Елена Тончева (София, България)

НАЙ-РАННИТЕ НОТИРАНИ ПЕСНОПЕНИЯ ЗА СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ — ОПИТ ЗА МУЗИКАЛНО-ТЕОРЕТИЧЕН АНАЛИЗ

Божидар Карастоянов. *Песнопения за св. Кирил и Методий по невмени извори от XII—XX век.* С., 1993. 335 с.

Авторът на рецензирания труд Божидар Карастоянов изрично изтъква: публикува се специализирано музиковедско изследване (с. 9). Поради това то остава извън сложния контекст на филологическата проблематика и респективно извън изключително богатата кирило-методиевска библиография, засягаща частни проблеми — което е видно от библиографското приложение в края на книгата (с. 325—327). Ограничено е главно в рамките на основни извороведски и музиковедски публикации. Това, така да се каже, „музикоцентристко" намерение определя и принципите на подреждане на въведения изворов материал (невмени записи по ръкописи и печатни издания); то е, което обуславя и главния принос на публикацията, разкривайки резултати на дългогодишни музикалнотеоретични проучвания.

Б. Карастоянов е имал възможност да работи продължително време в Русия като сътрудник в Московския институт по история на изкуствата. Поради това той е успял да стигне до ценни изворови материали, които бяха почти изцяло недостъпни за музиковеди слависти извън страната. Това обстоятелство още повече повишава ценността на изданието — представяне на най-ранните нотирани (невмирани) химнографски текстове от служби на братята просветители св. Кирил и Методий, запазени в руската църковнопевческа традиция; изворовите материали се публикуват за първи път. А това са уникални записи, включени в прочутите руски служебни минеи от XII в. (ГИМ, Син. сб. № 164 и 165 — минеи съответно за февруари и април), които — необичайно за практиката на този тип богослужебни книги — са нотирани, предлагайки ни и най-ранните стигнали до нас певчески версии на славяноезична песенна поезия (химнография). Тук веднага трябва да отбележа, че Б. Карастоянов убедено използува термина „контрапозита"[1] в смисъл на „конкретна мелодическа реализация" (с. 159); но това терминологично уточняване, непопулярно в българската музикална медиевистика, а и изобщо в музикалната византология, мисля, щеше да е по-убедително, ако беше специално аргументирано.

Заслуга на автора е не само публикуването на части от служби на св. Кирил и Методий (стихири, канон, кондак, тропар); много ценно е издаването им в реставриран вид — в ръчно направени копия, изготвени след внимателно разчитане на повредени и недостъпни за фотографско възпроизвеждане невмени текстове (макар че не липсват и единични факсимилета, представящи изворите в оригиналния им вид). Реставрациите са добре защитени от цялостния контекст на публикацията, която далеч няма предназначението само да въведе в науката нови извори и съответно паметници на ранното славяноезично православно богослужебно пеене, свързано с дейността на основоположниците на славянската църковнопевческа традиция. Всъщност главна цел на книгата е да предложи възможности за решаване на основни и остро дискусионни проблеми на руската църковнопесенна

[1] Contrapositum = противопоставяне, антитеза. Терминът е в употреба в медиевистиката, изследваща Западноевропейското средновековие.

традиция. Преди всичко това е проблемът за руската невмена (знаменна) нотация и възможността за дешифрирането ѝ, респективно за транскрибиране на съвременна петолинейна нотация на записани с нея мелодии; това е и големият проблем за мелодическата формулност на средновековната църковна музика. И именно в стремежа за постигане на така поставената цел се разкрива високият музикалнотеоретичен професионализъм на Б. Карастоянов като отличен познавач на руската знаменна нотация и репертоар.

Авторът не се задоволява само с представянето на невмените записи на застъпените в службите песенни жанрове (става дума за химнографски творби от служби на св. Кирил за 14 февруари и на св. Кирил и Методий за 6 април). Той въвежда внимателно подбран допълнителен невмиран материал, позволяващ сравнително музикално-аналитично разработване. Наред със стихирите (служба за св. Кирил) той публикува и техния мелодически образец (самоподобен)[2], по който те се изпълняват (като стихири „подобни"— контрафакти)[3]. Мелодическият образец-модел се публикува по съответен по време извор — уникалния Типографски устав и кондакар от края на XI — началото на XII в. (включил най-ранния известен ни цикъл нотирани подобнци, т. е. цикъл песеннопоетични модели, по които се създават и разпяват многобройни химнографски текстове). По същия начин се постъпва и спрямо канона от службата — представени са и негови моделни строфи-ирмоси по невмиран ирмологий също от XII в. (това е известният пергаментен ръкопис № 28 от сбирката на Възкресенския Ново-Йерусалимски манастир, сега в ГИМ). Но Карастоянов отново не спира дотук. Той въвежда така подбрания ценен изворов материал в съпоставителни таблици, включващи представителни версии (контрапозити) за периода на т. нар. „нов знаменен разпев" (от края на XV в. нататък), при което се оползотворява и голямото предимство на руската традиционна музикална практика: появата на т. нар. „двознаменници" — ръкописни сборници, представящи певческите версии в два паралелни записа — на невмена нотация и в транскрипция на петолинейна (киевска) нотация. По този начин така изградените съпоставителни табла предоставят възможност за ретроспективно проследяване на мелодическото развитие на репертоара.

Б. Карастоянов разкрива нотния материал аналитично, като разграничава съставящите мелодиите мелодически стереотипи — т. нар. „попевки" (мелодически фрази-формули, разпяващи текстов колон)[4]. И ако попевъчното сегментиране е сравнително лесно в материала от по-късното време (XVII в.), когато идентифицирането на попевъчния строеж на мелодиите се извършва в самата певческа традиция и се отразява в специализирани колекции — „кокизники"[5], попевъчният анализ на по-ранните певчески пластове и особено на т. нар. „стар знаменен раз-

[2] Αὐτόμελον = самоподобен: песнопение, което има своя метрика и мелодия, служещо за образец-модел на други песнопения. Вж. Мирковиц, Л. Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Београд, 1965, 2. изд., с. 237.

[3] Προσόμοια, ὅμοια = подобен, подобни — песнопения, служещи си с чужд модел (метрика, мелодия). Вж. Мирковиц, Л. Цит. съч. Терминът контрафакта (Kontrafakta) се използува в музикалната византология. Вж. например Floros, C. Universale Neumenkunde. Bd. 1—3. Kassel, 1970.

[4] Проблематиката на т. нар. „попевка" (терминът се появява в първите невмени описи — руските „азбуки" от края на XV в.) е между най-разработваните в руската музикална медиевистика. Тя се поставя в публикациите на учените още в средата на XIX в., а от 80-те години нататък се използува и при анализи не само на знаменния разпев (основния песеннопоетичен репертоар), но и на други стилистични пластове в руското църковно пеене (демествен и путевой разпев, голям разпев и др.). Една от най-представителните руски научни школи в изследване на попевката е тази на М. В. Бражников — централно място в нея заема графическият (семиографски) аспект. Вж. по-подробно за това у Кручинина, А. Н. О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века. — В: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, 148—159.

[5] Терминът „кокиза" се появява в средата на XVII в. във връзка с обозначение на теоретични ръководства, изреждащи различни попевки със съответните им наименования; той съвпада по съдържание с по-ранния термин „попевка". Вж. за това Кручинина, А. Н. Цит. съч., бел. 3. В този ред на мисли смятам, че книгата на Б. Карастоянов щеше да спечели, ако авторът беше въвел дефиниции със съответния научен апарат за използуваните в текста му специални термини, доколкото те принадлежат на руската музикална медиевистика и не са достатъчно популярни у нас, а и в средите на музиковедите византолози, незанимавали се специално с руска проблематика.

пев" (XII—XV в.) е специална научна задача, предполагаща и внимателно семиографско сравнително изследване. И тук влиза в действие основна теория на автора относно конкретното решение на съотношението певчески тон — невмен знак в руското пеене — неговата теория на тонемите[6]. А нейната основна идея, накратко казано, е следната: според Карастоянов за разлика от византийските нотации, които от XII в. нататък стигат до диастематизъм (т. е. усвояват и систематизират невмени знаци, определящи еднозначно мелодическите интервали в количествено отношение), руската невмена (знаменна) нотация остава тясно обвързана с функционалния аспект на тона, съответно с мястото му в мелодическата вълна. Въз основа на тази теория, както и чрез съпоставка на различните по време певчески версии (контрапозити) Карастоянов се опитва да стигне до разшифроване на ранната, все още енигматична нотация на стария знаменен разпев (вж. например нотолинейните транскрипции на с. 41—43). Аналогична възможност се търси и при публикуването на кондака за св. Кирил — въвежда се версия-модел в запис на не по-малко енигматичната кондакарна нотация (по Благовещенския кондакар от XII в.), като се прибавя и запис (в петолинейна нотация) на късна версия на същия кондак (по ръкопис от 1840 г., с. 62—67).

Изследване на мелодическата формулност се предприема и чрез съпоставки между мелодиите-модели (самоподобни) и съставените по тях песнопения (контрафакти), при което се цели разкриване на композиционно-техническата процедура тип центон (вид мозаичност при подбора и подреждането на мелодическите формули-попевки). Тази техника е специфично активна при приспособяване на нови словесни текстове към мелодиите-модели; процедура, която разкрива мелодическата формулност и на по-ниските структурни равнища: тонема, мотив[7]. Така се предлага възможност за анализ на своеобразието на средновековното музикално мислене, комбиниращо мелодически стереотипи на различни структурни нива (творчество, оправдаващо средновековното обозначение „техни").

В края на книгата са включени нотирани песнопения от кирило-методиевска служба (за 11 май — стихири, слави, тропар) по късни български църковнопевчески издания (от втората половина на XIX в. нататък); репертоар, върху който се основава съвременното българско едногласно църковно пеене. Интересен е опитът на автора да приложи и спрямо този репертоар изработената от него върху руската традиция аналитична методика. Той отново съпоставя мелодическите модели и техните контрафакти, сегментирайки ги по „колена" (терминът е по Петър Динев)[8], т. е. по мелодически фрази, паралелни по функция на руските „попевки". Опитът е оправдан, доколкото става дума за почти паралелна по време практика, типологически обединена на този етап (макар и стигнала до него по различни развойни пътища) — доколкото става дума за период от развитието на двете традиции (руска и балканска), извеждащ от Средновековие към Ново време.

Публикуваните в книгата невмени записи и техните съпоставки следват основни принципи на авторовата музикалнотеоретична концепция. Но не остава пренебрегнато и по-конкретното равнище на информация, което е представено в раздела, наречен „Коментар" (с. 275) — наименование, което обаче е твърде скромно за обема ценни сведения, които въвежда. А характер на уместно обобщение спрямо разнообразните форми на поднасяне на материала в книгата имат заключителните таблици (с. 241—274), представящи цялостния репертоар за изследваните служби, раставриран по включените в книгата извори. Накрая бих искала специално да изтъкна още едно голямо предимство на изданието: публикуването на авторовите текстове на още два езика — руски и английски, с което се преодолява обичайната лингвистична бариера, възпрепятстваща по-широкото популяризиране на постиженията на българската музикална медиевистична наука.

Несъмнено категоричното съсредоточаване на автора върху тясно музиковедската проблематика почти изцяло го разграничава от историческия й контекст, включително в културно-исторически и литургичен аспект, а това лишава от възможността за по-богато (а може би и по-точно) осмисляне както на изворовия материал, така и на собствено музикалната проблематика. Особено неприемлива е липсата на съобразяване с историко-литургичното развитие, което е органично свързано с обекта на изследване и е промените в развитието на руското църковно пеене —

---

[6] Тонема — най-кратката единица на мелодическо движение в знаменния разпев. Вж. Карастоянов, Б. Тонемите в знаменния разпев. — Бълг. музикознание, 1980, № 4, 50—66.

[7] Определенията са по Б. Карастоянов (вж. Карастоянов, Б. Цит. съч.; Карастоянов, Б. Мотивите в руския знаменен разпев. — Бълг. музикознание, 1986, № 1, 41—50).

[8] Динев, П. Ръководство по съвременна византийска невмена нотация. С., 1964, с. 71.

както в жанровата му система, така и в музикалната му стилистика[9]. Но това самоограничение е вътрешният патос на цялата досегашна работа на музиковеда медиевист Б. Карастоянов; то е негова трайна вътрешна убеденост, поради което не бих се наела да го разколебавам. Особено когато приносите в разработката му в избраната от него тясно музикалнотеоретична насока са толкова ценни.

[9] В книгата (с. 187) неточно е определено времето на смяна на Студийския с Йерусалимския устав в българската и руската певческа практика. Смяната на уставите в България се свързва главно с XIV в., а в Русия тя започва през XV в. (Вж. Кожухаров, Ст. Търновската книжовна школа и развитието на химничната поезия в старата българска литература. — В: Търновска книжовна школа. С., 1974, 277—310.)