

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



РОСИЦА ИЛИЕВА НИКОЛОВА

**МНОГОГЛАСНИ БОГОРОДИЧНИ ПЕСНОПЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВОТО НА
БЪЛГАРСКИ И РУСКИ АВТОРИ
ОТ КРАЯ НА XIX ДО СРЕДАТА НА XX ВЕК**

АВТОРЕФЕРАТ

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

СОФИЯ
2018

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

РОСИЦА ИЛИЕВА НИКОЛОВА

**МНОГОГЛАСНИ БОГОРОДИЧНИ ПЕСНОПЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВОТО НА
БЪЛГАРСКИ И РУСКИ АВТОРИ
ОТ КРАЯ НА XIX ДО СРЕДАТА НА XX ВЕК**

АВТОРЕФЕРАТ

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

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ

ЧЛ.- КОР. ПРОФ.
СВЕТЛАНА КУЮМДЖИЕВА

РЕЦЕНЗЕНТИ:

ДОЦ. Д-Р СТЕФКА ВЕНКОВА-МОШЕВА
ПРОФ. Д-Р ЮЛИАН КУЮМДЖИЕВ

София, 2018 г.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на ИГ *Музикална култура и информация* при Института за изследване на изкуствата, състояло се на 25.09.2018 г.

Разработката се състои от 155 с. в това число 129 с. текст с 47 нотни примера и 9 приложения, неразделна част от труда; библиография 106 заглавия, от които 100 на кирилица и 6 сайтография: 4 на кирилица, 1 на гръцки и 1 на латиница.

Публичната защита ще се проведе на 05.02.2019 г. в заседателна зала 1 на Института за изследване на изкуствата на заседание на научно жури в състав: проф. д-р Анда Палиева, НМА; проф. д. н. Марияна Булева, ВТУ; доц. д-р Стефка Венкова-Мошева, ИИИЗк; доц. д-р Явор Генев, ИИИЗк; проф. д-р Юлиан Куюмджиев, АМТИИ, Пловдив; доц. Димитър Димитров, резервен член; проф. д. изк. Кристина Япова, ИИИЗк, резервен член.

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

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

| | |
|-----------|---|
| Увод..... | 3 |
|-----------|---|

Първа глава. Кратък исторически преглед:

| | |
|---|----|
| 1.1. Степан Василиевич Смоленски и Новото направление в руската многогласна духовна музика от края на XIX в. | 15 |
|---|----|

1.2. Възприемане на многогласието като нов тип културно-музикална изразност в България:

| | |
|---------------------------|----|
| – В светската музика..... | 25 |
|---------------------------|----|

| | |
|-----------------------------|----|
| – В църковната музика | 32 |
|-----------------------------|----|

| | |
|---|----|
| 1.3. Дискусията относно „истинското българско черковно пеене“ | 35 |
|---|----|

Втора глава. Музикално наследство – богородични песнопения.

| | |
|--|----|
| 2.1. Богородичните песнопения на Добри Христов | 40 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| 2.2. Богородичните песнопения на Петър Динев..... | 57 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| 2.3. Богородичните песнопения на Павел Чесноков | 85 |
|---|----|

| | |
|-----------------|-----|
| Заклучение..... | 123 |
|-----------------|-----|

Приложения

Библиография

УВОД

Във фокуса на изследователския ми интерес и същевременно *обект* на настоящия дисертационен труд се явяват православните многогласни богородични песнопения на Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков – едни от най-представителните композитори за новите тенденции от края на XIX – първите десетилетия на XX в. В болшинството случаи тези творби се изпълняват в нашата съвременност у нас и по света, разкривайки сакралната молитвеност на химнографските текстове, които са в основата на църковните композиции. Аргумент за погледа ми в научно отношение към тяхното творчество е високата художествена стойност на композициите им, новаторството им, общия им стремеж към възраждане на древните традиции, но в контекста на тяхната народностна специфика и в съответствие с музикалните разбирания на всеки един автор поотделно. В дисертационния труд се разглеждат богородични песенни образци от тримата гореспоменати композитори в богослужебен, химнографски и музикален аспект, за да се установят основни техни характеристики като обем на създадения музикален материал, използвани химнографски текстове, място в богослужебното чинопоследование, начини на провеждане на музикалната фактура и други и да се изведе художествения им принос в общия характер на творчеството на конкретния композитор. Необходимо е да се направи уточнение, че при музикалния анализ на многогласните православни песнопения се използва възприетата западноевропейска терминология, обозначаваща явления в многогласната музика, поради причината, че не съществува специфична такава, отнасяща се само до ортодоксалната многогласна църковна песенност.

Актуалност на проблема. В последните десетилетия в българската медиевистична музикология се обособи забележима тенденция, касаеща разглеждането на църковно-песенното православно наследство по жанрове. Въз основа на работата на изтъкнати изследователи възникват трудове върху определени жанрове от чинопоследованията в Православната църква конкретно у нас, а именно: Елена Тончева работи върху полиелейните песнопения; Светлана Куюмджиева – върху 140 псалом; Мариана Димитрова – върху прокимени; Георги Десподов – върху причастни в

рилските музикални ръкописи; Юлиан Куюмджиев – върху литургиите; Диана Тулиатос-Банкер – върху непорочни; Дмитрий Кономос – върху причастни и др. Досега не е осъществена научно-изследователска работа върху **богородичните песнопения** като жанр в православно богослужение на поместната ни или на руската църковна традиция. Във връзка с горе-казаното считам, че такова изследване, което предприех според силите си, е една брънка във веригата на научната обосноваване, идентифицирана и назована художественост и класификация в рамките на жанровата научна концепция. Бих искала да подчертая практическата насоченост на методологическата си работа в дисертационното изследване, в перспективата на храмовото и извън-храмовото музикално изпълнителство.

Вплитайки бисерите на боговдъхновената религиозна поезия в музикални форми, знайни и незнайни песнотворци през епохите са устремявали душевен взор и творчески плам към създаването на всеобщата музикална прослава, на вселенската симфония в чест на Пресветата Дева. Този стремеж у творците постепенно е намирал по-съвършени изразни средства, разнообразни форми, за да съответства на високата идея. Така днес може да се каже, че **богородичните песнопения** са музикални композиции, изградени върху канонични (утвърдени от Православната църква) химнографски текстове, в които Пресвета Богородица бива възхвалявана или към нея се отправят молитви. Има и такива, които предават религиозен сюжет или събитие, свързани с нейната личност или с иконографските ѝ образи. Творбите са в различни църковно-песенни жанрове: тропари, кондаци, „Достойно есть“, догматици, стихирни, светилни, ирмоси, причастни и други. Това обстоятелство предопределя различните позиции, които песнопенията при изпълнение биха заемали в богослужения чин. Така например „Достойно есть“ при извършване на светата Божествена Литургия се пее след Евхаристийния канон, богородичният кондак „Предстателство християн“ на глас шести е завършителен след Малкия вход също в литургийното последование и т.н.¹

В научното изследване разглеждам богородичните творби в църковно-певческото наследство на Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков. Като задълбочени изследователи на традициите на православно пеене и високо-ерудирани творци със

¹ За фиксираното място в богослуженията – кога конкретно се изпълняват отделните песнопения е дадена подробна информация в богослужбните книги: Типик, Миней и други.

собствен поглед и стил в композиторското поприще, те умело пресъздават в музикални композиции различните като образност и емоционална молитвена натовареност химнографски текстове. Жанрово, техните песнопения, посветени на Пресвета Богородица са твърде разнообразни, което включва: „Достойно есть“, причастни, тропари, кондаци и много други, като най-голямото многообразие (освен многочисленост) в този аспект констатирах при Павел Чесноков.

Вземайки под внимание факта, че православната многогласна църковна музика върху църковнославянски текстове е възприета у нас от Русия в годините около Освобождението на България през XIX в., насочих своите усилия в известно представяне на духовно-културните процеси от същия период в Русия, които повлияват и композиторовото на духовна музика, първоначално в руската страна, като считам, че те имат известна рефлексия и върху идеите на нашите композитори. По този начин се оформят *задачите*, които са поставени в работата с конкретните песенни богородични материали – изследване на художествените музикално-композиторски похвати, използвани от Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков и въпроса до каква степен се забелязват общи идеи, осъществени чрез аналогични музикално-технически средства.

В увода на дисертационната разработка се прави **обзор на литературата**. Изясняват се цел, задачи, методология и очаквани резултати от научното изследване. Началото на настоящия дисертационен труд представя в исторически план развитието на църковно-музикалната песенност от края на XIX – средата на XX в., периода на навлизане на многогласна православна хорова музика в България от Русия, където е възникнала по-рано, и постепенното създаване у нас на композиторско богослужебно творчество с национален облик. Паралелно се очертават контурите на новото идейно течение в духовната музика на Русия от същия период като значимо за цялата световна композиторска литература и оказало влияние върху духовно-композиторското творчество и в други православни страни, в частност и в българската.

Дисертационният труд е структуриран в две големи глави с по няколко по-малки:

- **Първа глава, 1** – разглеждат се предпоставките за зараждане на Новото направление в руската духовна музика и ролята на Степан Смоленски като ключова фигура при неговото инициране и осъществяване. **Първа глава, 2** –

представя се възникването на българското многогласно пеене, като нова форма на светска и църковно-музикална изразност. **Първа глава, 3** – подробно се излагат причините за появата, а впоследствие и изостряне на дискусията за истинското българско църковно пеене.

- **Втора глава, 1, 2, 3** – привеждат се кратки биографични данни за Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков, описва се тяхното православно песенно творчество и се прави обзор на музикално-творческите им достижения. Извеждат се общи богословско – литургични характеристики, касаещи богородичните композиции на упоменатите автори и се представя музикален анализ на богородичните им творби. Правят се обобщаващи изводи върху творческия почерк на всеки разгледан композитор.
- **Заклучението** е финален етап на дисертационното изследване, базиран на достигнатите при цялостната работа наблюдения, описващи откритите общи закономерности, новаторски идеи, характерни за цялостната работа на тримата композитори в посока нова авторска църковно-православна музика. Провежда се паралел между свързващите идеологически и музикални звена, оформят се и се изказват съществени взаимовръзки върху единната платформа за градеж на многогласната църковно-певческа практика, стремеж, констатиран като тенденция в творчеството и на тримата композитори. В края на дисертационната разработка са резюмирани научните приноси от изследването.

Изразявам сърдечна благодарност към научния си ръководител чл.-кор. проф. Светлана Куюмджиева за ценните напътствия по време на работата ми върху дисертационния труд.

Благодаря също и на: гл.ас. Анастасия Рашева, о. Любомир Янъков и доц. д-р Йордан Банев, които ми оказаха съдействие за намирането на някои образци от псалтикийната традиция. Благодарност изказвам също и на г-жа Събина Анева – изпълнителен директор на библиотечна Фондация „НАБИС“, както и на г-жа Райна Михайлова – библиотекар при ИИИЗк.

Бих искала да споделя тук и своята обич и признателност към родителите си Зорка и Илия Николови за цялостната им подкрепа.

Първа глава

1.1. СТЕПАН СМОЛЕНСКИ И ИНИЦИИРАНОТО ОТ НЕГО НОВО НАПРАВЛЕНИЕ В РУСКАТА МНОГОГЛАСНА ДУХОВНА МУЗИКА ОТ КРАЯ НА XIX В.

Руската многогласна църковна музика е била възприета в България в последната четвърт на XIX в., в годините около националното ни Освобождение. Именно по това време в Русия, в нейната духовна музика са започнали да протичат процеси на възраждане на древни, изконно руски традиции и интерес към песенни форми и образци, съхранени в тази поместна православна певческа практика през вековете. Подобен род идеи, в частност идеята за търсене на свързаните с националния порив за родна църковна музика многовековни песенни пластове, вълнуват нашата музикална общественост. Поради това в историческата ретроспекция по-долу, основана на трудовете на изследователите занимаващи се с тази проблематика, представям отначало развоя в руската духовна музикална култура и впоследствие събитията в българския културно-музикален живот, прогресивна мисъл и творчески полемики и инициативи в обозначената епоха. Не на последно място идеята за обзор върху историческия път на руската и българската православна музика от периода, разглеждане на творчеството на български (Добри Христов и Петър Динев) и руски автори (Павел Чесноков) на духовна музика цели да покаже тенденции в осмислянето и развитието на православната музикална култура на нашите народи, въобще.

Степан Василиевич Смоленски² е един от най-влиятелните идеолози на *Новото направление*³ в руската духовна музика и мощен двигател при осъществяване концепцията на висок, качествено нов етап от нейното развитие. Дълбоко ценейки древноруската певческа църковно-музикална традиция, която отрано изучава и изследва дълбочинно в многовековните наслоявания, образуващи художествено-уникалните ѝ пластове, както и въз основа на убеждението си, че изконно-руското трябва да послужи като фундамент за ново композиторско творчество, той създава идейна платформа, която има реформаторски характер – платформа, върху която

² **Степан В. Смоленски (1848-1909)** – ярка фигура в културно-музикалния живот на Русия в периода последна четвърт на XIX и началото на XX в., учен-медиевист, педагог, композитор, църковен диригент. Повече за него вж. в РДМДМ 1998 : I.

³ Термин, представящ новият творчески облик на руската духовна музика от края на XIX и началото на XX в., въведен от А. В. Преображенски.

неговите убедени последователи започват да надграждат. Смоленски пропагандира идеята за музикално възраждане на древните роспеви чрез въплъщаването им в съвременното композиторско творчество. На базата на своята научно-изследователска работа той достига и до изводи за очевидна връзка между народно-песенното и църковно-музикалното наследство, тъй като те възникнали и се развили, черпеши живителни сокове от общия корен на руската душевност, светоусещане и съзидателна мисъл. Стъпвайки върху такава концепция, според която двете начала на руската музикална мисловност следва единно да присъстват в бъдещото развитие на духовната музика на Русия, руските композитори, претворили в музикална плът широкомащабния замисъл имат за изходна точка както древните църковни роспеви, така и народното песенно творчество. Целта на Новото направление се изразява в: изучаване, изследване на древния руски църковен стил, като съвкупност от високи църковно-художествени изкуства и разработка на руските църковни напеви в частност, както и на народно-песенното творчество.

Същинското начало на качествена музикална реформа в тази сфера е поставено от А. Касталски, когото Смоленски горещо подкрепя. Скоро след това постепенно се изявяват: А. Гречанинов, П. Чесноков, С. Рахманинов, М. Иполитов-Иванов, К. Шведов, А. Николски, С. Панченко, Д. Алеманов, Д. Яичков, братя П. и Н. Толстякови, Н. Компанейски, М. Лисицин и др. Проследявайки тяхната биография и работна ориентираност се оформя изводът, че немалка част от тези автори на духовна музика в различни моменти са взаимодействали със Смоленски, обсъждали са стъпките при провежданото преобразуване на нейното „лице” и са принесли зрял музикален плод, ремисия към здравите устои на коренно-руското. Макар и да не са били монолитна творческа организация всички тези композитори осъществяват мощна обновителна вълна в сферата на духовната музика на Русия, уникална по своя характер и за световната музикална литература. В съкровищницата на руската духовна музика от периода от края на XIX – първите десетилетия на XX в. се вливат новите авторски песнопения, създадени от кръга композитори, представители на Новото направление. Били създадени шедьоври. Сред тези творби има както голям брой отделни неголеми молитвено-богослужбни композиции, така и монументални многочастни цикли, наподобяващи „хорови симфонии”. Своеобразен връх в духовно-музикалното

творчество на периода, когато се осъществява небивал разцвет на руската хорова, и в частност църковна музикална култура, са: Литургия ор. 41 на П. Чайковски; Всенощното му Бдение ор. 52, насочващи към началото на новаторския път; „Братское поминовение”, известно още и като „Вечная память героям“ – духовна кантата с автор А. Касталски, изд. 1917 г.; Литургия ор. 31; и особено Всенощно Бдение ор. 37 на С. Рахманинов; „Страстная Седмица“ ор. 58, Всенощно Бдение ор. 59, „Демественная“ Литургия ор. 79 от А. Гречанинов; Панихида ор. 39, циклите „Ко Пресвятей Владычице“, ор. 43, „Во дни брани“ ор. 45, „Ко Господу Богу“ ор. 49, Литургия ор. 50 и Всенощно Бдение ор. 50а на П. Чесноков; „Заупокойна Литургия” от А. Архангелски; Литургииите на К. Шведов, А. Николски, М. Ипполитов-Иванов и много други. Според приблизително преброяване от изследователи, цикличните творби от автори на Новото направление са около 50, а отделните песнопения са хиляди, като най-активен и зрял е периодът около и след 1910 г. Именно времевият отрязък от края на XIX и началото на XX в., когато – погледнато в цялост – в Русия се наблюдава „религиозно възраждане в сферите на обществения живот и изкуства” [РДМДМ 1998 : I : 7], по мнението на изследователите в частност е „периодът, когато руската духовна музика е преживяла своя най-висш разцвет” [РДМДМ 1998 : I : 7].

По отношение на музикалните характеристики на духовната музика, позната като „Ново руско направление” следва да се подчертаят няколко основни пункта, върху които се издига този фундаментален градеж. Степан Смоленски се изказвал против хармонизацията на напевите (по европейска хармонична законовост), както и против използването на мелодически материал от древните роспеви в ролята на *cantus firmus* за създаване на произведения в стила на строгия контрапункт (каквото движение в Русия съществувало). Той обосновава своето несъгласие като посочва, че както народната песенност, така и църковната руска музика имат своеобразен фундамент, който няма нищо общо с мажоро-минорната система и хармонизирането им (отново по западните закони) би ги обезличило, а грегорианският *cantus firmus* има различно обосноваване в контекста на произхода си и едва ли е пряко свързан с древните руски роспеви. В потвърждение ще цитирам мнение на изследователя Е. Тугаринов, който казва: „Още един крайно важен момент, който може да бъде отбелязан в своеобразието на руското национално църковно пеене – това е пълно отсъствие на западното латинско

влияние при възникването и развитието на собствена система на богослужебно пеене. „Чистотата“ на славянският роспев, бил той знаменен, киевски, гречески, български, сръбски или други малки роспеви и напеви <...> не била нарушена в течение на столетия“ [Тугаринов 2014 : 35]. Както твърди и Касталски: „... ярката самоценност и самобитност на тези напеви <...> е общопризната“ [Кастальский в РДМДМ 1998 : I : 266]. Поради изложената причина Смоленски счита, че за развитието си руската духовна музика има нужда от хармония и контрапункт, но оригинални такива, зародили се и израснали на почвата на руската песенност. Така например в спомените си, които пише за Синодалното училище, той описва своя работа на съпоставка между песенен фолклор и духовни съчинения, където открива мелодически, ритмически и други паралели [РДМДМ 1998 : I : 83/4]. В този смисъл Степан Смоленски не е чужд на идеята за разработка на древните роспеви и възплътването им в нови композиции – авторски песнопения да се вземат под внимание похватите, които постепенно започнали да се използват при многогласна обработка на песенния фолклор. Тук например можем да споменем равноправието на едноглас и многоглас, които се редуват; четириглас, който често отстъпва на двузвучия и унисони, последните понякога октавови – т.е. не се търси стабилна акордова структура, построения и последования. Така мелодиката на древните роспеви започва да бъде използвана от композиторите на Новото направление в духовната музика като елемент за свободни композиции. Самата структура на песнопенията е свободна в музикален план и зависи от структурата и смисъла на текста, като вече ги няма квадратните пропорции на италианските „концерти“ (като църковно-музикален жанр). Усложняват се фактура, ритъм, хармония. В хармоничен план спокойно се използват паралелни октави и даже квинти. Чест похват е редуването *solī – tutti*, считан за елемент на народната разпевност [РДМДМ 1998 : I : 159]. В много песнопения от периода се наблюдава своеобразен „исон“ – музикалната фраза протича върху оргелпункт, но често той се движи по определени опори и от своя страна създава впечатление за разнообразие. Руските композитори използват някои западни музикално-изразни средства, но преосмислени и преобразувани⁴.

⁴ За повече подробности по този въпрос вж. в РДМДМ 1998 : I : 21 / 159.

Степан Смоленски с горещ ентузиазъм издирвал древни ръкописни свидетелства и за други поместни православни музикални традиции. Проявява научен интерес към „Болгарский роспев“. Археографската му дейност надскача границите на Русия – той е един от изследователите, предприели научна експедиция до Атон през зимата на 1906. Сред участниците е и българският църковен музикант, възпитаник на Смоленски от Синодалното училище, Анастас Николов. По повод очакванията на групата, руската изследователка Марина Рахманова пише в края на XX в.: „Днес е известно, че „Болгарский роспев“ в руските певчески книги не се явява именно „български“, и още повече „старобългарски“. Но е важно да се подчертае, че в навечерието на експедицията Смоленски и неговите сътрудници считали този роспев за такъв и искали да открият неговите извори“ [РДМДМ 2012 VII-1 : 20]. Научната група не намира предполагаемите и търсени в Атонски манастири ръкописи на „Болгарский роспев“, а обратно – с научна достоверност констатира факта, че такива древни образци не съществуват на Света гора. Това води до известно огорчение сред групата изследователи, тъй като те с голяма положителност считали, че там ще намерят древни паметници на българска традиция. Но такова научно събитие, а оттам и свидетелство-съобщение не се състояло.

Малко след 1917 г. събитията в Русия променят пътя на руската духовна музика, като се явяват спирачка за интензивното ѝ развитие през описаните около три десетилетия. За това способства и фактът, че някои от композиторите, като А. Касталски, В. Калининков – умират, а други, като С. Рахманинов, К. Шведов, А. Гречанинов, А. Чесноков – напускат Русия. Но молитвената, възвишена духовна музика на всички автори на Новото направление остава за поколенията жива, вълнуваща душите и служи като пример за нови творчески търсения.

1.2. ВЪЗПРИЕМАНЕ НА МНОГОГЛАСИЕТО КАТО НОВ ТИП КУЛТУРНО-МУЗИКАЛНА ИЗРАЗНОСТ В БЪЛГАРИЯ:

В светската музика

Многогласието в българската музика възниква първоначално в светската музика през историческата епоха на българското Възраждане, която има своя подем още в края на XVII в. и се простира до Освобождението на България от Османско владичество

[Голяма енциклопедия на България 2011 : IV : 1458]. Това бележи качествено нов етап в културното развитие на страната ни. На фона на динамични обществено-политически процеси, включващи в себе си национално-освободителното движение, реформиране на обществено-институционалния и реструктуриране на социалния живот, се явява пламенен стремеж към постепенно обособяване и развитие на нов идейно-културен и просветно-образователен модел, целящ цялостно духовно обновление. Тези характеристики особено се задълбочават през XIX в. В ролята на основен приоритет е било осмисляно извършването на висок културен скок, който да изведе България в качествено нова и съизмерима с културните достижения на другите народи позиция. Формира се т. нар. градска, типично светска култура, която в основната си част е заимствана от европейския културен модел, „културата на Новото време, изпълнено с възрожденски патос и с утвърждаващ се професионализъм” [Вълчинова-Чендова 2010 : 11].

Необходимо е, обаче, да се споменат историческите факти от началния период на XIX в. и да се отдаде заслужена почит на делото на монасите от Рилската певческа школа⁵, които полагат грандиозен труд, вещина и творчески усет, влагайки живителна българска духовно-съзидателна струя в превежданите от гръцки от тях монодийни образци. Именно в Рилската света обител през 20-те и 30-те години на XIX в. кипяла задълбочена преводаческа, редакторска и музикално-съчинителска дейност, ръководена от високоерудираната личност на йеромонах Неофит Рилски⁶, при която дейност невмирани псалтикийни образци били преведани на църковнославянски език. Преводческият, а заедно с него и авторско-творческият процес на базата на усвоените музикални модели се осъществявали посредством използването на до-Хурмузиевата и новосъздадената през 1814 г. Хрисантово-Хурмузиева невмени системи, втората от

⁵ Терминът „църковнопевческа школа“ се въвежда от Петър Динев, който, освен Рилската, обозначава според регионалната им обособеност и музикално-изпълнителски характеристики Еленска, Сливенска, Великотърновска, Солунска и Одринска възрожденски школи. Въпросът е подробно разгледан у Хърков 1990 : 85-89.

⁶ **йеромонах Неофит Рилски (~1793-1881)**. Духовник от братството на Рилския манастир, виден възрожденски книжовник, учител, работил за усъвършенстването и реформирането на образователната система, включително и в областта на църковната музика. Създател на монодийни творби. Към преводаческата му дейност се отнася публикуването на Новия завет /1840 г./ и на превод на изданията през 1838 г. от Константин Протопсалт Цариградски катедрален типик /1853 г./. Автор на трудовете „Хрестоматия славянского языка”/1852 г./, „Описание болгарского священого монастыря Рилского” /1879 г./ и др. В ръкопис остава псалтикийната, съставена от него „Усобна книга“. Вж. повече в Атанасов, Куюмджиева, Велинова, Узунова, Мусакова 2012.

които навлиза в употреба след 1816 г. в България [Хърков 2003 : 84]. Тази отговорна и трудна работа, с която братството активно се е занимавало, е носила „просветителска мисия“ [Куюмджиев 2000 : 128] и е целяла с разпространение на изготвените музикални ръкописи из различните райони на страната да се унифицира богослужебната певческа практика, което да спомогне за духовно и народностно обединение. Независимо от високите резултати, достигнати при реализиране на поставената преводаческа и творческа задача развоят на усъвършенстване на музикалното изкуство и културното израстване на нацията поема по друг път. Преориентирането на търсеция интелектуален поглед на градската възрожденска общественост у нас, който, след 40-те години на XIX в. се насочва към културния облик и творческите образци на Европа и тяхното заимстване като основа на ново изкуство, в музикален план води до изместване на ценностите в друг ракурс – приоритетно светски, на фона на дотогавашния църковен /и фолклорен/. Навлизането на западния нотопис се осъществява около 50-те години на XIX в. [Баларева 1992 : 19]. Псалтикийното пеене започва да се оценява според критерии и нормативи на европейската музика, то бива разглеждано като изцяло музикално явление, а не каквото всъщност е – църковен фактор, елемент от конструкцията на есхатологичната събитийност, съдържащ в себе си и изразител на православната душевност, молитвеност. „В областта на музиката това означава преминаване от един музикално-естетически кръг – източноправославния <...> към друг – общоевропейския. Или преминаване от едногласна (монодийна) музикална култура към многогласна – качествено ново явление, което донася епохата на Възраждането“ [Куюмджиева 2014 : 244]. Протича интензивна работа в областта на музикалното и музикално-хоровото дело, чиито основи се поставят по същото време в нововъзникващите светски училища и в църковно-храмовите среди. От съществуващите документални свидетелства се формира картината на творческия подем в този аспект, осъществен чрез достолепни в своята ерудираност и напредничавост българи, като Сава Доброплодни, Добри Чинтулов, Кръстю Пишурка, Добри Войников, Янко Мустаков и много други.

В църковната музика

За разлика от многогласието в светската музика, привнесено у нас под влияние на европейския културен модел, същото в църковната музика⁷ се оформя под многоплановото културно влияние на Русия, в частност под въздействието на по-рано съществуващата и развита там многогласна църковна песенност. Развитието на църковната ни музика в този нов етап – многогласие в православното богослужение у нас, върви успоредно с издигането на хоровото музициране на високо, професионално ниво. В България в областта на хоровото дело работят Алексей Шулговски, Константин Тарасеевич и други, чрез които (така също и чрез български музиканти, учили в Русия, като Димитър Тюлев, Иван Кюлев) у нас навлиза влиянието на руската хорова култура [Баларева 1992 : 79, 82]. С проникването на многогласното пеене в църковната музика съзрява и стремеж към създаване на родно, авторско църковно-певческо творчество [Куюмджиев 2000 : 130], който се реализира в зародиш с първите опити още преди Освобождението. Това направление на художествено творчество започва да бъде схващано като поле на пълнокръвна композиторска изява, сфера, криеща възможност за разгръщане на съзидателна сила, поради което възникват немалко както отделни многогласни, предимно литургични творби, така и цялостни литургични цикли. Постепенно този труд се преобразува в действително музикално съчинителство, като началото за родната новосъздаваща се традиция е поставено с авторския църковно-музикален цикъл на Атанас Бадев⁸ „Златоустова литургия за смесен хор /съчинения и хармонизации/”. В последващите години – началото и докъм 30-те години на ХХ в. композиторската инициатива на творците от периода дава обилни плодове – създадени са приблизително 20 литургични цикъла, от композитори като Добри Христов, Петър Динев, Апостол Николаев-Струмски и други, а така също и самостоятелни църковни песнопения. Различни са пътищата, които отделните автори

⁷ Тук се има предвид многогласието в православната църковна музика, а не това (за което има известни сведения) в музиката на други християнски деноминации, действали през възрожденския период у нас, тъй като обект на настоящото изследване е изцяло и единствено православната песенна традиция.

⁸ **Атанас Бадев (1860-1908)** – учител, ръководител на църковен хор, композитор. Учил в Одеса, Москва и Санкт-Петербург, където негови преподаватели по композиция са Милий Балакирев и Н. Римски-Корсаков. Отлично познавал както псалтикийната, така и традицията на руската многогласна църковна музика. Издадената от него Литургия е единственото запазено негово църковно съчинение, което съдържа авторски творби и хармонизирани песнопения.

на църковна музика избират за да осъществят замисъла за оформяне на национален авторски църковно-музикален стил, обогатен с прогресивната идея за висока художественост според новоутвърдените критерии. Така нареченото „първо поколение” български композитори навлиза дълбоко в разбирането за необходимостта от откриване на онази специфично българска интонационна почва, от която да произрасте и се оформи новата и основна линия на нашата многогласна църковна музика.

1.3. ДИСКУСИЯТА ОТНОСНО „ИСТИНСКОТО БЪЛГАРСКО ЧЕРКОВНО ПЕЕНЕ”

Известно е, че след като многогласната ортодоксална църковна музика (първоначално руска, а впоследствие и българска) се утвърждава в богослужебната практика на нашата поместна православна църква, който прелом, както се описва по-горе, се извършва в годините около и след Освобождението, тя започва да бъде изпълнявана в храмовото богослужение, веднъж с едногласната църковна музика. В началото на XX в., период, когато усърдно са били търсени и припознавани уникалните корени на нашата църковна музика с цел да послужат като основа за нови творби, възниква дискусия по въпроса „кое е истинското българско черковно пеене”⁹. В България още преди Освобождението е било известно за съществуването на репертоар, носещ обозначение „Болгарский роспев”¹⁰, но интересът към него значително се засилва към края на XIX в. Самият репертоар на „Болгарский роспев” /„Болгарского напелу”, „Болгарское пение” и др./ е открит в нотирани църковни книги с киевска петолинейна квадратна нотационна система от типа на Ирмолозите, писани в днешни Украйна, Русия и Белорусия от края на XVI и през XVII и XVIII векове, съставляващи певчески музикален материал в руското богослужение. Значим център на предаване на традицията и на практикуване на „Болгарский роспев” е манастирът Велики Скит¹¹ /с

⁹ Обобщаващото наименование на тази спорна тема е взето от едноименно експозе на Атанас Манов.

¹⁰ Необходимо е да се спомене, че първоначални, макар и откъслечни сведения за съществуване на традицията на „Болгарский роспев” се забелязват още през 1867 г. По този въпрос вж. Цалова 1980 : 60-66.

¹¹ През 1969 Тончева намира в Централната държавна библиотека в Букурещ два Ирмолога на „Болгарский роспев”, а през 1971 в библиотеката на Румънската академия на науките — още един такъв

наименования също Манявски или Лвовски/, но е важно да се подчертае твърдението на Елена Тончева, че „не е трудно да предположим, че именно „Болгарский роспев“ е в основни линии онова пеене, звучало в устната традиция на страната ни през периода на османското владичество“ [Тончева 1988 : 50]. Оформят се противоречиви мнения относно роспева в края на XIX – началото на XX в. и се поражда дискусия. Градусът на интереса към него ескалира в годините 1900–1910, когато се осъществява динамична работа от редица видни български и руски музикални деятели и изследователи от периода, сред които: А. Николов, Д. Христов, Д. Тюлев, Г. Байданов, И. Камбуров, Х. Шалдев, С. Смоленски, А. Шулговски, Д. Разумовски, Н. Компанейски, В. Металов, силно заинтригувани от тази ранна традиция. Те се обявяват в подкрепа на становището, че „Болгарский роспев“ е автентично, самобитно явление на българската древна църковно-музикална практика. Като резултат от подобна интерпретация, те намират за целесъобразно задълбочено да изследват, обосноват и претворят в нови композиции роспева в синхрон с тенденциите на епохата, когато съществува прогресивен стремеж към утвърждаване на българския дух, откривайки нова формула на синтез между древни традиции и съвременни творчески подходи и решения. Като горещ поддръжник на тази идея особено се откроява Добри Христов. Той застъпва позицията, че „Болгарский роспев“ може да послужи като основа на високохудожествено авторско многогласно църковно творчество и да осигури на това творчество „лице“ пред света, „образ“ със значима, оригинална музикална стойност. На същото мнение е друг изтъкнат творец от периода – Апостол Николаев-Струмски.

В противовес на тази концепция се обявяват „църковниците“ Атанас Манов, Петър Сарафов, Манасий Поптеодоров и Петър Динев. Те отстояват позициите на източното пеене като традиционно за България и не се съгласяват с определянето му като „византийско“. Напротив, борят се да докажат, че като модел на многовековна църковно-песенна изразност, регламентирана като високо духовно изкуство, то е систематизирано според канона, освен това на наша почва придобива славяно-български характеристики и е изиграло духовно-просвещенска роля, така че има своето достойно място в българската богослужбена практика, като се явява единственото

Ирмолог, произхождащи от манастира Голям Скит, от които прави извода, че Скитският манастир е музикална школа на „Болгарский роспев“.

традиционно за нея музикално-певческо изкуство. Позицията на тези дейци относно „Болгарский роспев”, като потенциално-възможна база за църковно-музикалния богослужебен живот у нас, е заявена в негативен аспект.

По поръчение на Светия Синод на Българската Православна Църква с нелеката задача по издирване, изследване и издаване на съхранените в Петербургски библиотеки ръкописи на „Болгарский роспев” се заема Анастас Николов. Той събира ръкописен нотен материал за няколко сборника с песнопения за целогодишния богослужебен кръг, от които бива издаден само един. Но въвеждането на роспева в богослужебна употреба в България така и не се осъществява. По тази тема пише изследователят Асен Атанасов, който пояснява: „Въпросът за замяна на звучащите византийски песнопения с Болгарский роспев църквата изобщо не подлага на разискване. <...> в църквата никога не е възниквала нужда от замяна на универсалността на византийската традиция със специфичната изразност на Болгарский роспев” [Атанасов 2005 : 53].

Междувременно изтъкнати руски композитори, сред които Павел Чесноков, Николай Компанейски и няколко други автори решават да създадат църковни композиции-песнопения, в които въвеждат мелодически структури от „Болгарский роспев”. Компанейски на тази база създава цялостен литургичен цикъл, публикуван в Москва през 1907 г. На наша почва роспевът намира място основно в майсторското църковно-песенно творчество на Добри Христов, откъслечно – в по-късните години и у Петър Динев, но не се реализира като масово-застъпен в произведенията на други композитори-песнотворци. В свое изследване Юлиан Куюмджиев отбелязва следното: „...въпросът за желаната от голяма част от българското музикантство църковно-певческа реформа остава нерешен институционално. Ето защо задачата за създаване на нова родна църковнопевческа литература се осъществява извън църквата, в рамките на индивидуалната композиторска инициатива. Това обяснява и различията в подходите към „новото” в многогласното църковно творчество” [Куюмджиев 2000 : 132].

Втора глава

2.1. БОГОРОДИЧНИТЕ ПЕСНОПЕНИЯ НА ДОБРИ ХРИСТОВ

Основни трудове на Добри Христов с православни песнопения са двете му Златоустови литургии /1925 и 1934 г./, „Всенощно бдение“ /1938 г./, и „Песнопения по всенощно бдение“ /1935-39 г./, както и множество отделни духовно-музикални творби. Във всички тях особено осезаем е оригиналният авторски почерк на композитора, стремежът към висока художественост. По мнението на изследователите: „Църковната му музика (на Д. Христов – б.а.) и до днес остава най-сериозният опит за утвърждаване на високопрофесионално, авторско българско изкуство в тази област. Свещените текстове, озвучени от многогласна хорова фактура със средствата на мажоро-минорната хармония, получават смисъла на музикално-поетически творби, възплътяващи естетическия и етическият идеал на новото време“ [Япова Н. 1998 : 30].

Голямата кауза на Добри Христов по отношение на църковната ни музика е „Болгарский распев“. „Музикологичните изследвания на автора (Д. Христов – б.а.) се съсредоточават върху онази струя от православната музика, която той смята за самостоятелно българска, припозната в репертоара „Болгарский распев“ [Япова К. 2006 : 11]. За неговото утвърждаване в хоровата и клиросна певческа практика в храма той се бори през целия си живот с различни средства – използвайки роспева като основа за великолепни композиции или чрез публицистична дейност, теоретически обосновавайки хипотетичната възможност за действителния му, според него, български произход и значение. Песнопенията, които създава „по старобългарски черковен напев (мотив)“ са фин, деликатен израз на любовта му и осъзнатото преклонение пред народния гений.

Добри Христов отделя не-малко от творческите си стремежи към създаване на творби в чест на Божията майка. В богатото църковно-песенно наследство на композитора откриваме общо осем нотирани богородични песнопения, като изцяло авторски са само две от тях – „Достойно есть“, песнопение № 12 из „Литургия № 1“ (издадена през 1925) и „Тропар на Успение Пресвятой Богородицы“ из допълнителни песнопения към същата „Литургия“. Други две композиции – Богородични (празнични) катавасии¹² и „Величит душа моя Господа“, и двете влизащи в състава на Всенощното

¹² Катавасиите са три в конкретния случай – 1, 8 и 9.

му Бдение от 1938, са заимствани буквално от руския обиход¹³. Първата е от Бахметиевия сборник¹⁴, а втората, макар и да не е от състава на същия сборник, е широко разпространено песнопение, срещано с надслова „обычный напев“ чак до нашето съвремие. За отбелязване е, че във вечернята на „Всенощно бдение“ на Добри Христов няма нотирано „Богородице Дево“, въпреки че това песнопение се споменава като част от богослужебния чин (ред): липсва нотен текст, а се четат само бележки. Интересен в случая с богородичните творби на Добри Христов е фактът, че някои от тях свидетелстват за възникването на определен интерес у автора към стилистиката на едногласното псалтикийно пеене, към което той не е хранил особен пиетет в по-ранните си творчески години, а едва в един по-късен етап от живота си. Това са песнопенията му: „Достойно есть” по „старобългарски Атонски напев“ из Литургия № 2 (издадена през 1934), песнопение № 14; „Достойно есть” по източен напев глас 3 (даден му от Атанас Манов); „Возбранной воеводе“ и „Радуйся, невесто неневестная“ – две хармонизации с текстове на гръцки език.

„Достойно есть” С dur (из Литургия № 1, 1925, песнопение № 12)

Като песнопение „Достойно есть“ заема мястото в Божествената Литургия веднага след Евхаристийния канон, или „сърцето“, средоточието на Богослужбата. Композицията „Достойно есть“ от Добри Христов е построена основно на силабически принцип, на места с разпявания на някои срички, с акордова фактура и проходящи тонове, които свързват акордите. На много места в творбата са използвани постъпенни възходящи или низходящи тонови движения, които вероятно искат да внушат алузионна връзка със символиката на духовната лествица¹⁵. Откриват се композиционните техники: *каноническа имитация, огледална имитация, стретна* – поради текста – *имитация, терцов паралелизъм, аугментация* и други. На места

¹³ *Обиход* (обиходный (от руски ез. обичаен, рутинен, в честа употреба) – название в руската църковно-певческа традиция, обозначаващо „обичайни“ песнопения, отличаващи се с неголяма музикална сложност, изключително с речитативен характер.

¹⁴ По времето когато Бахметиев ръководи Санкт-Петербургската придворна певческа капела са били издадени два сборника (1869), съдържащи обиходни песнопения от Всенощното бдение (I том) и Светата Литургия (II том).

¹⁵ Св. Иоан Лествичник, вж. Жития на светиите..., оставя на поколенията скрижали с духовни наставления, образно представени като стълбица, водеща от земното към небесното. Срв.: Свети Иоан Лествичник „Лествица“ 2006 : 5.

композиторият използва установената от изследователите характерна за неговия стил понижена VI-та степен, получавайки по този начин минорна субдоминанта¹⁶.

Тропар на Успение Пресвятой Богородицы

(из допълнителни песнопения към Литургия № 1)

Тропарът е кратка песенно-химнографска форма в богослужебната православна практика, чийто текст в концентриран изказ разкрива събитийността на определен ден – празнична служба и посветеността ѝ на Христос, Богородица или канонизиран от Църквата светец. Тропарите, изпълнявани по време на богослужение, имат различни места във вечерното, утринното и литургичното последование¹⁷.

Добри Христов представя своя музикална интерпретация на химнографското слово в тропара, посветен на Успение Богородично. Както е общоприето в традицията на този богослужебен жанр, песнопението и като химнографска форма, и като музика е относително кратко – всичко 19 такта, изцяло в силабика. Предназначено е за изпълнение от тригласен мъжки хор. Творбата е с тържествен характер и е в **G dur**. Музикалната компонента на композицията е силно опростена и като мелодика, и като ритмически рисунок.

„Достойно есть” a molл – „по старобългарски”¹⁸ Атонски напев“

(Из Литургия № 2, песнопение № 14)

В хода на изследователската работа с едногласния оригинал на това песнопение открих, че известен брой композитори са го разработвали многогласно. Сред тях са: Н. Компанейски, П. Чесноков, Ан. Николов, Д. Аллеманов¹⁹, Д. Яичков²⁰, Г. Извеков²¹, като вероятно има и други. В „Общодостъпна за хорово пеене литургия“, издадена през 1934, Добри Христов също обръща поглед към „Достойно есть по Старобългарски

¹⁶ По този въпрос вж. Япова 2006 : 210, а също и Григоров 2009 : 63/64.

¹⁷ Повече по въпроса за химнографската форма на тропара вж. Петканова 2003 : 471/472.

¹⁸ За използването на означението „старобългарски“ под имената на някои песнопения от Добри Христов вж. Куюмджиева 1988 : 35.

¹⁹ **Аллеманов**, Дмитрий В. (1867 – неизв.) – изследовател на църковна музика, педагог, композитор на духовно-музикални произведения и хармонизатор.

²⁰ **Яичков**, Дмитрий М. (1871 – 1943). Завършил Санкт-Петербургската консерватория учител по пеене и композитор на духовни творби.

²¹ **Извеков**, Георгий Як. (1874 – 1937). Свещеник, свещеномъченик. Паметта му се чества на 14/27.11. Композитор на духовни творби, събирач и изследовател на руската народна песен.

Атонски напев“, аранжирайки го, както сам отбелязва, за четиригласен еднороден колектив. Подобно на Анастас Николов, и Добри Христов повтаря седем пъти еднаквите музикални колена (върху различен текст) на оригинала, като ги хармонизира еднакво, но внася разнообразие в тази материя, редувайки гласовете, в които се провежда мелодичната линия. Музикалната материя се разгръща преобладаващо в диатоника. Вътрешноопорни тоналности при разработването са **F dur** и **C dur**.

Богородични (празнични) катавасии и „Величит душа моя Господа“²² от Всенощно Бдение

Тези две композиционни, отличаващи се с речитативност музикални структури върху канонични православни текстове, посветени на Божията Майка, съвсем условно могат да бъдат причислени към общия брой богородични песнопения от Добри Христов, тъй като те реално не са негови, но по негово решение са влезли в състава на подготвеното от него „Всенощно Бдение“. И двете творби са във вид на двуглас. При катавасиите, представени за изпълнение от тенорова и басова партии, не се забелязват съществени изменения от четиригласната композиция на руския обиход върху същите текстове от сборника на Бахметиев²³, извод, до който достигнах при съпоставка. „Величит...“ е песнопение от типа „обиходни“, или както руснаците още ги наричат – „обычный напев“ („обикновен напев“). Това свидетелства, че то е познато и изпълнявано повсеместно в пределите на руската православна църква. Макар че не открих сборник, в който песнопението да е било публикувано в епохата на възприемането на руската църковна песенна практика у нас и да е достигнало в писмен вид до Добри Христов, очевидно, съдейки от обозначението „обикновен напев“, което намираме в съвременни сборници, то е било и е широко известно и употребявано в богослужебното последование на утрента. Много е вероятно постепенно да е влязло в употреба и у нас. В подкрепа на това предположение е фактът, че Добри Христов го

²² Нарича се още „Песента на Богородица“ (Лука 1: 46 – 55), вж. Петканова 2003 : 240.

²³ През 1914 г. пак в Санкт-Петербург е бил публикуван и в по-опростен вид сборника на Бахметиев от 1869 г. с обиходни песнопения на Всенощното бдение под заглавие: „Обиходъ нотнаго церковнаго пения при высочайшем дворе употребляемый, изданный в упрощенном, для четырехголосного смешанного хора переложении, част I, Всенощное бдение“. Считаю за необходимо да добавя тук, при разглеждането на песнопенията този факт, тъй като именно в сравнение с теноровата и басова партии в Богородичните ирмоси (1, 8 и 9) в сборника от 1914 г. най-ясно се вижда еднаквостта (с изключение на тоналност) с дадения от Добри Христов двуглас. Вж. Приложение №3.

вплита в общата структура на „Всенощното Бдение“.

„Достойно естѣ” В dur – по източен напев глас 3 (даден от Атанас Манов)

Песнопението „Достойно естѣ“ на 3-ти глас в едноглас е дадено на Добри Христов от Атанас Манов, който факт композиторът отбелязва на ръкописа. В началото на 1940 г. Добри Христов го разработва в многоглас, като пояснява, добавяйки върху партитурата ремарката „по източен напев <...>“. Сравнявайки невмения ръкопис на Манов с монодийни образци върху текста на молитвата със славословещ характер „Достойно естѣ“, установих, че въпросното песнопение, а оттам и композицията на Добри Христов, се базират върху песнопението „Достойно естѣ“ на трети глас от *Петър Ефески*, което е публикувано в Псалтикийната литургия на Манасий Поптеодоров, издадена в София през 1905 г. Музикалните прилики между едногласното и многогласното песнопения засягат мотиви от по няколко тона, а впоследствие мелодичните линии при многогласното песнопение следват своя автентична авторска мисъл в идеята за свободна интерпретация на монодийна творба. Както едногласното, така и цялото многогласно песнопение са изградени всъщност от сходни помежду си музикални формули, съставляващи музикално построение-коляно, което се повтаря с различен текст²⁴. Строежната логика е на макам²⁵ Аджем Аширан, което е отбелязано от самия Атанас Манов в горната част на ръкописа му, наличен в Научния архив на БАН²⁶. В многогласната разработка се забелязват контрапунктични техники, като: *имитация, секвенция, комплементарен ритъм, паралелно и противоположно движения* и други.

„Возбранной воеводе“, глас 8

Това песнопение е кондакът (също широкоизползвана химнографска форма) на празника Благовещение Богородично, отбелязван от Православната църква на 25 март²⁷. Представлява многогласна хармонизация на едногласно (псалтикийно)

²⁴ По въпроса за съставните части на източните песнопения – колена вж. Динев 1949 : 35.

²⁵ Маками – нетемперирани ладове в музиката на арабите и иранците. Повече за тях вж. Келдыш 1959 : 140 и Четриков 1969 : 177.

²⁶ Ръкописът е заведен под следната сигнатура: с. 14, оп. 3, а. е. 1.

²⁷ Изпълнява се и на други богослужения. Например песнопението е и завършителен кондак след Малкия вход на светата литургия в първите пет недели (или докато не е минало Благовещение) на Великия пост,

песнопение. Оригиналет, т.е. византийският първообраз на песнопението на гръцки език, е и образец (подобен) кондак на 8-и глас и влиза в състава на различни сборници²⁸. Добри Христов го хармонизира, или както той сам пояснява в края на нотната партитура – „Аранжирано от Д. Христов“ („arrange per D.Christov“)²⁹. Тъй като гласът на монодийното песнопение е 8-и, в съответствие с това то протича в чиста диатоника, без алтерации, с единствено изключение 7-а степен. По тази характеристика хармонизираната от композитора версия чувствително се отличава, тъй като тя на много места изобилства от нотирани алтеровани степени. Песнопението е изложено в D dur. Запазена е характерната за оригинала силабичност, на места в мелодията се забелязва *колорирание*. Многогласната творба е метризирана в размер 4/4.

„Радуйся, невесто невестная“ и „Алилуя“, глас 8

По всичко личи, че поместените в една обща нотна тетрадка³⁰ „Возбранной воеводе“ и „Радуйся невесто“ заедно с „Алилуя“ (двете последни са върху един и същи нотен материал от няколко такта в **D dur**), които са части (елементи) от Богородичен акатист (в случая – на гръцки език), са били хармонизирани от Добри Христов с очевидна цел за четиригласно изпълнение от смесен състав, като обаче оригиналният език е бил запазен – твърде интересно, като се има предвид, че гръцките песнопения са изцяло монодийни.

2.2. БОГОРОДИЧНИТЕ ПЕСНОПЕНИЯ НА ПЕТЪР ДИНЕВ

Основна насока на творчески търсения на композитора се открива в разработване на образци от псалтикийната православна традиция, която той намира близка и с народнопесенното ни творчество. Според него в многовековната църковна монодийна песенност са кристализирали общи за православните народи духовно-музикални достижения. Чрез многогласното ѝ представяне той вижда перспективите за обновяване облика на тази музика, създавайки нов, съвременен образ, в стремеж да

а също е и Акатистен кондак (акатист /гр./– последование от кондаци и икоси, при пеенето на които общината стои права, неседално пеене).

²⁸ Вж. Приложение № 6 А и като препратка към него пояснителната бележка за съдържащия го сборник.

²⁹ Приложение № 6 Б.

³⁰ Тя се съхранява в Научния архив на БАН, Ф. 16 К, оп. 11, а. е. 241, вж. Япова 2006.

актуализира нейната живителна сила и да подготви бъдещи поддръжници и интерпретатори – хорови формации и клиросни певци. Композиторът създава редица литургийни последования: „Литургия на св. Йоан Златоуст в източен тон върху източно-църковни напеви за смесен четиригласен хор“ /София, 1926 г./, „Народна Литургия“ ор. 6 /1929 г./ или второ /1936 г./, трето /1974 г./ и четвърто /2009 г./ допълнени издания със заглавие „Общодостъпна народна Литургия на св. Йоан Златоуст с молебно пеене и панихида за два и три гласа върху църковно-източни и други напеви“. Издадени са и няколко сборника с различни песнопения: „Сборник от песни и молитви за православните християнски братства и дружества /1933 г./, „Църковно-певчески сборник“ ор. 9 /1941 г./ и „Сборник църковни песнопения за тригласен хор“ /1955 г./. В тези литургийни последования или в сборниците, с различни като жанр творби, присъстват както напълно авторски композиции, така и псалтикийни песнопения, които са заимствани буквално и са хармонизирани. Има и песнопения, които са изградени върху някои мотиви от едногласната традиция, разработени чрез композиторския стил и подход като многогласни. Важна част от дейността на Петър Динев са преводите на фундаментален дял псалтикийни едногласи от невмена на западноевропейска нотация и публикуването им с цел да бъдат достъпни за широк кръг музикално-образовани хора. Значителен дял от творчеството му е изградено върху богородични химнографски текстове.

„Достойно естѣ – мотиви от 3 глас”, песнопение № 13 из Литургия, издадена 1926 г.

По повод работата си върху тази Литургия Петър Динев споделя, че тя е базирана на музикална обработка на мотиви от псалтикийната традиция. Песнопението „Достойно естѣ“ върху мотиви от 3-и глас при многогласното си изложение като четириглас е претърпяло конкретна метризация в размер 4/4, нещо, което отсъства в монодийната православна песенност по принцип. Тоналността е **A dur**, а авторът отбелязва, че е върху мотиви на 3-и глас и не пояснява повече подробности за това, откъде именно са извлечени тези мотиви, но е видно, че ги разполага в мелодията. Разнообразието на изразни композиционни средства в тази творба включва *имитации*, в това число и *огледални*, *октавови унисони* между всички гласове, осминкови разпявания с *юбилативен* характер и др.

„О Тебе радуется” – 8 глас”, песнопение № 14 из Литургия, издадена 1926 г.

Песнопението „О Тебе радуется“ се изпълнява вместо „Достойно есть“ в дните от църковния годишен кръг, когато е положено да се отслужва Василиева литургия. Констатирах, че като основа на многогласната композиция, Петър Динев е използвал за първообраз едноименното песнопение на глас 8-и от хаджи Ангел Иванов Севлиевец, което Динев превежда от невми на западен нотопис и публикува в Църковно-певчески сборник, част трета: „Триод и Пентикостар. Песнопения от Великопостното и Пасхалното богослужение“, издаден през 1951 година. Заимстването не е буквално, а носи белезите на подчертано-авторски подход и практически само на места се доближава до прототипа. Композицията е с променлива метризация и хомофонен строеж, изобилства от алтеровани степени и модулативни тежнения към различни тоналности. Октавовият унисон е широко застъпен тук като изразно средство.

„Ангел вопияше“ глас 1, песнопение № 15 из Литургия, издадена 1926 г.

„Ангел вопияше“ е ирмос на 9 песен от Пасхалния канон и същевременно песнопение, което се пее вместо „Достойно есть“ (т. нар. задостойник) на Света Литургия от Пасха до Възнесение. Считаю, че четиригласното песнопение е в интонационна връзка с публикуваното псалтикийно едногласно „Ангел вопияше“ в превод от невмена на западна нотация в посочения по-горе сборник „Триод и Пентикостар...“, реализиран от Петър Динев. Видно е, че композитора е използвал само мотиви от оригинала и вероятно затова е отбелязал единствено, че творбата е на „глас 1-ий“. Колянната структура на едногласното и многогласното песнопения, обособяваща смисловите единици на текста, с едно-две изключения се припокрива. Няма обозначена метризация. Петър Динев влива в диханието на псалтикийната монодия съвсем деликатно само някои допълнителни тонове, щрихи, които я обогатяват, но не накърняват уникалния ѝ характер. Остава впечатление за максимално, но хармонично доближаване и съвсем удачно преплитане на едногласната с многогласната традиция. В каденцови моменти се забелязва, че при хармонизиране композитора съзнателно избягва използването на 7-ма повишена степен, като по този начин вместо мажорна се получава минорна доминанта и вместо хармоничен, използва натуралния вид на минорната (**d moll**) тоналност. Този похват осезаемо привнася

специфичен народнопесенен оттенък и архаичност на звучене, тема, която Петър Динев обстойно разглежда в своята студия „Народнопесенни елементи в българския църковен напев“ от 1959 г.

„Достойно естѣ” №1 из Общодостѣпна народна Литургия на св. Иоан Златоуст ор. 6

„Достойно естѣ” във **F dur**, обозначено като №1, е тригласна композиция, чиято силабична структура на изказа и сравнително опростена фактура не създава предпоставки за особено разгърнат музикално-драматургичен план. Семплият композиторски език тук е базиран на сходни помежду си фрази с рядко срещани алтерации и без метризация. Самият Петър Динев в уводните си думи към Литургията подчертава, че, като концепция, съзнателно е търсил „общодостѣпност“ на създадените от него песенни образци. Конкретното „Достойно естѣ“ във **F dur** представлява несложна молитвена мелодия, изцяло дублирана от втория глас в терцов паралелизъм и хармоничната подкрепа на най-ниската партия.

„Достойно естѣ №2 по мотиви от 1 и 5 глас” е moll из същата Литургия, ор. 6

(Триглас)

Песнопение, което сполучливо съчетава напевността на псалтикийни мотиви от 1 и 5 глас и обертоновото богатство на многогласна фактура. Технически този резултат е постигнат по вече познат начин, характерен за композиторския стил на този автор – унисони в няколко партии, редуващи се с по-разгърнати съзвучия, на места върху задържан „педален“ тон в нисък глас като своеобразен исон, паралелни терцови движения в двете високи партии, плавно гласоводене, макар и с неравноправни роли на гласовете. Водещ се явава най-високият глас, носещ мелодията. Често срещаната тук алтерация „ре #“ т.е. 7-ма повишена степен оформя *хармоничния вид* на минора. На места музикалната материя модулира по следната схема: **e moll – h moll – e moll**.

„Ангел вопияше” g moll-B dur из същата Литургия ор. 6 (Триглас)

Петър Динев не указва тук връзка с мотиви или песнопение от псалтикийната традиция, а аз не установих съществена прилика с някое публикувано невмено „Ангел вопияше“. Напълно е възможно тази творба да е изцяло авторска. Характерът на

мелодиката ù е наподобяващ псалтикийен едноглас. Най-високият глас отново е носител на мелодията. Музикалната фактура е силабична. Фигурират темпови обозначения, някои от които, като например „умерено-стихирарически“³¹, са типични за съответния стил на изпълнение на монодийната църковна музика. Композицията е относително бедна откъм алтерации, с изключение на 7-ма повишена в мажорните D тризвучия на **g moll**-ния първи дял и 6-та понижена степен в самия край преди финалната Т. Акордът, съдържащ 6-та понижена като функция е II₂ с изпуснат терцов тон, в което виждам прилика със субдоминантовите акорди с 6-та понижена, използвани от Добри Христов³².

„Все упование мое” № 29 из „Сборник от песни и молитви...” издаден 1933 г., с moll

Това песнопение е Богородичен на втори глас на Велико повечерие, което се пее след „...И нине“, когато в Минея след Слава е положено да се пее стихира на светията /светицата. Изпълнява се и като **концерт** (по време на причастяване на духовенството) в светата литургия. Динамично развиваща се двугласна композиция за сопран и алт, с тонален план **c moll – Es dur – c moll**. Необходимо да се обърне внимание на факта, че в музикално отношение в тази миниатюрна композиция имаме осъществена малка триделна форма: а – б – а, като третият дял върху текст „алилуия“ буквално повтаря първия (с изменение за финал), т.е. тоналният план не е самоцел, а откроява замисъла за триделност. Забелязват се алтерациите 4-та и 7-ма повишени степени, като при бихармоничен минор, но слухово не се възприемат така характерно, поради отстоянието една от друга и кратката им поява като преходни тонове, а откриваме също и 3-та повишена.

„Към Света Богородица”, песнопение №11 (молитва) из Музикален сборник за православните християнски дружества и братства, издаден 1935 г.

Всъщност това е един от тропарите след 9-та песен на Молебен канон към Пресвета Богородица (параклис)³³, композиционно-реализиран в жанра на духовната

³¹ По въпроса за видовете напеви и характерните за тях темпа в монодийната псалтикийна традиция вж. Динев 1948 : 7, а също и Пасхалидис 2004 : 60/61.

³² Вж. по-горе, стр. 21.

³³ Интернет ресурс: http://www.pravoslaviето.com/molitvoslov/kanoni/paraklis_Bogoroditsa.htm

песен. Творбата представлява двуглас и само 2-3 акорда в цялата музикална структура са разширени до три-тонови съзвучия. Фактурата е силно опростена и е решена изцяло в силабика, а избраната от Петър Динев тоналност е **F dur**. Чест похват е терцовият паралелизъм. Композицията е метризирана в размер 3/4 с начало ауфтакт, а мелодиката е интонационно-близка по-скоро до градската песен.

Песнопения из Църковно-певчески сборник оп. 9, изд. 1941 г.:

„Богородице Дево, радуйся”– „църковно-източен напев глас 5“, а moll (Четириглас)

Песнопението „Богородице Дево“, като място в богослужебното последование се пее в края на вечернята на Сирни заговезни и всяка неделна вечер по време на Великия пост (заедно с „Крестителю Христов“, „Слава...“, „Молитесь за ны святии апостоли, святии вси“, „и ныне“ – „Под Твое благоутробие прибегаем Богородице...“), а също така през цялата година то е тропар на петохлебие.

Катавасии „Отверзу уста моя” на 4-и глас, 1-ва, 8-ма, „Честнейшую Херувим” и 9-та песен (хармонизация); „И ныне...”, „Преблагословенна Еси, Богородице, Дево” на „източен църковен напев глас 7-и“ – Богородичен, който се пее в края на утренията на „...И ныне“ след Евагелската стихира и преди Великото Славословие (хармонизация);

**„Богородице Дево, радуйся”– „оригинален църковен напев глас 5-и“
(хармонизация);**

„Предстательство христиан” из Сборник църковни песнопения 1955 г. – Кондак глас 6-и от големия Богородичен канон (хармонизация)

Изброените тук песнопения се разглеждат в по-общ план, тъй като болшинството са хармонизации, изложени кратко и с относително небогата музикална фактура. Обща черта е, че акордите, използвани за хармонизацията на мелодията са доста семпли. Мелодията почти навсякъде е експонирана в най-високата партия, известен брой разработки са метризирани, други-не, някои са заимствани буквално, докато към други композиторът е подходил по-творчески.

„Все упование мое” из Църковно-певчески сборник ор. 9

Творбата е авторска композиция – четириглас за еднороден (мъжки) хор в **h moll**. Фиксираният метрум е строго в рамките на 4/4. Във вертикала са ситуирани акорди с ясни хармонични функции, оформящи разнообразна тонална картина. Забелязва се *комплементарен ритъм*. Най-ярката в драматургичен план кулминация на творбата е достигната чрез мащабна *секвенция*.

„Достойно есть глас 5-и по мотиви на Иоан Охридски“ из Църковно-певчески сборник ор. 9 (четириглас)

Оригиналното едногласно псалтикийно песнопение³⁴ влиза в състава на преводния от невмен на „западен“ нотопис сборник, част I, на Петър Динев „Кратък осмогласник и божествена литургия“ от 1948 г. Сравнителното проучване дава представа за принципите, с които си е служил композиторият при разработването му в многоглас. В основен план трябва да се изтъкне, че песнопението е било заимствано почти буквално с твърде деликатна авторска намеса. Това е бил основният принцип на работа и за останалите композиции в „Църковно-певчески сборник от духовно-музикални съчинения в източно-църковни, старобългарски и други напеви“ ор. 9, композирани или разработени от Петър Динев, който явно е воден от стремежа да придаде на напевите доминираща роля. Тоналността е същата като тази на автентичната творба. Както е най-обичайно при хармонизациите на монодийните православни песнопения и твърде често го забелязваме в стила на Петър Динев при подобни композиции, мелодията основно е поверена на най-високата – сопрановата партия. Яркия колорит на мелодичните фрази е на базата на голямото ритмическо разнообразие, а общият стил на гласоводене и семпла хармонизация, който наблюдаваме тук, още веднъж свидетелстват за идеята на автора да подчертава оригиналната духовна композиция със средствата на октавови унисони, задържани тонове, сякаш са исони, в това число двойни, дублиране на мелодията и от вътрешни гласове в унисон или на терца и т.н. Метризацията е променлива. Считаю, че подходът за многогласна разработка, който композиторият осъществява чрез тези музикално-изразни средства

³⁴ То може да бъде открито в Литургията на Манасий Поптеодоров от 1905 г. с невмен нотопис, където е атрибутирано като песнопение на Иоан Хармосин Охридски.

напълно се вписва в характеристиката на псалтикийната църковна музика и е изключително удачен за постигане на целта, която си е бил набелязал, а именно – формиране на съответстващ на духовния смисъл песенен стил, базиран на изконни традиции.

„Достойно естѣ” на 7-и енармоничен глас из Църковно-певчески сборник ор. 9

Както и „Достойно естѣ“ гл. 5-и по мотиви на Иоан Охридски, така и това „Достойно естѣ“ на 7-и енармоничен глас е било публикувано в буквален превод от невмен нотопис в един от преводните сборници, дело на Петър Динев: „Пространни пападически песнопения от Литургията на св. св. Иоан Златоуст, Василий Велики и Григорий Двоеслов“ част IV. Тук, в цитирания сборник, под наименованието на песнопението, той представя и автора на тази творба, който е Петър Ефески. Песнопението на последния е пренесено с ноти почти буквално на нотното петолиние, с незначителни изменения и е хармонизирано. Четиригласната композиция в сравнение с предишното „Достойно естѣ“ от опуса е в по-сбита, немащабна форма. Интересен в случая е би-тоналният план на творбата **e moll – G dur**, а композиторът е обозначил и арматура от един #, докато такава няма в преводния оригинал. Цялата композиция протича в колебания между двете тоналности, а освен това наблюдаваме *смяна на размери*, своеобразен *исон* във вътрешни партии и по-конкретно в случая – в теноровата, *точкуван ритъм*, *орнаментиране*, *паралелни терцови движения* или *противоположни* такива и други композиционно-технически средства. На базата на тези общи за разработваните песнопения похвати можем да кажем, че те са типични за цялостния стил на композитора, що се касае до аранжиране на монодийни образци и представянето им като съвременни многогласни композиции.

„Богородице Дево чистая” от Общодостъпна народна литургия на св. Иоан Златоуст 1974 г. - Богородичен концерт в A dur (триглас)

Разглеждам и това песнопение в настоящето изследване, независимо от факта, че като година на създаване излиза извън рамките на посочения период, но тъй като е богородично и само то е композирано по-късно, считам, че трябва да бъде включено.

„Богородице Дево чистая“ е концерт за тригласен хор в **A dur** с вътрешен дял в **D**

dur. В тази авторска композиция се забелязват: *възходяща секвенция*, променлива метрическа пулсация, няколкократно употреба на умален септакорд. По отношение на музикалното съдържание на творбата прави впечатление, че нейната мелодика не кореспондира с често използваните от композитора в духовното творчество напеви от псалтикийната традиция.

Бих искала в края на представянето на богородичните песнопения от Петър Динев да внеса уточнение, че някои от творбите му са част от съдържанието не само на един, но на няколко певчески сборника/литургични опуси, като понякога са представени различно – като тригласи, четиригласи и т.н. Тъй като не счетох за необходимо да представям дублиращи се песнопения само поради неколкотократно им явяване, се старах да взема за разглеждане най-усложнените варианти на една и съща композиция (но всички те фигурират в таблицата с богородични песнопения на композитора, налична в дисертационния труд).

2.3. БОГОРОДИЧНИТЕ ПЕСНОПЕНИЯ НА ПАВЕЛ ЧЕСНОКОВ

Възпитаник на Московската Синодална школа и на Степан Смоленски, Павел Чесноков е една от водещите музикантски фигури на *Новото направление* в руската духовна музика от края на XIX и първите десетилетия на XX в. Смоленски провокира у Чесноков потребността да насочи своите композиторски способности не просто в създаването на духовна, но на национална духовна музика. Тридесет и осем опуса от авторската музика на Павел Чесноков са проникновени духовни композиции. За това творчество на композитора са характерни нежната, молитвена линия на изразяване на сакрални душевни състояния. Тези описания са израз на цялостния облик на автора – както го обрисова и неговият ученик Клавдий Борисович Птица „...за *артистическата индивидуалност на Чесноков бяха свойствени дълбоката поетичност и задушевност*“ [Птица 1970 : 6]. Композиторският език е по-скоро диатоничен, изчистен, съдържащ простота, но не опростеност на елементите на мелодичното и музикално-структурното изложение. Фактурата се усложнява от удвояване на акордови тонове, създаващи пространственост, наситена с обертонове, преплитане на мелодични линии и други елементи на т. нар. от изследователите „хорова инструментовка“. Характерно е

използването на полифонични похвати. В духовното творчество на Чесноков с особена значимост се открояват няколко пълни и непълни цикли литургии, чиито общ брой е седем (в това число Златоустови, Василиева, Преждеосвещена), както и всенощни бдения, четири на брой, две панихиди – едната, състояща се от отделни песнопения, циклите „Ко Пресвятой Владычице”, оп. 43, „Во дни брани”, оп. 45, „Ко Господу Богу”, оп. 49 и други. Цялостно погледнато, духовното творчество на композитора обхваща почти пълния църковно-богослужебен кръг и освен това е важно да се отбележи, че композициите в голямата си част реално отговарят на каноничните изисквания за изпълнението им в църква според канонично съобразения начин на експониране на църковните текстове в музикална тъкан.

Интересен факт е, че по всяка вероятност като ответна позиция на апела на Анастас Николов, който в началото на ХХ век извършва колосална работа по събиране на ръкописни паметници на „Болгарский роспев“ в Русия и отправя *„въззвание, отпечатано в Русская Музыкальная Газета, с което канех руските композитори да хармонизират предлаганите от мене и събрани из руските нотни ръкописи старо-български напеви“*³⁵, а може би и под влияние на Смоленски, който живо се интересувал от тази научна работа на Николов, Павел Чесноков обръща творческото си внимание към роспева, хармонизирайки някои песнопения, сред които можем да посочим „Единородный Сыне“, оп. 27, № 4 и „Достойно есть“ – същият опус, № 7. Както бе изтъкнато по-горе хармонични разработки на същото т. нар. „Достойно есть по Атонски напев“ създават още и композиторите Николай Компанейски, самият Анастас Николов, Добри Христов и др.

Предвид големия обем нотен материал, обхващащ стотици музикални страници, композирани върху богородични текстове от Павел Чесноков, в настоящето изследване по-обстойно разглеждам част от песнопенията, които считам за най-представителни за стила му, композиционните похвати, насоките на работа и оригинални музикални решения. На първо място такива са творбите от няколко цикъла – ор. 43, който се състои изцяло от богородични песнопения, на брой седем, и ор. 45, в който от шестте

³⁵ Цитатът е от предисловието на издадената през 1921 година в София Литургия за народен хор, наредил за пение на 1, 2, 3 и 4 гласа Анастас Николов, в което авторът описва дейността си в Петербург по издаване (литографно, 1905/6 г.) и представяне пред музикалната общественост на образци на роспева.

композиции, три са също богородични. Чрез тези десет авторски богородични творби добиваме представа за изцяло собствения поглед на композитора при лична интерпретация на църковни текстове. Друга насока на работа при Чесноков е хармонизиране или разработване на вече съществуващо древно песнопение в традицията на роспевите, т.е. създаване на нов облик с цел запазване на ценното наследство и известно негово „осъвременяване“. Такова е разгледаното по-горе песнопение „Достойно есть болгарского роспева“, а също и разработките на Знаменен роспев в „Задостойници на Господски и Богородични празници“ ор. 22, в който опус откриваме общо 18 композиции (само последната – „Ангел вопияше“ със соло сопран е напълно авторска), където вниманието ми е насочено към основни и същевременно характерни за стила на автора детайли при разработката на задостойниците от неизменяемия (и част от изменяемия) годишен църковен кръг. Отправлям поглед и към някои богородични песнопения, базирани на други роспеви, освен Знаменния, например съкратен Гречески и Киевски. Богородичните духовни композиции на Павел Чесноков са систематизирани в таблица в дисертационния труд.

Цикъл „Ко Пресвятей Владычице“ ор. 43 /“Към Пресвятата Владичица“/

Павел Чесноков създава цикъла песнопения ор. 43 през 1914 година, момент, когато голяма част емблематични за така нареченото *Ново направление* духовни композиции, сред които Рахманиновата Литургия ор. 31, Гречаниновата „Страстна седмица“ ор. 58 и други са били написани. Цикълът носи характеристиките на вече зрелия почерк на композитора. Състои се от седем песнопения, които, както е възприето в традицията на православната деноминация, са изцяло „a cappella“. Каноничните православни богородични текстове не са взети от едно и също богослужебно последование – три от тях са част от молебен канон към Пресвета Богородица, останалите четири имат своето място в чинопоследованията на вечернята, първия час, неделната полунощница и празничната служба в чест на Казанската икона на Божията Майка, но всички тези текстове са обединени от общата идея за възхвала на Богородица и молитвена надежда към нея. При създаване на композициите са използвани разнообразни музикално-технически похвати, в това число полифонични.

„Пресвятая Богородице...“ ор. 43 №1

Текстът е компилация от тропари от молебен канон към Пресвета Богородица след 3-та и 6-та песни [Часослов 1996 : 277/8]. Творбата е реализирана в **e moll**, а структурата може да бъде определена като неголяма строфична триделна форма **a – a1 – a2** с неизменен запев и променящ се хор и неголямо финално видоизменяне на експонираната музикална материя. Звуково правят впечатление като своеобразен, устойчиво използван похват „празните“ (без терцов тон) квинти, които чуваме на различни места в песнопението, така както и други „пусти“ съзвучия от рода на незапълнени тоново октави. В тъканта на творбата, а и в цялостния стил на този автор често се срещат и унисони, нетрадиционни съзвучия от секунди, кварта и други, наблюдават се педално-задържани тонове, плагални каденци. Полифонично-проведени имитационни елементи са чест похват тук, както и в целия цикъл. В басовата партия се наблюдават задържани тонове в квинта, образуващи двоен оргелпункт, а откриваме също и паралелни квинти.

„Что Тя наречем, о Благодатная...“ ор. 43 №2

Това е Богородична молитва от първи час³⁶. Тоналността е **f moll**, творбата е предназначена за изпълнение от четиригласен смесен хор със солиращи на места сопран, алт и тенор. Цялостно погледнато, песнопението има диалогична (*антифонна*) конструкция солист-хор. На места в хора се експонира мелодия, интонационно твърде наподобяваща руска народна песен. Тук може да бъде почувстван стремеж към синтез на църковно и фолклорно-песенно многогласие, типична особеност за периода³⁷. В отделните партии се забелязват дивизи, в определени музикални моменти се осъществява мелодична *секвенция* – често използвани похвати в стила на композитора. Прави впечатление, че текстът на песнопението завършва с многоточие – нетипично за църковен текст, а също и че вътре в текстовата тъкан се използва въпросителен знак, т.е. безусловно това е една художествена интерпретация.

³⁶ Часослов, с. 84, след "и нине".

³⁷ Въпросът е разгледан обстойно в: [Борисова, Погорелова 2009 : 4 : 272-275].

„Милосердия двери“ ор. 43 №3

Песнопението е изградено върху Богородичен на Полунощница неделна³⁸. Песнопение за смесен хор в тоналност **e moll** и нехарактерен за църковно песнопение размер – **5/4**, пряко свързан с прозодията на текста. В общ план за цялото песнопение е характерна силабична структура с отделни пестеливи разпявания. Прави впечатление темповото указание – „бързо, но не твърде“ **MM** ♩ = **126**, което темпо е нетипично, необичайно за молитва, която се пее. Би могло да се тълкува като своеобразен авторов замисъл. Тричастна композиция с видоизменена реприза. Като ритмически шаблон от пет последователни четвъртини, фигурата на „милосердия“ е обединяваща, формообразуващо ядро за цялото песнопение. Често на отделни места в песнопението нейното провеждане в отделните гласове се осъществява имитационно, другаде е модулираща. Използването в мелодическата тъкан на паралелни терци във възходяща и низходяща посока тук е активно използван музикален похват. Забелязват се още: *дивизи, октавови унисони, противоположно движение* на мелодически линии, басовата партия като *оргелпункт* в *basso ostinato*, а на този фон се реализира хорална структура. Мелодиката се отличава със значителна алтерованост.

„Не умолчим никогда, Богородице ор. 43 №4

Това е тропар на глас 4-и на "Бог Господь" от молебен канон към Пресвета Богородица. Песнопението е в **d moll**. Мелодията от началото прилича на руски романс, но е авторска. Тук има смесване на два типа интонационен материал, образуващ формата – от една страна упоменатата лирическа градска песен, а от друга – духовен речитатив с акордова структура, наподобяващ хорал.

„Под Твою милость прибегаем“ ор. 43 №5

Молитва от Вечернята³⁹. Песнопението е в тоналност **d moll**, концептуално изградено на имитационен полифоничен принцип. Върху мелодичната база на началната фраза се разгръща цялата творба като фугатно изложение, преминаващо

³⁸ Часослов, с. 28, след „и нине“.

³⁹ Молитвата от Вечернята е променена. Там след "Богородице Дево" следва "Крестителю Христов", после "Молите за ны..." и след "и нине" е "Под твое благоутробие прибегаем, Богородице, моления наша не презри во обстоянии, но от бед избави ни, едина чистая, едина благословенная". Часослов, с. 146.

модифицирано през различните партии. По този начин е постигната еднородност, цялостност на песнопението и общ интонационен фон за поетичния текст, но условно могат да бъдат открити 3 дяла. В композицията се забелязват похватите *модуляция*, *октавов унисон* и необичайния за сферата на православната многогласна духовна музика интонационен ход на *противоположно водене на удвоени гласове*.

„Заступнице усердная“ ор. 43 №6

Духовен концерт, създаден върху текста на тропар на гл. 4-и на празника на Казанската икона на Пресвета Богородица в тоналност **a moll** със строфична, но не интонационно повтаряна, а развиваща се структура. Ключов мотив от началото преминава през цялата музикалната тъкан на творбата, понякога вариантно. Особено интересно композиторско решение тук е завършването на цялото песнопение в доминантовата – **E dur** тоналност, вместо основната за произведението **a moll**.

„К Богородице прилежно“ ор. 43 №7

Музикална творба, която е изградена върху текст на тропар на гл. 4 на "Бог Господь" от молебен канон към Пресвета Богородица [Часослов 1996 : 276]. Специфичната връзка между двете последни творби – „Заступнице усердная“ и „К Богородице прилежно“, чрез която авторът търси обединяване на отделните композиции в единна циклична форма е споменатата поява на **E dur** в края на шестото песнопение от опуса, която се явява като странична доминанта към началото на седмо, и едновременно с това едноименна мажорна спрямо неговата основна **e moll** тоналност. Правят впечатление вълнообразните секундови движения, поверени на мъжките партии – интонационни формули, символизиращи покаен плач. Върху бурдонен *оргелпункт* отпяват женските партии с кратки силабични построения – рефренен мотив за цялото песнопение. Освен *имитационни моменти* при преминаване на лирическата линия през различни гласове откриваме и *секвенция с комплементарен ритъм*. Заключителния за песнопението етап започва с *двоен безкраен канон*, последван от няколко акордови построения, като хорал.

Обобщавайки можем да кажем, че за целия цикъл са характерни няколко основни композиционно-технически пункта: свободна, авторска интерпретация на

текста с чести повторения; интонационна връзка с руската песенна мелодика, както романсова, така и фолклорна; триделност на композициите /с изключение на шесто и седмо песнопения/; всички творби без изключение са в минорни тоналности, като пет от тях завършват в мажор – трета, четвърта, пета, шеста и седма. Редица композиторски средства като имитационни техники, секвенция, контрапунктични музикални явления и други полифонични похвати, антифонност, изразена и чрез паралела многоглас-едноглас, дивизи, смесване на различни типове интонационен материал, модуляция, оргелпункт /понякога двоен/, октавови унисони, преплитане на гласовете и други са също характерни за облика на целия цикъл и се явяват музикално-свързващи звена, обосноваващи компилацията на отделните песнопения в цялостен авторски композиционен цикъл. Тук композиторските решения, осъществени в музикална тъкан илюстрират мисълта на руските изследователи Елена Юриевна Борисова и Наталия Юриевна Погорелова, които подчертават: „П. Г. Чесноков е съединил в своето творчество всички характерни черти на предишните епохи: инструменталността на партесното пеене, полифонията на италианската музика, строгостта на немския хорал, красотата на руския градски романс и късния духовен стих. Всичко това той благодатно е съчетал с дълбокото знание и вътрешното усещане на националните корени на древноруския църковен роспев“ [Борисова, Погорелова : 2009 : 4 : 273].

„Во дни брани“ ор. 45 /“В дни на отбрана (съпротива)“/

Чесноков пише този цикъл под впечатление от тежките военни и същевременно предреволюционни години, в частност годината 1915. Поради това целият песенен цикъл за смесен хор, състоящ се от шест акапелни композиции, носи скръбната атмосфера на трагичните житейски събития и облика на бедстващите от войната хора. Изразявайки творческа съпричастност със съдбата на народа и в противовес на трагичната безнадежност на войната, като вярващ християнин, композиторът отправя погледа на душевните си сетива към очакваната надеждна подкрепа свише при борбата с противниците, глада, болестите, умело вплитайки църковно-молитвени текстове и музикални краски. Именно общата идейна тематика е предпоставка всички творби да бъдат обединени в единен цикъл. Три от песнопенията /ор. 45 № 1, 2 и 4/ са молитвено обръщение към Господа, а три други – към Божията майка, като тук ще бъдат

разгледани изградените конкретно върху богородични молитви. Каноничните църковни текстове, върху които са създадени композициите са взети от Часослова или от някои молитвени богослужебни последования, упоменати по-долу.

„Тебе необоримую стену....“ ор. 45 №3

Песнопението е композирано върху текста на богородичен тропар на глас 8-и из всекидневната полунощница [Часослов 1996 : 11/12]. На места композицията е лирична, мелодизирана, а в други моменти, където текста изобразява могъщата сила на Божията Майка, музиката става хомофонна, стабилно-акордова. Песнопението, както често и други богородични песнопения на този композитор (например някои от разгледаните от опус 43), също може да бъде отнесено към експонираните в три-делна структура. Заключителната част на песнопението наподобява хорал.

„Мати Божия“ ор. 45 №5

Текстът е на богородичен из 3-та песен на канона „ко Господу Богу, певаемого во время брани против супостатов, находящих на ны“. Песнопението започва в тоналност **h moll**, като цялостният тонален план е силно неустойчив – накрая творбата завършва в паралелната **D dur**, но тя се явява значително по-рано в една игра на редуване на паралелните тоналности. За Чесноков е типично залагането на контраст в композиционната материя – фактурен, динамичен, а на места и темпови, което засилва сугестията на творбата по посока към слушателя.

„Тя Едину...“ ор. 45 №6

Песнопението е композирано върху текста на богородичен из 5-та песен на същия канон (вж. по-горе). Триделната форма на този вид творби у Чесноков е най-предпочитана. Тя е реализирана и в тази финална за цикъла композиция. Избраната от композитора тоналност в случая е **c moll**, относително наситена с алтерации и хармонично-нестабилна. Откриваме похватите *имитация*, дублиране на гласове и *дивизи*, *секвенции* и други. Много интересно композиторско решение е поверяването, на моменти, на мелодика на вътрешни гласове.

„Задостойници за Господски и Богородични празници Знаменен роспев“ ор. 22

При разглеждането на тозиopus не се спирам детайлно на всеки един такт или фраза и т.н. от музикалната материя, а набелязвам принципните насоки при разработването на Знаменния роспев върху различните текстове, характерни за виждането на този композитор. Основната „канава“, върху която той „рисува“ образ на многогласно песнопение е запазеното почти без изменение оригинално произведение, плод на общия руски народно-музикален гений⁴⁰. Като начало трябва да се отбележи, че някои мотиви, както в едногласните, така и в многогласните задостойници се явяват общи, т.е. те правят отделните композиции на места интонационно-сходни. Така например, началният музикален мотив върху текста „Величай, душе моя“ на задостойника на Рождество Богородично, с леки изменения е аналогичен в задостойниците на: Въздвижение на честния кръст, Рождество Христово, Богоявление, Възнесение Господне и Преображение, а мотив в началото на задостойника на Въведение Богородично – с този на Успение. Често кратките мелодични фрази за които става дума, се явяват в унисон между всички гласове или между два по два гласа през един, или пък при хармонизацията се явяват по отношение на друг в *противоположно движение*. В много от задостойниците имаме в определени моменти насищане на плътността на фактурата до шест, даже седем тона във вертикал. Наблюдаваме плавност и постъпенност при излагане на мелодията, рядко използване на скокове, завладяваща напевност, която е характерна и за оригинала. Двете основни за всички задостойници тоналности са **g moll** и **B dur**, като те вътрешно в творбите полемизират в едно тонално, ладово съпоставяне мажор-минор. През по-голямата част на композираната тъкан музикалният материал се движи в диатоника, но се наблюдават алтерации, основно 6-та повишена в **g moll** и 7-ма понижена в **B dur**, както и някои други. Композиторият постига натурално-автентично звучене чрез съзвучия, като унисони, кварта, квинти между гласовете. Особено ярко впечатление създават каденците с D (5, 7) акорд с изпуснат терцов тон и разрешение в Т, също с липсващ

⁴⁰ Оригиначните издадени едногласни композиции на Знаменен роспев, върху които е работил Чесноков открих в: „Праздники нотного пения, сиреч нотныя службы на дни дванадесятыхъ господскихъ и богородичныхъ праздниковъ (неподвижныхъ)“, Санкт Петербург, 1900 г. За съпоставка и в потвърждение на казаното по-горе в текста съм предложила пример в Приложение №7, където в многогласната композиция се виждат малките, но незначителни отклонения от рисунъка на мелодията на Знаменния роспев.

терцов тон, достигната чрез *право движение*. Но най-архаично звучат плагалните каденци VII – I, наречени от изследователите „руска каденца“⁴¹ – термин, въведен от Лисицын⁴².

„Достойно есть“ ор. 33 №7 (Съкратен гречески распев)

Песнопението е за смесен хор и е представено би-тонално: **e moll** – **G dur**, експонирано е почти изцяло в диатоника. По всичко личи, че линията на роспева е дадена в най-високата, сопранова партия, останалите гласове са хармонизиращи. В тактове 6-7 обаче, един от вътрешните гласове – алтовия, става интонационно по-значителен, а после, при „без исления“, водещ отново е сопран. Това е похват, който композиторият често използва при хармонизации⁴³. Тъй като композицията не е метризирана (такива са и роспевите оригинал), тактовите черти очевидно са поставени с цел обозначаване на смисловите фрази, т.е. на принципа на разделяне на музикални колена. Ето защо разстоянието между тактовите черти е музикално-обемно. Чесноков е усетил много точно нежния лиризм на мелодията, поради което макар и експонирана хомофонно, творбата не е лишена от плавност и певческа грация. На много места прави впечатление педализираната басова партия в дълги задържани и повтарящи се тонове, определено внушаващи ефекта на исон, при това двоен – октавов или квинтов. Между отделните гласове могат да се открият *терцов/секстов паралелизъм* и *противоположно движение*.

„Возбранной воеводе“ ор. 44 №10 (Киевски распев)

Много аналогично с предишното описание е решена хармонизацията и на това песнопение – образец на Киевски распев. Отново мелодията е в най-висок глас, тоналността е **a moll**. Също преобладаващ хомофонен строеж, тук-там разпяти чрез проходящи тонове структури. Виждаме ясен акордов план в съответствие със западноевропейските правила за хармонизация и последователност на хармонически функции и плавно гласоводене. Непрекъснатата игра между мажор и минор внася

⁴¹ За „руска каденца“ вж. Гуляницкая 2002 : 97.

⁴² Лисицын, М. Ал. (1872-1918). Протоиерей, новомъченик. Музикален критик и композитор на духовна музика от Петербургската школа.

⁴³ Вж. по-горе разгледаното „Достойно есть българского роспева“.

колебливост и непостоянство в търсенето на усещане за тонална устойчивост. Забелязват се плагални каденци от „руски“ тип, за каквито стана дума по-горе: VII – I (при „непобедимую“, а също и финалната каденца). Музикалната форма на композицията е строфична, изградена от периодичното повторение на сходен тематичен материал на принципа на варирането. В зависимост от текста и неговите смислови единици се получават разнообразни по дължина и тоново съдържание музикални изречения, оформяйки свободното дихание и гъвкава асиметричност на формата.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

След аналитичното представяне на богородичните песнопения от Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков в заключението на дисертационния труд се старая да изведа обобщаващи наблюдения и да проектирам известни паралели, които считам, че присъстват като обединяващи за творчеството на тримата творци.

Идеите за новаторска музика на базата на древни църковно-певчески православни традиции израстват и се оформят както в Русия, така и в България, която е заимствала многогласното представяне на православната духовната музика именно от руската страна. Като обобщение от направените в дисертационната разработка наблюдения може да се изтъкне, че подходът към реализацията на тези идеи при авторите от епохата е аналогичен. Той е много сходен, в частност, в творческите линии, прокарани от тримата изключително значими автори, чието богородично творчество тук е предмет на изследване – Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков. Техните майсторски сътворени многогласни църковни песнопения (в това число и богородични) се основават на използването на западноевропейските музикално-изразни средства, в това число както полифонични похвати, така и музикално-нормативни фиксации на хармонията, но при стремеж към максимално съхраняване на духа и музикалния облик на автентичната монодийна църковна музика на православните народи.

В стремежа си да сътворят широка палитра от песнопения, които да обхващат тематиката на голяма част от църковно-богослужебната събитийност, Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков обръщат своя поглед и към някои богородични химнографски текстове. Използвайки разнообразни композиционни похвати те създават

известен брой творби, в които откриваме както оригинални авторски решения, така и преосмисляне на съществуващи традиционни музикални образи, мелодика, структури. В това отношение творчеството на тези автори се явява ново стъпало към реализирането на водеща концепция за обединяване на древни наслоявания и новаторски перспективи, касаещи православната духовна музика. Без съмнение, обаче, тази концепция носи и характеристиките на осмисляне и съзидателство в национален дух. Идеята е една, но изворите, от които черпят композиторите, както и техният личен композиторски усет и желание в посока сътворяване на нещо родно са предпоставки към създаване на различни цветове, нюанси, багри, близки до душевността на конкретния народ, от недрата на който тези музикални личности произхождат.

На първо място трябва да се посочи, че това са автори със значителен брой творби върху богородични текстове. Ако се използва сравнителен подход, може да се твърди, за всеки един от тях, че техните богородични песнопения надвишават броя на написаните от съвременниците им композитори от конкретния ареал. Това се отнася и за Добри Христов, при когото те са най-малко в сравнение с другите двама разглеждани песнотворци. Най-разнообразни текстове са богородичните песнопения на Павел Чесноков. В случая обаче същественото е това, че освен като много продуктивни в сферата на духовната музика и конкретно в работата с богородични текстове, това са трима композитори, които по майсторски начин интерпретират заложените в химнографията образи, духовни състояния, молитви. Авторы, които са личностно-различни, но по сходен начин намират точни музикално-изразни средства, с които рисуват своего рода духовни картини. Този сполучлив интерпретаторски поглед се базира и на факта, че всички те са тръгнали от идеята за възкресяване на традициите на православната музика, които, безспорно, носят в себе си духовни наслоявания, проявени в конкретни музикални, стилистични и други особености. И за тримата композитори може да се каже, че умеят да уловят пулсацията на този жив нерв, който е устоял на културните амплитуди на различни епохи и е съхранен в народната памет. Поради това голяма част от творбите им, в съответствие с духа и идеите на времето, в което живеят и творят, са базирани на мотиви или буквално заимствани архаични образци от псалтикийната традиция (Динев и Христов), „Болгарский роспев“ (Христов, Динев и Чесноков) или древните руски роспеви и обиходи (Чесноков и Христов).

Понякога, макар и значително по-рядко, в песнопенията им се прокрадва и светска градска мелодика. Това, което е общо за тримата композитори е, че те питаят любов към малката форма и камерното, по-съкровено звучене, за разлика например от Рахманинов, също техен съвременник, при който обаче обликът на духовните му композиции е разгърнат, мащабен, сякаш са оркестрови творби.

Без съмнение, стремежът към създаване на национална линия в духовната музика е силен както у Павел Чесноков, който е съ-работник на музикалната нива, засята със семена от идеолога Степан Смоленски и Московската Синодална школа, така и у българските композитори Добри Христов и Петър Динев, които чертаят нов път на българска православна многогласна традиция, градена върху основите на псалтикийната монодия и „старобългарският напев“. Не е чудно, че в някаква степен линиите се преплитат – така например, Добри Христов решава на моменти да разработва композиции на Чесноков (споменавам това, макар те да не са богородични: „Просителна ектения по Чесноков“ и „Хвалите имя Господне“), Павел Чесноков взима за хармонизация образец на „Болгарский роспев“ – „Достойно есть“ ор. 27 № 7, или пък „Атонското“ „Достойно есть“ (само че при него, както бе пояснено по-горе, не е именувано „Атонско“), Добри Христов се обръща към псалтикийната традиция, черпейки от това богатство, въпреки че първоначално не е бил неин привърженик – тук ще споменем „Достойно есть на 3-ти източен глас“, дадено му от Атанас Манов, а също и „Возбранной воеводе“ и „Радуйся, невесто“. Обратно – Петър Динев в даден момент от творческия си път обръща внимание към „Болгарский роспев“. Изглежда, че като прозорливи и ерудирани творци всички те се убеждават, че макар и отделни линии, тези музикални традиции имат единен корен – коренът на общия православен дух. Той е достояние на всички православни народи, които имат дял и в създанието на музикалната ипостас – част от православното богослужение, поради което е наднационален.

Като общи черти при композирането на многогласни богородични песнопения от гледна точка на техническите параметри и употреба на композиционни средства и у тримата автори могат да бъдат посочени: вграждане на вече съществуващи в традициите едногласни мотиви – в многоглас, понякога почти без изменение или даже използване на цели оригинални песнопения и само хармонизиране; раздвижена

метризация, понякога представяне и на неметризирани композиции; употреба на полифонични похвати като имитации, секвенции, комплементарен ритъм и други; разнообразен тонален план; по-често семпла, ненатрапваща се хармонизация с цел подчертаване на автентичното песнопение като водеща музикална компонента; унисони между различни гласове, често октавови; задържане на педални тонове, сякаш ирони в многогласно-представени творби (последните две характеристики не съм констатирала при богородичните песнопения на Добри Христов); плагални каденци, а също и каденци, при които последният акорд е с изпуснат терцов тон или директно – унисон; стремеж към създаване на цикли от песнопения, като при Чесноков този подход касае конкретно и богородичните му творби, докато при Добри Христов и Петър Динев това се отнася до по-широк спектър духовни композиции, организирани предимно в литургични цикли, където между отделните песнопения съществуват вътрешни музикално-мотивационни връзки, тонални, хармонични и други. Чрез идеята за създаване на цикли песнопения се обединяват такива върху различни химнографски текстове и съответно – различни по жанр, но те се превръщат в ядро от взаимовръзки, като това прави замисъла на композитора структурно и интонационно по-богат и мащабен.

Между тримата композитори могат да бъдат забелязани и някои отлики в претворяването на богородичните химнографски текстове в музикални творби или многогласното представяне на вече съществуващи такива. Така например, моите наблюдения са, че Добри Христов и Петър Динев относително повече се придържат към оригиналните монодийни песнопения или мотиви, които са избрали да обработват, докато Павел Чесноков сякаш търси по-чувствително авторско отклонение от оригинала. Това, разбира се, е констатирано в най-общ план, докато, както се вижда при анализа на богородичните песнопения, представен по-горе, все пак решението е индивидуално в конкретиката на музикалните творби. Също така прави впечатление, че Чесноков ползва интонационно по-наситени с алтерации хармонизиращи мелодичната линия акорди и структури, а Добри Христов и Петър Динев в хармонизационен план използват повече диатоника.

Впечатленията ми относно въпроса, дали се наблюдават характерни отлики между богородичните и у тримата автори спрямо останалото им духовно творчество

или могат ли да се изведат специфични белези, касаещи само песнопенията за Богородица – отговорът, според мен е „не“. Може да се говори за общ авторов стил на композиторство и макар, че в някои богородични възникват оригинални авторски решения на базата на трактовка на текста и други, все пак не може да бъде обобщено, че има музикално-стилистични особености, присъщи само за богородичните.

След всичко казано дотук в изследването следва да се направи основен извод за музикалната работа на тримата автори – Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков върху текстове, посветени на Пресвета Богородица, отнасящ се и до общия облик на църковното им творчество, а именно: ползвайки различни композиционни техники, те се стремят да вдъхнат нов живот на православно-песенните жанрове, мелодии, традиции, съхранени в архаичните пластове на общото православно културно наследство.

Финални бележки.

Във връзка с посочените в уводното експозе на дисертационния труд цел, основни задачи и търсени резултати, бяха предприети няколко насоки на научна работа. В първа глава, върху основата на вече съществуващи изследвания, са въведени историческите предпоставки за възникване на многогласно църковно-песенно творчество у нас, като отглас на тенденции и композиторски достижения в Русия от края на XIX – средата на XX в. Отбелязани са аспекти на взаимодействие между музикални творци и изследователи на древни православни певчески традиции от нашите две страни. Това взаимодействие, което се осъществява на фона на нови идейни течения за национално творчество в руската духовна музика, дава отражение и върху възприятието на наши композитори в посока на родно съчинителство и търсене на българските корени в църковната ни песенност. В същата глава е представен проблема за „истинското българско черковно пеене“, базиран на доводите „за“ и „против“ „Болгарский роспев“ или псалтикийната монодийна традиция като фундаментални за изграждането на нови многогласни авторски композиции. Посочени в по-общ план са някои значими композитори от периода и техни творби. Този исторически преглед е необходима теоретична база и подготвя последвалата същинска част на дисертационната разработка, в която се анализират богородичните песнопения на

Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков. Във втора глава, където са представени поотделно тримата изследвани тук композитори е извършена и цялостна систематизация на творбите им върху химнографски текстове за Богородица. Същевременно е дискутирана принадлежността на песнопенията към конкретно богослужебно чинопоследование и мястото им на изпълнение. Направен е известен паралел между словесния материал, който тримата композитори са използвали за основа на композициите си и оттам – какви богородични творби преобладават у конкретния автор. Самите текстове, като основен компонент в църковната музика, носещ религиозно послание, са изведени в приложение №1. Преведох тази част от тях, за които не намерих оторизиран превод. В хода на предприетата работа с някои архиви бяха идентифицирани монодийни песнопения, като е установено и авторство на заимствани такива от конкретен творец. Осъществен е музикално-структурен анализ на компонентите на музикалната изразност и композиторските похвати (илюстрирани с музикални примери, включително и с изведените извън тъканта на основния текст 8 музикални приложения), в композициите в чест на Божията Майка, като при Добри Христов и Петър Динев това касае всичките им богородични песнопения, докато при Павел Чесноков, поради изключително обширния обем на музикалния материал, се спирам на отделни творби, представителни за стила му. След цялостната аналитична работа върху разгледаните богородични песнопения при всеки конкретен автор са изказани обобщаващи наблюдения. Те способстват извеждането на общи идеи и сходни/различни композиционни решения и технически средства при тримата композитори, каквито се старая, без претенция за пълна изчерпателност, да представя в заключението на дисертационния труд. Обобщено в заключението споделям и виждането си, че новаторската художественост, съчетана с древни традиции в църковната православна музика – концепция, към която се придържат и обогатяват и тримата композитори, е път за запазване на духовната същност в сакралната песенност на православните народи.

Богородичният репертоар е неделима част от съвременната богослужебна практика в църковно-певческото поприще, поради което проучването му има своята актуална рефлексия както върху изпълнителството, така и върху потенциалното създаване на нови православни песенни творби.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път в този труд богородичните песнопения от Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков се систематизират. Извършен е музикално-структурен анализ на богородичните творби от тримата автори с цел извеждането на често използвани композиционно-технически похвати, характеризиращи стила на всеки от композиторите.
2. За първи път се прави идентификация на едногласни църковно-песенни оригинали, заимствани цялостно или само мотивно в нови многогласни богородични песнопения от Добри Христов, Петър Динев и Павел Чесноков в тяхната творческа работа. Посочват се църковно-певческите сборници, в които те са поместени.
3. Открита е принадлежността към конкретен богослужебен чин на известен брой песнопения от класификацията на посочените въз основа на заложените в тях химнографски текстове, като е дискутирано мястото на изпълнение на проучените произведения в богослужебните последования.
4. Осъществено е композиционно-сравнително изследване на стилови характеристики на тримата композитори, с оглед извеждането на сходни идеи в музикалната реализация на техните творби.
5. Направен е превод от църковнославянски на съвременен български език на някои от текстовете на богородичните композиции (за които не е открит оторизиран превод), използвани от изследваните композитори за създаване на канонични църковни песнопения в прослава на Божията Майка.
6. Открити са и са представени и други автори, чиито многогласни разработки са пряко свързани с разглежданите творби на тримата изследвани композитори. При едно по-нататъшно проучване творчеството на тези автори би могло да допълни картината на процесите на творчески търсения от периода.
7. Извършената систематизация (в частност на някои богородични песнопения на Чесноков върху по-рядко употребявани химнографски текстове) и музикалният анализ на богородичните творби от тримата автори носи нова информация с практическа насоченост за диригенти и изпълнители в областта на богослужебната църковно-музикална дейност.

ПУБЛИКАЦИИ
ВЪВ ВРЪЗКА С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Николова, Р. Павел Григорович Чесноков и неговата духовна музика. – *Българско музикознание*, 2015, № 4, 69-78. ISSN 0204-823X
2. Николова, Р. Музикалноструктурен и художественообразен анализ на цикъла „Ко пресвятей Владычице“ ор. 43 от Павел Чесноков. – *Българско музикознание*, 2015, № 4, 79-97. ISSN 0204-823X
3. Николова, Р. Богородичните песнопения в творчеството на Добри Христов. – *Българско музикознание*, 2017, № 3-4, 21-38. ISSN 0204-823X
4. Николова, Р. Богородичните песнопения в творчеството на Петър Динев. – *Българско музикознание*, 2019, № 1. ISSN 0204-823X. Под печат