописите, съдържащи керъл репертоара. Нарушения на основните мензурални принципи като имперфектност, алтерация и *similis ante similem*, както и липсата на нотационни точки, могат да бъдат открити в множество от песните, но в повечето случаи тези несъответствия не представляват непреодолимо препятствие за разчитането на нотацията.

Особено предизвикателен случай обаче представлява керълът *Alma redemptoris mater* (Т, 3; № 4), нотацията на който е обект на активно научно обсъждане още от времето на публикацията на първото издание на *Mediæval Carols*⁴⁷ с редактор Джон Стивънс през 1952 г. В рецензията си на тома Манфред Букофцер предлага различна транскрипция, базирана на противоположна интерпретация на нотационните точки, които присъстват в керъла⁴⁸. Във второто, ревизирано издание на *Mediæval Carols* от 1958 г. Джон Стивънс предлага друга версия на песента, вземайки предвид някои от идеите, предложени от Букофцер⁴⁹. Вникване в многообразните транскрипции на *Alma redemptoris mater* спомага за осветяване на начина, по който нотационните точки, синкопът и правилото *similis ante similem* си взаимодействат в песента, което от своя страна може да има последици за начина, по който възприемаме тези нотационни характеристики и тяхното превъплъщаване в звук.

Основните проблеми в интерпретацията на източника се пораждат от наличието на нотационни точки, които в зависимост от класифицирането си, могат да променят драстично ритмическия профил на строфата на керъла. В допълнение към това, ръкописът често е труден за разчитане, поради присъствието на зацапвания – нередко не е напълно ясно кои точки носят

⁴⁶ На този въпрос е посветена и публикацията Tomova, Kalina. Dots, Syncopation, and *Similis ante similem* in the *Alma redemptoris mater* from the Trinity Carol Roll. – In: *European Music Notations in Theory and Practice, 1400-1600*. Paul Kolb, ed. Turnhout: Brepols, 2024 (под печат). Искам да изразя благодарността си на Дейвид Фелоус за съветите му относно една от ранните версии на това изследване, на Маргарет Бент и Никълъс Бел за консултациите относно състоянието на ръкописа, както и на Пол Колб за активната редакторска дейност, без която текстът нямаше да има същия научен принос.

⁴⁷ Stevens, John, ed. *Mediæval Carols*. 1st ed. Vol. 4. London: Stainer & Bell, 1952, p. 3.

⁴⁸ Bukofzer, Manfred F., and Richard L. Greene. 'Review of *Mediæval Carols* by John Stevens'. *Journal of the American Musicological Society* 7.1 (1954), p. 70.

⁴⁹ Stevens, John, ed. *Mediæval Carols*. 2nd revised ed. Vol. 4. London: Stainer & Bell, 1958, p. 3.

нотационен смисъл и кои са просто петна или грешки на писача. Допълнително усложняващ ситуацията фактор в песента е наличие на неспазване на нотационното правило *similis ante similem*. Подобни нарушения на този принцип като цяло не са рядко срещани в репертоара и макар и в някои от тези случаи да е спорно дали при транскрибиране правилото следва да бъде нарушено или не, става ясно, че придържането към *similis ante similem* не е абсолютно в репертоара. В случая на *Alma redemptoris mater* присъствието на точки е факторът, който усложнява разчитането на нотацията, и по-специално обстоятелството, че *similis ante similem* може би е обвързан с наличие на синкопиран ритъм.

В настоящия раздел няма как да бъде представена единна интерпретация на *Alma redemptoris mater* – вместо това песента е използвана като трамплин, за да бъде започнат по-задълбочено проучване за това как са били възприемани нотационните точки, синкопите и правилото *similis ante similem* през тези векове, без обаче да се игнорира аспекта на изпълнението на тези нотационни характеристики.

2.3. Принципът на алтерация⁵⁰ в керъл репертоара

Сред керълите също така са налични и множество случаи на неспазване на правилото за алтерация (принципа, че ако в перфектен темпус два семибревиса са поставени между два бревиса, то вторият семибревис следва да бъде удвоен). Обсъждайки този нотационен принцип, Вили Апел засяга и неговите изключения, като казва: „Трябва да се отбележи, че понякога комбинацията бревис-семибревис-семибревис-бревис изисква тълкуване, което не съответства на горните принципи, а именно обозначава имперфектиране. Според строгата теория, такова значение трябва да бъде обозначено с *punctus divisionis* [...]. Въпреки това, примери, призоваващи за имперфектиране, но без тази точка, не са необичайни в музикалните източници. Неяснотата по този въпрос се обяснява като резултат от еволюционна промяна. В нотацията от XIII, XIV и началото на XV век комбинацията бревис-семибревис-семибревис-бревис неизменно изисква

⁵⁰ В настоящото изследване терминът „алтерация“ е използван в стриктно ритмическото му значение – като удвояване на стойността на дадена нота, а не в общоприетия за българското музикознание смисъл на хроматична промяна на височината на тона. В контекста на ранната музика е по-коректно употребата на „алтерация“ в това звуковисочинно значение да бъде заменена от термина *musica ficta*.

алтерация. Ако в такава група е предвидено да се приложи имперфектиране, това трябва да бъде обозначено с *punctus divisionis*. В края на XV век обаче ямбичният ритъм, произтичащ от алтерацията, отпада от употреба, а оттам и самият принцип на алтерацията постепенно изчезва. Следователно по това време два семибревеса, поставени между два бревеса, се разбират обикновено като означаващи несъвършенство, дори и без присъствието на *punctus divisionis*. Новото тълкуване обаче не измества напълно старото; следователно се среща известна двусмисленост по отношение на тази комбинация в източниците от периода между Окегем и Жоскен⁵¹.

Тази хронология на процесите, която Апел представя по отпадането на ямбичния ритъм, се поставя под въпрос от наличието на случаи на неспазване на правилото в керъли, поместени в по-ранния ръкопис *Selden*. Там, както и в ръкописа *Ritson* от втората половина на XV век, присъстват допълнителни цифрови обозначения, така че да се осигури правилното разчитане на ритъма от певците. Тези нотационни особености на репертоара освен това повдигат въпроси относно подходящото транскрибиране на песните в съвременна нотация.

2.4. Оцветяването в керъл репертоара

2.4.1. *Minor color*

Както терминът *punctus syncopationis*, така наименованието *minor color* е въведено за първи път от Вили Апел през XX век и не присъства в музикалнотеоретичните трактати от епохата⁵². Независимо обаче какво име ще

⁵¹ Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, pp. 113-114: "It must be noticed that occasionally the combination B S S B calls for an interpretation which does not conform with the above principles, namely, for imperfection [...]. According to strict theory, such a meaning ought to be indicated by a *punctus divisionis* [...]. However, examples calling for imperfection but lacking this dot are not unusual in musical documents. The ambiguity in this matter is explained as the result of an evolutionary shift. In the notation of the thirteenth, fourteenth, and early fifteenth centuries the combination B S S B invariably calls for alteration. If in such a group imperfection was intended, this had to be indicated by a *punctus divisionis*. In the late fifteenth century, however, the iambic rhythm resulting from alteration became obsolete and the principle of alteration gradually fell into disuse. At this time, therefore, two S placed between two B were understood normally to imply imperfection, even without the *punctus divisionis*. However, the new interpretation did not completely supersede the old one; hence, one encounters a certain ambiguity in respect to this combination in the sources of the Ockeghem—Josquin period."

⁵² Woodley, Ronald. 'Minor Coloration Revisited: Ockeghem's "Ma Bouche Rit" and Beyond'. – In: *Théorie et Analyse Musicales 1450–1650. Music Theory and Analysis. Actes Du Colloque International Louvain-La-*

бъде използвано за ритъма, в перфектен темпус тази група се състои от оцветен семибравис и оцветена минима. Първоначалното му значение е представлявало триола от миними (или осмини в сегашна нотация), първите две от които са залеговани. През XVI век обаче това тълкуване бива изместено от точкуван ритъм, който се транскрибира като осмина с точка и шестнайстина⁵³.

Въпросът за това как да се транскрибира ритъма в репертоар от XV век е сложен. Като цяло липсват доказателства, че *minor color* е бил възприеман по различен начин от другите случаи на оцветявания преди XVI век⁵⁴, когато трайно се установява тълкуването на фигурата като точкуван ритъм. Въпреки това обаче, в съвременни издания редакторите често предпочитат да употребяват осмина с точка и шестнайстина при транскрибиране на *minor color*, като керъл репертоарът също не е изключение от тази практика. Ако се придържаме към казаното от Вили Апел по-горе, би следвало, че ритъмът в тези източници трябва да се транскрибира със залегована триола, но въпреки това в изданието *Mediæval Carols* всяко появяване на *minor color* е преведено на съвременна нотация с осмина с точка и шестнайстина⁵⁵. Тази употреба на ритъма в репертоара заслужава допълнително внимание, за да се достигнат категорични транскрипции на песните.

2.4.2. Частни случаи на употреба на оцветяване

В керъл репертоара присъстват и някои особени случаи, при които цвят е използван с нетипична за него функция, но по този начин употребата му цели да спомогне разбирането на нотацията от певците в проблематични моменти, като често това е свързано с принципа на алтерация и перфектност.

2.5. Нотиране на хоровите фрагменти в строфите на керълите

В някои от керълите освен редуване между солисти в строфата и хор в бърдъна е налично и алтерниране между двете групи в самия куплет, като след

Neuve, 23–25 Septembre 1999. Ed. Emmanuelle Ceulemans and Bonnie J. Blackburn. Louvain-la-Neuve: Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie Collège Érasme, 2001. 39–63.

⁵³ Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, p. 128.

⁵⁴ Woodley, Ronald. ‘Minor Coloration Revisited: Okeghem’s “Ma Bouche Rit” and Beyond’, (4).

⁵⁵ Присъства само едно изключение и това е в керъла *Jesu, fili virginis* (МС № 111, Ritson ff.43v-44), където наличието на поредица от триоли е единствено по рода си в репертоара. Към това се прибавя и фактът, че под ритъма се наблюдава символ, който прилича на цифрата „3“.

провеждане на дадена фраза от солистите следва изпълнение на същия поетичен текст, но от хора с друга музика. Често хоровото провеждане е и на повече гласове – строфата обикновено е на два гласа, докато хоровите моменти са тригласни.

Това редуване е представено по различен начин в отделните ръкописи. В *Selden* и *Ritson* тригласните моменти следват двугласните веднага след провеждането им чрез добавяне на още едно петолиние за допълнителния глас. Тази практика издава, че писачите на тези два източника не са се стремели към пестене на място и пергамент. Тази свободна употреба контрастира с практиката в *Egerton*, където особено внимателно целият двуглас на всеки керъл (двугласният бърдън и строфата) е разпределен на версото на всяко фолио, а на съседното ректо е поставен целият триглас на песента (тригласният бърдън и тригласните моменти за строфата). Местата, където трябва да се вмъкне хоровият момент в строфата, писачът обозначава чрез знака |: . По този начин се оптимизира употребата на пергамента.

В настоящата глава са разгледани основните нотационни проблеми в английския керъл репертоар. След необходимото въвеждане в правилата на мензуралното нотно писмо на български език, са представени новооткрити данни относно връзката между употребата на нотационните точки и синкопирания ритъм както в керъл репертоара, така и в музиката от XV век като цяло. Тази информация поставя в нов контекст възприятието ни за някои основни положения, установени в изследователската литература върху западноевропейските нотации от средата на миналия век. Освен това в главата са анализирани проблемни за разчитане и интерпретиране моменти в керъл репертоара, свързани с прилагането на правилата за алтерация, *similis ante similem* и *minor color*, както и начините за представяне на двугласните и тригласните моменти в песните. Това задълбочено разглеждане на основните нотационни особености създава необходимите условия за вглеждане в композиционните характеристики на репертоара в рамките на трета глава на настоящата разработка.

ГЛАВА 3. Композиционни особености на английския керъл от XV век

3.1. Мелодическият език на керълите

В средата на миналия век Манфред Букофцер, изследвайки току-що открития *Egerton*, описва мелодическия профил на керълите в източника по следния начин: „Носена от енергичен ритъм, мелодията е едновременно парадоксално гладка и ъглова и определено не е това, което днес бихме определили като завършена вокална линия или мелодия, която лесно може да се изпее. Плавният мелодичен дизайн се получава от широкото използване на повтарящи се ноти или модели, които прикриват повторението на един и същи тон чрез движение към долната и горната секунда и терца. Ъгловатостта, от друга страна, се дължи на присъствието на скокообразно движение между структурно важни ноти в мелодията“⁵⁶.

Това наблюдение на Букофцер за мелодиката в керълите в *Egerton* може да се приложи върху репертоара като цяло – живостта на мелодичната линия в песните до голяма степен се дължи на баланса между употребата на постъпенно движение и присъствието на големи скокове. За тях Букофцер обяснява, че „последования, очертаващи тризвучието, скоковете на терца, квинта и септима са доста често срещани. Последният интервал значително допринася за модалния привкус на музиката“⁵⁷. И ако скоковете на терца, кварта и квинта не предизвикват прекалена изненада, тези на септима, октава и дори нона повдигат не само естетически въпроси, но и съмнения относно до каква степен подобна мелодическа линия е подходяща за вокално изпълнение. Въпреки това обаче анализ на случаите, където присъстват тези интервали, показва, че те се вписват в общата музикална практика на епохата.

3.2. Ритмическият профил на керълите

3.2.1. Синкопът като композиционен похват

⁵⁶ Bukofzer, Manfred F. 'Holy-Week Music and Carols at Meaux Abbey', pp. 168-169: "Carried by a vigorous rhythm, the melody is paradoxically both smooth and angular, and definitely not what would be considered today as a finished vocal line or an easily singable tune. The smooth melodic design is derived from the extensive use of repeated notes or patterns that cover up the reiteration of the same note by turns to the lower and upper second and third. The angularity, on the other hand, is due to the insistence on disjunct motion between structurally important notes of the melody."

⁵⁷ Ibid., p. 169: "Progressions outlining the triad, skips of the third, fifths, and sevenths are quite common. The latter interval substantially contributes to the modal flavor of the music."

С прехода от по-ранните към по-късните керъли в репертоара все по-често могат да бъдат открити синкопи, които не са обозначени по специален начин чрез цвят или нотационни точки, а вместо това са резултат от естественото линейно следване на нотацията. По този начин се получава прекриване от една перфектност в друга, което обаче за разлика от изложените във втора глава синкопи, се реализира обикновено чрез употреба на единични по-малки нотни стойности.

Теоретичната гледна точка към подобни синкопи може да бъде открита в трактата на Херман Финк *Practica musica* (1556)⁵⁸. В него авторът, след като дава традиционното за тези векове определение за синкоп⁵⁹, предоставя няколко музикални примера, илюстриращи ритъма в различни негови проявления. Като се има предвид, че трактатът на Херман Финк е издаден един век след разцвета на керълите, е ясно, че той отразява по-късен етап на развитието на синкопа от този, който присъства в репертоара. Макар в примерите от трактата му ритъмът да е демонстриран в по-сложни проявления, в най-късните керъли могат да бъдат видени началните стадии на това по-нататъшно развитие, което въпреки всичко стъпва на теоретичното разбиране за синкопа от предишните векове, както се вижда и от определението, което Финк дава.

Изследователят Крейг Монсън предлага идеята, че именно подобни синкопи като тези в керълите са част от английския идиом, който се развива на острова в първата половина на XV век, като подобни ритмически сложности биват възприети от Дюфай⁶⁰. Заедно със синкопа, прекриващ от една перфектност в друга, Монсън подчертава и честото присъствие на колебаене между организацията 3x2 и 2x3 – черта, която е силно застъпена и в керъл репертоара. Примери от трактата *Liber de musica* от Йоханес Ветулуус от Анагния от втората половина на XIV век показват, че подобно колебаене е било възприемано като синкопиран ритъм, но на микроноиво.

⁵⁸ За мястото на Финк в теоретичната мисъл на XVI век вж. Kirby, Frank Eugene. 'Hermann Finck's *Practica Musica*: A Comparative Study in 16th Century German Musical Theory'. Yale University, 1957.

⁵⁹ Finck, Hermann. *Practica Musica*. Vitebergae, 1556, f.Gijr: "Syncopatio est reductio minoris unius notulae ultra maiorem ad aequalism notam, cui connuraeratur: utputa, quando inter duas minimas una aut plures semibreves, contra tactum canuntur aut inter duas semibreves, una, duae, vel tres breves, sic & de caeteris notis iudicandum est."

⁶⁰ Monson, Craig. 'Stylistic Inconsistencies in a Kyrie Attributed to Dufay', p. 262.

3.2.2. Метроритмически ирегулярности в керълите

Една особеност на керъл репертоара, която до момента е получила съвсем малко внимание сред изследователската литература, е наличието на метроритмически ирегулярности, с други думи – присъствието на мензурални групи, които са с дължина, различна от тази на останалите перфектности в дадената песен. Заради тях при транскрибиране се налага да се въведат единични тактове с различен размер, като много често те са по-дълги или по-къси с едно или половин време. Сред керълите този проблем е особено силно застъпен в ръкописа *Ritson*. Казусът как най-добре подобни моменти да бъдат предадени в съвременна нотация предизвиква спорове още от средата на миналия век, като работата над настоящата дисертация показва, че е възможно немалък брой от тези песни да бъдат транскрибирани без ирегулярности, ако се приложи един от два подхода: употреба на женска каденца или генерална смяна на мензурацията.

3.3. Контрапунктичната фактура в керълите

3.3.1. Третиране на дисонанса в двугласната фактура

По-горе вече беше засегнато, че контрапунктът в керълите се състои предимно от консонантно срещуположно движение, което е и сред основните характеристики на техниката за създаване на дискант. Наличието на дисонанси в песните като цяло се ограничава до присъствие на проходящи или странични дисонанси на „слабо“ време, като това очаквано е по-силно застъпено в по-цветистите керъли. Налични са обаче и известно количество дисонанси, които се появяват в началото на перфектност, т.е. на „силно“ време, като често са достигнати със скок. Причината за тях следва да се търси в контрапунктичния език на петнадесетото столетие. Ако може да се говори за сравнително унифицирани принципи на третиране на дисонанса във втората половина на XVI век, които в съвременното музиковедие биват консолидирани първо от Кнуд Йепезен специално в творчеството на Палестрина⁶¹, то в първата половина на века, а още повече през петнадесетото столетие са налични разнопосочни подходи спрямо дисонанса, които е невъзможно да бъдат подредени в строгите правила, с

⁶¹ Jeppesen, Knud. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. Edward J. Dent ed. Margaret Williams Hamerik, trans. Copenhagen: Levin og Munksgaard, 1927.

които в днешно време до голяма степен се възприема вокалната полифония от XVI век. Именно поради тази причина би било анахронично да се прилагат контрапунктичните стандарти на късния XVI век върху репертоар от началото на предишното столетие, какъвто са керълите.

3.3.2. Ролята на контратенора в тригласните моменти в керълите

Развитието на контратенора през XV век може до известна степен да бъде проследено и в керъл репертоара, където най-застъпена е ранната му разновидност. В почти половината от песните присъства среден глас, който демонстрира диапазон, сходен с този на тенора и който (с известни разлики) често преминава под най-ниския глас. Другите характеристики на тази партия са силно застъпеното скокообразно движение (което беше обсъдено по-горе в настоящата глава), както и неговата незадължителна функция – дори когато премине под най-ниския глас, контратенорът не „поддържа“ кварта между тенора и дисканта. Двата външни гласа оформят самостоятелна контрапунктична двойка, а за средния глас остава да заеме някоя от оставащите консонанти възможности – да застане на терца под тенора или да дублира някой от тоновете в другите два гласа. Поради тази причина контратенорът, макар и да обогатява фактурата, би могъл да бъде изпуснат по време на изпълнение.

Постепенната промяна във функцията на контратенора в рамките на века се извършва по няколко линии: обособяване на отделен диапазон за контратенора от този на тенора, оформяне на каденционни формули, характерни за ниския контратенор, и поемане на контрапунктичната функция на тенора, когато контратенорът е отдолу („покриване“ на кварта). Сред керълите тези преходни стадии могат да бъдат открити в различни песни в ръкописите, но въпреки това в репертоара липсва финалният вид на партията с окончателно разделяне на висок и нисък контратенор.

3.3.3. Употребата на фабърдън и фобурдон в керълите

Фабърдънът, който представлява изконно английска практика, е бил използван предимно за импровизиране на многоглас от певци, които нямат необходимите умения за разчитане на мензурална нотация. Поради тази причина

следи от похвата могат да бъдат открити в „непретенциозна, функционална музика“, както я определя Брайън Тройел⁶², като например меси в хоморитмичен стил, антифони и керълите. След последните случаят на *Te Deum: O blessed God* (R, ff.26v-27r; № 95) представлява най-категоричният белег за присъствието на фабърдън в керъл репертоара, заради обозначението „Ffaburdon Te eternum“ в края на двугласния бърдън. Как обаче това обозначение следва да бъде изпълнено е сложен въпрос. Както изтъква Манфред Букофцер, „двата гласа се движат в свободен контрапункт, което прави невъзможно създаването на трети глас на кварта под дисканта, без да се встъпи в поредица от грубовати дисонанси“⁶³. Поради тази причина редакторът на изданието *Mediæval Carols* Джон Стивънс предлага тригласна версия на бърдъна, където средният глас дублира почти буквално най-ниската партия терца отгоре с изключение на каденците, където застава квинта над тенора.

Подобна трактовка не отговаря на описанията за създаване на фабърдън, достигнали до нас в теоретичните източници от епохата, но в същото време създава фактура, която макар и да не демонстрира хоморитмично паралелно движение, се основава на скелет от секстакордови вертикални съчетания, като по този начин напомня фабърдън. Джон Стивънс прилага същата техника в още 16 керъла⁶⁴, където двата външни гласа се движат основно в сексти и октави. До каква степен подобно „обогатяване“ на репертоара е подходящо, е спорен въпрос, като се има предвид, че никъде в по-ранните керъл ръкописи не присъства такова обозначение, което да насочва към употребата на фабърдън като импровизационна техника. По време на работата над настоящата дисертация бяха идентифицирани

⁶² Trowell, Brian. 'Faburden and Fauxbourdon', p. 55: "The obvious place to look for survivals of Faburden is among unpretentious, functional music, such as the simple settings of plainsong in the earlier layers of the Old Hall manuscript, or the carols."

⁶³ Bukofzer, Manfred F. 'Fauxbourdon Revisited', p. 32-33: "the two voices move in free counterpoint, making it impossible to supply a third voice at the fourth below the treble without getting involved in a series of outlandish dissonances."

⁶⁴ Nowell, nowell: *In Bethlem* (T, 2; № 3), *Alma redemptoris mater* (T, 3; № 4), *Now may we singen* (T, 4; № 5), *Be merry, be merry* (T, 5; № 6), *Nowell sing we* (T, 6; № 7), *What tidings bringest thou?* (T, 10; № 11), *There is no rose* (T, 13; № 14), *Nowell sing we* (S, f.7r; № 16), *Ah, man, assay* (S, f.7v; № 17), *Sing we to this merry company* (S, f.10v; № 21), *Deo gracias persolvamus* (S, f.12r; № 22), *What tidings bringest thou?* (S, ff.15v-16r; № 27), *Ecce, quod natura* (S, f.27r; № 37), *Ecce, quod natura* (GB-Ob MS. Ashmole 1393, ff.69r-69v; № 43), *Ecce, quod natura* (E, f.65r; № 63) и *Ave, plena gracia* (E, f.67r; № 66). За транскрипциите в самото издание вж. съответно *ibid.*, pp. 2, 3, 4, 4-5, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 20, 26, 51, 54.

случаи на фабърдън и фобурдон, където техниките са употребени като композиционни похвати. Дали обаче тези моменти могат да бъдат използвани като доказателства, че двете техники са били прилагани и в другите керъли по време на изпълнение, остава отворен въпрос, като ще са необходими още задълбочени изследвания както върху композиционните особености на репертоара, така и върху импровизационните техники през петнадесетото столетие, така че да се осветлят детайлите по употребата на фабърдън и фобурдон в керълите.

В настоящата глава са обсъдени композиционните характеристики в керъл репертоара по три основни линии – мелодически особености, ритмически проблеми и проявления на контрапунктичната фактура в тези песни. По този начин за първи път в изследователската литература музикалният идиом на керълите е пространно разгледан, за разлика от предишни разработки, където във фокус попадат само някои от неговите характерни черти. Така е възможно да се открият композиционните детайли в репертоара на микрониво без да се губи общият поглед към хомогенността в изразните средства, която е демонстрирана в керълите и която ги отделя от останалата вокална музика от епохата.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Английският керъл от XV век се откроява като специално по рода си явление в западноевропейската музикална практика в този период, като в настоящата дисертация бяха разкрити за първи път в българоезичната литература начините, по които уникалността на жанра се манифестира. Сред тях се нареждат характерният музикален идиом на керъла, съчетаващ в себе си всички изконно английски композиционни и импровизационни похвати; начинът на нотирание на репертоара, както и присъствието му в най-важните първоизточници на острова през петнадесетото столетие; наличието на разнопосочни социални функции, обхващащи както духовни, така и трапезни, моралистични и политически теми, които обаче са реализирани

във фиксирана форма. Всички тези черти превръщат керъла в плодотворен изследователски обект – както сам за себе си, така и в съпоставяне с останалата музика от епохата.

В настоящата дисертация за първи път в музикологичната литература е осъществено задълбочено разглеждане на музикалните характеристики на керъл репертоара от XV век в неговата цялост. След като чертите на жанра бяха поставени в контекста на музикалната практика от това столетие в рамките на първа глава, детайлното анализиране на нотационните особености на керълите създаде възможността за преразглеждане на начините, по които репертоарът се транскрибира в съвременно нотно писмо, както и за преосмисляне на някои основни положения в изследователската литература върху западноевропейските нотации. От своя страна това разкриване на нотационните проблеми в керълите представляваше необходимият фундамент за вникване в композиционните особености на репертоара, като бяха разгледани необсъдени до този момент проблеми, касаещи ритмическите ирегулярности сред керълите, както и импровизационните техники фабърдън и фобурдон, използвани като композиционни похвати.

Централно място в изследването зае работата с първоизточниците на керъл репертоара чрез създаване на нови транскрипции на всички разглеждани песни. Към този подход се добави и поставянето на казусите, налични в песните, в контекста на музикално-теоретичната мисъл от епохата чрез директна работа с оригиналните текстове на трактатите. По този начин дисертационният труд се откроява с важни приноси за музикологичната наука:

1. Обсъждане за първи път в дълбочина на основните нотационни особености на целия репертоар, включително проблеми, свързани с нарушаването на основните правила на мензуралната нотация като *similis ante similem* и принципите на алтерация, имперфектност и оцветяване.

2. Чрез детайлно разглеждане на синкопирания ритъм в разнообразните му проявления той е поставен за първи път в нужния историко-теоретичен контекст: очертана е връзката между нотационните точки и синкопа в теоретичната мисъл през XIV, XV и XVI век, както и приложението на тези нотационни особености в керъл репертоара; чрез доказване на грешната употребата на термина *punctus syncopationis* в трудовете на Вили Апел, които впоследствие повлияват на много други изследователи в средата на XX век, е поставено под въпрос досегашното научно възприемане на методите за нотирание на синкопиран ритъм; представени са новооткрити данни за идеите на Йоханес Ветулуc относно синкопа в края на четиринадесетото столетие, които ярко се отличават от определенията на останалите теоретици от епохата; синкопираният ритъм е открит не само като нотационен проблем в керъл репертоара (във втора глава на дисертацията), но и като композиционна особеност чрез опирание върху съответните музикално-теоретични трактати от епохата (в трета глава).
3. Обсъждане за първи път в дълбочина на композиционните проблеми на целия репертоар от английски керъли от XV век, чрез открояване на мелодическите, ритмическите и хармоническите особености на песните. Сред тях се отличават необсъдени досега случаи на фабърдън и фобурдон сред керълите, които засвидетелстват употребата на двата похвата като композиционни, а не само като импровизационни техники; възможни разрешения на част от метрическите ирегулярности в песните чрез предлагане на методи за справяне с тях, като например присъствие на женска каденца и генерална смяна на мензурацията.
4. Създаване на транскрипции на целия репертоар от английски керъли от XV век, като сред тях се открояват нови тълкувания на някои от песните, които се базират на задълбочен прочит на музикално-теоретичните източници от епохата и които се различават драстично от официалното издание на репертоара.

Поради спецификата на дисертацията се открояват и частни приноси за българоезичната наука, сред които представянето за първи път на български език на важни феномени от музикалната култура през XV век, сред които: жанра английски керъл заедно с всички източници на репертоара; особеностите на английската музика от петнадесетото столетие, включително на основните автори, жанрове, импровизационни и композиционни похвати и ръкописи; правилата и принципите на мензуралната нотация; немалък брой музикално-теоретични трактати от XIV, XV и XVI век от автори като Йоханес Бун, Франко от Кьолн, Херман Финк, Зебалд Хайден, Стефан Монетарий, Уолтър Одингтън, Стефано Ванео, Йоханес Ветулулус и анонимни теоретици.

Полето за работа върху английския керъл репертоар е далеч от изчерпано – след дългогодишния застой в изследователската литература по време на втората половина на миналия век тепърва в последните десетилетия се наблюдава раздвижен интерес към тези песни сред музиколозите на западноевропейското Средновековие и Ренесанс. Особено плодотворна почва представляват нотационните и композиционните особености на репертоара, като в настоящия текст бяха очертани множество казуси, които тепърва очакват своето „разрешение“ и които биха могли значително да обогатят възприемането ни на музиката в западна Европа през петнадесетото столетие.

Настоящата дисертация представлява важен подстъп към създаването на още български изследвания върху музиката от XV век, защото въвежда основни жанрове, автори, източници и феномени от тази култура на български език. Освен това заради публикациите и участията на международни форуми, които бяха реализирани по време на работата над труда, той представлява и съществена възможност за представяне на българската музикологична школа на международната научна сцена пред авторитетната аудитория на признатите капацитети в областта на западноевропейската ранна музика.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Томова, Калина. Въведение в мензуралната нотация чрез примери от английския керъл репертоар от XV век. – В: Българско музикознание, бр. 3, 2022, с. 96–119
2. Tomova, Kalina. Dots, Syncopation, and *Similis ante similem* in the *Alma redemptoris mater* from the Trinity Carol Roll. – In: European Music Notations in Theory and Practice, 1400-1600. Paul Kolb, ed. Turnhout: Brepols, 2024 (под печат)
3. Tomova, Kalina. Faburden and Fauxbourdon in the Fifteenth-Century Carol. – In: Benedicamus Domino Conference Volume. Catherine Bradley, ed. Turnhout: Brepols, 2024 (под печат)
4. Томова, Калина. Английският отпечатък върху западноевропейската музика от XV век (The English Imprint on Western European Music in the Fifteenth Century). – In: Bulgarian Musicology, 3/2024 (под печат)