

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

На правах рукописи

УДК: 78.071.1(497.2):783.6(043.2)

НЕВЗОРОВА ВАЛЕНТИНА

БОЛГАРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА
ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ДОБРИ ХРИСТОВА

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель: _____ Чобану-Сухомлин Ирина,
доктор искусствоведения, профессор

Автор: _____ Невзорова Валентина

КИШИНЕВ, 2016

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 78.071.1(497.2):783.6(043.2)

NEVZOROVA VALENTINA

**SPECIFICUL NAȚIONAL BULGĂRESC
ÎN CREAȚIA CORALĂ A LUI DOBRI HRISTOV**

653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ Ciobanu-Suhomlin Irina
doctor în studiul artelor, profesor

Autor: _____ Nevzorova Valentina

CHIȘINĂU, 2016

© Невзорова Валентина, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках)	6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	9
ВВЕДЕНИЕ.....	10
1. ТВОРЧЕСКОЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Д. ХРИСТОВА В СПЕЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	19
1.1. Изучение музыкального и музыкально-теоретического наследия Д. Христова в исторической перспективе	19
1.2. Роль Д. Христова в изучении болгарского музыкального фольклора	26
1.3. Методологические основания изучения проблемы национальной специфики в музыкальном искусстве	29
1.4. Научное осмысление болгарского церковного пения и его взаимосвязи с духовным творчеством композитора	41
1.5. Выводы по главе 1	46
2. ПРОБЛЕМАТИКА БОЛГАРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ В ТРУДАХ Д. ХРИСТОВА	49
2.1. Общая характеристика музыкально-теоретического наследия Д. Христова.....	50
2.2. Национально-специфические элементы в болгарском музыкальном фольклоре и их характеристика в трудах Д. Христова.....	55
2.2.1. Болгарская метрика и ритмика	55
2.2.2. Ладоинтонационное и фактурное своеобразие болгарских песенно- танцевальных мелодий. Стихосложение	66
2.3. Болгарский распев и староболгарский церковный напев как проблема музыкальной медиевистики и позиция Д. Христова	68
2. 4. Выводы по главе 2	76
3. БОЛГАРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА НАРОДНО-ПЕСЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ХОРА Д. ХРИСТОВА.....	78
3.1. Хоровые обработки болгарских народных мелодий и авторские песни на фольклорной основе	79
3.2. Фуга <i>Тенка Дафино</i> на болгарскую народную тему	108
3. 3. Школьные песни и песни патриотического содержания.....	112
3. 4. Выводы по главе 3	121

4. БОЛГАРСКАЯ СПЕЦИФИКА ХОРОВОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ МУЗЫКИ	
Д. ХРИСТОВА.....	123
4.1. Литургия св. Иоанна Златоуста (№ 1).....	124
4.2. Общедоступная литургия для хорового пения (№ 2).....	126
4.3. Песнопения Всенощного бдения	132
4.4. Выводы по главе 4	149
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	151
БИБЛИОГРАФИЯ	155
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1. Нотные примеры.....	173
Приложение 2. Таблицы со схемами Литургий и Всенощной Д. Христова и др.	266
Приложение 3. Ссылки	275
Приложение 4. Болгарский опыт детского музыкального воспитания в научно-художественном наследии Добри Христова: очерк	285
Приложение 5. Краткий тематический индекс музыкально-теоретических трудов Д. Христова	289
Приложение 6. Избранные хоровые произведения Д. Христова.....	291
Приложение 7. Избранная нотография хоровой музыки Д. Христова.....	294
Приложение 8. Избранные тексты хоровых сочинений Д. Христова.....	299
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	302
CURRICULUM VITAE АВТОРА.....	303

АННОТАЦИЯ

Невзорова Валентина. *Болгарская национальная специфика хорового творчества Добри Христова*. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2016.

Структура диссертации: введение, 4 главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 259 наименований, 154 страницы основного текста и 8 приложений, включая 60 нотных примеров и 7 таблиц.

Ключевые слова: Добри Христов, болгарская национальная специфика, хоровая музыка, хоровая обработка, болгарский музыкальный фольклор, ритм, метр, такт, болгарские ритмы, диафония, песенно-танцевальные жанры, церковная музыка, литургия, всенощная, болгарский распев, диатонические лады.

Область исследования: история и теория музыки.

Цели и задачи исследования. Цель работы – выявить стилистические черты хоровых произведений Д. Христова в ракурсе их болгарской специфики, отраженной в музыкально-теоретических трудах композитора.

Задачи исследования: выявление и характеристика болгарских национально-специфических элементов, описанных в научных и музыкально-публицистических трудах Д. Христова; установление национальной составляющей средств музыкального выражения и жанрового облика в процессе анализа хоровых опусов композитора; аналитическое сравнение болгарских народных мелодий и композиторских хоровых сочинений на их основе; корреляция музыкально-теоретических наблюдений композитора с выявленными стилистическими чертами его хорового творчества.

Научная новизна и оригинальность диссертации состоит в том, что впервые болгарская национальная специфика выявляется путем изучения музыкальных произведений сквозь призму теоретических положений композитора, тем самым, устанавливая взаимоотношение музыкальной теории и художественной практики в его деятельности.

Научная проблема, разрешенная в исследовании, состоит в обосновании соответствия научно-теоретических положений Д. Христова по вопросу болгарской национальной специфики результатам их художественного преломления в собственном музыкальном творчестве, что вносит вклад, с одной стороны, в практико-теоретическое осмысление художественного метода композитора путем соотнесения его эстетико-теоретической авторской концепции и творческого результата, а с другой – в углубленное решение проблемы национального в музыке в одном из ее ракурсов – композитор и фольклор.

Теоретическое значение диссертации заключается во вкладе в понимание композиторского музыкального мышления на национальной основе как процесса отбора (в данном случае – и теоретического закрепления) музыкально и культурно значимых для народа (национально-специфических) элементов, проявившихся в музыкальном фольклоре, и дальнейшего их воспроизведения в собственном композиторском творчестве. Результаты исследования способствуют дальнейшему совершенствованию универсальной теории метроритма через осознание достижений Д. Христова, заложившего основы систематики одного из ее классов – сложных смешанных метров, специфичных для болгарской музыки.

Практическая значимость работы. Материалы и результаты исследования могут быть использованы в курсах *Истории национальной музыки, Анализа музыкальных произведений, Истории хорового исполнительства* и др. дисциплин по специальностям *Хоровое дирижирование, Музыкаведение* и *Музыкальная педагогика*.

Внедрение научных результатов. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкаведения и композиции и 29.06.2015 была рекомендована к защите. Результаты работы были апробированы на международных и национальных научных конференциях, в 14 научных публикациях в Молдове, Болгарии и России, а также в концертной и педагогической деятельности автора работы на кафедре музыкальной педагогики Тараклийского госуниверситета им. Г. Цамблака.

ADNOTARE

Nevzorova Valentina. Specificul național bulgăresc în creația corală a lui Dobri Hristov. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2016.

Structura tezei: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 259 denumiri, 154 de pagini ale textului de bază și 8 anexe inclusiv 60 exemple muzicale, 7 tabele.

Cuvinte-cheie: Dobri Hristov, specificul național bulgăresc, muzică corală, prelucrare corală, folclor muzical bulgăresc, ritm, metru, măsură, ritmuri bulgărești, diafonie, genurile de cântec și dans, muzică bisericească, Liturghie, Vecernie, raspev bulgăresc, moduri diatonice.

Domeniu de studiu: istoria și teoria muzicii.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul investigației constă în identificarea caracteristicilor stilistice ale lucrărilor corale ale lui D. Hristov din perspectiva specificului bulgăresc, reflectat în lucrările muzical-teoretice ale compozitorului.

Obiectivele lucrării: identificarea și caracterizarea elementelor specifice naționale bulgărești descrise în scrierile științifice și muzical-publicistice ale lui D. Hristov; stabilirea componentei naționale a mijloacelor de expresie muzicală și de gen în procesul de analiză a opusurilor corale ale compozitorului; compararea analitică a melodiilor populare bulgărești și a lucrărilor corale componistice bazate pe acestea; corelarea observațiilor muzicale de ordin teoretic, ce aparțin compozitorului, cu caracteristicile stilistice definite ale operelor sale corale.

Noutatea științifică și originalitatea. Pentru prima dată în muzicologia contemporană specificul național bulgăresc este revelat datorită studierii muzicii prin prisma conceptelor teoretice ale compozitorului, stabilind astfel o relație între teorie muzicală și practica artistică în activitățile sale.

Problema științifică soluționată constă în fundamentarea unei concordanțe a ideilor științifico-teoretice ale lui Dobri Hristov privind specificul național bulgăresc cu rezultatele reflectării lor artistice în creația sa muzicală, care contribuie, pe de o parte, la conștiințizarea practică-teoretică a metodei artistice a compozitorului, prin raportarea estetică a conceptelor teoretice ale autorului la rezultat creativ, dar pe de altă parte – la soluționarea în profunzime a problemei naționalului în muzică privind unul din aspectele sale – compozitorul și folclorul.

Semnificația teoretică rezidă în contribuția la înțelegerea gândirii muzicale componistice pe baze naționale ca un proces de selecție (în acest caz – și consolidarea teoretică) a elementelor muzicale și culturale de semnificație națională (național-specifice) dezvoltate în folclor muzical, și reproducerea lor în propria creație componistică, în continuare. Rezultatele cercetării contribuie la perfecționarea teoriei universale a metrului și ritmului, prin sensibilizarea realizărilor ale lui D. Hristov, care a pus bazele sistematizării în clasa de metrii compuși micști specificei muzicii bulgare.

Valoarea aplicativă a tezei. Materialele și rezultatele cercetării pot fi folosite la predarea disciplinelor *Istoria muzicii naționale*, *Analiza formelor muzicale*, *Istoria muzicii corale*, precum și altor discipline curriculare din cadrul specialităților *Dirijat coral*, *Muzicologie* și *Pedagogie muzicală*.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost discutată în cadrul ședințelor catedrei Muzicologie și compoziție, AMTAP, și pe data de 29.06.2015 a fost recomandată spre susținere. Rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale susținute în 2008–2015, în 14 publicații științifice realizate în Republica Moldova, Bulgaria și Federația Rusă, precum și în activitatea concertistică și didactică a autorului la catedra de Pedagogie muzicală din cadrul Universității de Stat „G. Țamblac” din Taraclia.

ANNOTATION

Nevzorova Valentina. The Bulgarian national specificity of the choral works by Dobri Hristov. The thesis for the degree of Ph. D. in Arts and Culturology, speciality 653.01 – Musicology, Chişinău, 2016.

The thesis structure: introduction, four chapters, main conclusions and recommendations, bibliography of 259 titles, 154 pages of the basic text and 8 appendices including 60 music examples, 7 tables.

Keywords: Dobri Hristov, Bulgarian national specificity, choral music, arrangement for choir, Bulgarian musical folklore, rhythm, meter, measure, Bulgarian rhythms, diaphony, song and dancing genre, church music, Liturgy, Vesper, Bulgarian chant, diatonic modes.

Research area: history and theory of music.

The aim and objectives of the work. The aim of the work is to reveal stylistic lines of choral works by D. Hristov in a foreshortening of their Bulgarian specifics reflected in musical-theoretical writings of the composer.

The objectives are: to identify and to characterize the Bulgarian national specific elements described in scientific and musical-critical works by D. Hristov; to establish the national component of the means of musical expression and genre shape during the analysis of his compositions for choir; to compare the Bulgarian folk songs and composer's choral works on their basis; to correlate theoretical observations of the composer with the defined stylistic features of his choir music.

Scientific novelty and originality. For the first time in contemporary musicology Bulgarian national specifics come to light by studying of music through a prism of the composer's theoretical positions, thereby, establishing a relationship between music theory and artistic practice in his activities.

The scientific problem resolved in the study consists in justification of a concordance between the scientific-theoretical arguments of D. Hristov concerning the Bulgarian national specifics and the results of their artistic reflection in his music, contributing, on the one hand, to the practical-theoretical judgment of composer's artistic method, by relating the author's aesthetical-theoretical concepts and the creative results, but on the other – to a profound solution of the general problem of national in music in one of its foreshortenings – composer and folklore.

The theoretical value of the thesis consists in its contribution to the understanding of composer's musical thinking on a national basis as a selection process (in this case – and theoretical fixing) of the elements of the great musical and cultural significance (national-specific elements) developed in folk music, and their further reproduction in own composer's creativity. The results of the research promote further improvement of the universal theory of a meter and rhythm through the appreciations of the achievements of D. Hristov who laid the foundation of systematization of one of its classes – the complex mixed meters that are specific to the Bulgarian music.

The applicative significance of the thesis. Materials and research results can be used in teaching some subjects of music education, such as *national music history, analysis of musical forms, history of choral music* and other disciplines from the curriculum for the specialties *Choral Conducting, Musicology* and *Music Education*.

Introduction of scientific results. The thesis has been discussed on the *Musicology and composition* chair meetings and on the 29.06. 2015 has been recommended to be obtained. The research results were approved at the national and international scientific conferences held in 2008–2015, in 14 scientific publications edited in the Republic of Moldova, Bulgaria and the Russian Federation as well as in the author's concert activity and teaching at the department of music education at the “G. Tsamblac” State University from Taraclia, the Republic of Moldova.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

А – альт

Акад. – академия, академический

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

автореф. – автореферат

Б – бас

БАН – Болгарская Академия наук

в., вв. – век, века

вып. – выпуск

г., гг. – год, годы

ГМПИ им. Гнесиных – Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных

гос. – государственный

дисс. – диссертация

др. – другие

изд. – издание

изд-во – издательство

им. – имени

и т. д. – и так далее

канд. – кандидат

кн. – книга

лат. – латинский

м. б. – может быть

муз. – музыкальный

НСАА – Национальный Совет по Аккредитации и Аттестации

прим. – пример

проф. – профессор

РАМ – Российская Академия Музыки

ред. – редактор, редакция

с. – страница, страницы

С – сопрано

сб. – сборник

св. – святой

см. – смотри

сов. – советский

сост., съст. – составитель

Т – тенор

Т. – том

т., тт. – такт, такты

табл. – таблица

т.е. – то есть

т. н. – так называемый

т. о. – таким образом

тр. – трудов

ув.2 – увеличенная секунда

ц., цц. – цифра, цифры

ed. – издание

р. – страница, страницы

vol. – том

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Добри Христов (1875–1941) – одна из ключевых фигур в болгарской музыке XX века, развитие которой трудно представить без участия этой энергичной и авторитетной творческой личности. Композитор, педагог, дирижер, фольклорист, общественный деятель, он не только в большой степени определял развитие отечественной художественной культуры своего времени, но и способствовал формированию основ современной болгарской музыки.

Масштаб его личности уникален для музыкальной культуры Болгарии первой половины XX века. Свидетель освобождения страны от османского (турецкого) владычества и борьбы за создание национального государства, мастер, воспитанный на образцах традиционного искусства, он сумел сохранить высокие гуманистические идеалы болгарского Возрождения XVIII–XIX вв. и передать их XX веку. В своей *общественной и педагогической деятельности* он всегда следовал национальной идее, которую положил в основу культурно-просветительской и образовательной миссии.

Д. Христов – представитель первого поколения болгарских композиторов, сформировавшегося на рубеже XIX–XX вв., в числе которых – Э. Манолов, А. Букорештлиев, П. Пипков, А. Морфов, Г. Атанасов. Наиболее крупный и влиятельный из этой плеяды, получивший солидное композиторское образование в Пражской консерватории под руководством А. Дворжака, Д. Христов заложил основы *профессионального музыкального творчества*, развивавшегося на национальных корнях. Немало сил он отдал развитию *исполнительского искусства* как руководитель и дирижер различных хоровых коллективов, светских и церковных. Зарождение болгарского *музыкознания и публицистики* в начале XX в. также связано с его именем. Д. Христову удалось выделить и научно осмыслить важнейшие проблемы музыкального фольклора, ставшие ключевыми пунктами болгарской фольклористики XX века, в числе которых – жанровая система, специфика ладовой организации и ритмической системы. Последняя из них именно в концепции Д. Христова, как известно, удостоилась внимания самого Б. Бартока¹ [145, 249].

Благодаря активной жизненной и творческой позиции композитора-фольклориста, каждая из сторон его многогранной деятельности отражает основные идеи, проблемы и достижения, которыми жила Болгария в конце XIX – первой половине XX вв. Однако именно *композиторское творчество* составляет важнейшую и богатейшую по объему и разнообразию содержания область художественного наследия Д. Христова. Он писал практически во всех жанрах, характерных для музыкальной культуры той эпохи – оперном, хоровом, симфоническом, камерно-вокальном и камерно-инструментальном.

Еще при жизни музыкального деятеля выдающаяся значимость его композиторской работы была общепризнанна и приковывала к себе пристальное внимание. Последующими поколениями болгарских композиторов опыт Д. Христова осознавался как национальная традиция. Глубокая национальная почвенность в сочетании с искренностью эмоционального тонуса привлекают в его сочинениях и современных слушателей.

Т. о., три аспекта – извечная актуальность и востребованность классики, потребность в ее современном прочтении и необходимость научного осмысления в перспективе тех коренных изменений, которые произошли в области музыкальной науки и композиции во второй половине XX – начале XXI вв., определили наше обращение к научно-творческому наследию болгарского композитора.

Постановка проблемы национальной музыкальной специфики на материале наследия Д. Христова обусловлена тем фактом, что как представитель первого поколения болгарских профессиональных композиторов, он ярко репрезентирует национальное в различных областях своей творческой деятельности. Проблема национальной специфики является центральной для музыкального творчества Д. Христова, позиционировавшего себя как национального болгарского композитора. Такая эстетическая позиция вырастала, с одной стороны, из контекста эпохи – культурно-исторических условий самой Болгарии, интенсивно возрождавшей национальную культуру в освободившейся от османского владычества стране, а также осознания своей самобытности в ряду других молодых композиторских школ, формировавшихся в условиях европейской классики. С другой, она обязывала его к прочной опоре на национальный фольклор и церковное пение, которое он трактовал как часть национальной музыки.

Д. Христов записывал и изучал фольклор болгар, как самой Болгарии, так и разных болгарских регионов за ее пределами – Бессарабии, Македонии, там, где традиционная болгарская культура соседствует с иноязычными и иноэтническими средами обитания. И для Болгарии, которая находилась то под владычеством Византии, то под турецким игом (в течение пяти веков), проблема раскрытия и сохранения культурно-национальной специфики стояла довольно остро, поскольку она тесно связана с проблемой национальной идентичности. Задача вычленения и описания разных компонентов болгарского музыкального фольклора нередко решалась композитором путем сравнения с другими музыкальными культурами – греческой и турецкой, а также западноевропейской. Поэтому, с одной стороны, опыт Д. Христова по выявлению и творческому претворению национальной специфики в контексте различных художественных практик может иметь методологическое значение в эпоху глобализации. С другой, для диссертанта-болгарки,

представительницы одного из многих этносов в Республике Молдова, соотнесение музыкального фольклора своего региона с фольклором Болгарии, исследование форм его претворения в творчестве композитора-фольклориста получает актуальный смысл расширения культурного опыта в поисках идентичности.

«<...> Именно искусство наиболее отчетливо и уловимо выражает национальную специфику мышления того или иного народа. <...> Именно там – в литературе и особенно музыке – возникает и формируется наше представление о специфических национальных чертах облика и эмоционально-психологической самобытности того или иного народа» – подчеркивает Н. Шахназарова [138]. Поэтому молодые национальные композиторские школы на этапе становления национальной традиции ориентировались на родной фольклор, а идея национального своеобразия утверждалась как главный эстетический принцип художественного творчества. Тем не менее, диссертанта интересует не столько проблема национального – этнического в целом, в ее культурном и художественном ракурсах, сколько ее конкретное решение в мировоззренческой и художественной концепции болгарского композитора, с одной стороны, и в ведущей области его музыкального творчества – хоровой музыке, с другой.

Общеизвестно, что романтические идеи о народной песне как выражении «народного духа» (по И.Г. Гердеру) или «национального духа» (у французских просветителей, например, у Вольтера и Монтескье) вдохновляли национальные движения в XIX в. Поэтому развитие хорового пения как наиболее массового искусства становится важным их фактором, непосредственно связанным с ростом национального самосознания.

Приоритетное значение хоровой музыки в творчестве Д. Христова определяется творческой и эстетической позицией музыканта-просветителя. Традиция хорового пения была одной из важнейших составных частей культурно-художественной жизни Болгарии. Поэтому жанры хорового искусства в творчестве композитора представлены многочисленно, ведь они тесно связаны с национальной исполнительской традицией. Важнейшими стимулами для появления собственных хоровых композиций стали: соответствие практическим потребностям возглавляемых им коллективов, тесная связь с национальными традициями, фольклорные ориентиры творчества, значительный практический опыт исполнительства и индивидуальная композиторская одаренность в сочетании с солидным профессиональным музыкальным образованием.

Вместе с тем, в современном музыкознании пока отсутствуют работы, посвященные его хоровой музыке в целом. Внимание исследователей в основном привлекают его идейная концепция, а также область православной религиозной музыки. Однако композитор обращался к двум полюсам традиционной болгарской культуры –

музыкальному фольклору и церковному пению. На наш взгляд, хоровые партитуры Д. Христова обеих областей его музыкального наследия следует рассматривать в их совокупности, так как именно такой подход дает возможность представить во всей полноте особенности авторского почерка композитора, стремление выразить музыкой высокие просветительские идеалы, ощутить нерв творческих поисков, характерных для периода формирования болгарской профессиональной музыкальной культуры XX в.

При опоре на понятие национального как эстетической идеи, в данной работе, однако, в центре внимания находятся национально-специфические компоненты в музыкальном творчестве и музыкальном языке Д. Христова как композитора академического. На этом уровне оппозиция «общее – особенное» (другими словами «всеобщее – единичное») требует выявления национальной специфики в рамках индивидуальной авторской практики. Известно, что культурные ценности создаются творческим актом человека. Но всегда существует, полагал известный русский философ Н. Бердяев, несоответствие между творческим актом и его результатом, «между творческим актом, творческим замыслом и творческим продуктом»³. Комплексное исследование музыкальных и литературных (публицистических, музыковедческих, критических) источников, обнаруживающих устремления мастера, способствует проникновению в творческую лабораторию композитора, раскрытию его нравственно-гражданской позиции.

Научная проблема, разрешенная в исследовании состоит в обосновании соответствия научно-теоретических положений Д. Христова по вопросу болгарской национальной специфики результатам их художественного преломления в его музыкальном творчестве, что вносит вклад, с одной стороны, в практико-теоретическое осмысление художественного метода композитора путем соотнесения его эстетико-теоретической авторской концепции и творческого результата, а с другой – в углубленное решение проблемы национального в музыке в одном из ее ракурсов – композитор и фольклор.

Объектом данного исследования избрано хоровое творчество Д. Христова, внесшего важный вклад в формирование основ современной болгарской профессиональной музыки в целом, и вокально-хоровой музыки в частности. В работе находились сочинения двух областей творчества – болгарская хоровая песня и хоровое церковное пение. Обе области рассматриваются как отражения творческих приоритетов болгарских композиторов на этапе становления композиторского профессионализма в болгарской музыке.

Предмет изучения – болгарская национальная музыкальная специфика в представлениях Д. Христова, раскрываемая на примере его хоровой музыки. Исходя из особенностей творческого и научного наследия композитора, акцент в работе делается на анализе национально-специфических средств на уровне музыкального языка – выявления фольклорных элементов, трактуемых нередко в более широком, жанрово-стилевом поле.

Цель работы – выявить стилистические черты хоровых произведений Д. Христова в ракурсе их болгарской специфики, отраженной в музыкально-теоретических трудах композитора. Это позволит доказать наличие его собственной концепции национально-культурной специфичности, реализуемой как в научной области, так и в художественном творчестве.

Достижение поставленной цели связано с решением ряда **задач исследования**:

- выявление и характеристика болгарских национально-специфических музыкальных элементов, описанных в научно-публицистических трудах Д. Христова;
- установление национальной составляющей средств музыкального выражения и жанрового облика в процессе анализа хоровых опусов композитора;
- аналитическое сравнение болгарских народных мелодий, зафиксированных в музыкальных коллекциях композитора, и композиторских хоровых сочинений на их основе (там, где это возможно);
- корреляция музыкально-теоретических наблюдений композитора с установленными стилистическими чертами его хорового творчества.

Материалом для исследования послужили хоровые опусы Д. Христова – обработки, гармонизации народных мелодий, авторские композиции в народном духе, на народную поэзию, сочиненные в различных жанрах – хоровые сюиты «китки»-венки, шуточные и лирические песни, школьные и патриотические песни, а также в жанре народной баллады и академической фуги на народную тему. Область хоровой песни на фольклорной основе соседствует в исследовании с церковными песнопениями, собранными в две литургии – *Великую литургию св. Иоанна Златоуста* и *Общедоступную*, а также *Всенощную*. Многие нотно-музыкальные издания произведений композитора представляют сегодня библиографическую редкость, что усложнило исследовательский процесс. Данные о хоровом творчестве сверялись по каталогу персонального архива Д. Христова, подготовленному К. Яповой [237]. Анализ теоретических положений композитора проводился по двухтомному изданию его работ *Музыкально-теоретическое и публицистическое наследие* [219]. Важный материал для исследования представляют сборники болгарских народных песен.

Теоретическую базу исследования составили проанализированные и систематизированные труды по истории и теории болгарской музыки и фольклористики – В. Крыстева, Н. Кауфмана, В. Стоина, Ст. Джуджева, Т. Джиджева [176, 178, 179, 172, 192, 193, 152–155], монографические работы о творчестве композитора В. Крыстева и др. [177]. Наряду с перечисленными работами, в качестве источников в диссертации использованы труды И. Земцовского и Г. Головинского [41, 42, 29], посвященные проблеме «композитор и фольклор». Самостоятельную группу исследований представляют работы по проблемам церковной музыки, болгарской и русской – П. Динева, Е. Тончевой, К. Яповой, Н. Гуляницкой [156, 157, 200, 204, 238–240, 30], и др. При освещении проблем метроритма был почерпнут материал из работ М. Харлапа, В. Холоповой, В. Цуккермана [120–122, 124], отдельную область представили специальные исследования средств музыкальной выразительности Л. Мазеля и В. Цуккермана, Ю. и В. Холоповых [123, 125–131], Димитра Христова [132]. Также обогатил теоретическую базу ряд музыковедческих сборников и диссертаций последних лет, например: [57, 205].

Методология исследования. Основной метод работы – сравнительно-исторический; в частности, в процессе исследования применялся принцип историзма, биографический подход, принцип «композиторского слова» (Н. Гуляницкая). Важным в определении направленности исследования явилось собственное понимание композитором его творческих задач, его определение музыкального стиля, трактовка элементов музыкального языка, жанров и других сторон процесса музыкального творчества, – все в формулировке самого Д. Христова. Композиторская позиция, отражающая дух времени, с одной стороны, вписывается в русло явления, типичного для XX века, известного как «композиторское музыковедение». С другой, идеи его научных текстов в избранной области национально-специфичного, проецированные на авторские музыкальные сочинения путем сравнения, преломляют известную триаду философских категорий «общее – особенное – единичное», с помощью которой характеризуются, в том числе, и процессы в области национальной культуры. Такие методологические установки типичны для компаративного метода изучения музыкального творчества. Большое значение для работы имеет также аналитический метод, использованный при изучении музыкальных произведений для выявления их характерных составляющих элементов.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нём впервые предпринята попытка *целостного* охвата хорового и музыкально-теоретического наследия Д. Христова, с одной стороны, в тесной взаимосвязи с его исполнительской деятельностью регента, хормейстера, музыкального руководителя, педагога, общественного деятеля; с другой – с учётом национально-специфических особенностей средств музыкального языка и

жанровой специфики авторских духовно-музыкальных и фольклорно-ориентированных хоровых произведений, творчески преломляющих теоретические взгляды композитора.

Хотя творчество Д. Христова постоянно находится в поле зрения болгарских музыковедов, однако, в таком комплексном ракурсе – теоретического осмысления и практического претворения в важнейшей из областей его творчества, – проблема национального ранее не ставилась. В работе впервые предложен и реализован подход к выявлению болгарской национально-музыкальной специфики путем изучения музыкальных произведений сквозь призму теоретических положений композитора. Т. о., изучение и описание болгарской национальной специфики в работе проведено на широком теоретическом и историческом фоне, связанном с взаимоотношением музыкальной теории и художественной практики в деятельности композитора.

Теоретическое значение работы. Выявленная болгарская национальная специфика творчества Д. Христова как его система музыкально-художественных координат способствует решению одной из важнейших проблем современных гуманитарных наук – проблемы национального. Работа вносит вклад в понимание музыкального мышления на национальной основе как процесса отбора (в данном случае – и теоретического закрепления) музыкально и культурно значимых для народа (национально-специфических) элементов, проявившихся в музыкальном фольклоре, и последующего их воспроизведения в собственном композиторском творчестве.

Результаты проведённого исследования способствуют дальнейшему совершенствованию универсальной теории метра и ритма через осознание достижений Д. Христова, заложившего основы систематики одного из ее классов – сложных смешанных метров, специфичных для болгарской музыки. Наиболее важным выводом, который был сделан в процессе изучения болгарской специфики хорового наследия Д. Христова, стало положение о том, что его музыкально-стилевой «облик» определяется, прежде всего, ритмическим строением, отражающим специфику локальной музыкально-фольклорной традиции. Звуковысотная сфера (мелодика, ладовая организация, фактура) хоровых сочинений композитора, которая также выполнена в полном соответствии с особенностями оригинальных народных напевов, тем не менее, приобретает второстепенное значение.

Практическая значимость проведённого исследования заключается в том, что его материалы могут быть использованы в курсах «История болгарской национальной музыки», «Этномузыкальное (этномузыкальное)», «История хорового исполнительства», «История православного богослужебного пения», «Хоровая литература», «Хороведение», а также на практических занятиях по таким дисциплинам, как «Чтение хоровых партитур»

и «Дирижирование». Содержащиеся в диссертации аналитические наблюдения и научные разработки способны принести ощутимую помощь исполнителям, педагогам и студентам музыкальных учебных заведений при подготовке концертных программ, рефератов и курсовых работ по специальностям «Хоровое дирижирование» и «Музыковедение». Научные результаты работы могут быть полезными также лекторам-музыковедам и журналистам, освещающими вопросы локальных и региональных фольклорных традиций, различные аспекты православной духовно-певческой культуры, хорового композиторского творчества и исполнительства. Анализ музыкальных сочинений Д. Христова также может способствовать их распространению в концертной и педагогической практике.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на совместных заседаниях кафедр Теории музыки и композиции и Истории музыки и фольклора АМТИИ (современная кафедра Музыковедения и композиции) и 29.06.2015 была рекомендована к защите. Материалы исследования послужили основой для докладов на научных конференциях: ежегодной конференции АМТИИ, научно-практической конференции, посвященной 18-летию Комратского государственного университета на тему: «Наука, культура, образование» (Комрат, 13 февраля 2009), а также международных: «Функционирането на българския и на другите езици и литератури в контекста на езиковата ситуация в Република Молдова» (Комрат, 2008–2012), «Актуальные проблемы археологии, этнологии и искусствознания» (Кишинев, 24–26 мая 2010), «Folclor și postfolclor în contemporaneitate» (Кишинев, 11–12 декабря 2014). Основные положения изложены в 14 статьях общим объемом в 6,9 печатных листов, опубликованных в научных изданиях Республики Молдова, Болгарии и России, в том числе 6 – в журналах, рекомендованных НСАА.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, основных выводов и рекомендаций, библиографии и приложения. Оно содержит нотные примеры и таблицы со схемами Литургий и Всенощной, избранную нотографию и список хоровых сочинений Д. Христова, тематический индекс его научных работ, тексты его некоторых хоровых сочинений, а также очерк о болгарском опыте детского музыкального воспитания в его научно-художественном наследии. Библиография работы насчитывает 259 наименований на русском, болгарском, румынском, английском и др. языках. В текст основных разделов диссертации включены 11 схем.

Основное содержание работы. Во Введении обосновывается актуальность темы исследования, формулируются проблемы, цель и задачи работы, ее теоретико-методологические основы, определяются теоретическая и практическая значимость, научная новизна.

В главе 1. Творческое и музыкально-теоретическое наследие Д. Христова в специальной литературе материал распределен по четырем параграфам. Раскрывается историческая перспектива в изучении музыкального и музыкально-теоретического наследия композитора, на основе анализа специальной литературы выявляются методологические основания изучения проблемы национальной специфики в музыкальном искусстве. В обзоре основной научной литературы очерчивается круг трудов, освещающих: 1) эволюцию подхода к исследованию фольклорного направления в музыке второй половины XX века; 2) теоретические вопросы музыкознания, связанные с проблемой взаимоотношений народного и композиторского творчества. Охарактеризована ситуация в области научного осмысления болгарского музыкального фольклора и церковного пения в целом и роль Д. Христова в этом процессе.

В главе 2. Проблематика болгарской национально-музыкальной специфики в трудах Д. Христова рассматривается его роль в становлении болгарской музыкальной культуры, дается общая оценка его музыкально-теоретического наследия. В двух ведущих областях его научных и творческих интересов – болгарский музыкальный фольклор и богослужебная музыка – выделяются ключевые вопросы и анализируются научные подходы композитора. С позиций исторической перспективы дается оценка его концепции болгарских метров и ритмов, ладоинтонационной стороны народной музыки, болгарского многоголосия, а также проблемы болгарского распева.

Научная проблематика, намеченная в данной главе, связанная с отражением болгарской национальной специфики в профессиональном музыкальном творчестве Д. Христова, раскрывается в двух следующих главах. Каждая из них посвящена одной из областей хорового творчества, наиболее значимого и представительного для композитора. На материале конкретных произведений прослеживаются проявления одной из важнейших черт его творческого наследия – национальной почвенности и своеобразия.

В главе 3. Болгарская национально-музыкальная специфика народно-песенных произведений для хора Д. Христова анализируются различные аспекты проблемы национальной специфики музыкального мышления Добри Христова в хоровых обработках и оригинальных произведениях для хора на фольклорной основе.

Последняя глава – **4. Болгарская специфика хоровой богослужебной музыки Д. Христова** – отведена духовным сочинениям композитора. Две Литургии: **св. Иоанна Златоуста (№ 1) и Общедоступная литургия для хорового пения (№ 2) и Песнопения Всенощного бдения** демонстрируют, как было установлено в процессе исследования, сплав религиозно-канонических и болгарских элементов с европейской традицией христианской хоровой музыки.

В разделе **Основные выводы и рекомендации** обобщаются материалы исследования, подводятся его главные итоги и намечаются некоторые дальнейшие перспективы разработки темы.

1. ТВОРЧЕСКОЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Д. ХРИСТОВА В СПЕЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Данное диссертационное исследование опирается, прежде всего, на тот солидный фундамент, который составили научные исследования болгарских музыковедов о жизни и деятельности этого выдающегося представителя национальной музыкальной культуры. В то же время болгарский музыкальный фольклор и музыка профессиональных композиторов, являясь частью региональных (балканских) традиций, привлекает внимание музыковедов и этномузыкологов за пределами Болгарии. Болгарские ритмы в XX в. стали частью универсальной ритмической теории, ладовая сторона болгарских мелодий также рассматривается на широком географическом и культурном фоне. Болгарский музыкальный фольклор в ритмическом аспекте оказался одним из источников обновления музыкального языка в XX в. Богослужбное пение болгар – это важная часть православной традиции. Проблема национальной специфики, поставленная в работе, была актуальна для эпохи становления национальных композиторских школ и остается актуальной в эпоху «парада суверенитетов».

Роль Д. Христова, стоявшего у истоков научного осмысления болгарского музыкального фольклора и заложившего своими трудами основы современной музыкальной этнологии, исключительно велика. Поэтому в данной работе мы сочли невозможным ограничиться исключительно современными исследованиями, как это обычно принято в обобщающих исторических обзорах, отражающих состояние определённой проблемы на основании научных источников за последние 5–10 лет. Теоретическая концепция Д. Христова, центром которой является сфера национально-специфических особенностей болгарского музыкального фольклора, рассмотрена в данном диссертационном исследовании в исторической перспективе, на широкой научной платформе, объединяющей достижения болгарских, российских, румынских ученых – музыковедов и этномузыкологов.

1.1. Изучение музыкального и музыкально-теоретического наследия Д. Христова в исторической перспективе

Музыкально-общественная, просветительская и педагогическая деятельность Д. Христова, его музыкальное творчество, музыкально-теоретические и публицистические труды всегда находились в поле зрения болгарского музыкознания. Так первая работа О. Кабакчиевой о творчестве композитора [167] появилась еще при его жизни¹, в 1940 г., за год до его кончины, выходит биографический очерк И. Камбурова [168], а наиболее

актуальная – К. Яповой [238] – датируется уже концом первого десятилетия XXI века. Интерес к его личности, композиторскому и дирижерско-хоровому опыту сохраняется на протяжении всей второй половины XX века, но особенно усиливается в начале XXI века. К 125-летию со дня рождения композитора проводятся конференции, издаются их материалы [158]. Для научного осмысления его опыта большое значение имела юбилейная конференция *Добри Христов и болгарский XX век* и сборник материалов по ее результатам, опубликованный Институтом искусствознания Болгарской Академии наук [159].

Болгарское музыковедение сегодня располагает значительным числом работ, посвященных личности и творчеству Д. Христова. В большинстве своем, это небольшие по объему критические и историко-аналитические статьи, отражающие тот или иной аспект его деятельности. В биографическом списке имеются и проблемные исследования, касающиеся в основном происхождения и сущности болгарского церковного пения – проблемы, поставленной в методологическом аспекте именно Д. Христовым. Высказывания композитора по различным вопросам музыкального образования и воспитания, его творческие взгляды, полемические выступления в публицистике, воззрения на музыкальную историю Болгарии, родной музыкальный фольклор и церковно-песенное искусство послужили объектом изучения таких болгарских музыковедов, как И. Камбуров, В. Крыстев, Е. Тончева, А. Баларева, С. Куюмджиева, И. Рачева, Т. Тодоров, Л. Ботушаров, К. Япова. Крупных монографических работ и исследований, в центре которых находится фигура болгарского музыкально-общественного деятеля, всего три. Это неоднократно переиздававшаяся монография В. Крыстева [177], проблемный труд К. Яповой *Добри Христов и идеята за личността и общността* [240] и упоминавшийся выше юбилейный сборник статей *Д. Христов и болгарский XX век*.

Немаловажный вклад в пропаганду музыкально-теоретического наследия и творчества композитора внес В. Крыстев. Изданные им два монографических очерка о жизни и творчестве болгарского музыкального деятеля 1954 и 1960 гг., впоследствии переизданные [177], а также опубликованные по инициативе и при непосредственном участии В. Крыстева два тома музыкально-теоретических работ композитора-фольклориста со вступительной статьей [219] стали тем фундаментом, на котором выросли современные болгарские научные представления о его наследии. В СССР оно стало известным в основном благодаря монографии В. Крыстева 1960 г. [60] и изданию главной Д. Христова [133].

В то же время, собственные работы болгарского профессора в полной мере отразили идейные установки в области художественного творчества и науки своего

времени. Монография написана с официальной для того периода позиции – позиции соцреализма, вследствие этого внимание автора сосредоточено на светской деятельности Христова, в то время, как его духовно-музыкальному творчеству уделено значительно меньше внимания. Так, хоровые церковно-музыкальные произведения композитора упоминаются в общем обзоре и не анализируются. В разделе о музыкально-теоретических воззрениях композитора сложнейшей проблеме болгарского распева и ситуации в области болгарского церковного пения уделено незначительное внимание. Те неполные четыре страницы, которые отведены в очерке для изложения основных сведений о церковной музыке в Болгарии (в основном, в историческом аспекте), явно недостаточны для характеристики национальной традиции в этой области и объяснения позиции композитора по данному вопросу. Недостающие страницы к биографии и творческому портрету Христова были впоследствии восполнены с избытком в последующие десятилетия XX–начала XXI века, начиная с конца 70-х годов [151, 191, 202, 203, 237-244].

Возвращаясь к монографии В. Крыстева, следует подчеркнуть, что акцент в ней делается на тесной связи музыкального наследия композитора с болгарской народной музыкой. В то же время жанр работы и ее объем не предполагал проблемного характера и особой глубины в преподнесении творчества Д. Христова в разных его аспектах. Как указывается в аннотации к изданию, «особенно ярко выделены реализм и народность, характерные для искусства великого болгарского композитора-песенника» [177, с. 4].

Один из первых обзоров музыковедческого наследия композитора также сделан В. Крыстевым. Во вступительной статье к первому тому из двухтомника научных и публицистических текстов композитора, изданному в 1967 г., составитель кратко представляет собранные здесь работы. В. Крыстев относит их к трем сферам, «в которых разыгрывается музыкально-теоретическая и публицистическая деятельность Д. Христова: 1) проблемы народной музыки, 2) прошлое и настоящее профессионального композиторского творчества и церковной музыки и 3) вопросы хорового дела», справедливо указывая, что композитор затрагивает и другие «животрепещущие проблемы своего времени»². На первое место он ставит музыкальное воспитание и образование [219, т. 1, с. 7]. В то же время автор вступления особо подчеркивает богатую эрудицию композитора, позволившую ему обсуждать широкий круг вопросов болгарского «фольклора, истории, хорового дела, исполнительского искусства» [219, т. 1, с. 7]. Прочитированные фрагменты обнаруживают описательный характер вступительной статьи, автор которой явно преследовал цели не столько заострить проблематику публикуемых материалов Д. Христова, предложить их систематизацию, сколько

ознакомить читателя с основными направлениями его творческих и научно-публицистических интересов.

Несмотря на ряд метких замечаний автора статьи, ее характер определяется общим уровнем не только музыкознания, но и идеологии того времени. Так, музыковедческая деятельность болгарского композитора приравнивалась по своему характеру к деятельности русских критиков В. Стасова и А. Серова. Эти параллели не выглядят случайными, так как Д. Христов, являясь убежденным сторонником народно-реалистической традиции, по мнению В. Крыстева, усматривает «совершенные образцы ее в истории русской и чешской музыки» [219, т. 1, с.7]. Развивая тезис Д. Христова о самобытности, т. е. о национальной специфичности болгарской музыки, музыковед обращается в поддержку его к вступительной статье российского музыковеда Г. Хубова к сборнику статей А. Серова [219, т. 1, с. 7]. Истоки идейно-эстетической основы болгарской музыки – ее народность, демократизм и реализм – музыковед видит, с одной стороны, в революционном духе болгарского Возрождения, а с другой – в тесном «контакте с живой практикой самодеятельного и профессионального музицирования» [219, т. 1, с. 7].

В свете интересующей нас проблемы отражения взглядов Д. Христова в собственном композиторском творчестве остановимся на ценной гипотезе, которую В. Крыстев высказывает в характерной идеологизированной форме. В начале творческого пути «композиторская практика привела его к поиску и научному объяснению широко используемых народных элементов. В этом случае композитор Д. Христов стимулировал научного исследователя Д. Христова. Но в последующие годы, когда он прочно обосновал свою метрическую теорию <...>, логично предположить, что обогащенный новыми знаниями Д. Христов-музыковед помогал Д. Христову-творцу отстаивать до конца 30-х годов свои народно-реалистичные понимания, которыми он увлекал и молодежь следовать правильной линии болгарской музыки, чтобы не допустить проникновения в нее космополитических и декадентских теорий и тенденций» [219, т. 1, с. 8].

Представляя каждую из статей композитора-фольклориста, В. Крыстев акцентировал те аспекты, которые ему представлялись важными с позиций современного ему болгарского музыкознания (60-х годов прошлого века). Так, исходным и основополагающим тезисом для фундаментальной статьи Д. Христова *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки* (во второй ее редакции 1925 г.) музыковед считает авторский акцент на ее оригинальных особенностях, которые сопоставимы, по мнению композитора, с открытием египетских пирамид [219, т. 1, с.9]. Фактически в такой «публицистической» форме выражена идея болгарской национальной

музыкальной специфики, которая движет творческой и научной мыслью композитора, однако такая формулировка во вступительной статье В. Крыстева не звучит.

Болгарский музыковед проясняет вопрос редакций и датировки упомянутого труда³, сравнивая его с другой работой композитора – *Техническое строение болгарской народной музыки* (1928), а также с современной аналогичной работой В. Стоина *Болгарская народная музыка – метрика и ритмика* (1927). Тем самым ранние работы по проблеме метроритмической специфики болгарской народной музыки выстраиваются в следующей последовательности: первый научный труд, заложивший основы не только болгарской музыкальной фольклористики, но и традицию теоретического осмысления метроритмической организации народной музыки – *Ритмические основы нашей народной музыки* Д. Христова (закончен в 1911, напечатан в 1913). *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки* – новая редакция упомянутой статьи, с дополнениями, переработкой некоторых положений, с новым вступлением, датируемая В. Крыстевым (во второй редакции) предположительно 1928 годом [219, т. 1, с. 8]. Перекликающаяся с ней еще одна научная статья Д. Христова *Техническое строение болгарской народной музыки (метрика, ритмика, тональные и гармонические особенности)*⁴ также относится к этому году.

Высоко оценивая значение работы *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки*, В. Крыстев выделяет такие принципиально важные моменты, как адекватность нотирования ритмики при записи мелодий, не допуская искажения в попытках втиснуть ее в рамки «правильных европейских тактов» [219, т. 1, с. 9]. Определение неравнодольных («неправильных») тактов, данное Д. Христовым, музыковед рассматривает с позиций его эволюции, которую претерпели научные взгляды композитора-теоретика от 1913 г. к концу 20-х годов. В том же сравнительном ключе комментирует В. Крыстев и различные виды «неправильных» тактов, которые композитор связывает с различными жанрами болгарского музыкального фольклора. Среди других вопросов, которые удостоились отдельного внимания, находятся структура музыкально-поэтических периодов, специфика затакта в народной музыке, соотношение стиха и мелодии в связи с проблемой античной (у Христова – старогреческой) поэтической метрики, а также позиция его в отношении метрики и ритмики, опирающаяся на терминологическую базу русских музыковедов начала XX в. [219, т. 1, с. 15]. В. Крыстев приходит к выводу, что «вторая редакция труда *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки* значительно повышает научные достоинства нашего первого крупного научного труда о метрике, ритмике и структуре периодов» [там же].

Вопросы, косвенно связанные с фигурой Христова, но относящиеся к исследуемой в диссертации теме болгарской национальной специфики, и шире – национального стиля, освещаются в работах болгарских музыковедов из коллективных сборников, изданных на русском языке в 1962 [106] и 1974 гг. [108]. Помимо жанровой палитры творчества профессиональных болгарских композиторов, здесь рассматриваются некоторые важные аспекты национальной специфики болгарской музыки. Если первый сборник статей болгарских музыковедов освещает период развития музыкального искусства Болгарии до 1944 г., то второй сборник на русском языке посвящен разным областям современной болгарской музыки 1944–1974 гг. В это время уже сформировалась не только болгарская композиторская школа, но была выдвинута и успешно решалась проблема национального стиля в музыке, обсуждение которой началось еще в 30-х годах XX в. [108, с. 276–279]. Позиция разных болгарских композиторов – музыкальных деятелей по этой проблеме рассматривалась в отдельном издании [148].

Е. Вълчинова-Чендова в этой связи подчеркивала, что ориентация на национальное, народно-фольклорное начало, которой отличались эстетико-стилистические концепции композиторского творчества в 30–40 годы XX в., в период 60–70 годов сменилась на транснациональный (вненациональный) стилевой подход. Рубежным для переосмысления творческого метода болгарскими композиторами – проявления «синтетической тенденции» музыкального мышления – стал конец 40-х годов XX в. [150].

В свете обсуждаемой проблемы национальной специфики заслуживают внимания пути становления болгарской фольклористики, основные достижения которой будут представлены во втором разделе данной главы. В частности, одна из ключевых национально-специфических проблем – болгарские «неравнодольные» размеры – интересовала не только Д. Христова, но и других музыковедов-фольклористов Болгарии, начиная с первой половины XX в. Труды некоторых из них развивают идеи Д. Христова, другие полемизируют с ним. Например, Васил Стоин, предлагая свою концепцию бинарных и тернарных (двоичных и троичных) ритмических групп, на первый взгляд, расходится с ним во мнении на природу метроритмической неравнодольности болгарской народной музыки, увидев в ней проявление более универсального принципа [193]. Но на деле, как это будет показано во второй главе, его теория оказывается логическим продолжением идей Д. Христова.

Позже Александр Моцев посвятил проблемам болгарских метроритмов свои работы конца 40-х – начала 50-х годов XX века [185, 186]. Он, несомненно, был знаком с теорией Д. Христова как его ученик по теории музыки в Государственной музыкальной

академии. Однако, в некоторых случаях он расходится во взглядах с ним, с В. Стоином и другими разделяющими эту теорию фольклористами.

Более широкий срез особенностей национального музыкального языка представляют учебники истории болгарской музыки и болгарского фольклора, в том числе работы ученого Ст. Джуджева [153, 154], композиторов-фольклористов Н. Кауфмана [171-174], А. Карастоянова [169], позже – Т. Джиджева [32, 151, 152] и др., которые оказались полезными для общего представления о достижениях болгарской фольклористики в XX в.

Взгляды Д. Христова на природу церковно-песенного искусства, которое он считал важной составляющей национальной культуры, также привлекали внимание болгарских музыковедов в XX в. – первом десятилетии XXI в. Его принципиальная позиция о природе «истинного болгарского церковного пения» (Е. Тончева) послужила краеугольным камнем музыкальной староболгаристики, что будет охарактеризовано в третьем разделе данной главы.

В XXI веке интерес к личности и творчеству Д. Христова не ослабевает, подтверждением чему являются новые страницы публикаций. Начинается новый этап тщательного выявления, глубокого изучения и научной публикации рукописных источников, углубленного исследования разных аспектов его деятельности, оценка его творчества с позиций современности и т.п. [208, 238]. В юбилейном 2001 году (125 лет со дня рождения и 60 – со дня смерти композитора) в разных городах состоялись научные конференции и музыкальные фестивали, посвященные творческой биографии композитора. Современные взгляды болгарских музыковедов на деятельность и творчество патриарха болгарской профессиональной музыки Д. Христова высказываются на страницах юбилейного сборника статей *Добри Христов и болгарский XX век* [159]. В частности, Л. Кутин, определяя сущность эстетики композитора-фольклориста как «прикладную», так или иначе связанную с его композиторской, педагогической или дирижерско-хоровой деятельностью, тем не менее, высоко оценивает его эстетическую позицию, которая сформировалась в процессе осмысления национальной художественной традиции [180].

И сегодня защищаемые диссертации с болгарской тематикой не обходятся без указания на позицию Д. Христова по той или иной дискутируемой проблеме, как, например, в следующей работе: [205].

1.2. Роль Д. Христова в изучении болгарского музыкального фольклора

Исследование проблемы болгарской специфики в хоровом творчестве Д. Христова теснейшим образом связано с изучением болгарского музыкального фольклора⁵. В этой области накоплено большое количество собственно музыкального материала, эмпирических наблюдений, системных трудов, изданы музыкальные коллекции, научные исследования и учебники. Сам композитор принял непосредственное и живое участие, как в собирании музыкальных образцов, так и в их типологическом описании, освещении разных научных проблем в этой области.

Многие из поставленных в данной работе задач оказалось возможным решить на базе углубленного изучения болгарского музыкального фольклора диссертантом. Был рассмотрен ряд *собраний болгарских народных песен* – 5 сборников В. Стоина (совместно с А. Букорештлиевым, Р. Кацаровой, Е. Стоин, И. Качулевым), Н. Кауфмана и др., причем особое внимание было уделено фольклорным коллекциям самого композитора как главному источнику его творчества [209, 236]. Во второй половине XX в., благодаря значительным успехам музыкальной фольклористики, было записано и издано большое количество фольклорных коллекций, что существенно расширило возможности изучения основ национального музыкального языка. Без понимания эмоциональной, ладоинтонационной и композиционной структуры фольклорных мелодий невозможно проникнуть в образную систему композитора, его музыкальный язык, особенности формообразования и методы работы в целом.

Важным источником наблюдений и методологических принципов стали *труды болгарских музыковедов-фольклористов*. С именем Василя Стоина, неутомимого собирателя и исследователя музыкального фольклора, современника Д. Христова, связана целая эпоха в болгарской фольклористике. Возглавив работу по сбору, изучению и изданию народно-песенных музыкальных образцов, он посвятил им свои теоретические труды [192, 193]. В центре внимания исследователя находились проблемы метроритма и многоголосия болгарской народной музыки, а также особенности народных инструментов. Заслуга В. Стоина заключается в нахождении и трактовке универсального принципа, который лежит в основе всех болгарских ассиметричных размеров («неравнодольных» тактов), впервые выделенных и подробно изученных Д. Христовым.

Вспомним, что Д. Христов описывал ассиметричные размеры как сложные («неправильные»), возникающие как соединение простых (регулярных, «правильных») двух- и трехдольных тактов (по технологии получения смешанных тактов). Если в его концепции слияние двух первичных элементов (хронос протос, доля) составляет «обыкновенную часть» такта, а слияние трех – «расширенную часть» («удължението»),

вступающие между собой в иррациональное отношение 2:3, то В. Стоин рассматривает такие размеры как стабильные комбинации двухдольных и трехдольных (бинарных и тернарных) временных групп [192, 193]. Ему принадлежит также углубление идеи оригинального болгарского народного двухголосия – «диафонии» [194]. Вклад болгарского фольклориста в развитие современной этномузыкологии в Болгарии был оценен в юбилейном выпуске журнала *Болгарское музыкознание* [161, 174, 184].

Одним из первых научных трудов в области болгарского музыкального фольклора явилась докторская диссертация Стояна Брашованова на тему *О ритме и метре болгарских народных песен* („Über die Rhythmik und Metrik des bulgarischen Volksliedes“), защищенная в Лейпцигском университете в 1923 г. Автор работы (к сожалению, недоступной) продолжил исследование «неравнодольных» тактов, детально описанных ранее, в 1913 г., Д. Христовым в его основополагающем труде *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки* («Метричните и ритмичните основи на българската народна музика»).

Научное исследование в этой области продолжил ученик Д. Христова и С. Брашованова в Государственной академии музыки Стоян Джуджев, также защитивший в 1931 г. в Париже, в Сорбонне, диссертацию *Ритм и такт в болгарской народной музыке* („Ритъм и такт в българската народна музика“)⁶. Развивая идеи своих учителей, он объединяет все неравнодольные размеры единой величиной хронос протос – единицей пульсации, тем самым уравнивая в правах составные части таких смешанных размеров. Работа по изучению и классификации болгарских ритмов была продолжена, и в результате Ст. Джуджев не только тщательно рассматривает все известные этномузыкологам ритмические формы, но и выстраивает вслед за В. Стоиным все возможные последования для каждой из частей неравнодольных (асимметричных) групп, образованных путем комбинации двух или трех долей [154, т.1]. В своем четырехтомном труде *Теория болгарской народной музыки* он охватывает основную научную проблематику болгарского музыкального фольклора, исследуя ритмику и метрику, мелодию, морфологию и просодию, а также общие вопросы национальной этномузыкологии [154].

Труды Ст. Джуджева, в том числе выпущенные как учебники по музыкальному фольклору для вузов, по своему научному уровню значительно превышают требования, предъявляемые к дидактическим материалам. Научное наследие этого автора, который считается центральной фигурой первого поколения болгарских этномузыкологов, обнаруживает, что помимо метроритмических особенностей, в болгарском этномузыковедении активно изучались и другие специфические для болгарской музыки явления, коренящиеся в ладовой организации музыки и многоголосии. В частности, во

втором томе *Мелодика* своей теоретической тетралогии *Теория болгарской народной музыки* Ст. Джуджев охарактеризовал такие традиционные ладовые системы, как пентатоника, диатоника, хроматика и энгармоника [154, т.2]. Исследования ладовой организации продолжили композитор А. Карастоянов [169], Е. Карастоянова [170] и др. К проблеме неравнодольных тактов постоянно обращались не только болгарские этномузыкологи, но и композиторы, в частности, заслуживает внимания табличный метод («менделеевская таблица») представления естественных (фольклорных) и искусственных (композиторских) ритмических групп Л. Пипкова, которую охарактеризовал И. Хлебаров в свете развития идей Д. Христова [207].

Еще одной обсуждаемой проблемой болгарской этномузыкологии, имеющей непосредственное отношение к наследию Д. Христова, является характер народного многоголосия, которому посвящены исследования композитора-фольклориста Н. Кауфмана, и в том числе – монография *Болгарское народное многоголосие* [171], а также труд Св. Захарьевой *Болгарское народное двухголосие* [142], в котором предложена теория диафонии, развивающая идеи В. Стоина, а также выполнена систематизация народных образцов. Как указывалось выше, В. Стоин является автором гипотезы о происхождении ранних форм церковной полифонии и ее отношении с особой формой болгарского народного многоголосия – фольклорной диафонией [194]. Именуемая «балканской народной полифонией», диафония как архаический тип многоголосия привлекает внимание и последующих поколений исследователей (например, Д. Кауфман). К концу XX в. фольклорная диафония становится одной из теоретических проблем, вызывающих международный интерес в связи с научным осмыслением явления гетерофонии⁷. В современной этномузыкологии эти два понятия обособливаются, прежде всего, на основе темброрегистровой и функциональной дифференциации компонентов многоголосия, подвергаясь рассмотрению в контексте принципа функционального одноголосия или двухголосия, соотношения элементов мелодии и гармонии. На наш взгляд, перспективен и системно-этнофонический метод изучения музыкально-фольклорных явлений (И. Мациевский – Н. Гилярова).

Освещение обобщающего исторического труда И. Хлебарова выходит за рамки проблемы, изучаемой в данной работе, но знакомство с ним оказалось полезным с точки зрения общей перспективы [207].

Завершая обзор тех трудов болгарской музыкальной фольклористики, которые отражают научные проблемы, дискутируемые в работах Д. Христова и нашедшие свое творческое преломление в его композиторском наследию, можно сделать вывод об их актуальности для сегодняшней науки. Композитору-фольклористу удалось

сфокусироваться на центральных вопросах болгарской народной музыки, сформировав ядро научных интересов болгарского музыкознания на протяжении всего XX в. Сегодня некоторые из них уже стали частью мировой музыкальной науки, как например, проблема ритмики, а уровень обобщения других вплотную подводит их решение к зонам международного взаимодействия ученых, как например, болгарская фольклорная диафония.

1.3. Методологические основания изучения проблемы национальной специфики в музыкальном искусстве

Проблема *национальной специфики* в музыке является составной частью более общей проблемы *национального* как важной философско-эстетической категории. Актуальное для любой музыкальной культуры, это понятие широко исследовалось на протяжении XX в., оставаясь в то же время не до конца изученным по причине своей исторической изменчивости. В научной литературе неоднократно подчеркивалось, что рассматриваемая проблема в различных ее аспектах – *национального характера музыки* [33, с. 198], *национального музыкального стиля* [71, с. 7] и т.п. относится к наиболее сложным для изучения⁸. Труды российских музыковедов – монографии Н. Шахназаровой [136-138], И. Земцовского [42], М. Михайлова, Г. Григорьевой, Н. Гавриловой [21], статьи советских и зарубежных исследователей – Г. Орджоникидзе, З. Лиссы, Б. Бартока, Ю. Холопова, Е. Скурко и др. [65, 66, 92-94, 11-13, 123], источники болгарской научной традиции в данной области, обзор которых представлен ранее, – составляют основополагающую методологическую базу для изучения этой фундаментальной для музыкального искусства проблемы.

Новейший этап в истории гуманитарных наук, который приходится на нулевые годы XXI в., трансформировал многие явления, понятия, методологию музыкознания, в том числе и в понимании сферы национального в искусстве, выводя ее на уровень междисциплинарных подходов – культурологического, семиотического и т.п. (подробнее см.: [67]). В настоящей работе, однако, автор следует принципам исторического музыковедения, оставаясь в рамках апробированной концепции национальной идентификации через фольклор. Основанием для выбора методологического подхода стал сам материал исследования – личность болгарского композитора-фольклориста, характерные черты его творческого и музыкально-теоретического наследия, а также особенности исторического этапа его деятельности, которые будут рассмотрены во второй главе. Поэтому работы музыковедов В. Галайку [22, 248], Н. Гавриловой [21], Е. Зинькевич [43], В. Келле [56], Т. Масловской [70], Н. Шахназаровой [135], Е. Мироненко [76] и др.,

которые, следуя принципу «общее – особенное – единичное», изучали особенности национальной музыкальной традиции (школы) и их проявления в творчестве различных ее представителей, имеют методологическое значения для диссертации.

В то же время, благодаря стремлению анализировать музыкально-теоретические, художественные, общественные и педагогические взгляды Д. Христова, выраженные в авторских текстах, сквозь призму общественно-исторической ситуации в Болгарии первой половины XX в., либо, наоборот, исследовать, каким образом культурные ценности болгарского общества преломились во многопрофильной деятельности художника как социально активной личности, в данной работе был сделан важный шаг в направлении «картины мира» («образ мира» – Г. Гачев [25]) как отражения теории ментальности. Новое для гуманитарных наук понятие ментальности или менталитета, обозначающего глубинные структуры национального характера, охватывающего краеугольные характеристики народного духа, нашло применение, в том числе, и в музыковедении последнего десятилетия [например, 105]. Обращение к этому методу проникновения в особенности историко-культурного процесса в целом путем его осмысления сквозь призму проблем, выдвигаемых и решаемых отдельной человеческой личностью – композитором, педагогом, общественным деятелем Д. Христовым – в данной диссертации оказалось плодотворным.

В данной связи подчеркнем один из аспектов философско-эстетического уровня, который имеет непосредственное отношение к видению проблемы национального в работах Д. Христова. В рамки упомянутой концепции вписывается и понятие «народного духа», которое до недавнего времени с трудом поддавалось аналитическому описанию. Многие исследователи сходятся во мнении, что это понятие выходит за рамки звуковой материи и выводит на уровень духовной сферы нации и культурно-исторического контекста творчества композиторов (см. об этом [76]).

В болгарском музыкознании изучению разных аспектов категории национального, как одной из ключевых проблем, также уделялось большое внимание (см., например, [187], статьи С. Захарьевой [162, 163], из более поздних – Н. Яповой [246]. Обсуждению болгарской культурной идентичности был посвящен целый выпуск журнала *Болгарское музыкознание* (2003 № 4).

Хотя социально-культурологический ракурс проблемы национального превышает рамки проблемы данного исследования, следует упомянуть о большой сербско-болгарской полемике, развернувшейся в прессе в 20-х годах XX в., на заре становления болгарской этномузыкологии, участником которой с болгарской стороны стали Д. Христов и В. Стоин (оценка полемики содержится в работах С. Захарьевой: [162, 163]).

Именно эта полемика о разграничении этнонациональной принадлежности музыкального фольклора и поиска форм его нотной записи, как теперь становится очевидным, стала для Д. Христова одним из мотивов обоснования национальной характерности болгарского музыкального фольклора.

Огромное количество исследований по проблеме национального в музыке, нарастающее с каждым новым трудом, потребовало своего упорядочивания. Одной из таких работ является статья Н. Лабзенко [63], где предлагается трехуровневая систематизация содержания понятия *национальное*, которое автор считает важной *категорией* в музыке, т.е. выражением наиболее общих свойств.

- Такие словосочетания как «национальное своеобразие», «национальные особенности», «национальная специфика», «национальная характерность», «национальные черты» определяют круг явлений, *различающих* музыку разных народов. Поэтому, на наш взгляд, этот первый уровень является *дифференцирующим*.
- Выражения «национальный стиль, национальные традиции, национальный словарь» подразумевают, по утверждению исследователя, «временной фактор, момент историчности» и относятся ко второму уровню, охватывающему «более широкую историческую панораму национальных школ мира». Это уровень *обобщения, объединения, интегрирования* в определенную музыкальную сообщность. (Заметим, однако, что понятие «национальный словарь» как перечень специфических выразительных средств может относиться к первому уровню, в то время, как то же выражение в значении упорядочивания по какому-либо принципу средств музыкального языка принадлежит второму уровню).
- Наконец, термины «национальное», «национальность искусства», «категория национального» подразумевают третий, более высокий уровень обобщения, для которого требуется абстрагирование от конкретно-звуковых форм, для того чтобы установить определенные закономерности всеобщего характера. В этом значении национальное приобретает качества *универсальной категории* и становится частью общетеоретических проблем музыкознания.

Данная научная идея дополнена автором важным методологическим требованием – выбором такой методологии, которая соответствовала бы уровню рассмотрения проблемы. Так «в исследованиях первого уровня, рабочим материалом которых служит конкретная музыка, важнее всего метод скрупулезного анализа музыкального языка. Для изысканий второго уровня наиболее значимы методы структурно-типологического анализа. Для работ третьего уровня главной будет научная логика историко-типологического мышления» [63, с. 40]. Соображение автора об иерархическом

соподчинении всех трех уровней заключает эту стройную концепцию, которую следует признать существенным вкладом в теорию национального в музыке.

Охарактеризованная концепция национального может быть определена как эволюционная, в то время как сегодняшний день в русскоязычном музыковедении известны по крайней мере еще две стройных теории в данной области, схематически представленных ниже (табл.1.1).

Таблица 1.1. Структура национального в музыке

	Н. Гаврилова [21, с. 50]		Н. Шахназарова [138, с. 41]
1.	Речевая интонация (также – Ю. Холопов [123, с.152])		
2.	Фольклор	1.	Фольклор
		2.	Формы городского музицирования
3.	Религиозная (духовная) музыка	3.	Религиозная (духовная) музыка
4.	Профессиональное композиторское творчество	4.	Профессиональное композиторское творчество

Существенное значение для работы имело понятие «национальный стиль». Говоря о стиле, Г. Орджоникидзе весьма широко определял границы национально-характерного: «Национальное своеобразие творческого стиля обыкновенно связывают с выражением национально-характерного, то есть особенностей психического склада, мироощущения, темперамента, художественных взглядов, этико-эстетического кредо народа» [92, с.144]. Теоретическому осмыслению этого феномена в музыкальной науке посвящены работы многих исследователей, в том числе Ю. Кремлева [59], Н. Шахназаровой [135], Н. Гавриловой [21], Е. Назайкинского [78-80], Ю.Холопова (см. обзор трудов в: [123]) и др. Авторы указывают на то, что именно в рамках национального стиля в системе взаимоотношений находятся: всеобщее и единичное (уникальное), универсальное и специфическое. Новая работа проф. Московской консерватории Н. Гавриловой, представляющая собой целостный очерк теории национального стиля в музыке, подкрепленный анализом музыкальных произведений разных европейских школ [21], содержит важные методологические ориентиры для исследования этой категории музыкального мышления с научных позиций начала XXI в. Однако, как указывалось ранее, осознание национально-специфических качеств болгарской музыки в стилевом аспекте произошло позже, в 30-40 гг. XX в., послужив основанием для формирования национальной композиторской школы. Д. Христов стоял у истоков этого процесса.

Начиная с одного из первых советских специальных изданий, посвященных этой категории в музыке – сборнику статей В. Виноградова [17], – национальное оказывается тесно связанным с фольклорным. Так как для Д. Христова болгарский музыкальный

фольклор стал основой его мировоззренческой и творческой концепции, в центре нашего внимания находились труды, исследующие методы работы с национальным фольклором. Наблюдения в этой области накапливались десятилетиями, в музыковедении сформировался целый корпус работ, образовавших традиционную научную платформу. Взгляды М. Глинки и кучкистов, П. Чайковского, музыкальных мыслителей В. Стасова и А. Серова на проблему творческого претворения фольклора композиторами составили ее фундамент, так же как в Болгарии хоровые дирижеры, педагоги, композиторы-фольклористы – Атанас Бадев (доклад «Ритмика и метрика на българските народни песни»⁹, 1904) [о нем – 113, 259] и Добри Христов, позже – ученый-фольклорист Васил Стоин, – заложили основы теории болгарских неравнодольных тактов (метров).

Определенное значение в выработке подхода диссертанта к фольклорной эстетике и композиторскому методу Д. Христова имели труды *Фольклор и композитор* И. Земцовского [41] и *Композитор и фольклор* Г. Головинского [29]. Однако сама постановка проблемы *композитор и фольклор* имеет смысл тогда, когда сформировались разные методы подхода к фольклорному материалу, разные способы его использования в музыкальных произведениях. Так, Г. Головинский отмечал следующие черты нового метода работы с фольклорным материалом, в отличие от традиционного: «...самостоятельное тематическое значение приобретают мотив, фраза, попевка фольклорного типа (цитированные или сочиненные композитором), и от них *не требуется какой бы то ни было целостности и законченности* (выделение наше – В. Н.). Этому в немалой степени способствуют и новые системы гармонического мышления, разрушающие, в частности, традиционные нормы кадансовых расчленений...» [29, с.96]. Указанные качества произведений, по-новому претворяющих фольклор, не имеют отношения к Д. Христову и его методу.

В то же время «...современное понимание национального в искусстве нельзя свести к его «фольклорному генезису», – указывал И. Земцовский в своем фундаментальном труде *Фольклор и композитор* [41, с. 102]. Творчество и научная позиция Д. Христова, с одной стороны, подтверждает этот тезис, а с другой – обнаруживает его историческую относительность. Для первого поколения национальных композиторов проблема ставится именно так.

Современное ее звучание, о котором говорит И. Земцовский, обнаруживает интернациональную перспективу, выводит на уровень не только балканского региона, но и шире – охватывает сходные явления в фольклоре румынском, венгерском, турецком, гагаузском, крымских татар. Болгарские ритмы стали частью современной ритмической теории, так же как и болгарские лады. Поэтому в работе учитывались, в том числе,

достижения румынского фольклориста К. Брэилоу [247], которому удалось создать теорию ритмических систем румынского фольклора, некоторые из которых близки к болгарскому не только географически.

Д. Христов как представитель первого поколения¹⁰ болгарских профессиональных композиторов не нарушает целостности фольклорного материала, воссоздавая источники фольклорного типа в их цельности, как комплекс определенных свойств (тонально-ладовая основа, попевки, неравнодольная ритмика, диафония, куплетная или вариационно-куплетная форма, народная поэзия и т. п.). Его профессиональный подход к работе с народными мелодиями скорее можно оценить как цитатный либо «грамматический» метод [75, с.158] (*грамматический* в данном случае следует понимать как языковой метод).

Если говорить о *методах* претворения музыкального фольклора композиторами, то кроме упомянутых двух определений, принадлежащих А. Милке [75, с. 158], исследователи говорят также о «воссоздании» или «присвоении» (вовлечении) фольклорных текстов (Г. Головинский [29, с. 51]), «цитировании» или «переинтонировании» (переосмыслении) первоисточников (И. Земцовский [41, с. 8, с. 47–53]), «претворение» и «преодоление» (М. Тараканов). Эта терминология, фиксирующая скорее содержание, носит рабочий характер, но широко используется в исследованиях по проблеме «композитор и фольклор».

Попытка упорядочить терминологию исследований в данной области (конкретнее – по отношению к фольклорному жанру) предпринята в диссертационном исследовании А. Петрова [99], который отобрал уже известные термины и ввел новые, выстроив известные в музыковедении методы в следующем порядке:

- *реконструирование* (по Н. Жоссан, *воссоздание*) фольклорного жанра – целостное или частичное воспроизведение жанра-источника по фольклорному образцу;
- *преобразование*, или *модифицирование* фольклорного жанра – результат авторской переработки фольклорно-жанрового источника (или нескольких источников), направленной на многоплановое использование отдельных жанровых элементов;
- *синтез признаков фольклорного и нефольклорного музыкального мышления* – органично-целостное слияние авторского и народного, при котором фольклорные истоки не обнаруживаются на уровне конкретного жанра или его компонентов» [99, с. 7–8].

Заметим, что для определения музыки, появившейся в результате взаимодействия авторского и фольклорного начал, используется термин *фольклоризированная* (Ю. Паисов).

Конкретные приемы работы с народными мелодиями определяются музыковедами как обработка, аранжировка, стилизация, цитирование, аллюзия, трансформация и др. (Заметим, что для музыкознания Республики Молдова этот аспект частной проблемы «композитор и фольклор» также является актуальным [2, 22 и др.]). Творческое освоение болгарского фольклора Д. Христовым – композитором первого поколения профессиональной музыкальной культуры Болгарии, – отражает не все этапы его познания, характерные для европейской культуры (заимствование, воссоздание, переосмысление), но сведения об их сущности помогает оценить метод его работы и теоретические положения в исторической перспективе.

В кандидатской диссертации, посвященной творчеству П. Владигерова [134], И. Хурцидзе характеризует три уровня взаимодействия композиторов с народной музыкой:

- уровень народного мироощущения;
- уровень самого фольклора («явные связи, заключающиеся в цитировании народных мелодий, либо в создании тематизма в народном духе» [134, с.158]),
- уровень глубинной связи – «претворения принципов фольклорного музыкального мышления» [ibid.].

Проблема *метода* претворения фольклора в композиторском творчестве выводит на уровень *стиля*. Наиболее ранние опыты авторского «переинтонирования» (Асафьев-Земцовский) фольклора связаны с понятием фольклоризма, которое утвердилось в российском музыкознании в 60-х годах XX в. Его определение дал российский ученый В.Е. Гусев в одной из своей статей, ценность которой заключается в теоретической постановке проблемы фольклоризма в российской музыкальной науке¹¹: «Фольклоризм — социально детерминированный эволюционный процесс адаптации, репродукции и трансформации фольклора в условиях, отличающихся от тех, в которых развивался и бытовал фольклор» [31, с.10]. В эволюции композиторского фольклоризма¹² ученый усматривал три этапа:

- ранний, «наивный фольклоризм», связанный, как правило, с методом цитирования;
- «более сложный тип» фольклоризма, сочетающий в себе фольклорные традиции и достижения классической музыки;
- «новейший тип фольклоризма», «усложненный фольклоризм», который отличается более глубоким проникновением во внутреннюю структуру языка музыкального фольклора, его образность, а также музыкальную эстетику народного творчества.

В результате автор приходит к выводу о динамике в развитии понятия фольклоризм, которая «может быть определена как эволюция от внешнего подражания фольклору к

постижению внутренних закономерностей народного музыкального мышления» [31, с. 26–27].

В свою очередь, И. Земцовский, которому и принадлежит понятие «композиторский фольклоризм» [41, с. 14, 16 и 20], обобщил наблюдения в данной области, указав на следующие сложившиеся типы «претворения фольклора: 1) цитирование народных мелодий, 2) использование отдельных мелодических оборотов, попевок, приёмов народной песни и 3) создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности» [41, с. 8]. Значение статей и очерков книги И. Земцовского заключается в теоретической разработке проблемы «композитор и фольклор», хотя понятие «фольклоризм» он трактует широко, как обозначение авторской музыки связанной с фольклором. Не только с теоретической, но и с практической, творческой точки зрения важен сформулированный фольклористом закон «динамической трансформации фольклора», в соответствии с которым «фольклорная интонация нигде не копируется композитором, но всюду творчески воссоздается им, причем воссоздается не только по фольклорным нормам» [41, с. 94].

Современная теория фольклоризма российского ученого Л. Ивановой также определяет это явление как «вторичное бытие фольклора в иных функциональных условиях, сознательное и целенаправленное использование фольклора художником» [44, с. 49–51, и другие работы автора]. С позиций сегодняшней науки она расценивает это явление как творческий метод, способ овладения фольклором, который претерпевает историческое развитие. В процессе его эволюции в русской музыке на протяжении XX в. складываются определенные типы фольклоризма, соответствующие эстетике и языку разных исторических периодов, которые исследователь представляет в виде перекрестной типологии, начиная с классификации по его *видовой принадлежности*. В диссертации выстроена теоретическая модель *музыкального фольклоризма*, опирающаяся на 2 критерия:

- по методу работы композитора с фольклорным первоисточником, т. е. способу (средства, механизм) подхода к явлению,
- и по эстетическому основанию.

Так как содержание понятия «фольклоризм» имеет непосредственное отношение к концепции Д. Христова и тем самым оказывается одним из методологических оснований данной работы, остановимся на характеристике упомянутой теоретической модели. Результаты научных наблюдений Л. Ивановой можно суммировать следующим образом: (см. таблицу 2.7 в приложении).

В то же время для нашего исследования большое значение имеют научные суждения, относящиеся не столько к теоретической концепции национального, сколько к ее практическому преломлению в композиторской практике. Помимо этого, нас интересовала не столько болгарская музыкально-фольклорная традиция как объект исследования в современной науке, сколько ее авторское видение Д. Христовым в музыкально-теоретическом и практическом (композиторском) аспектах.

В процессе выбора методологических оснований для анализа и оценки, как теоретической системы болгарского композитора, так и его музыкальных образцов, ее претворяющих, были приняты во внимание методика и достижения современной этномузыкологии, и в частности, инструментарий российской структурно-типологической школы, концептуальные теоретические основы которой изложены в работах Е.В. Гиппиуса [26–28]. Основной метод этого направления, который был разработан для анализа традиционных песен, опирается на положение о существовании в любом явлении культуры не только поверхностной, но и глубинной структуры. Поэтому его сторонники – представители московской фольклористики Б. Ефименкова, М. Енговатова, – считали что «задачей науки стало не эмпирическое описание отдельных реалий культуры, а выявление их скрытых структурных моделей, без которых невозможна систематика эмпирически пестрого материала, ибо количество таких моделей конечно, тогда как число их интерпретаций может быть бесконечным» [39, с. 49]

Помимо упоминавшихся работ методологического характера, привлекались и другие труды традиционного музыкознания и этномузыкологии: Ю.Н. Холопова о модальных ладовых системах, К. Квитки [50–54], Ф. Рубцова [101–103], Т. Старостиной [110] и других исследователей о ладовом строении русских народных песен, М. Арановского о структуре музыкального текста [7], Т. Бершадской [14], М. Енговатой и Б. Ефименковой [37–39] о специфике русского народного многоголосия и т. п.

Изучение *музыкальной ритмики* является одной из наиболее важных областей мировой музыкальной науки, которая развивается с помощью усилий представителей различных национальных школ. Многочисленные труды в этой области можно сгруппировать следующим образом: посвященные общетеоретическим вопросам и частным проблемам, при этом разработка национальной специфики может быть выделена в самостоятельную группу.

Теоретические аспекты ритмической организации музыкальных произведений, изученные в рамках традиционного музыкознания В. Холоповой [124, 126–131], М. Харлапом [120–122], М. Аркадьевым [8] и др., представляют интерес для каждого исследователя, обратившегося к этой стороне профессиональной музыки. В работах

М. Харлапа [120–122] и М. Аркадьева [8] выстроена эволюционная концепция развития ритмики в исторической перспективе, с древнейших времен и до наших дней; от синкретического единства музыки, слова и движения – до кристаллизации самостоятельных музыкально-ритмических закономерностей. Так, М. Харлап разработал концепцию стадийности развития ритма, обосновав теорию разных ритмических систем в музыке, первые две из которых применяются к анализу дотактовой ритмики [122]:

- интонационной (архаической) ритмики (она же – респираторная, ритмика дыхания),
- квантитативной (времяизмерительной), с предустановленными мерами временных отрезков, свойственной мировой античности, Средневековью и Возрождению,
- квалитативной (акцентной или метрической) в новоевропейской академической традиции XVII–XX вв.

В. Холопова в одной из своих монографий изучила специфику русского музыкального ритма [129], а в другой предложила методы классификации ритмических систем в профессиональном творчестве по двум парам оппозиций: регулярный–нерегулярный, акцентный–безакцентный, на пересечении которых формируются 4 ритмические системы [124].

Проблемы ритма в музыкальном фольклоре разных народов также изучались на протяжении XX в., и исследователям народной музыки удалось накопить важные наблюдения по данному средству музыкальной выразительности, и, в частности, о нерегулярных ритмах как национально-отличительных, национально-самобытных явлениях. Так, А. Рудневу интересовала проблема оригинальных национальных свойств ритмики русских песен, в том числе такое их проявление как нерегулярные ритмические и метрические песенные структуры [104]. В. Назайкинский, как и некоторые другие исследователи, считали ритмическую свободу в подаче пропеваемого слова отличительной особенностью русского языка [78]. В. Щуров, изучая «нерегулярности и несимметричности соотношения первичных группировок музыкальных длительностей» в связи напева и песенного стиха, отмечал, что «не выявлены еще в полной мере наиболее характерные для русской песенности типовые несимметричные ритмические структуры» [139, с. 8].

Однако такой подход, отталкивающийся от особенностей русского народного стихосложения и форм ритмической связи напева с текстом при его пропевании, принципиально отличается от метода Д. Христова. Четыре известных формы такой связи:

- *силлабическая* с постоянным количеством слогов или «постоянно-цезурованный» по Щурову стих (квантитативная ритмика, в которой имеет значение не акцент, а количество слогов – слогоритмический тип);
- *тоническая* (акцентная, с постоянным местом логических ударений в строке);
- *тактометрическая* (равномерно-акцентная, характерная для моторных плясовых и хороводных песен);
- *силлабо-тоническая* (стопная) формы, где тактовая черта при записи показывает место акцента в стопе;

в результате преодоления равномерной периодичности образуют несимметричные (с неравными мотивами) и неравномерные структуры в русских песнях, порождающих, как правило, нерегулярные переменные метры и размеры. Средства их достижения – перенос акцента, удлинение последней доли, новое ритмическое оформление при повторении полустишия и т.д. являются нарушением регулярной пульсации, что в корне отличается от *органической* асимметрии при *регулярности* и акцентности болгарской ритмики кинетической природы.

Однако вывод автора о неравномерном распевании слогов как типичном признаке русской народной песенности важен в методическом аспекте как один из возможных параметров оценки достоверности претворения народных качеств в профессиональном композиторском творчестве. Это подтверждает, например, следующее наблюдение В. Холоповой о последствиях недостаточных знаний о закономерностях народной крестьянской песни у представителей русской композиторской школы прошлого: «русские композиторы-классики XIX века создали в области профессиональной музыки новые метроритмические формулы, рисунки-такты, не существовавшие как типовые ни в общеевропейской музыкальной традиции, ни в русской народной музыке» [127, с. 185].

В российской музыкальной фольклористике с теоретической и методической точек зрения высоко оценивается труд Б. Ефименковой «Ритм в произведениях русского вокального фольклора», научно-теоретический аппарат которого может быть применен к анализу славянского музыкального материала в целом. Этномузыколог обобщает современные достижения музыкальной фольклористики в области ритмического строения русских народных песен, характеризуя основные существующие в русском народно-песенном творчестве классы ритмических форм. Давая определение понятию «ритмический тип», Б. Ефименкова пишет, что «в него входит набор структурных формул (грамматика текста), их синтагматика (синтаксис текста), отношения эквивалентности между ними (парадигматика текста)» [37, с. 61]. Работа, посвященная типологии слоговой ритмики, относится к уровню *национальной музыкальной фольклористики*,

аналогичному исследованию болгарской ритмики Д. Христовым. Однако по своему методу, структуре и принципам подхода она в корне отлична от концепции последнего, хотя и оказалась полезной в методическом плане при выработке подходов к оценке достижений болгарского композитора-фольклориста.

Труды другого российского фольклориста – А. Банина, который параллельно с Б. Ефименковой изучал проблемы слогового ритма, выработав так называемую «концепцию трёх генеральных ритмосинтаксических типов» (см., например, [10]), отличаются трактовкой музыкального фольклора как специфической системы из двух естественных звуковых языков – музыкального и вербального, – присущих каждому из этносов. Работы Б. Ефименковой и А. Банина, благодаря высокому уровню научных обобщений, открывают новые перспективы оценки достижений Д. Христова.

Проблема ритма в ее национально-этническом аспекте представляла научный интерес для болгарских исследователей из Республики Молдова во второй половине XX века. В контексте этнографических исследований музыкальной ритмики упомянем важные для нашего региона работы П. Стоянова, посвященные изучению ритмической стороны народных песен [112].

Для нашего исследования представляется ценным также наблюдения М. Кондратьева о «методической эклектике» как «неадекватных теоретических интерпретациях, описывающих предмет с позиций иных (чужеродных) систем с хорошо разработанным научным аппаратом» [58]. По мнению ученого, примерами такого смешанного подхода являются теоретико-фольклористические труды девятнадцатого столетия А. Серова, П. Сокальского, Ю. Мельгунова – Р. Вестфаля, А. Фаминцына). Поскольку перед Д. Христовым также стояла проблема разработки адекватного научного аппарата для анализа болгарского музыкального фольклора, это наблюдение может быть принято как один из методических ориентиров при анализе концепции болгарского композитора-фольклориста.

Раскрытие национальной специфики временной организации музыки является лишь одной из сторон изучения проблемы национального, другим аспектом ее оказывается *интонационно-ладовое строение*. Так как в этномузыкологии считается доказанным, что происхождение музыки (генезис) определяет ее интонационную основу, то важным для данной работы оказывается намеченная в трудах разных ученых типология видов интонационности в их связи с временной организацией (другими словами – интонационной организации времени). Поскольку для болгарского песенно-танцевального фольклора определяющей является моторная ритмика, то она может быть отнесена к так

называемому *кинетическому* (двигательному) типу, в противовес *респираторному* (дыхательному) ритму (М. Харлап).

Так же, как в свое время Д. Христова, современных исследователей интересует, прежде всего, ладово-звукорядная организация народных мелодий, причем, не только диатоника, но и ангемитонные структуры, хроматика и даже энгармоника как четвертитоновые образования. Ученые – этномузыкологи и музыковеды – в Болгарии (например, Ст. Джуджев – см. уже упоминавшийся второй том его теоретической тетралогии, Н. Кауфман и др.) и в России (Э. Алексеев, Ф. Рубцов, Ю. Холопов и др.) достигли существенных результатов в изучении интонационного своеобразия болгарского и русского музыкального фольклора, интонационных связей в обрядовых песнях славянских народов¹³ [48, 173, 101], а также сходства с персидско-арабско-турецкой музыкой [205].

Нередко в качестве главного критерия, определяющего специфику музыки той или иной национальной традиции, выдвигается жанровый. Так, понятие «централизующего компонента жанровой системы» предложено Е. Гиппиусом [26], по жанровому признаку обычно строятся учебники музыкального фольклора. В болгарском музыкознании также существует такой подход¹⁴.

Анализ музыкальных сочинений на фольклорной основе опирался на апробированную методологию, сложившуюся как в русскоязычном этномузыкознании (представленную уже упоминавшимися работами А. Рудневой, В. Щурова, Э. Алексеева [3-6] и др.), так и в классическом музыковедении (метод целостного анализа, разработанного Л. Мазелем и В. Цуккерманом).

Т.е., наряду с изучением болгарской национальной и локальных музыкально-фольклорных традиций, большой научный вес приобретают общетеоретические подходы к проблеме национальной специфики в целом, а также к составным элементам национально-специфического комплекса – ритмике, мелодике, многоголосию (фактуре), ладам, жанрам.

1.4. Научное осмысление болгарского церковного пения и его взаимосвязи с духовным творчеством композитора

Еще в 20-30-х гг. XX в. Д. Христов включил церковный слой музыки на основе болгарского распева в концепцию народного музыкального искусства¹⁵, что теперь кажется само собой разумеющимся и входит составной частью в понятие национального [например, 177, 156, 21]. Это представление выводит собственно национальную

специфику болгарской музыки на уровень аналогичной области региональных музыкальных культур панславянского мира.

Еще в 1961 г. в своей юбилейной статье по случаю двадцатилетия со дня смерти Д. Христова болгарский византолог П. Динев¹⁶ изложил важные методические принципы изучения церковно-музыкального творчества композитора. Несмотря на свой несколько устаревший характер, связанный с излишней идеологизацией – противопоставлением красоты болгарской народной песни «зловредному влиянию упаднической западноевропейской музыки» [157], – эта статья оказалась предшественницей современных исследований авторской церковной музыки конца XX–начала XXI века не только в Болгарии, но и в России. Как отмечал П. Динев, Д. Христов стремился к достижению полного соответствия музыки и священнодействия в своих сочинениях, к отражению в музыке молитвенного содержания песнопений, добиваясь высоких религиозных чувств и «подходящего церковного настроения», в том числе и от хористов как церковный дирижер. Этот ракурс церковно-музыкального творчества впоследствии будет изучаться болгарской исследовательницей К. Яповой [244].

Статья П. Динева содержит важные свидетельства современника и коллеги композитора об отношении последнего к разным стилям церковной музыки – староболгарскому пению и восточно-православному (византийскому) пению, которое он поначалу отрицал, считая его греческим. И только после убедительных доказательств П. Динева тому удалось преодолеть предубеждение Д. Христова в отношении восточного пения. В результате появились песнопения-гармонизации византийских мелодий.

Выделяя четыре «вида композиции» или «рубрики» в составе Литургии для смешанного хора (№1), П. Динев фактически предложил классификацию песнопений по одному из важных творческих критериев – критерию оригинальности. Хотя он не пользуется современной терминологией, речь идет о *гармонизации* заимствованных мелодий (отмеченных в нотах как староболгарские напевы¹⁷) из Литургии, составленной Ан. Николовым, *стилизации* в духе староболгарского напева и русского обиходного пения, и, наконец, об *оригинальных, авторских* песнопениях. Схожую классификацию можно обнаружить в трудах Ю. Паисова и Н. Гуляницкой [95, 30]. Наивысшей оценки в устах византолога, естественно, удостоились песнопения первых двух видов – на основе староболгарских мелодий.

Говоря о музыкальных средствах, применяемых композитором, П. Динев обращает особое внимание на гармонический язык, отмечая, в одних случаях, его простоту, а в других – не всегда оправданную сложность (обилие модуляций).

Обзор литургий содержит краткое перечисление моментов, неудачных с технической или литургической точки зрения, либо, наоборот, тонко передающих «мистическое настроение» того или иного этапа службы. При этом византолог отмечал песнопения первой Литургии, в которых ощущается явное влияние церковной музыки русских (А. Веделя, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова), а также светской музыки европейских композиторов (В. А. Моцарта).

Оригинальные «свободные» композиции в составе первой Литургии П. Динев разделил на две группы по времени их создания – ранние творения еще не искушенного автора, не придававшего значения характеру и особенностям различных моментов Литургии при сочинении музыки, и поздние, более совершенные песнопения, обобщившие богатый опыт не только композитора, но и церковного дирижера. Поэтому художественный результат раннего периода творчества нередко звучал прекрасно, но не соответствовал важности момента службы, в то время как поздние сочинения «проникнуты религиозным настроением».

В отношении второй Литургии Д. Христова П. Динев высказывается более критично, полагая, что автор не достиг своей цели создания общедоступного церковно-музыкального произведения. Основной причиной этого исследователь считает неудачный состав – однородный хор, форму записи, требующую переложения с однородного на смешанный состав городских церковных хоров, а также техническую (в первую очередь – гармоническую сложность) музыкального материала для любительских коллективов.

Статья П. Динева, хотя и не может претендовать по своему содержанию на исчерпывающее исследование литургического творчества Д. Христова, тем не менее, наметила важные принципы подхода к нему. Среди них – соответствие музыки литургическому моменту, следование музыки за текстом, доступность музыкального языка, опора на обиходные мелодии староболгарского распева и классификация песнопений литургии по принципу близости к оригинальным церковным мелодиям.

Большой вклад в изучение наследия композитора внесла болгарская исследовательница К. Япова, докторская диссертация которой, а также монография на ее основе, посвящены проблеме церковности как модусу музыкального мышления [244]. Не только диссертация культурологической направленности, но и другие ее исследования отличаются, прежде всего, своим теоретическим характером. Так в статье «Песнопения Всенощного бдения» Д. Христова и идея подходящей церковной музыки» [242] музыковед подвергает всестороннему обсуждению понятие церковной музыки. Опираясь на традиционное энциклопедическое определение этого рода музыки как музыки для богослужения, способствующей прославлению Бога и наставлению верующих, К. Япова

останавливается на *предназначении* церковной музыки, которое раскрывается, по мнению исследовательницы, в трех параметрах – функциональном, практическом и служебном. „<...> церковная музыка раскрывает себя как *функция* приобщения, *практика* веры и *служба* Богу” [242, с.232]. Подходящей оказывается музыка, наиболее приспособленная к литургическому действию. После обсуждения мнений разных церковных авторитетов, исследовательница приходит к выводу о необходимости учитывать богословские основания при изучении церковной музыки. Это положение она применяет на примере Всенощного бдения Д. Христова.

В процессе сравнения двух рукописей из личного архива композитора, хранящегося в Академии наук Болгарии (Научный архив – БАН, фонд 16/к, а. е. 332), – Всенощного бдения (Великая вечерня и Утреня). Заметки к ряду песнопений воскресных, Господских и Богородичных праздников, а также некоторых святых (1938), и собственно Песнопений Всенощного бдения Д. Христова (1935–39), – К. Япова идентифицирует жанр первой рукописи как «записи дирижера», имеющие наряду с самими песнопениями второй рукописи большое значение не только для оценки культовой практики кафедрального собора св. А. Невского в Софии¹⁸, но и для понимания соотношения авторского и богослужебного начал в религиозной музыке композитора [236]. В целом публикация каталога документов из личного архива Д. Христова и их исследование К. Яповой открывает новые научные горизонты, так как способствует проникновению в творческую лабораторию композитора.

Литургии Д. Христова включены в монографию Ю. Куюмджиева, изданную на основе диссертационного исследования, посвященного авторским богослужебным сочинениям первого поколения болгарских композиторов (начиная с периода Освобождения в 1878 г. до 30-х годов XX в.) [181].

Роль Д. Христова в постановке проблемы освещается, помимо исследований К. Яповой, в работах Е. Тончевой, С. Куюмджиевой [202, 203, 182]. При этом каждый из авторов выделяет какие-то наиболее важные ее стороны, рассматривая их в определенном аспекте (аспектах). Уже этот факт свидетельствует о многогранности самой проблемы болгарского церковного пения и ее трактовки болгарским композитором. Наиболее основательно подходит к оценке вклада Д. Христова Е. Тончева. Болгарский музыковед-медиевист Е. Тончева рассматривает тезис о его «исключительно важной роли в нашем музыкально-культурном развитии» именно сквозь призму болгарского распева как аутентичного национального церковного пения [201]. После дискуссионной статьи Д. Христова “Кое е истинското българско черковно пеене” [215], породившей, в свою

очередь, научное обсуждение этой проблемы на протяжении нескольких десятилетий, в болгарской музыкальной науке был накоплен большой объем научных исследований.

Однако, сам распев, известный под названием болгарского, отличается интернациональным распространением во многих православных странах и изучается украинскими, российскими, сербскими и др. учеными, труды которых учитывались в данной работе [114, 119, 200, 204 и др.]. Для выяснения сущности болгарского распева, получившего в болгарском музыковедении название «староболгарское церковное пение», потребовалось привлечь научные источники по истории поздних распевов русской православной церкви, в том числе и новейшие документальные материалы [100]. Кроме того, Д. Христов использовал в своем творчестве, хотя и в меньшем объеме, и мелодии церковного пения византийской традиции или восточно-православное богослужебное пение, что также потребовало консультаций в специальной литературе.

Несмотря на обширную литературу (и богатую традицию исполнения сочинений Д. Христова), еще остается немало лакун и резервов для изучения творчества композитора. XXI век открывает новый этап в осмыслении его творческого наследия, позволяя взглянуть на него из большей исторической перспективы, рассмотреть в более широком европейском контексте и в то же время – с большей степенью углубления, благодаря доступности материалов, в том числе и архивно-документальных, в век цифровых технологий.

Обзор специальной литературы показал, что в современном музыкознании отсутствуют работы, посвященные его хоровой музыке в целом (сочинения на фольклорной основе в совокупности с духовным творчеством) – с одной стороны, и практико-теоретическим аспектам корреляции теоретических идей с композиторским творчеством – с другой.

Исходя из этого, избрана **научная проблема, разрешенная в исследовании** – обоснование *соответствия научно-теоретических положений Д. Христова по вопросу болгарской национальной специфики результатам их художественного преломления в собственном музыкальном творчестве*, что вносит вклад, с одной стороны, в практико-теоретическое осмысление художественного метода композитора путем соотнесения его эстетико-теоретической авторской концепции и творческого результата, а с другой – в углубленное решение проблемы национального в музыке в одном из ее ракурсов – композитор и фольклор.

Цель работы – выявить стилистические черты хоровых произведений Д. Христова в ракурсе их болгарской специфики, отраженной в музыкально-теоретических трудах композитора.

Достижение поставленной цели связано с решением ряда **задач исследования**:

- выявление и характеристика болгарских национально-специфических музыкальных элементов, описанных в научно-публицистических трудах Д. Христова;
- установление национальной составляющей средств музыкального выражения и жанрового облика в процессе анализа хоровых сочинений композитора;
- аналитическое сравнение болгарских народных мелодий, зафиксированных в музыкальных коллекциях композитора, и композиторских хоровых сочинений на их основе (там, где это возможно);
- корреляция музыкально-теоретических наблюдений композитора с установленными стилистическими чертами его хорового творчества.

Т. о., основным **путем разрешения проблемы и реализации обозначенных целей и задач** является обращение, прежде всего, к источникам теоретической мысли Д. Христова, а затем – и к его оригинальным хоровым произведениям двух областей творчества – музыки фольклорного и религиозного направлений. При этом новый взгляд предполагается найти не только и не столько путем критического подхода – через изучение и критику существовавших и существующих взглядов и мнений, а через обращение к самому музыкальному материалу, соотнося его и с авторскими научными теориями, и с образным содержанием хоровых песен.

1.5. Выводы по первой главе

В результате предпринятого библиографического поиска и последующего анализа научной литературы в исследуемой области, нам удалось составить цельную картину ситуации, сложившейся вокруг проблемы национальной специфики в музыке в целом, а также в болгарской ее части в частности. Используя методы исторического исследования, такие, как историко-сравнительный, историко-типологический, а также метод диахронического анализа специальной литературы, мы пришли к следующим выводам.

1. Проблема национальной специфики в музыке в целом, являясь частью более общей теоретической проблемы национального, решается международными усилиями ученых, ее постановка и решение носит открытый характер и зависит от конкретных исторических этапов развития музыкального творчества и самой музыкальной науки. Поэтому, несмотря на многочисленные библиографические источники, проблема остается принципиально неисчерпаемой и в то же время актуальной для каждого исследователя национальных музыкальных культур.

2. Исследования, выполненные до настоящего момента по проблеме национального, обнаруживают не только всеобщий характер и универсальную проблематику, но необходимость постоянного развития идей и концепций, в связи с развитием, прежде всего, композиторских подходов.

3. В то же время, на основе анализа специальной литературы может быть выстроена единая методологическая линия в трактовке этой глобальной проблемы.

Если на **первом этапе** – этапе становления национальных музыкальных культур Восточной Европы в конце XIX–начале XX в., – внимание исследователей сосредоточено на выявлении национально-характерных явлений музыкальной культуры, опирающейся на фольклор, то на **втором этапе** поднимается проблема национального стиля с ориентацией на фольклор и сложения на этой основе национальных композиторских школ. На этих этапах национальной самоидентификации художественной ценностью обладали методы композиторской работы с фольклорным материалом (заимствования), а в музыковедении складываются методы их выявления и оценки. На **третьем этапе**, который можно считать дифференцирующим, предлагалось выявлять «свое» путем соотношения с общеевропейскими профессиональными традициями. Внимание музыковедов концентрировалось на проблемах индивидуальных стилей, ассимилирующих национальные и европейские традиции. Наконец, на **современном этапе**, в конце XX–начале XXI в. внимание музыковедов сместилось в область культурологии, и национальные качества индивидуальных композиторских стилей стали рассматриваться в контексте ментальных процессов общества, с одной стороны, и с применением новых данных о национальных (этнических) элементах, полученных с помощью углубленных методов современной этномузыкологии – с другой.

4. Оценивая общее состояние научной разработки проблемы национального в музыке, следует отметить, что в этой области накоплен ряд фундаментальных трудов. В русскоязычном музыковедении среди конкретных национальных музыкальных традиций преобладают работы по русской музыке, хотя ведутся исследования и в отношении национальных культур бывшего СССР. В болгарском музыковедении становление национального стиля и шире – композиторской школы – сопровождалось активными дискуссиями, в том числе и научными.

4. Наследие болгарского композитора Д. Христова, которое позволяет отнести его к первому и к началу второго этапа болгарской музыкальной культуры, дает богатый материал для изучения его подхода к проблеме национального в музыке, как с помощью методов традиционного музыковедения, так и в контексте теории ментальностей.

5. Исследование деятельности Д. Христова претерпевало эволюцию на протяжении более чем полувека. От рассмотрения взглядов композитора-фольклориста на частные проблемы национального искусства, среди которых преобладала теория специфических ритмов, болгарское музыковедение пришло к обобщающему видению той важной роли, которую он сыграл в становлении и развитии музыкальной науки, образования и культуры.

6. Горизонт исследований творческого и научного наследия этого болгарского музыкального деятеля может быть расширен путем критического анализа его трудов, заполнения лакун, сложившихся в некоторых областях изучения его музыкальных произведений, а также применения современных подходов с учетом достижений этномузыкологии и музыковедения.

2. ПРОБЛЕМАТИКА БОЛГАРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ В ТРУДАХ Д. ХРИСТОВА

Формирование национальной художественной культуры – это длительный эволюционный процесс, на пути которого становление профессиональной музыки европейского типа оказывается одной из необходимых составных частей ее современного этапа. В болгарской культуре конца XIX – начала XX вв. сформировались установки на создание произведений, специально экспонирующих национальные качества на основе внимания болгарских композиторов к народному творчеству. Оно носило этнографический характер и проявлялось, прежде всего, в собирании и записи вначале народных текстов, а позже – и мелодий. Обращение различных деятелей культуры Болгарии, в том числе и композиторов, к народно-бытовому музыкальному материалу становилось одним из способов утверждения болгарской идентичности. Народное искусство провозглашается главным истоком художественного творчества, на его изучении основываются идеи образования и воспитания. В понимании первого поколения болгарских композиторов воплощенный в их работах музыкальный фольклор становится "основным текстом" произведения. Такая эстетическая позиция находит свое отражение и в области музыкальной науки.

«Любая культура (выделяемая стадийно, территориально, этнически-национально и т.д.), фольклорная или профессиональная — достигшая объема и уровня развития, при котором возможно её определение как устойчивой и достаточно самостоятельной системы, имеет все основания быть описанной *теоретически* (выделение наше – В. Н.). На высоких стадиях развития той или иной национальной культуры эти возможности закономерно реализуются в виде *теории национальной музыки*» – пишет русский ученый-фольклорист М.Г. Кондратьев [57].

Роль болгарского композитора-фольклориста Добри Христова в формировании теоретических основ национальной музыки заслуживает осмысления и оценки в свете достижений современной этномузыкологии.

На пути к концепции национального стиля в болгарской музыке XX века, которая официально была выдвинута как практико-теоретическая проблема музыкального искусства в середине 30-х годов, большое значение приобретает музыкально-теоретическое наследие Д. Христова. С одной стороны, композитор-фольклорист обозначил основные эстетические приоритеты болгарской музыкальной культуры, которые он видел в опоре на традиционное искусство, еще в 10-20-х годах XX века и строго следовал им в своей общественной, педагогической и дирижерской деятельности, а

также в своем композиторском творчестве. Его интерес к фольклору определялся не только практическими интересами нотной записи народных мелодий, как это нередко представляется, но, прежде всего, культурно-эстетической позицией художника, тонко чувствующего и переживающего остроту исторического момента утверждения болгарской государственности.

С другой стороны, в профессиональной деятельности Д. Христова сочинение и исполнение музыки шло рука об руку с исследованиями в области музыкальной фольклористики. Композитор проявляет интерес к описанию и классификации музыкальных явлений, благодаря которым болгарская народная музыка выделялась на фоне других музыкальных традиций, а также европейской профессиональной культуры. Позиционирование себя как национального композитора определило потребность претворять обнаруженные закономерности в собственном творчестве.

Следовательно, музыкально-теоретическую деятельность Д. Христова необходимо оценивать, прежде всего, в русле *дифференцирующей* тенденции, которая также может быть определена как *центробежная*. Она проявляет себя в консолидации теоретических наблюдений над национальной спецификой болгарского музыкального фольклора. Впоследствии накопленные сведения должны были послужить основой для авторского творчества, которое в начале XX в. имело все основания для соотнесения с достижениями европейской практики музыкальной композиции. Т. о., в области профессионального музыкального творчества, помимо дифференцирующей, проявлялась также *интегрирующая* тенденция.

2.1. Общая характеристика музыкально-теоретического наследия Д. Христова

Д. Христов является автором большого количества публицистических, критических статей, музыкально-теоретических работ и докладов, созданных им на протяжении всей жизни. Они собраны в персональном архиве композитора, хранящемся в Академии наук Болгарии. Этот архив остается и сегодня главным документальным источником научно-публицистической и композиторской деятельности композитора, наряду с документами из церковных архивов и их музыкальных библиотек.

Говоря о *содержании музыковедческого наследия* Д. Христова, следует прежде всего подчеркнуть, что наследие этого болгарского музыкального деятеля – композитора-фольклориста, педагога, дирижера и музыкального критика, – включает, помимо творческого багажа, немало музыковедческих работ, которые преимущественно и составляют материал нашего исследования в данной главе.

По *форме* научно-критическое наследие композитора представлено рукописями и печатными изданиями. Наиболее ценные работы, разные по жанру и времени написания, вошли в двухтомное издание *Добри Христов. Музыкально-теоретическое и публицистическое наследство* под редакцией В. Крыстева [219]. Они составляют основной объем научной мысли Д. Христова. Однако и после издания двухтомника остаются неизданными некоторые работы, которые могли бы представлять интерес, по крайней мере, с исторической точки зрения. Это стало явным в результате исследования архива композитора, недавно проведенного болгарской исследовательницей К. Яповой [237].

По входящим в нее *жанрам* эта часть наследия Д. Христова довольно разнообразна. Здесь и собственно научные, музыкально-теоретические труды – исследования болгарского фольклора, и рецензии, комментарии, творческие портреты композиторов и исполнителей, письма, очерки, тексты речей, предисловия к музыкальным изданиям и т.п. Тексты композитора охватывают широкий спектр *областей музыкальной деятельности*, в том числе – музыкальную фольклористику, историю болгарской музыки, музыкальную критику и публицистику, музыкальное воспитание и педагогику, певческое хоровое искусство, включая церковную музыку.

По *тематике* музыковедческие работы можно разделить на три основных блока: болгарская народная музыка, болгарское церковное пение, хоровое дело. В рамках каждого из блоков существует большое количество статей, посвященных различным проблемам музыкальной болгаристики, болгарской религиозной музыки и хорового творчества и исполнительства, которые нередко пересекаются на страницах трудов Д. Христова. Так, например, композитор ставит и обсуждает не только вопросы церковного и светского хорового пения и обучения ему, организации и деятельности хоровых коллективов, репертуара и его концертного исполнения, но и воспитательную роль этого коллективного вида музыкального исполнительства.

Установление болгарской национальной специфики, прежде всего, на уровне музыкально-выразительных средств, а также фактурной и синтаксической организации песенно-музыкального фольклора, представляется одной из важнейших *целей* его музыкально-теоретических трудов, которую ему удалось достичь в своих исследованиях. А основным *методом* обнаружения национальной специфики оказывается сравнение, так как композитор-фольклорист выявляет закономерности болгарской метрики, ладовой организации, стихосложения, жанров в отличие от тюркской (турецкой), византийской (греческой), общебалканской и русской традиций. Частыми также являются сравнения многих явлений из области болгарского музыкального фольклора со схожими

феноменами, принадлежащими тактовой и тонально-гармонической системе европейской профессиональной музыки.

Источники музыкально-теоретической концепции взглядов Д. Христова отличаются многообразием, но объединяет их тот факт, что в каждом из трех тематических блоков композитор проявлял осведомленность и умение ориентироваться в самых актуальных проявлениях научной мысли. Так, например, глубина и многогранность проблемы болгарского церковного пения и ее трактовки болгарским композитором может быть объяснена, исходя из его заинтересованности в результатах русской научной музыкально-археографической экспедиции на Афон, в которой принял участие и болгарский музыкальный деятель А.Н. Николов. Целью экспедиции под руководством С. Смоленского – русского ученого-палеографа и выдающегося деятеля музыкальной культуры – стало выявление древнейших греческих и славянских нотированных певческих рукописей, которые могли бы пролить свет на происхождение древнерусского (и шире – древнеславянского) певческого искусства.

Происхождение научных концепций Д. Христова связывается с болгарским Возрождением – с одной стороны, с немецко-австрийской школой в лице музыковеда Г. Римана, Р. Вестфала – немецкого классического филолога, теоретика музыки, переводчика, специалиста в области античной музыки и ритмики, повлиявшего на представителей русской музыкальной мысли – В.Ф. Одоевского, Ю.Н. Мельгунова – с другой¹. Хорошо знаком был Д. Христов и с работами чешских теоретиков прошлого и настоящего, а также с взглядами француза В. Д'Энди².

По кругу обсуждаемых *научных проблем* Д. Христов заслуженно считается пионером в области решения ключевых проблем музыкальной болгаристики. Его музыковедческие работы – первые в болгарской музыкальной науке опыты исследования с современных позиций многих важных научных и научно-методических проблем. Такие проблемы, как происхождение и сущность болгарского церковного пения, специфика болгарской музыкальной ритмики и некоторые другие были поставлены в методологическом аспекте именно Д. Христовым.

Проблему *взаимосвязи* болгарской народной музыки с другими культурами – византийской и турецкой, а также восточной (арабо-персидской) – композитор ставит в первой же работе, трактуя ее в пользу аутентичности и оригинальности национальной культуры. Ему удалось сформировать цельную научную концепцию, прежде всего, в области *музыкальной ритмики*, что подтверждается не только оценкой его современников в Болгарии и за ее пределами (Б. Барток), но и всем дальнейшим ходом развития болгарского музыкознания. Изучение *музыкальной ритмики* является одной из наиболее

важных областей мировой музыкальной науки. Необходимость исследования ритмики как наиболее характерного компонента национальной музыкальной культуры подчеркивает В.Н. Холопова: "Постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеристичен, "физиономичен", ритмоинтонация "портретна", и ни в каком другом элементе национальный акцент музыкальной речи не выявляется так отчетливо, как в ритмическом" [129, с. 3].

Научный интерес представляет также характеристика *жанровой системы* болгарского песенно-танцевального фольклора. Решающей для болгарской музыкальной культуры оказалась и научная позиция Д. Христова по вопросу происхождения болгарского *церковного пения*, подкрепленная практической композиторской деятельностью.

Церковно-певческое искусство по своей природе является не менее специфической областью музыкальной культуры, чем музыкальный фольклор. Их объединяют не только канонический характер и опора на традицию, но и постоянное взаимодействие. Д. Христов явно оценивал болгарское церковно-певческое искусство как составную часть национального музыкального фольклора, уделяя им в своих трудах, композиторском творчестве и дирижерско-исполнительской деятельности равное внимание. Проблемам «истинного болгарского церковного пения», болгарского распева композитор придавал не меньшее значение, чем особенностям болгарской ритмики. Поэтому проблема национальной специфичности в равной степени касается обеих отраслей национальной музыкальной культуры. Проблема болгарского распева, которая благодаря Д. Христову получила важный импульс для дальнейшего развития в современной болгарской музыке и музыкознании, давно уже вышла за его пределы и приобрела интернациональный характер. Усилиями музыковедов разных стран – России, Украины, Белоруссии, Болгарии – на протяжении последней четверти XX в. – начала XXI в. создается история и теория болгарского распева, накапливаются эмпирические и аналитические наблюдения.

Самостоятельную ценность представляют его наблюдения над дирижерско-хормейстерской практикой как церковных, так и светских хоров в Болгарии.

Обсуждалась в работах композитора структура музыкально-поэтических периодов, специфика затакта в народной музыке, соотношение стиха и мелодии в связи с проблемой античной (у Христова – старогреческой) поэтической метрики, ладовые и фактурные (диафония) особенности, нашла выражение также его позиция в отношении метрики и ритмики, отражающая терминологическую базу русских музыковедов начала XX в.

Оценивая *терминологию* научных работ Д. Христова, следует подчеркнуть поистине историческую роль, которая выпала на его долю в плане формирования методологии и понятийно-терминологического аппарата исследований болгарского музыкального фольклора. Хотя со спецификой самих болгарских ритмов музыканты столкнулись ранее при попытках записи народных мелодий, однако заложить основы верного научного подхода к этому явлению удалось именно Д. Христову. Именно он относительно полно охарактеризовал их самобытность, предложил их адекватное объяснение на уровне музыкальной теории своего времени и определил методы нотной записи.

Композитор неоднократно возвращался к проблемам ритмической организации болгарской народной музыки, дополняя и совершенствуя уже имеющиеся наблюдения. Об этом свидетельствуют последующие редакции начального труда *Ритмические основы нашей народной музыки*, датируемого 1911 г. – *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки* во второй редакции, созданный, по-видимому, после 1928 г., а также соответствующий раздел в труде *Техническое строение болгарской народной музыки* 1928 г. (подробнее см. [219, т. 2, с. 8 сноска 2]). Следовательно, Д. Христову удалось сделать важный шаг от «донаучной» стадии знания о болгарских народных ритмах к первой ступени научности благодаря попытке выработать адекватную методологию и инструменты для его описания и анализа, исходя из специфики изучаемого предмета.

Терминологический аппарат научных работ Д. Христова соответствует уровню музыкальной науки своего времени, которая уже в XIX в. обладала теорией ритма, как в области музыкального фольклора, так и в профессиональной музыке (Риман, Вестфаль, Мельгунов и др., см. подробнее: [121]). В то же время, явно ощущая необходимость отразить своеобразие болгарской ритмики, композитор вводит не только новые понятия, но и использует для отражения ее закономерностей особые термины. В частности, такие термины, как «неравнодольные» размеры («такты»), «безмензурные» (аметрические) песни были введены в научный обиход именно Д. Христовым.

Завершая обзор *музыкально-теоретического наследия* Д. Христова, подчеркнем, что благодаря научной позиции композитора в решении таких важных и специфических проблем, как метроритм, модальность, жанровая система, в описании некоторых других качеств болгарской народной музыки, а также в освещении генезиса национальной церковной музыки, болгарское музыкознание XX в. получило важный импульс для дальнейшего развития. Большой научный вес приобрели методические подходы Д. Христова к проблеме национальной специфики в целом, а также к составным

элементам национально-специфического комплекса – ритмике, мелодике, многоголосию (фактуре), ладам, жанрам. Научные результаты, нашедшие свое претворение в его собственном композиторском творчестве, оказали решающее значение для своей эпохи, в большой степени предопределив основные векторы развития современной болгарской музыки и музыковедения.

2.2. Национально-специфические элементы в болгарском музыкальном фольклоре и их характеристика в трудах Д. Христова

2.2.1. Болгарская метрика и ритмика

Повышенный интерес к метроритмической стороне музыки – это общая примета творчества профессиональных композиторов в XX в. История современной музыки насчитывает немало оригинальных авторских концепций времени и ритма, например, во французской школе – Дебюсси, Мессиан, Булез, в русской – Стравинский, Прокофьев, и т.д.³. Однако, независимо от истоков авторских ритмических концепций, в том числе и на фольклорной основе, все они вырастают из композиторского стремления *сочинять* ритм и становятся результатом *свободного* творческого подхода – переосмысления известных метроритмических явлений в соответствии с собственными представлениями и задачами.

В отличие от них, перед Д. Христовым стояла принципиально иная задача – описания, анализа и классификации, а впоследствии и воплощения в собственном творчестве одной из важнейших сторон болгарского песенно-танцевального фольклора – специфических ритмов и ритмической организации музыки в целом. При этом на его работах отразился тот факт, что композитор являлся одним из пионеров-первопроходцев в области изучения болгарских ритмов и зачинателем их теоретического осмысления. В исторической перспективе роль Д. Христова видится еще шире – как одного из пионеров, заложивших основы болгарской композиторской школы XX в. и шире – самосознания национальной профессиональной традиции.

Основополагающими для всей болгарской музыкальной фольклористики являются два труда Д. Христова – *Ритмические основы нашей народной музыки* (1913), во второй редакции – *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки*, – и *Техническое строение болгарской народной музыки* (1928). Проблемы, поднятые исследователем в этих работах, выходят за пределы любых частных исследований по отдельным вопросам музыкального фольклора Болгарии, поэтому обращение к тому или иному его аспекту обычно начинается с изучения этих трудов.

Сам факт того, что именно ритм прежде всего привлек внимание исследователей, уже свидетельствует в пользу его своеобразия, отличия от схожих явлений других

народных музыкальных культур, а также профессиональной европейской музыки. Затруднения, которые вызывала на первых порах нотная запись ритмической стороны болгарских мелодий у их собирателей, породили, как известно, вначале дискуссию, в которой принял участие Д. Христов, а затем, в 1913 г., привели к появлению его первой теоретической статьи, посвященной проблеме болгарских метров и ритмов. Композитор не раз будет указывать на их принципиальные отличия, нехарактерные для европейской системы пропорционального деления длительностей, что, соответственно, потребовало иной формы нотной записи. В то же время, Д. Христов обнаружил их присутствие в музыкальном фольклоре болгар, живущих за пределами территории Болгарии – в Бессарабии и Македонии, а также указал на их сходство с некоторыми турецкими, румынскими и т.п. ритмами.

Заметим, что хотя временная организация свойственна любой музыке, так как длительность является одним из четырех параметров звука, наряду с высотой, громкостью и тембром, но в этой области существуют большие различия между музыкальными культурами, историческими периодами в развитии музыкального искусства и индивидуальным творчеством композиторов. В некоторых музыкальных традициях ритм находится на первом плане, определяя лицо культуры, как, например, в народной музыке Латинской Америки. В других же культурах на первый план выходят ладоинтонационные особенности мелодии либо тембровое звучание, как в тувинском горловом пении или григорианском хорале. Для болгарского музыкального песенно-танцевального фольклора выразительность ритма играет определяющую роль, что и отразила музыкально-теоретическая концепция Д. Христова.

Происхождение метроритмической концепции Д. Христова. Об истоках своей метроритмической теории говорит сам композитор, например, в рецензии на научную работу В. Стоина *Болгарская народная музыка* [219, т.2 с. 46]. Основой «богатой и совершенно экзотической, чуждой народной европейской музыке» теории метрики и ритмики болгарской музыки Д. Христов считает древнегреческую музыкальную теорию. По нашему мнению, это противопоставление следует понимать как указание на различие между европейской *тактовой системой* на основе равномерной ритмической пульсации (что получило название *квалитативной или акцентной ритмики* в концепции М. Харлапа) и более гибкой древнегреческой метрикой, отражающей пластичность поэтического стиха (*квантитативная ритмика* у М. Харлапа)⁴ [121].

Автором метрической концепции так называемого «удлиненного времени в иррациональном отношении 3:2» [219, т.2 с. 46] является древнегреческий мыслитель Аристоксен, ученик Аристотеля. Как указывает композитор, трактат Аристоксена был

переведен в 60-х годах XIX в. Р. Вестфалем⁵ и привлек внимание его русского современника Ю. Мельгунова, в изложении которого в книге *Ритмика и метрика*⁶, очевидно, и стал доступен Д. Христову (см. выше).

Хотя аристотелевско-аристоксеновская теория метрических стоп (работа *Элементы ритмики*) отличается стройностью и действительно является античным учением о ритме – ритмикой, но ее приложение к народной музыке разных народов – русской, болгарской и др. обычно критикуется как неадекватное природе этих музыкальных культур.

Методологические аспекты метроритмической концепции Д. Христова. Прежде чем проанализировать сущность теории болгарских ритмов в представлении болгарского композитора, охарактеризуем кратко особенности его подходов с методологической точки зрения и в сравнении с известными на сегодняшний день принципами. В том, что Д. Христов начинает изучение специфики болгарского песенно-танцевального фольклора именно с его метров и ритмов, указывая, что «болгарская музыка несравнима ни с какой другой по богатству своих ритмов и тональностей» (ладов – В.Н.) [218, с. 34], можно усмотреть несколько причин:

- музыкальную реальность – действительно преобладающее значение ритмической организации над всеми остальными компонентами музыкального целого;
- специфичность ритмических форм болгарской народной музыки по оценке композитора;
- практические проблемы нотной записи, с которыми он столкнулся при нотировании песен;
- выбранный метод подхода к музыкальному материалу со стороны его метроритмической характеристики.

Первые три основания, вызвавшие композиторский интерес к ритмической организации мелодий, как уже указывалось, действительно имели место. Что же касается исследовательских подходов, то внимание к этой стороне музыкального фольклора определило один из традиционных методов, применяемых в процессе типологии славянского фольклора. Так, для напевов с доминирующей ролью ритмической организации К. Квитка, В. Гошовский и др. исследователи конца XX – начала XXI в. (в том числе, например, Б. Ефименкова) учитывали два параметра: стихотворную форму песни (т.е. ритм стиха) и музыкально-ритмическую форму [51, 37, 38]. Другой метод современной фольклористики опирается на выявление мелодической общности – интонационно-ладовую типологию попевок. Т. о., еще до оценки содержания работ о

болгарских метрах и ритмах Д. Христова можно сделать предварительное заключение о соответствии его методологического подхода изучаемому музыкальному материалу.

С современной точки зрения, временная организация музыки включает 4 элемента: темп, метр, размер и ритм.

Содержание теории болгарских метров и ритмов Д. Христова. В работе *Метрические и ритмические основы болгарской народной музыки*⁷ сразу же после вводных страниц, посвященных ее общей характеристике как аутентичной и своеобразной по сравнению с музыкой соседних народов, нуждающейся в собирании и систематизировании по предложенным критериям и сравнении с фольклором соседей для подтверждения оригинальности и влияний, композитор переходит к объяснению болгарских ритмов.

Первое, что отмечает Д. Христов в разделе *Такты и периоды в нашей народной музыке*, это специфичность ритмических рядов («тактов»), которые «служат основой наших разнообразных танцев» [218 с. 37]. Уже первое положение нуждается в комментариях. Прежде всего, неоднозначен использованный автором термин «такт», который закрепится в работе для обозначения специфически болгарского явления. Как известно, понятие такта существует в теории профессиональной европейской музыки и применяется в значении *единицы музыкального метра* как расстояние между двумя сильными долями. «Такт – это отрезок музыкального времени от одной ударной доли до другой, ограниченный тактовыми чертами, равномерно разделяемый на доли: 2-3 в простом такте; 4, 6, 9, 12 – в сложном; 5, 7, 11 и т.д. – в смешанном такте» – определяла В. Холопова [128, с.15]. Эта система музыкального метра, называемая также *метроритмической* (или *тактометрической*), в историческом отношении ограничена рамками XVII – начала XX в. и связывается с эпохой тонального мышления, хотя и сегодня применяется в музыке этого направления.

Поскольку Д. Христов говорит о *количестве* единиц (количественном наполнении такта), которое он выражает дробью (где знаменатель – длительность определенной величины как единица пульсации, а числитель – их количество), то речь идет о *размере* как числовом выражении метра.

По М. Харлапу, тактовая ритмика является пульсирующей, акцентной и основывается на делении непрерывного потока времени на равные отрезки с помощью ударов пульса или акцентов. Так как неравнокость долей признается специфическим свойством болгарской ритмики, то одинаковые по времени (изохронные) доли такта принципиально невозможны. Следовательно, и понятие такта в его привычном,

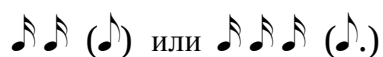
«школьном» понимании здесь не работает и используется скорее как дань европейской теории музыки.

На наш взгляд, правильнее было бы говорить о *музыкально-ритмических формулах* болгарских танцев, тем более что сам композитор отметил эту область функционирования обнаруженных тактов.

Так, второе указание Д. Христова касается *танцевальной* природы этих специфических болгарских ритмов – т.е. движения, моторики, которая тесно связана с ритмическими формулами. В любом танце всегда действует ритм танцевального шага и определенная последовательность движений, которые отражаются в музыкальном ритме мелодий, исполняемых во время танца. Другими словами кинетическая энергия – энергия движения танца – закрепляется в его *ритмоформуле*, которая, как правило, относится к *регулярно-акцентному* типу ритмики и организует музыкальное движение. Следовательно, и тип интонационности в данном случае будет вокально-танцевальный. Способы координации музыкального ритма и поэтического текста в мелодии песни с учетом ритмоформулы танца – подчинение стиховому ритму, отражающему обычно специфику фонетики и синтаксиса болгарского языка, либо ритму танцевальных движений, – нуждаются в изучении.

Заметим, что и термин «ритм» композитор вначале не употребляет применительно к изучаемым явлениям, предпочитая говорить о тактах и его частях, «первичных временах», зато позже вводит понятие первичных и вторичных ритмических частей по отношению к ритмическому наполнению тактов. Также изначально композитор не упоминает в связи с тактами фольклорное стихосложение (ритмику стиха) и не связывает такты с музыкально-интонационной спецификой, как этого обычно требует методика анализа ритмической организации песенных мелодий.

Д. Христов в своей теории исходит из мельчайшей единицы, которую он называет *хронос протос* по аналогии с понятием, заимствованным из древнегреческой теории ритма, принимая за таковую одну неделимую шестнадцатую длительность. При этом темп исполнения (пульсации) таких единиц указывается очень быстрый – с частотой 400–432 удара в минуту («в пять раз быстрее, чем пульс взрослого человека»). Другой возможной единицей пульсации становится одна восьмая при частоте 200–216 ударов в минуту. Известно, что мелкие длительности в быстрых темпах стремятся к группировке – объединению, что и отразил композитор, объединяя мельчайшие единицы по две – в *краткие* тактовые части и по три – в *протянутые* части:



Такт образуется путем комбинации (сложения) таких простейших тактовых частей – кратких и протянутых, – вступающих в различные сочетания. Прежде примеров конкретных комбинированных тактов композитор предлагает их классифицировать на *неправильные и правильные такты*, не объясняя сам принцип классификации, а просто выписывая получившиеся ряды ритмических единиц, вначале для шестнадцатых, а затем, в продолжение – для восьмых (т. е., как указано ранее, в более медленном темпе), кроме размера 8/16.

Следует заметить, что, несмотря на введение понятия хронос протос как единицы пульсации, Д. Христов предлагает осмысливать ритмические рисунки песенно-танцевальных мелодий на основе *объединения* сначала мельчайших единиц в бинарные или тернарные группы – части такта, а затем по принципу *комбинации* в более протяженные ряды – собственно такты. Отличие такого способа ритмической организации от европейской тактовой системы заключается в формировании такта по принципу *прибавления* в противовес идее пропорционального *дробления* или *умножения* единицы пульсации, свойственной метроритмической стороне музыкальных произведений европейской композиторской музыки.

Формируя ряды длительностей из двойных (бинарных) и тройных (тернарных) ритмических единиц, Д. Христов выстраивает их в порядке возрастания на единицу, начиная с 4/16 и до 14/16. При этом каждый из рядов снабжен дробью, представляющей собой традиционный для европейской музыки размер, знаменателем которого служит единица пульсации – всегда шестнадцатая, а числителем – число пульсирующих (неделимых) единиц. Альтернативно предлагается группировка из восьмых – простых и протянутых – с точкой, но единицей пульсации остается шестнадцатая. Однако количество рядов оказывается большим, чем положено, так как в этом списке тактов со сгруппированными бинарными и тернарными частями имеются и варианты группировки. Например, для тактов в размере 7/16 приводятся три варианта группировки, в зависимости от последовательности чередования тройной и двойной частей:

4.  7/16 (2+2+3)

4а.  7/16 (3+2+2)

4б.  7/16 (2+3+2)

На первый взгляд кажется, что чем больше количество комбинируемых частей, тем больше вариантов у размеров. Однако это не так: по два варианта, например, насчитывают

размеры 5/16 (2+3 и 3+2) и 11/16 (2+2+3+2+2 и 2+2+2+2+3), хотя теоретически для последнего из них могло бы быть гораздо больше комбинаций тройной и двойной частей.

Следовательно, композитор учитывал распространение таких размеров в музыкальной практике, поэтому для последнего варианта группировки в размере 7/16 дается ссылка: «возможен теоретически» [218, с. 27]. Комбинированные ряды длительностей на основе пульсации шестнадцатыми в качестве ее единицы Д. Христов относит к первой группе тактов, которые впоследствии будут прокомментированы как неправильные такты.

Вторую группу тактов по Христову составили ряды длительностей на основе пульсации восьмыми или четвертями при скорости соответственно 200–216 (максимальная скорость по метроному Мельцеля) или 100–108 ММ. Сюда вошли размеры 3/8, 4/8 (2/4), 5/8, 6/8, 3/4 4/4, 7/8, 8,8 и др. Для сравнения с первой группой тактов приведем группировку размера 7/8 по равнодольному типу такта:



Принципиальное отличие между двумя группами тактов, согласно Д. Христову, заключается в позиции акцентов. В первой группе акцент падает на первую долю каждой из бинарных или тернарных частей, тем самым объединяя их в *неравнодольные* такты (хотя сам термин здесь не применяется), что и отражает нотная запись, предложенная Д. Христовым (см. выше). Во второй группе каждый элемент является отдельной временной единицей такта – долей, – со своим самостоятельным акцентом, что формирует на их основе *равнодольные* такты с присущей им нотной записью [218, с. 39]. Более детальные объяснения, подкрепленные образцами песенно-танцевальных мелодий (без текста и с текстом), с указанием не только жанров, но иногда и элементов хореографического движения, аккомпанирующих инструментов, а также региональной или даже интернациональной специфики Д. Христов предложит на следующих страницах своего труда.

Третьим видом тактов, описываемых в анализируемой работе болгарского композитора, являются так называемые «*безмензурные*» (бестактовые) формы песен. Понятие «безмензурные (без меры, неметризованные) песни» было введено в болгарскую музыкальную фольклористику Д. Христовым. Они определяются как «совершенно свободное движение (*ad libitum*) без определенного ритма» [218, с.39] (на самом деле – без определенного метра). Как указывал Д. Христов, бестактовыми оказываются песни растянутые (протяжные) с декламацией либо со сложными фиоритурами. В связи с этим видом песен упоминаются арабо-персидские пещревы, которые, на слух воспринимаются

как бестактовые, хотя их такт (в данном случае метр) отбивается ударными инструментами. Д. Христов охарактеризовал основные типовые признаки таких безмензурных мелодий: безакцентный метр, медленный темп, богатая орнаментика, отмечающая моменты цезур, разнообразные нотные длительности, свободное продление длительностей в моменты цезур. Другими словами, они характеризуются метрической свободой при медленном темпе и богатстве орнаментики. Развивая характеристику, данную Д. Христовым, С. Джуджев классифицировал безмензурные мелодии на речитативные и протяжные.

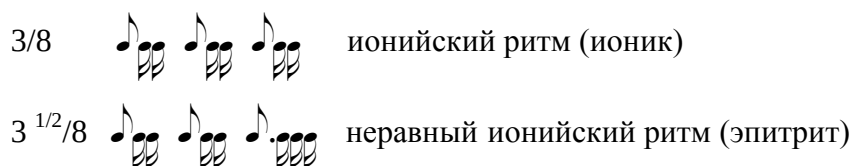
Этому понятию соответствует метроритмическая система *parlando rubato*, выделенная в румынском этномузыкознании К. Брэилоу. О ритме *parlando rubato* говорит также Б. Барток. Современный термин, который примеряется в данном случае – *немензурированные* или *неметризованные* мелодии, свойственные богослужебному пению разных христианских традиций или определенным жанрам музыкального фольклора разных народов, а также *аметрическая (вне метра)* музыка современных композиторов.

Еще одно разграничение, которое проводит композитор, касается мелодий с частой сменой такта – в *переменном метре или размере* по современной терминологии или в *смешанных тактах* – по терминологии Д. Христова. Сравнивая смешанный такт с неправильным тактом, он говорит, что первые появляются в результате «случайных изменений единого устойчивого такта», а вторые оказываются «регулярно повторяющимся определенным сочетанием двух- и трехдольных частей» [218, с.39].

Следующий этап на пути процесса объяснения болгарских неправильных тактов – их отличие от схожих явлений в европейской профессиональной музыке, а также от античных стоп. Различие устанавливается путем сравнения с т.н. неправильными (в современной терминологии – смешанными размерами $5/4$ и $7/4$) и правильными тактами, совпадающими с размером некоторых стоп – $2/8$ (пиррихий из дактиля), $3/8$ (ионик) и др. Из примеров, приведенных Д. Христовым, становится ясным, что, помимо уже упоминавшегося различия в положении акцента, европейские неправильные (точнее, смешанные размеры) отличаются равенством всех своих долей, которые в то же время могут *пропорционально дробиться* на две или три более мелкие длительности. В то же время в болгарской народной музыке неделимые первичные времена *объединяются* в группы по две и три длительности, которые, в свою очередь, сочетаются друг с другом, образуя специфически болгарские неправильные такты. Все отмеченные Д. Христовым отличия могут быть суммированы в виде таблицы (см. табл. 2.4 в приложении 4).

Говоря об отличии болгарских ритмов от древнегреческих стиховых стоп, Д. Христов применяет понятие *иррационального временного соотношения* (хронос

алогои), так как обе части такта – бинарная и тернарная – находятся друг с другом в соотношении 2:3 (или 3:2). Поэтому музыкальное выражение, например, правильного (равного) ионийского ритма отличается от его неправильного (неравного) болгарского варианта, который композитор именует эпитритом⁸:



Все эти немаловажные объяснения Д. Христова, имеющие теоретический характер, содержат исчерпывающую информацию о болгарских неправильных ритмах как таковых и в их сравнении с системой античного стихосложения, а также современной композитору системой тактовой ритмики европейской музыки. Однако еще большую ценность и с теоретической, и с практической точки зрения представляют характеристики каждого из размеров, встречающихся в болгарской народной музыке: вначале неправильных первой группы – от 5/16 до 14/16, а затем правильных второй группы, начиная с размера 3/8. Так как проанализировать все размеры из работы Д. Христова не представляется возможным, ограничимся созданием примерной схемы их аналитического описания композитором, сопроводив ее примером информации о размере 5/16 (см. табл. 2.5 в приложении).

Эта комплексная характеристика каждого из музыкальных размеров болгарского песенно-танцевального фольклора, тем не менее, не содержит полной информации об особенностях текста (стиха), исполняемого на конкретную музыкальную ритмоформулу. Дополненная этими показателями схема, позволяющая классифицировать мелодии, должна, на наш взгляд, включать по крайней мере следующие параметры (табл. 2.1):

Таблица 2.1. Параметры классификации болгарских мелодий

Тип стихосложения (как правило, цезурированный, с ясными и постоянными границами)	Формула стиха (например, 7 (4+3))	Музыкально-ритмический тип (слоговые музыкально-ритмические формулы)	Жанровая принадлежность мелодий	Музыкальные образцы (песни-источники)	Регион

Завершая анализ теоретической концепции метра и ритма Д. Христова, выделим ее наиболее важные достижения и направления дальнейшего развития в трудах болгарских ученых. Обсуждая вопрос о хронос протос, или восьмой или шестнадцатой как знаменателях в сложных размерах 7/16 или 7/8, Д. Христов говорит о *единице пульсации*, которая может оказаться самой мелкой длительностью, как правило – неделимой, – в случае с шестнадцатой, или восьмой, которая допускает деление на более мелкие

шестнадцатые. Это – нулевой метрический уровень, уровень пульсации *неправильных* тактов (размеров), в то время как в *правильных* тактах отсчет временных единиц ведется *долями*, величина (стоимость) которой и отражается в знаменателе размера.

Первый, начальный уровень метра выражается в двудольных ($2/8$, $2/4$, $2/2$) или трехдольных ($3/8$, $3/4$, $3/2$) *простых (однородных или правильных) размерах*, числитель которых фиксирует количество счетных долей. Все остальные ритмические элементы образуются путем пропорционального дробления или умножения длительности, избранной в качестве счетной единицы. В *неправильных* размерах первый уровень простых размеров ($5/4$, $7/4$ и т.д.) разнороден (*гетерометричен*), т.к. представляет собой последование двоичных и троичных групп на основе хронос протос.

Принятая за единицу измерения длительность в любом случае оказывается общей для разных частей *сложного (однородного или правильного) размера* как комбинации простых двудольных (например, $4/4$) или трехдольных (например $9/8$). В сложных размерах можно говорить о двух уровнях метрической иерархии: первый уровень простых размеров – двудольных или трехдольных, – и второй уровень – комбинации, которые также могут быть двоичными (например, 2 по 2 – $4/4=2/4+2/4$, 2 по 3 – $6/8=3/8+3/8$) или троичными (3 по 2 – $6/8=3/8+3/8$ или 3 по 3 – $9/8=3/8+3/8+3/8$). Такие сложные размеры объединяются в четырехдольные, шестидольные, девятидольные, реже – в двенадцатидольные группы (например, девятидольные – $9/8$, $9/4$, $9/16$). Поэтому первые можно сокращено записать следующим образом: $4/4=2*2$, а $9/8=3*3$. От такого, какие – двудольные или трехдольные – простые размеры вступают в комбинации, зависят правила группировки при записи. Главный вывод, который можно сделать – и простые, и сложные размеры обеспечивают *периодическую пульсацию* как на первом, так и на втором уровнях, поэтому их числовое выражение представляется следующим: $2*n$ или $3*n$, где числа – двудольные или трехдольные размеры, а n – количество повторений простого размера, а метрический результат – количество долей – оказывается результатом умножения (мультипликации).

Общетеоретическое отличие простых размеров от сложных в том, что в сложных, помимо акцента на начальном ударе первой группы простого размера (сильная доля), существует дополнительный акцент на первой доле второй группы простого размера (относительно сильная доля). Например, в сложном размере $4/4$, состоящем из двух простых, акцентированы 1 и 3-я доля.

Однако, как указывалось выше, комбинированный метроритмический ряд может быть регулярным, с периодической организацией, как в правильных тактах, и нерегулярным (гетерометрическим), как в болгарских неправильных тактах. Развивая

идеи Д. Христова при опоре на общетеоретические принципы различия простых и сложных тактов, В. Стоин [192], а позже и Ст. Джуджев [153, т.1] строят систему родства неправильных тактов. В качестве отправной точки выбирается первичная комбинация бинарной и тернарной группы (3+2) и (2+3), дающая в числителе цифру 5, которая образует то, что можно назвать «семейством пятерки»: ряд размеров с общим числителем и всеми возможными видами знаменателя ($5/16$, $5/8$, $5/4$). При этом по линии комбинации бинарных и тернарных групп отмечаются простые и сложные размеры (простой – однократная комбинация $5=(3+2)$ или $(2+3)$, сложный – многократная комбинация $7=(3+2+2)$, $(2+2+3)$ или $(2+3+2)$ и т.д., $8=(3+3+2)$, $(2+3+3)$, и т.д.) – см. табл. 2.6 в приложении.

Подводя итоги анализу ритмической теории Д. Христова, остановимся на проблеме *терминологии*. Болгарские неправильные размеры, как указал сам композитор, встречаются не только в Болгарии, но и в некоторых преимущественно танцевальных жанрах турецкой и румынской народной музыки. Естественно, что здесь закрепились и их названия. В турецких мелодиях, например, известны три вида *аксак* – в буквальном переводе «хромых» ритмов, о которых Д. Христов упоминает в работе *Метрические основы...*, в разделе, посвященном неправильному болгарскому размеру $9/8$ ($9/4$) – медленный, умеренный и средний [218, с. 83]. По отношению к болгарским ритмам, однако, композитор не употреблял этот чужой для болгарского языка термин.

Этим же турецким термином воспользовался и К. Брэилоу для обозначения схожих метроритмических явлений в румынской музыке [247]. Он характеризует аксак как бихронный (двухвременной) ритм, например, из восьмой и восьмой с точкой, в котором элементы находятся в отношениях 2:3 или 3:2. Как и в описании Христова, эти неравные первичные элементы объединяются в группы: по два – двоичные (бинарные), или по три – троичные (тернарные) такты (например, 2+3+2). И уже в таком комбинированном виде (такты) они становятся основой регулярной пульсации, причем акцент всегда падает на удлинённый первичный элемент – 3, независимо от того, попадает ли он на первую позицию (сильную долю), или на слабые вторую и третью доли в такте. (При этом Д. Христов был категорически против затакта, напрашивающегося в таких случаях!)

Так как доли оказываются неравными, впоследствии в болгарской фольклористике прижился термин «неравнодольный». Заметим, что в дирижерской практике при быстрых темпах смешанные размеры, например, $5/8$, дирижируются на два взмаха руки, отмечая второй уровень метра (раз, два, -и). В этом случае в двухдольном размере доли действительно являются неравными.

Помимо термина «неправильные размеры», который сегодня подвергается критике, и термина «неравнодольные», используется термин «ассиметричные», а также «аддитивные» ритмы [256]. Полученный путем сложения разных частей (2+3), суммарный (аддитивный) ритм представляет собой регулярное их чередование. Его противоположностью является «разделительный» (divisive) симметричный ритм, основанный на регулярной пульсации избранной ритмической длительности, а такт формируется путем ее кратного (пропорционального) повторения (умножения или мультипликации).

Т. о., формируется система, которую можно назвать *национальной морфологией ритма*. Д. Христов стоит у ее основания, сделав описание ее важнейших элементов и наметив принципы их классификации, которые будут развиты другими болгарскими учеными – фольклористами и этномузыкологами и в конце концов вольются в общую ритмическую теорию.

Говоря о *метрическом строении периодов* в болгарской музыке, Д. Христов разбирает как не столько симметричные конструкции 2+2, 3+3, сколько «неправильные», «метаболические» предложения типа 2+2+1 такта (восьмисложник и рефрен 3 слога), 2+3 или 3+2 такта и др. Выводы, к которым приходит композитор: любое число от 4 до 14 может образовывать стих, размер или период, количество слогов может совпадать с количеством счетных долей в тактах и с количеством тактов в периоде. Интересуют его также мужские и женские окончания построений, связи между ритмическими акцентами мелодии и ритмической формой стиха.

Другие выводы Д. Христова:

- «В народной болгарской музыке ... затакт абсолютно исключен, как и тонический размер в стихосложении, которое исключительно слогочислительно» [218, с. 95];
- «При создании нашей мелодии исключаются старогреческие и современные принципы координации поетических размеров с музыкальными» [218, с. 98].

2.2.2. Ладоинтонационное и фактурное своеобразие болгарских песенно-танцевальных мелодий. Стихосложение.

Проблема ладоинтонационного своеобразия болгарских песенно-танцевальных мелодий изучается в таких работах Д. Христова, как *Общее учение о музыке* (1921), *Учение об интервалах* (1923), *Техническое строение болгарской народной музыки* (1956) и других, позже собранных в двухтомном издании трудов композитора *Музыкально-теоретическое и публицистическое наследие* [219]. Основной метод изучения этой проблемы композитором – сравнительный, сравнению подвергаются болгарские народно-

песенные мелодии и восточный (персидско-арабский, турецкий) фольклорный материал – с одной стороны, а также традиционные мелодии болгарской и греческой церкви (византийской традиции) и уже упомянутое восточное пение – с другой. Сравнивает композитор и ладовую основу болгарских песенно-танцевальных мелодий и образцов богослужебного пения.

Основные проблемы, которые волновали композитора – это диатонизм и четвертитоновая система, натуральная ладовая (тоновая по Д. Христову) система, 12-ступенная (темперированная) система, «полубемольный» тон (четвертитон) в недиатонической системе, диатонические лады и др.

Д. Христов считал, что болгарские музыкальные лады так же разнообразны, как и мелодика и метрика. Он полагал, что болгарской народной музыке свойственна натурально-ладовая система (диатоника), которая опирается на чистые интервалы – октаву (2:1), квинту (3:2), кварту (4:3). Лады с увеличенной секундой и интервалы меньше полутона (хроматика), по мнению композитора, заимствованы из восточных ладовых систем. Большая часть мелодии болгарских песен и инструментальных мелодий построена в натуральных ладах мажорного и минорного наклонений, в дорийском, фригийском (полных и неполных), а также встречается лад с ув. 2 между II и III ступенями и VI и VII ступенями.

В болгарских мелодиях, по наблюдениям Христова, встречаются как лады малого объема – дихорд, трихорд, тетрахорд и пентахорд, так и более широкого звукового объема – в пределах октавы. Используется также бесполутоновая (ангемитонная) пентатоника минорного наклонения. Пентатонику Христов считает одним из самых старых звукорядов. Ее тона в гармонической связи образуют 4 кварты: (a – d – g – c – f). Говоря о хроматике, Христов указывал, что согласно народной терминологии лад с ув. 2 между II и III (*хиатиус*) называется *макамом*.

Христов использует греческие наименования диатонических ладов: дорийский (нехарактерный для болгарской музыки), фригийский, и т.д. Благодаря квартовой и квинтовой основе, наблюдается связь ладов болгарской народной музыки с греческими церковными (византийскими) ладами.

В целом, в своих трудах Д. Христову удалось не только обозначить основные проблемы в области ладового строения народных мелодий и наметить пути их решения, но и предопределить основные направления развития болгарской музыкальной фольклористики в XX в. В работах А. Карастоянова [169], Ст. Джуджева [154, т.2] и А. Моцева [185–186] они получили свое дальнейшее развитие.

С точки зрения *стихосложения*, преобладающей формой болгарских народных танцевальных песен Христов считал простые двухчастные построения из четырехрядных строф словесного текста. Встречаются и мелодии хороводных песен с 3х-дольным строением строфы. Композитор выделял следующие группы:

1 размер стиха: 4+4 или (2+2)+(2+2) (колядки, хороводные).

2 размер стиха: 5+3 или (3+2)+3 или (2+3)+3

3 размер стиха: 5+5 или (3+2)+(3+2) или (2+3)+(2+3) – эпические баллады.

4 размер стиха: 4+6 или (2+2) +(2+2+2) или (2+2) +(3+3)- эпические речитативные песни.

5 размер стиха: 6+6 или (2+2+2)+(2+2+2) или (3+3)+(3+3).

Д. Христов был убежденным сторонником фольклорного происхождения европейской *диафонии* и ее архаического характера. Например, в своей работе *Музыкальная сторона народных песен со словами и без* он писал, что ее исонная форма в восточной музыке использовалась ранее органной диафонией Хукбальда (217, т.1, с. 147). Можно предположить ее протоболгарское происхождение, т.к. согласно античному историку Страбону, родиной многих музыкальных явлений считалась Тракия. Из многоголосия Нового времени Д. Христов выделял движение параллельными квинтами музыкантов, играющих на свирели, и шопское характерное пение параллельными секундами (гармонические секунды в двухголосии).

Следует заметить, что проблема *диафонии* в болгарской народной музыке, намеченная Д. Христовым, получила свое отражение и дальнейшее развитие в трудах болгарских ученых. Например, Васил Стоин в одной из своих статей [194], а также в работе *Болгарская народная музыка* высказал гипотезу, что болгарская гетерофония исторически предшествовала западноевропейскому многоголосию [193].

2.3. Болгарский распев и староболгарский церковный напев как проблема музыкальной медиевистики и позиция Д. Христова

Церковно-певческое искусство по своей природе является не менее специфической областью музыкальной культуры, чем музыкальный фольклор. Их объединяют не только канонический характер и опора на традицию, но и постоянное взаимодействие. Д. Христов явно ощущал болгарское церковно-певческое искусство как составную часть национального музыкального фольклора, уделяя им в своих трудах, композиторском творчестве и дирижерско-исполнительской деятельности равное внимание. Проблемам «истинного болгарского церковного пения», болгарского распева композитор придавал не меньшее значение, чем особенностям болгарской ритмики. Поэтому проблема

национальной специфичности в равной степени касается обеих отраслей национальной музыкальной культуры.

Следует заметить, что в обозначенной проблеме национального богослужебного пения выделяются несколько аспектов: исторический (происхождение и усвоение), богослужебный (отражение в пении особенностей устава болгарской церкви), наконец, музыкально-теоретический.

Знаковым явлением – своего рода манифестом – для болгарской музыкальной медиевистики стала полемическая статья Д. Христова *Что есть истинное болгарское церковное пение?* [215], которой композитор пытался обосновать национальную природу его отечественного церковного пения, подвергнув всестороннему и критическому рассмотрению одноименный доклад музыковеда-любителя Атанаса Манова.

В статье *Восточное псалмическое пение и староболгарский церковный напев (распев)* [219, т. 1 с. 280–285] речь идет о разграничении этих двух явлений: восточное пение по Д. Христову – это церковное пение византийской традиции, в то время как истинно болгарское церковные мелодии отличается самобытностью. Д. Христовым написаны также исторические очерки о православном пении в целом и болгарском богослужебном пении – в частности (например, исторический обзор *Христианство и музыка (болгарская церковная музыка в прошлом и сейчас)* [219, т. 1 с. 297–304].

Помимо отдельных работ Д. Христова по проблемам богослужебного пения, важным источником сведений о конкретном сборнике его церковно-певческих сочинений – песнопений Всенощной – стали его *Заметки о ряде песнопений* [210]. Эти авторские комментарии, представляющие собой публикацию ранее неизвестной рукописи из архива композитора в научном архиве Болгарской академии наук (фонд 16/к), являются ценным документом, использованным в нашей работе.

Т. о., проблема болгарской специфики в такой особой области, которой по праву считается богослужебное пение, постоянно находилась в центре внимания Д. Христова. Для того, чтобы сосредоточиться на выявлении национальных корней духовных произведений композитора, необходимо предварительно осветить ряд специфических вопросов, возникающих в процессе анализа такого рода сочинений:

- *функциональное предназначение* песнопений – богослужебное (для клиросной практики) или концертное;
- *генезис* (принадлежность к одной из традиций православной музыки – греко-византийской или славяно-русской);
- *стилевая ориентация* многоголосных песнопений;

- *метод работы с музыкальным материалом* (гармонизация, обработка, авторское сочинение по богослужебным канонам, свободное сочинение духовной тематики).

Чтобы оценить возвращение к древним истокам, следование духу и букве традиционных распевов в хоровой духовной музыке Д. Христова, необходимо вначале определиться с тем, что считать этими самыми истоками, уточнить позицию композитора в этом вопросе, а также современную научную точку зрения.

Известно, что для русских композиторов конца XIX – начала XX века возврат к подлинному богослужебному пению и стремление преодолеть иностранное – итальянское, позже и немецкое⁹ – влияние в этой области связывались с обращением к канонической традиции. Поэтому многие русские композиторы изучали древние распевы¹⁰ с тем, чтобы воплотить приобретенные знания в своем творчестве. Некоторые из них выполнили гармонизацию мелодий древних песнопений, что способствовало возвращению последних в службу, которая уже давно обогатилась многоголосным звучанием партесов¹¹. Это "воцерковило" партесное пение, построенное на фундаменте традиционных мелодий. Тем не менее, знатоки из церковнослужителей – хранители старой традиции – признавали, что эти усилия не смогли придать ему достоинств знаменного пения в силу заложенных в нем иных богословских и музыкально-теоретических основ.

Несмотря на скептическое отношение к таким попыткам модернизации древних распевов, хоровое многоголосие а cappella успешно развивалось в лоне православной церкви. Русские композиторы так называемого "нового направления" конца XIX – начала XX, представленного московской школой, в частности, Синодальной школой церковного пения, стремились, в противовес итальянизму прошлого века (А. Веделя и Д. Бортнянского), эклектике архимандрита Феофана, немецкой тяжеловесности церковных сочинений Г. Ломакина, М. Строкина и др. середины XIX в., да и А. Архангельского, воплотившего на рубеже веков типичные черты петербургского стиля, вернуть церковное пение в русло русской традиции. Этот путь виделся в использовании народно-песенных последований и гармонизации древних распевов по законам русской подголосочной полифонии, описанным А. Кастальским¹².

Критерии «церковности» авторских музыкально-хоровых произведений, оценка их соответствия духу и букве святоотеческой православной традиции включают не только их ориентацию на Священное Писание и последующие толкования церковных мыслителей¹³. С точки зрения теологии, богослужебные песнопения также непосредственно связаны с учением о молитве, сформулированном в писаниях отцов церкви – патристике. С собственно музыкальной точки зрения, новые многоголосные произведения для хора уместно сравнивать в стилистическом и духовном отношении с традиционными

мелодиями древних распевов, освященными авторитетом церкви. Для русской церкви, как известно, таким распевом является знаменный.

Для болгарской православной церкви (как, впрочем, и для болгарского музыкознания), проблема генезиса, на первый взгляд, также не вызывает особых затруднений. Византийская монодия, адаптированная со временем к локальным особенностям культа и языка¹⁴ – общий источник православной традиции богослужебного пения – признается истоком болгарской культовой музыки. Это подкрепляется двумя древнейшими болгарскими рукописями с музыкальными знаками – *Зографским трефологием* (XIII в.) и *Синодиком* царя Борила (XIV в.) [190 с. 13-83]. Но так как болгарские музыкальные памятники более раннего периода – христианизации руссов и организации в их среде православной церкви, как и периода османского ига, не сохранились, история богослужебного пения в Болгарии реконструируется по косвенным данным – ее отражению в музыкальных источниках балканской зоны и шире – всего православного региона.

Одним из таких музыкальных явлений-зеркал является одноголосный болгарский распев, почти повсеместно распространившийся в богослужебном пении русской православной церкви XVII–XVIII веков, выдержав многоголосную обработку. Достаточно хорошо изученный русскими и украинскими медиевистами, он до сих пор вызывает противоречивые суждения по вопросу своего происхождения и отношения к болгарской церковно-певческой традиции¹⁵. По мнению некоторых исследователей, болгарский распев сформировался еще в XIII–XIV вв. на основе византийской традиции, испытав влияние народной музыки. Позже, в XVII–XVIII веках, он проникает в певческую практику великорусской православной церкви через молдавско-румынские и южнорусские земли. Многочисленные образцы такого пения западнославянского происхождения¹⁶ (его репертуар, по некоторым данным, насчитывает более 300 песнопений) обнаруживаются как в нотированных рукописных источниках балканского региона, так и в русских певческих книгах¹⁷.

Так, по одной из научных гипотез, древнее болгарское пение, пострадавшее во времена оттоманской империи и греков-фанариотов, сохранилось в Валахии и Молдове, было перенесено в юго-западные области России, где зафиксировано квадратной (киевской) нотой с тем, чтобы на устах и нотах украинских певчих попасть в Москву во времена царствования Алексея Михайловича. Разделив судьбу древних русских распевов, болгарский распев находился в забвении до появления переложений Бортнянского и Турчанинова. После свержения греков-фанариотов, греко-византийское пение (псалтикия) в Болгарии заменялось славяно-русским, в составе которого бытовал и болгарский распев.

Для его собирания и изучения св. Синод болгарской православной церкви направил Атанаса Николова в Россию. Труд регента увенчался успехом, первые выпуски Литургии и Вечерни, составленные из песнопений болгарского распева по старинным нотолинейным источникам, под названием *Древнеболгарское церковное пение (по старым нотным рукописям XVII и XVIII вв.)* были напечатаны в 1906 г. в Санкт-Петербурге [188].

В связи с работой А. Николова большой интерес представляет описание обстоятельств этого предприятия и оценка результатов его С. Смоленским, крупнейшим русским медиевистом. М. Рахманова пишет: «Еще в бытность свою директором Синодального училища Смоленский принял в него для обучения молодого болгарина Анастаса Николова, посланного в Россию болгарским Синодом. Из общения с Николовым родилась идея собрать воедино песнопения, фигурирующие в русских певческих рукописях под именем «болгарского распева». Эта работа была издана в 1905 году под названием «Староболгарское церковное пение» (sic!) и, выступая на собрании ОЛДП [Общества любителей древней письменности] в связи с ее выходом в свет, Смоленский говорил: «Цель труда Николова — восстановление староболгарского церковного пения и замена им как искусством народным пения греческого... Ввиду обозначившегося уже 15 лет назад нахождения полного круга староболгарского церковного пения труд Николова, кроме его новых находок, свелся к научному и практическому сведению разночтений, происходивших от разности до- и послениконовских текстов, равно и к систематизации всех найденных напевов. Особая важность труда г. Николова для русской музыкальной науки представляется в находке им несомненно болгарских напевов среди считавшихся у нас за киевские и западнорусские» [100].

Подчеркнем, что целью работы А. Николова было не просто коллекционирование мелодий, отмеченных как «болгарские» в русских музыкальных рукописях, но и в перспективе возвращение их на родину — использование собранных образцов «болгарского распева» в современной богослужебной практике Болгарии. В этом свете большое значение будет иметь позиция Д. Христова — его отношение к рассматриваемой проблеме и роль в продвижении этой певческой традиции. С научной точки зрения, большое значение в решении проблемы южнославянского происхождения русской православной традиции богослужебного пения в целом и болгарского распева в частности, сыграла экспедиция 1906 г. на Афон, за источниками — древнейшими напевами и образцами нотации. В ее состав, кроме русских медиевистов С. Смоленского и А. Преображенского, вошел и знаток церковного пения, болгарин А. Николов, уроженец греческих Салоник, кратко охарактеризованный С. Смоленским в следующих словах: «Николов отлично говорит по-гречески и по-турецки, бывал месяцами на Афоне, знает

там многое, бывал в Македонии и Албании»¹⁸, т.е. можно предположить, хорошо знал не только изученный им в России русский болгарский распев, но и подлинное богослужебное пение Болгарии.

Участники экспедиции, сообщает М. Рахманова, помимо прочих задач, рассчитывали «в славянских рукописях на Афоне найти древнейшие варианты не только русского, но и болгарского и сербского пения, прототипы того, что попало позже в русские рукописи под именем «болгарского распева». При этом С. Смоленский с его огромным опытом научной, практической (певческой), организаторской и собирательской деятельности, вряд ли считал русский болгарский распев очень древним. Тем не менее, по его собственным словам, рассчитывал на «выяснение вопроса о бывшем, может быть, самостоятельном болгарском знамени до XIV века» [там же]. Находки, сделанные экспедицией, обнаружили ценнейшие источники с образцами греческого пения и полное отсутствие в афонских рукописях образцов древнейшего славянского пения. Тем самым, труды А. Николова в области «болгарского распева», ценные сами по себе как основанные на документальных материалах, важны для истории русской традиции богослужебного пения и не могут быть обоснованы источниками, необходимыми для доказательства преемственности древнеболгарского пения и болгарского распева, бытующего в русских землях.

В перспективе трактовки проблемы болгарского распева в XX в. приведем выдержку из письма С. Смоленского к графу Шереметеву от 5 июля 1906 г. – вывод-размышление ученого об истоках богослужебного пения южнославянских народов: «По совести говоря, я не верю в причитывания здешних славян о том, как греки систематически истребляли славянские певческие книги <...> Я скорее склонен думать, что пение вблизи греков хотя и было, но не успело развиться так, как, например, то было у нас, вдали от греков. Незначительностью объясняю я и то, что до сих пор нигде неизвестно это пение (болгарское и сербское) по древним рукописям, и они даже в прежнее время не обратили на себя внимание ученых Европы, почему о славянских рукописях не слышно и в библиотеках западных» [там же].

Сторонники другой научной гипотезы полагают, что современное состояние знаний об истории болгарского церковного пения не позволяет документально подтвердить болгарское происхождение этой разновидности церковных распевов русской православной церкви. В то же время церковно-певческая практика в Болгарии XIX века складывалась на основе поздневизантийского константинопольского пения, примененного к церковно-славянскому языку с болгарским произношением¹⁹. Изданы книги византийской нотации на болгарском, например, известные публикации Н.

Триандафилова и А. Иванова. С этой точки зрения можно утверждать, что Болгария, так же как и Румыния, внесла свой вклад в сохранение и приумножение византийского музыкального наследия в поздний период его истории.

Возвращаясь к тому распеву, который в русской церкви именуется болгарским, следует подчеркнуть, что он полностью отличается от позднего болгарского пения византийской традиции. Так как немногочисленные музыкальные памятники древнеболгарского богослужебного пения, упоминавшиеся выше, относятся совсем к другой – византийской традиции, а другие древние источники болгарского пения, которые смогли бы восполнить пробел в несколько веков в его истории и связать болгарские древности с образцами позднего болгарского распева, бытовавшего в России, не известны, то “болгарским” этот распев можно считать условно.

Как указывает авторитетный болгарский медиевист Е. Тончева в своей обзорной статье, посвященной этому музыкальному явлению в новом издании *Православной энциклопедии* [114], в болгарской музыкальной науке не прекращается дискуссия о том, что считать истинным болгарским пением. На самобытное церковное пение претендует один из поздних монодийных распевов Юго-Западной Руси, известный под названием «болгарский распев», с одной стороны, и греко-славянская монодийная певческая традиция византийского происхождения, с другой. Приверженцем гипотезы о болгарском распеве как истинном церковном пении болгарского народа, в числе таких музыкальных деятелей как Христо Шалдев, Димитр Тюлев, Алексей Шулговский, Георги Байданов и др. стал и Добри Христов. В то же время, в ходе научного обсуждения проблемы генезиса болгарского распева все чаще выдвигаются аргументы в пользу его балканского, и в частности, болгарского происхождения. Так этноним «булгарикон» – «болгарский» по-гречески, – встречается в балканских рукописях в поздневизантийскую и раннюю поствизантийскую эпохи (XIV-XV века). Другой автор статьи о болгарском распеве в *Православной энциклопедии* – Е. Шевчук, – уверенно относит это явление к византийскому ареалу [114].

В задачи нашего исследования не входит изучение болгарского распева как самостоятельного явления. Ограничимся следующей информацией: *болгарский распев* как понятие – это одна из разновидностей монодийного богослужебного пения русской православной церкви, с предположительно южнославянскими, возможно балканскими, корнями, испытавший несомненное воздействие поздневизантийского певческого стиля (возможно, византийской каллофонии). Как составная часть корпуса богослужебных песнопений русской традиции, песнопения болгарского распева включают все необходимые литургические характеристики: использование в службах суточного круга и

литургии, связь с Октоихом – гласовые и внегласовые мелодии, праздничные и вседневные (т.е. изменяемые и неизменные), принадлежность разным жанрам церковного пения. Мелодии привязаны к текстам, атрибуция их облегчается благодаря надписи-этнониму «болгарское» в рукописях и первопечатных изданиях.

Песнопения болгарского распева разделили судьбы знаменного пения: существуют в одноголосной и многоголосной форме как обработки старой монодии, включены в печатные обиходы, гармонизовались композиторами XIX-XX веков, как русскими, так и болгарскими. Многоголосные гармонизации и обработки болгарского распева не потеряли своего значения и в современную эпоху, входят в репертуар православных церковных и концертных хоров. Это явление по-прежнему представляет научный интерес для болгарского и российского музыкознания.

В то же время следует прояснить некоторые термины, которые часто используются в научной литературе для обозначения этого явления. *Староболгарский церковный распев* – так названо традиционное (одноголосное) богослужебное пение болгарской церкви в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона [109]. Выражение «древнеболгарский распев» нередко встречается в русской музыкальной литературе. Нам встретилось и новое выражение «византийское пение болгарского перевода» или «византийское песнопение болгарского извода», что тоже самое – имеется в виду болгарское пение (болгарский извод церковнославянского языка) византийской традиции послереформенного вида (после 1814 г.) – например, *Отца и Сына, Милость мира*.

Для нашего исследования важно установить черты русского болгарского распева, известные музыкальной науке. Мелодии его отличаются плавностью, распевностью и эмоциональностью. Болгарский распев также связан с системой осмогласия, как и знаменный распев, но в то же время обладает некоторыми общими стилевыми признаками с другими поздними распевами русской православной церкви – киевским и греческим (поэтому их нередко путали друг с другом), отличающими их от знаменного распева.

Общие черты распевов *киевский, болгарский и греческий*, отличные от *знаменного*:

- строфичность или варьированная строфичность – многократное повторение мелодий строф с разным текстом;
- регулярный, строгий метр, чаще – четырехдольность;
- ритмическая симметрия и периодичность, рождающая иногда ощущение танцевальности;
- песенные интонации, воспринимаемые как упрощение бесконечной, богатой разнообразными мелодическими попевами, неметризованной мелодии знаменного распева;

- текст распевается умеренно, общее ощущение сокращенности в сравнении с мелодиями знаменного пения;
- невматическое или мелизматическое соотношение текста и музыки, возможно силлабо-мелизматическое соотношение, хотя большой внутрислоговой распев все же не обязателен.

С точки зрения репертуара болгарский распев считается едва ли не самым бедным из всех древних распевов (согласно Д. Разумовскому, И. Вознесенскому и др.) [18-19]. В современной практике используется немного песнопений этого распева: *Достойно есть* (8-й глас), *Дева днесъ* и *Плотию уснув* (3-й глас), *Ныне силы небесныя* (1-й глас), *Благообразный Иосиф* (2-й глас) и *Тебе одеющагося* (5-й глас)» и некоторые другие гласовые мелодии. В статье из *Православной энциклопедии* приводятся названия песнопений болгарского распева по наиболее известным русским, белорусским и украинским источникам [114].

2.4. Выводы по главе 2

Подводя итоги анализу музыкально-теоретических трудов Д. Христова с позиций отражения в них авторской позиции по проблеме болгарской специфики, подчеркнем те моменты, которые важны не только с теоретической, но и с практической точек зрения.

1. Теоретические работы, критика и публицистика композитора стали *отражением его мировоззрения*. Поэтому его труды должны рассматриваться в общем контексте эстетических взглядов композитора на музыкальное творчество и исполнительское искусство, их роль в обществе, воспитание молодежи и т. д.

2. Взгляды композитора отличаются не только *цельностью*, но и *последовательностью*. В служении высоким идеалам просвещения болгарского общества через народное искусство он был неутомимым, и в этом проявились миссионерские черты его деятельности.

3. Несмотря на все различия таких двух сфер музыкального искусства, какими являются фольклор и богослужбное пение, композитор не разделял их ни в своем творчестве, ни в своей исполнительской и музыкально-теоретической деятельности. Самым важным объединяющим моментом стал поиск национальной специфики в каждой из указанных областей.

4. Для болгарского музыкального фольклора композитор выделил такие наиболее важные элементы, как метроритмическая организация мелодий, их ладоинтонационное строение, многоголосная фактура, форма, которые он связывал с жанровыми особенностями.

5. Для богослужебного пения принципиальным оказался вопрос о его происхождении, которое определило стилистику песнопений. Мнение композитора, который опирался на современную ему традицию православного пения в Болгарии, свой практический опыт церковного регента, научные изыскания в этой области болгарских и русских ученых-деятелей церкви и тесные профессиональные контакты между ними, а также культурно-политическую ситуацию в Болгарии, склонялось в пользу болгарского распева.

6. На пути выявления национальной специфики в этих двух областях музыкальной деятельности Д. Христов пользовался единым методом – сравнения в целях установления специфических черт и отличий (дифференциации) болгарских музыкальных феноменов от схожих с ними явлений в культурах балканского региона – турецкой (арабо-персидской), греческой (византийской) и славянской.

7. Наше исследование подтверждает мнение мирового научного сообщества об исключительном вкладе Д. Христова в метроритмическую музыкальную теорию. Несмотря на то, что она находится в постоянном развитии, профессиональная подготовка и творческая интуиция позволили ему выстроить теорию «неправильных» (неравнодольных) тактов (размеров) как специфически болгарского явления. Композитору удалось заложить основы для многоуровневой классификации этого класса ритмических явлений, именуемых смешанными метрами, в их сложной разновидности. Последующие поколения болгарских ученых развили эту теорию, которая превратилась в учение о болгарских ритмах как составная часть общей ритмической теории.

8. В то же время, высокая эрудиция и понимание творческих, практических сторон этой проблемы способствовали преодолению научной изоляции болгарского музыкознания в целом. В своих работах Д. Христов показывал возможности практического применения теоретических идей, которые впоследствии он доказал своим творчеством, открыв путь становлению болгарской национальной композиторской школы.

9. Общность и в то же время специфичность композитор видел в ладовой стороне болгарских народных и церковных мелодий. Его теоретические положения о натуральных ладах, малообъемных звукорядах имеют важное значение для понимания этой области национальной музыки, опять же, в отличие от соседних культур.

10. Методически верными оказались и подходы композитора к болгарскому стихосложению – метрике стиха в его связи с метроритмическими песенно-танцевальными формулами.

11. Наконец, проблема специфически болгарского многоголосия – диафонии, – намеченная в его трудах, также оказалась перспективной в творческом и теоретическом аспектах.

3. БОЛГАРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА НАРОДНО-ПЕСЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ХОРА Д. ХРИСТОВА

Хоровое наследие Д. Христова – это без преувеличения самая значительная часть его творческого портфеля. В нее входят ранние песенные сюиты – венки народных мелодий (так называемые «китки»), отдельные хоровые миниатюры в жанрах хоровой обработки народных песенно-танцевальных образцов и авторские произведения для хора на фольклорной основе. Из более крупных жанров композитора привлекла знаменитая баллада мифологического содержания *Добринка и солнце*, а также fuga *Тенка Дафина*, которую композитор сочинил на тему народной песни. Баллада *Добринка и солнце*, хотя и выделяется своим древним солярным сюжетом, типичным для балканского региона, в музыкальном отношении отличается довольно простым решением. Фуга на тему народной песни *Тенка Дафина*, наоборот, представляет собой оригинальный образец трактовки высшего полифонического жанра, который не всегда легко соединяется с фольклорной темой.

Венки народных мелодий в форме народной хоровой сюиты – попури на народные мелодии – традиционный жанр для первого этапа в развитии многих национальных культур. Авторское вмешательство в фольклорный музыкальный материал здесь обычно минимально. Болгарские «Китки» сочиняли, начиная с 90-х гг. XIX в. – период в истории болгарской музыки, известный как первый этап развития болгарской народной песни. Представители первого поколения болгарских композиторов – Еммануил Манолов, Ангел Букурештлиев и др. – являются авторами «киток», написанных для духового оркестра и для хора¹.

Д. Христов сочинил две китки – *Лиляна мома хубава* и *Пусти мама жеравненки*. В этих работах композитору удалось продемонстрировать свое умение в области хорового письма. Первая китка *Лиляна мома хубава* (1897) состоит из 8 народных песен: *Сяла ми Димка босилек, Ах, похвали се, Учи ме, мамо, Хубава Лиляна, Имала ѝ баба едно момиче, Искаха ме двима трима селяни, Димка престилка тъкала, Отдолу идат* (пример 3.43 в приложении 1). Песни подобраны по принципу контраста: быстрые хоровые мелодии на 2/4 или 4/4 (1, 2, 6, 7) и ръченицы на 7/8 (4, 5, 8), чередуются с медленными на 3/4. Объединяет эти разножанровые и разнохарактерные песни общая лирическая тематика. Траптовка мелодии отличается свободой, гармоническое решение песен очень простое и ясное: при преобладании мажорного колорита используются отклонения в тональности ближайшего родства. Хоровая фактура и тесситура голосов очень удобная для хористов.

Во второй китке из шести песен (*Провикнала се й Драганка, Море ме направи, леле, сухо дърво, Проклети да са, Нова се чешиа заправи, Стоян маме дума, Пустите му моми*) обращает на себя внимание песня *Проклети да са*, которая написана в форме двухголосного канона в октаву, возникающего между женскими и мужскими голосами, поющими в унисон (пример 3.44 в приложении 1). Оригинальность этой мелодии придает лад минорного наклонения «соль» с повышенной IV ступенью и характерной ув. 2. По своему жанру она приближается к т.н. бекарским – холостяцким лирическим сольным песням в творчестве композитора. Песня *Проклети да са* рассматривается как первый опыт Д. Христова в использовании полифонической фактуры на протяжении всей песни. Еще один оригинальный образец народной мелодии – *Стоян маме дума*, с богатой орнаментикой, «безмензурной», хотя и нотированной композитором в размере 6/8. Это лирическое соло женского голоса на фоне хоровых педалей.

Благодаря своей мелодичности и хоровым достоинствам, обе китки Д. Христова являются одними из самых исполняемых образцов этого жанра.

3. 1. Хоровые обработки болгарских народных мелодий и авторские песни на фольклорной основе

Более высокий уровень композиторского мастерства в сравнении с ранними хоровыми венками-сюитами Д. Христов продемонстрировал в четырех обработках народных песен для мужского хора: *Дафино, вино цървено, Кинисало моме (Пойдем, девушка), Вила се й гора (Гнулся лес), Ганината майка (Ганина мать)*. Все они датируются 1908 годом (см. список хоровых работ композитора в приложении 6). Известно, что свои хоровые обработки композитор делал, обычно сохраняя так называемую «малую песенную форму» (куплетную). В случае упомянутых четырех песен форма хоровых произведений композитора на основе народного материала более сложная, вариационного типа. Болгарские народные песни-танцы послужили отправным импульсом для мелодического развития. Четырехголосная хоровая фактура преимущественно гармонического строения (особенно в *Кинисало моме*), но использованы и такие приемы, как пустые квинты (бурдонирование) двух нижних голосов, исон или унисонное слияние в паре верхних голосов, а также наложение этих приемов в *Дафино вино*, диафония в разных парах голосов – в *Кинисало моме*.

Наиболее популярная хоровая песня композитора – *Дафино вино цървено*, которую Д. Христов аранжировал для смешанного хора а cappella; существует также вариант для 4-голосного мужского хорового состава.

Дафино как болгарский народный песенный танец распространен не только на территории собственно Болгарии, но и у македонских болгар. Эта песня-танец относится к такой жанровой разновидности, как круговые танцы. Он отличается асимметричными размерами – обычно 7/8, хотя нам встретился и более сложный музыкальный образец на 11/8, который можно представить как 7/8 + 4/8 со следующей пульсацией долей: (3 2 2 2 2)². В народном песенном танце чередуются инструментальные наигрыши и вокально-инструментальные строфы.

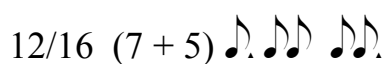
Как указывалось выше, Д. Христов собирал болгарский фольклор и обрабатывал его. Поэтому нам предоставляется возможность сравнить фольклорный образец и авторскую работу, чтобы оценить мастерство композитора. В сборнике «66 народных песен македонских болгар» (1931), собранных лично композитором и записанных позже в сопровождении фортепиано [209], приводятся разные региональные варианты песни-танца болгар под названием *Дафино вино цървено*. Здесь под номером 51, 51a и 51b даны три мелодии *Дафино*: первая – македонских болгар из области Битоля-Монастир, – обработана композитором в сопровождении фортепиано, две других записаны в области Прилепы и Щип. Прилепский и щипский варианты народной мелодии изложены одногласно.

В факсимильном издании упомянутого сборника (1983, репринт) имеется интересующее нас хоровое приложение. В него вошли некоторые из авторских обработок народных песен для мужского хора, которые были напечатаны в сборнике Д. Христова *Македонские песни* (1923). Так, помимо *Дафино вино цървено* – хоровой песни на основе оригинальной щипской мелодии, в приложение включена еще одна хоровая композиция – *Кинисало моме*. Ее мелодический первоисточник также известен: в подзаголовке хора указано – щипское (см. с. 190 упомянутого репринтного издания).

Хоровое наследие Д. Христова, которое пользуется большой популярностью в Болгарии, много раз переиздавалось. В нашем распоряжении оказалось издание избранных хоровых произведений композитора, частично для смешанного, частично для мужского 4-голосного хора [213]. Оба хора – *Дафино вино цървено* и *Кинисало моме*, как наиболее популярные работы Д. Христова, также вошли в состав сборника. Их редакция, выполненная составителем Асеном Жабленски, существенно не меняя хоровую фактуру, принципиально отличается от прижизненного издания этих сочинений (1923). Отличаются они по своей ритмической организации и от народных болгарских мелодий *Дафино вино*, записанных и обработанных для иного состава самим композитором для собрания песен македонских болгар, увидевшего свет в 1931 г.

Обратимся вначале к первоисточникам – болгарским фольклорным песням. Мелодии *Дафино вино* из фольклорного сборника «66 народни песни на македонските българи» входят в раздел IV: «Песни с неправильными сложными тактами, танцевальные и для слушания». Первая народная мелодия македонских болгар № 51 из Битоля-Манастир (прим 3.1), а также Прилепский вариант мелодии № 51a (прим. 3.2) записаны композитором в размере 12/16 (7 + 5). Этот размер является сложным, состоящим из двух «неправильных» (неравнодольных). Для того, чтобы показать составной характер размера, помимо основной тактовой черты, в каждом такте проставлена дополнительная пунктирная тактовая черта. Ее задача – разделить сложный такт на 7+5 и тем самым указать местоположение второго удара – на каждой восьмой доле. В нотном выражении схема такта (ритмоформула танца) выглядит следующим образом:

Схема 3.1. Ритмоформула мелодии *Дафино вино*



Размер прокомментирован композитором как характерный для излюбленного в Македонии танца *Елбасанчето* (или арнаутское хоро), а также *Чамчето* (танец с плавными движениями) [217, с.137].

С современной точки зрения, с позиций последующего развития музыки в XX веке, этот сложный такт интересен зеркальной симметрией, которая лежит в основе его схемы. Осью симметрии оказывается центральная восьмая, а удлинённые восьмые с точкой по краям и восьмые, окружающие центральную длительность, участвуют в формировании симметрии:

Схема 3.2. Зеркальная симметрия ритмоформулы



Фактически к этой ритмической схеме можно применить термин «необратимый ритм», который использовал французский композитор XX в. О. Мессиа́н, сформулировавший теорию необратимых ритмов, ритмов-палиндромов.

В мелодической линии песни каждая из восьмых этого сложного такта, как кратких, так и долгих, с точкой, рано или поздно делится на шестнадцатые. Следовательно, происходит пульсация шестнадцатыми длительностями, которая является метрической, базовой, а на ее фоне складывается второй метрический уровень пульсации правильными и неправильными восьмыми, что и дает метрическую нерегулярность. И наконец, третий уровень представляет собой конкретное метроритмическое выражение каждого такта, которое постоянно варьируется:

Схема 3.3 Метроритмические уровни мелодии *Дафино вино*

1 уровень метра: 

2 уровень метра: 

3 уровень метроритма:  (т.1)

 (т.2) и т.д.

Композитор оставил описание таких метроритмических структур и изложил интересные аргументы в пользу выбора именно этой единицы пульсации – шестнадцатой длительности, например, в указанной работе *Македонские болгарские народные песни* [217, с. 6]. «Типичные тактовые формы получаются благодаря единому, постоянному равному первичному движению (хронос протос), со скоростью между 320-420 и более в минуту. Группированные, те же первичные времена по 2 и по 3 образуют поддающиеся измерению через тактирование *обыкновенные* времена – с двумя первичными элементами и полу- или гемимольно удлинёнными временами – с тремя такими элементами. Комбинации их (элементов) в отношении 2:3 дают времена в различных оригинальных, несвойственных европейской музыке тактовых или метрических формах...» [217, с. 4].

Подчеркнем, что из различных сложных размеров, которыми композитор иллюстрирует свою мысль, становится понятным, что «временем» Д. Христов называет счетные доли (пульсацию второго уровня). Равный (в смысле регулярный) двудольный («двовременье») такт с двойным и тройным разделением длительностей, равный тривремен, 4-времен и т.д. такт и составляют сложные неравнодольные такты.

«Так, нотная стоимость 1/16 отражает основное, неделимое на более мелкие части время» [217, с. 5]. Смысл таких пространственных объяснений для сложных неравнодольных тактов – в подчеркивании различия между болгарской ритмикой и метроритмической системой европейской музыки. Там – пропорциональное дробление более крупных на более мелкие длительности, здесь, наоборот – непропорциональное слияние мелких длительностей.

Механизм образования таких метроритмических структур становится полностью понятным и аргументированным после того, как композитор пояснил, что в инструментальной музыке «неправильные» ритмы отбивают соответственно малый и большой барабаны таким образом [там же, с.6]:

Схема 3.4 Метроритмические формула ударных

Большой барабан: 

Малый барабан: 

Эту же двухуровневую пульсацию можно исполнить на тамбурине левой и правой руками.

Размер 12/16 охарактеризован Д. Христовым как сложный «пятидольный («пять времен») неправильный такт» [там же, с. 14]. В отличие от этого размера, в котором записаны два варианта песенно-танцевальной мелодии *Дафино вино*, щипский мелодический вариант (51б) нотирован композитором в размере 7/16 (прим. 3.3). В том же быстром темпе ($\text{♩} = 320\text{--}420 \text{ М.М.}$) этот размер обычно связан с двумя тактовыми формами:

Схема 3.5. Метроритмическая формула 7-дольной мелодии *Дафино вино*

			или			
			или			

Первая положена в основу популярного болгарского танца *Ръченица* (женская *Ръченица*). Вторая, с обратной последовательностью длительностей, типична для так называемого мужского ръченика, элинского хоро, македонского хоро. В щипской мелодии под № 51 б звучит второй вариант этой трехдольной метроритмической формулы, которая начинается с гемимольно-удлиненной доли, за которой следуют две простых доли. Этому размеру Д. Христов уделил большое внимание как одному из наиболее распространенных болгарских размеров. Его различные модификации известны также азиатским народам – туркам, индийцам, сирийцам, татарам [там же, с. 8]. К сказанному следует добавить уточнение Т. Джиджева, который является автором более современной классификации неравнодольных метроритмических форм в болгарской народной музыке: размер 7/16 трактуется как трехдольный (неравнодольный) и как «простая тактовая форма» (с равномерной пульсацией) [152].

В народной щипской мелодии *Дафино вино* в простом неравнодольном размере 7/16 на каждый такт приходится от одного до трех слогов. А в двух других в сложном неравнодольном размере 12/16 – 8 слогов, хотя размер поэтического текста во всех мелодиях – восьмидольник.

В авторском произведении Д. Христова *Дафино вино* с указанием «на основе оригинального мотива» – шипской мелодии, сохранен размер 7/16 (прим. 3.4).

Как заметил В. Крыстев, это не строгая гармонизация народной песни, а более свободно развитая обработка [177, с. 69], демонстрирующая стремление композитора к созданию художественной песни с коротким вступлением (остинатно пульсирующие квинты на Т в баритоновой и басовой партиях). 16-тактовая народная мелодия (из двух предложений) изложена в ладу минорного наклона. Первый 8-такт экспонирует тему, которая тут же начинает варьироваться во втором 8-такте. В последующих варьированных куплетах постоянно наблюдается вариационное изменение отдельных фраз основной темы, которая развивается также в фактурном отношении (диафония на фоне пульсирующих квинт, респонсорное чередование партии тенора со звучанием полного 4-голосного хора).

С возвращением остинатных квинт, отмечающих своей пульсацией 4-дольную метрическую сетку размера 5/8 (или 10/16), происходит репризное, хотя и варьированное возвращение к начальному 16-такту основной мелодии. Кульминация песни звучит в новой тональности Es-dur и на новом мелодическом материале в гомофонно-гармонической фактуре хорально-гимнического типа, на *ff*. При возвратной модуляции в соль-минор происходит вначале отклонение в субдоминанту. Возвращение к короткому остинатному вступлению связано с динамическим замиранием на *ppp*. «Особенно выразительно звучит кульминация песни – народный певец не сожалеет о том, что турки обокрали юношу, главное, что он сам остался в живых!» – заключает В. Крыстев [там же, с. 53].

В *Дафино вино* Д. Христова из сборника избранных хоровых произведений под редакцией А. Жабленски (прим. 3.5) использован размер 5/8 при метрономном обозначении

(♩=230 М.М.).

Заметим, что такое изменение размера не приветствовалось автором, который считал, что размер 7/16 типичен для болгарских песенно-танцевальных мелодий, как упоминалось выше. («Македонские болгарские песни с такими измененными тактами губят свой первичный характер в метрическом и ритмическом отношении» [217, с. 29]). В то же время он описал такое превращение размера 7/16 в 5/8, которое происходит из-за удлинения крайних частей в отношении 2:1 к средней части [там же, с. 10]:

Схема 3.6. Метроритмическая формула 5-дольной мелодии *Дафино вино*

Сложная пятидольная форма (неправильная) ♩ ♪ ♩ | ♩ ♩

Во второй песне *Кинисало моме* вновь сталкиваемся с выбором различных размеров автором (7/16) [217, с.190] и редактором хорового сборника (7/8) [213, с.33]. Различие заключается в выборе единицы пульсации – шестнадцатой или восьмой. Однако отличия в этих двух хоровых миниатюрах не ограничиваются метроритмом. Фактически это два различных хора с самостоятельной композицией на основе фольклорной мелодии.

Первая из них, включенная в приложение к фольклорному сборнику Д. Христова (прим. 3.6), более сложна по своему строению, содержит контраст.

Здесь «обработочные» задачи занимают более значительное место, чем в *Дафино вино*. Нигде Христов не повторяет точно первое изложение народной мелодии. Перед тем, как достичь репризного повторения основной мелодии, (в новой тональности C-dur при новой гармонизации и новом тембровом звучании (квартой выше), композитор вариантно обрабатывает народную мелодию.

Вариантное изложение начинается с прозрачного двухголосия – тема поручена тенорам с короткими имитационными фразами у баритонов (прим. 3.7). При переходе в новую тональность (C-dur) это двухголосие звучит в басах и у вторых теноров. В кульминации обработки (a-moll, G-dur) начальная фраза народной мелодии получила мотивно-тематическое развитие. Реприза является кульминацией всей песни.

В этой обработке Д. Христов прибегает к минорно–мажорному сопоставлению двух вариантов: обновленного в гармоническом отношении, и измененного в мелодическом. В тональном отношении обработка *Кинисало моме* более богата, чем остальные песни. В интонационном отношении единый процесс варьирования в *Кинисало моме* и *Дафино вино* делает песню стилистически цельной, интонационно однородной.

Вторая хоровая миниатюра *Кинисало моме* из сборника «Избранные хоровые песни» Д. Христова [213, с. 33] является хоровой обработкой фольклорного образца (№ 30 из собрания «66 народных песен македонских болгар»). В ней композитор существенно не отдалается от первоисточника, придерживается его строения. Хор отличается более скромными масштабами, представляя собой гармонизацию для мужского хора первого куплета оригинальной, неварьированной мелодии (прим. 3.8) и полифоническую обработку второго куплета.

Благодаря пластичной проработке фактуры во втором куплете, изменения его в сравнении с первым становятся более существенными. Это дает основание говорить о простой двухчастной форме, выросшей на основе куплетной формы типа запев-припев.

Во второй части, более прозрачной по звучанию, композитор также формирует контрастно-полифоническую фактуру, отталкиваясь от идеи полифонического развития мелодии. Хотя голоса вступают поочередно в нижнюю кварту и попарно на той же высоте

(Т1-Б1, Т2-Б2), как это нередко бывает в имитациях, в данном случае пары голосов образуют контрастное полифоническое двухголосие (прим. 3.9).

Из других особенностей песни следует отметить интересное пересечение размера $7/8$ с метроритмической формулой $2+2+3$, которая в своей основе трехдольна (две быстрых доли и одна протянутая), и 6-слогового стиха (трехдольного) поэтического текста «Кинисало моме / за вода да иде...». Такое гармоничное сочетание музыкального и поэтического размеров выливается в симметричную неквадратную структуру $3+3$ такта = 6 трехдольных тактов (вместо четырех трехдольных, как это следует из размера поэтического стиха): «Ки–ни–са–ло мо–ме, за во–да да и–де». Периодические трехтактовые структуры мелодии, охватываемые 6-дольным текстом, в первом предложении перегармонизованы композитором (см. примеры 3.8 и 3.9), во втором остались неизменными.

Отметим также динамические особенности хора: каждая из частей представляет собой динамическое угасание, так как каждый следующий трехтакт звучит на одну градацию тише, чем предыдущий: $f - mf - p - pp$. В регистровом отношении мелодия хора также отличается плавным понижением (см. начало и окончание фразы): $d^2 h^1 - d^2 h^1 - h^1 h^1 - h^1 g^1$. По-видимому, эту особенность фольклорной мелодии композитор и отразил в динамическом плане миниатюры *Кинисало моме*.

В третьей песне *Вила се ѝ гора* для солиста в сопровождении хора Христов использовал оригинальную народную мелодию, существенно не варьируя ее. Эта хоровая миниатюра представляет собой несложную, но искусно выполненную гармонизацию фольклорного источника. Мелодия песни поручена тенору соло, а сопровождение ограничивается 4х-голосным хоралом однородного мужского хора, который с закрытым ртом исполняет звук «М...» (прим. 3.10). Чтобы лучше оттенить экспрессивную сольную мелодию, хор поддерживает лишь окончания фраз. «Широкая эпическая народная мелодия – одна из самых выразительных во всем болгарском гайдуцком эпосе, – звучит внушительно...» – отмечал В. Крыстев [177, с. 68].

Обращают на себя внимание также древние образы леса, дерева, растений, – образы живой природы, которые в болгарском песенном фольклоре нередко символически выражают человеческие чувства и настроения.

При кажущейся простоте, экономности выразительных средств их выбор композитором заслуживает отдельного обсуждения. Мелодия, типичный образец сольных песен, хотя и записана в 3-дольном метре, явно относится к категории безмензурных образцов. Ритмическое богатство и разнообразие группировок длительностей, разрушающее равномерную пульсацию, сближает эту мелодию с образцами так

называемого *интонационного или мелодического ритма* (М. Харлап, см.: [120]), на котором основаны такие жанры как русские былины и протяжные народные песни. При всей своей строгой трехдольной метризации, метроритмическая организация в сольной партии тенора представляет собой скорее свободный или несимметричный ритм, с условным равенством или соразмерностью ритмических единиц, т.е. тяготеет к асимметрии.

Эта популярная мелодия решена Д. Христовым в духе народной баллады. В тексте этой гайдучкой песни, которая неоднократно печаталась в антологиях болгарского фольклора (см. поэтический текст в приложении 8), при вариантности строфической формы (два или три стиха с рефреном), можно обнаружить наличие десятисложника (5+5) с рефреном «майно ле».

*Вила се гора, майно-ле, раззеленила,
сал едно дърво, майно-ле, не се развило,
не се развило, майно-ле, раззеленило.
Под дърво лежи, майно ле, дос добър юнак,
дос добър юнак, майно-ле, със девет рани,
с със девет рани, майно-ле, се кушумени,
десета рана, майно-ле, с нож прободена.*

*Вила ѝ гора (майно ле), вила, развила,
вила, развила (майно ле), вила, раззеленила.
Сал едно дърво (майно ле), не се развило,
не се развило (майно ле), раззеленило.*

Композитор использовал следующий поэтический вариант этой излюбленной песни:

1. *Вила се ѝ гора, майно ле, и раззеленила,
сал едно дърво, майно ле, не се развило.*
2. *Под дърво лежи, майно ле, дос добър юнак,
дос добър юнак, майно ле, със девет рани...*

Однако автор полностью снимает ощущение пульсации, акцентности, продлевает окончания фраз, которые к тому же, приходятся на слабые доли, исполняются на фермате. Строение фраз также отличается переменной протяженностью: 4 + 3 + 3+ 4 тактов. Форма песни – куплетная, складывается из двух предложений неповторного строения. Каждое из них соответствует одному стиху (см. выше).

Особый колорит песне придает ладовая переменность. Первое построение мелодии звучит в ионийском ладу «До», отличается устойчивостью, так как начинается с третьей ступени лада, а завершается первой ступенью. Композитор сопровождал все построение полным гармоническим оборотом T S K₆₄ D₇ T на тоническом басу: T S₆₄ П₄₃ (гарм.) T₅₃ D₇ (без терции) T₅₃ в тональности C-dur, с пониженной VI ступенью. Во второй фразе мелодии происходит ладовая модуляция в лад «соль» с ув. 2 между II низкой – III высокой, который типичен для балканского региона, для музыки византийской традиции.

В гармоническом отношении композитор решил этот переход как сопоставление одноименных C-dur – c-moll, с окончанием предложения на доминанте. Обе фразы первого построения оказались связанными гармонической субдоминантой.

Второе мелодическое построение также начинается с терции, но лада «соль», вся первая фраза с ув.2 в окончании воспринимается как варьирование модуляционной предыдущей фразы, звучит гармонически напряженно, так как завершается неустойчивой ступенью. Напряжение разрешается только с окончанием второй фразы, которая, обыгрывая тетракорд с ув.2, в конце концов, приходит к основе лада «соль». Композитор же, подчеркивая в конце первой фразы гармонию уменьшенного вводного септаккорда (ум. VII₇) к до-минору, переосмысливает окончание мелодии в ладу «соль». Первая ступень лада оказывается составной частью K₆₄ c-moll, и между звуками g¹ и g² (вершиной-горизонтом) развернут полный кадансовый оборот.

Хоровая фактура деликатно поддерживает сольную мелодию, не дублируя ее, совпадая с ней буквально в единичных случаях. Так как верхние звуки хоральной 4-голосной фактуры не сливаются в сольной мелодии, как это часто бывает в хорах, то хоровая и сольная партии относительно самостоятельны. Обращает на себя внимание такой колористический прием, как пение с закрытым ртом. Он нередко используется при хоровом аккомпанировании солисту. Как известно, этот прием, придающий хоровому звучанию особую мягкую, «бархатную» окраску, появился в начале XX века, в хоровых произведениях Гречанинова, Кастальского, Чеснокова и др. Д. Христов прописал в хоровой партитуре исполнение на сонорную согласную «м», которая дает звук различного качества, в зависимости от способа исполнения: пение сомкнутыми губами и разомкнутыми зубами, также сомкнутыми зубами [96]. Считается, что пение с закрытым ртом позволяет добиться плавного легато, практически без толчков. Поэтому гармонические смены в хоровой партии происходят очень естественно, тем более, что легато обеспечивается и плавным поступенным движением голосов при отсутствии текста.

Динамический нюанс, выписанный композитором – *pp*, – упомянутая манера звукоизвлечения, тембровая статичность хора – специальные средства, которые призваны обеспечить мелодии определенное звуковое окружение. Вместе с охарактеризованными особенностями мелодии складывается впечатление свободного, выразительного высказывания, не скованного ни ритмическими, ни тембро-фактурными, ни музыкально-артикуляционными либо гармоническими средствами. Таким образом, композитор продумал не только гармоническое сопровождение мелодии, но и весь комплекс выразительных средств, создающий цельный музыкальный образ этого небольшого хора.

Четвертый из хоров – *Ганината майка* (*Ганина мать, Ганкина мама*) – также основывается на фольклорном прообразе, но мелодия этой хоровой миниатюры значительно удалена от него, как указывал В. Крыстев [177, с. 68]. Оригинальную народную песню эпически-повествовательного характера композитор основательно переосмыслил, придав ей игровой характер и черты танцевальности. Народный текст решен как музыкальная сценка с наставлениями матери от первого лица, адресованными дочери, и ответом дочери, также от первого лица. Образ чужого, в лице турок-анадольцев, присутствующий в тексте первоисточника, никак себя не проявляет в песне. Тем самым, вместе с отказом от воплощения героического элемента сопротивления угрозе и эпического повествования о нем исчезает и необходимость в сохранении всего комплекса выразительных средств, выражающих такое содержание. Композитор упростил не только фольклорную мелодию, отказавшись от украшений, свободного метра, жанровой принадлежности, и др., но и создал совершенно иную драматургическую ситуацию: девушка готова пренебречь советом матери ради любимого. Поэтому Д. Христов, исходя из новой драматургической идеи, использует иные средства музыкальной выразительности, создает собственную мелодию, которую В. Крыстев считает вариантом оригинальной.

На наш взгляд, реконструировав некоторые приметы песенно-танцевального болгарского фольклора, композитор создал самостоятельное музыкальное произведение, которое можно расценивать как авторское прочтение народного текста. Одной из важнейших особенностей хоровой песни *Ганината майка* является «неравнодольный» метр в размере 9/8 в сборнике хоровых произведений Д. Христова под редакцией А. Жабленского [213]) или 9/16 в примерах из монографии В. Крыстева [177, с.68]. Композитор определял этот размер как «неправильный четырехдольный такт» [217, с.11], который существует в двух формах. Первая из них – с удлинённой четвертой долей, – использована в хоровой песне

Схема 3.7. Ритмоформула мелодии *Ганината майка*

9/8 ♩ ♩ ♩ ♩.

Д. Христов приводит ряд болгарских танцев, в которых обычно используется такой размер в быстром и очень быстром темпе. Заслуживают внимания также разновидности этого «неправильного 9-временного размера (4+5)», которые встречаются в турецкой музыке, согласно списку, составленному композитором в том же труде (с.12): *быстрый аксак, умеренный и медленный аксак*. Умеренный аксак на 9/4 при метрономе ♩ = 80-100

характерен, например, для лирических турецких песен (пешревов). Д. Христов подчеркивает, что для болгарской музыки типичен именно быстрый вид – размер 9/16, который сами турки считают болгарским. Еще одна особенность этого размера – легкая первая часть и тяжелая вторая, удлиненная часть.

Говоря о синтаксисе песен в таких размерах, композитор замечает, что «обычно два такта на 9/16 образуют предложение, а 4 таких такта – полный период; в песне на один такой такт падают 4 слога или 2 слога, а при добавлении рефрена количество слогов достигает шести» [217, с. 13]. Примером, иллюстрирующим сказанное, служит как раз текст песни *Ганината майка* из восточной Болгарии:

Га-ни-на-та май-ка, джа-нъм,

Тя на Га-на ду-ма...

Рассуждения композитора о «неравнодольном» размере 9/16 нуждаются в комментариях применительно к хоровой миниатюре для мужского хора *Ганината майка*, которая датируется 1908 г. Сольная мелодия песни-танца вначале исполняется басами в унисон, аккомпанируемая ритмическим исоном – октавой-выкриком «Хей» теноров, отбивающих синкопированный ритм – каждую вторую долю 4-дольного такта.

Заметим, что размер этой хоровой песни-танца – 9/8 в умеренном темпе *Moderato*, что заставляет вспомнить турецкую разновидность этого «неправильного» метра – лирические песни-пешревы. Как и описывал композитор, «неправильность» этого метра заключается в том, что он двудольный, складывается в сложные 4-дольные такты, которые объединяются по два в фразы, и далее две фразы образуют полустрофу.

Первый такт представляет собой восходящий мотив с акцентом на четвертой, и так удлиненной доле – что совпадает с наблюдением композитора о легкой первой части 4-дольного такта и тяжелой второй. Ему отвечает нисходящий мотив второго такта, который здесь составляет легкую, неударную часть фразы. Тем самым, восходящий «арсис» оказывается ударной частью, как в стопах античного метрического стихосложения³, а «тезис» – наоборот, легкой. Кроме того, в тексте используется рефрен *джа-нъм*, который дополняет обычно второй, легкий такт до 4-х долей. Силлабическое соотношение музыки и текста (слог-нота) говорит о том, что в музыке должна соблюдаться метрическая организация стиха. В то же время специальный акцент, который композитор поставил на 4-й притяжательный слог *-та*, в то время как текстовое ударение такта падает на первый слог *Га-*, а также пульсирующие октавы – синкопы теноров по отношению к ритму мелодии басов дают более сложную, прихотливую метрическую организацию музыки в первом четырехтакте.

Здесь наблюдается парная периодичность типа *aa*, к которой добавляется новый 2-такт полного гармонического 4-голосия *в*. Песня написана в куплетной форме, в которой соло басов составляет запев, а плотное полнзвучное хоровое звучание – припев. Однако *в*, хотя и контрастирует по своей фактурной организации к *а*, замыкает собой запев, а припев в той же аккордовой фактуре строится на варианте этого заключения. Формирующийся здесь (благодаря небольшому различию каденций) 8-тактный период повторного строения (2+2+2+2), в масштабно-синтаксическом отношении также образован парой периодичностей, но по другой схеме: $\bar{v}^1c \ \bar{v}^2c^1$. Из новых выразительных средств отметим акцентирование первой доли в начальных 2-тактах, а также эхо-подобную смену динамики *f-p* между первыми, акцентированными и вторыми, безакцентными 2-тактами на *p*, с внутрислоговыми распевами, дублированными в сексту.

Важную роль играет гармоническое развитие. При повторении припева происходит перегармонизация мелодии, гармоническое варьирование является основным средством музыкального развития в первом куплете. Первый раз мелодия гармонизована аккордовой последовательностью на тоническом басу с окончанием автентической каденцией, второй раз – отклонением в F-dur с возвращением в тонику C-dur, третий раз, начавшись отклонением в тот же F-dur (с участием неаккордовых звуков), гармоническое развитие возвращается в C-dur с использованием гармонического мажора и отклонением в тональность VI ступени. Заметим, что, поскольку композитор использует аккорды терцового строения, гармоническая функциональность в хоровой песне *Ганината майка* ясно выражена⁴ (прим.3.12), более того, соотношения основных функций T5₃–S5₃ и T5₃–D5₃, практически без обращений, составляют основу выразительности этой танцевальной песни, возможно, передавая такие элементы танца как широкие шаги, либо прыжки, скачки (подпрыгивания).

Во втором куплете (прим. 3.13) Д. Христов использует более прозрачную 2-голосную фактуру – басы и тенора в унисон, которые участвуют в симметричном бесконечном каноне в нисходящую октаву на расстоянии одного такта (запев). В припеве началось, было, гармоническое обновление той же силлабической мелодии, но основная часть припева повторена без существенных изменений в сравнении с первым куплетом.

Начавшийся было третий куплет, тот же симметричный бесконечный канон в октаву, с тем же нисходящим порядком вступления теноров и басов, слившихся в унисон, при очередном повторении переходит к начальному изложению басового соло в сопровождении синкопированных октав, но на ином динамическом оттенке – *pp*. Завершается хоровая миниатюра речитацией текста басами в октаву в низком регистре, на

фоне двойной педали теноров *cresc.–descresc.*: *ду-ма, джа-нъм, ду-ма, джа-нъм, хэй!* (прим. 3.14).

Так как третий куплет по своему строению и своим масштабам неполный, при общей пропорции 14+14+10 тактов, возникает впечатление некоторой недосказанности, отмеченной В. Крыстевым, в отношении результата убеждения в этой музыкально-игровой шутке.

В рассмотренных ранних четырех хорах – *Дафино, вино цървено, Кинисало моме, Вила се ѝ гора, Ганината майка*, – прослеживаются основные черты, которые будут свойственны для других хоровых произведений композитора:

- тонкое чувство фольклорного первоисточника, стремление сохранить национальную специфику лада, метроритма, фактуры, синтаксиса, формообразования,
- детальная проработка фактуры, артикуляции, динамики,
- фактурно-гармоническая вариантность как главный прием развития в одних работах, которая может сменяться вариантностью как средством мелодического развития – в других,
- преобладание песенно-танцевальных жанров в традиционно болгарских «неравнодольных» размерах,
- стремление к жанрово-характерной образности в каждой миниатюре, трактованной как музыкально-жанровая сценка, при общей простоте выразительных средств.

Хоровая песня «на народный мотив» *Нефелно либе* датируется 1913–1916 гг. Она также существует в двух вариантах – для смешанного хора и для 4-голосного однородного (мужского) хора, варианты существенно отличаются друг от друга. Одноголосная, сольная песня в размере 2/4 в подвижном темпе решена в силлабической манере (слог-нота), в полнозвучной, 4-6-голосной гомофонно-гармонической фактуре (прим. 3.15).

Мелодия, помещенная в верхний голос, поначалу микстурно дублирована в нижнюю терцию на расстоянии октавы при участии теноров и сопрано *divisi*, гармонизована полнозвучными аккордами в G-dur, отличается неквадратной несимметричной 10-тактной структурой, которая не делится, как это часто бывает, на 5+5 тт.. Неквадратность обеспечивается внутренним повторением в мелодии, которое композитор сразу же перегармонизовал (ср. тт.3-5 с тт. 6-8).

Произведение состоит из четырех варьированных строф, различных по протяженности. Каждая из них складывается на основе куплетности – неоднократного повторения начальной темы. В принципе, можно усмотреть производность в этих

мелодических вариантах, на которых строятся строфы. Вариантность между строфами сочетается с мотивно-тематическим варьированием внутри них.

В первой строфе наблюдается четырехкратное повторение текста, образующее 4 куплета. Здесь задается вопрос: *Вечер, малка мома, /вечеряла ли си, /ягне яла ли си, моме?* Уже в втором из куплетов 6-голосная гомофонно-гармоническая фактура сменяется 3-голосием, появляются 2 подголоска с участием небольших внутрислоговых распевов восьмыми длительностями – по 2 ноты на слог. При этом гармоническая расшифровка мелодии существенно не изменяется. В третьем куплете вновь возвращается плотное 6-голосное звучание хора, акцентированная мелодия вначале звучит терцией выше, возвращаясь к начальному уровню. Но при внутреннем повторении она поднимается к мелодической вершине всей строфы – звуку a^2 , завершаясь после каденции тоникой g^2 в сопровождении пустой квинты. Фермата и развернутая каденция свидетельствуют об окончании строфы, но после ее завершения вновь двукратно вступают тенора и альты с имитационной фразой на тот же текст (в четвертый раз), и вся строфа оказывается разомкнутой, так как движение вновь замирает на фермате на $D5_3$ G-dur. Так как последний куплет неполный, без третьей строки текста, то общая форма первой строфы – 10+10+10+8 тактов.

Вторая строфа – ответ девушки от первого лица на текст *Не съм вечеряла, не съм ягне яла*, – отличается наибольшей протяженностью, содержит элементы танцевальности и остинато. В основе ее лежит более распевный вариант мелодии, звучащий в сопровождении подголоска, вместе с которым формируется диафония, типичная для болгарской народной музыки (прим. 3.16).

Это новое мелодическое построение из 6 тактов, благодаря парной периодичности и варьированию, повторяется 7 раз по схеме: $aa, a^1 a^1, a^2 a^2, a^3$. При этом 6-е повторение завершается Соль-мажором, а седьмое – доминантой к a-molly, в котором начинается имитационное изложение третьей строфы.

Элементы диафонии наиболее отчетливо проявляются в первой паре периодичностей, где обе мелодии примерно одинаково развиты. Далее второй голос менее самостоятелен в линейном отношении, сливается в аккорды, хотя в следующих парах периодичностей, в начале каждого 6-такта, композитор разделяет голоса с помощью текста, который сверху идет быстрее благодаря восьмым.

Помимо мотивно-тематического варьирования (мелодии) и формообразования, типичного для народной музыки (парная периодичность, куплетность), обращает на себя внимание характерный двухслойный танцевальный аккомпанемент нижних голосов во вступлении к строфе и первой паре периодичностей. Он исполняется на слог «ла»,

включает звуки квинты – первую и пятую ступень G-dur, дублированные в октаву. При этом между ними наблюдается ритмическое и артикуляционное различие: басы поют четверти на стаккато, а тенора – акцентированную октаву на пятой ступени половинной длительности. В такой фактуре диафония верхних голосов звучит особенно рельефно. В дальнейшем восстанавливается гомофонно-гармоническая, 5-голосная аккордовая фактура, в которой мелодическим голосом становится также бас. Последняя пара периодичностей звучит на терцию выше предыдущей.

Фугированная третья строфа – *Дружка ми се фали, дружка Катерина* – строится на варианте, близком скорее к мелодии второй строфы (прим. 3.17). Тем самым третья строфа наиболее удалена от начальной мелодии:

Фугато на 3,5-тактную тему образовано тремя верхними голосами, так как четвертый – бас – вступает с иным музыкальным материалом. После секвенцирования мелодии в сопрано на терцию ниже развитие приходит к каденции в соль-миноре. Дальнейшее построение на тоническом органном пункте в виде той же 3-тактной темы-остинато, гармонизованной плагальным оборотом T-II₂-T, вначале в тесном расположении, а затем – в широком, с перемещением баса и тенора вниз, при участии фигур парной периодичности [(3+3) + (3+3)] на *decresc.* (*p – pp*) можно считать кодой.

Внезапно в момент полной каденции в басу начинается движение четвертями на *cresc.* по звукам тонического трезвучия g-moll, подхваченное тенором в более крупных длительностях – половинных. На *f* в G-dur возвращается один куплет второй строфы с танцевальной многослойной фактурой, в которой вторая из пары периодичностей видоизменяется, образуя массивную 6-7-голосную каденцию с модуляционным хроматизмом (в хроматическом нисходящем верхнем тетра хорде доминанты) и дезальтерацией двойной доминанты в G-dur.

Разнообразие музыкальных событий, фактур, наличие вариационного процесса, двуплановой формы, двойное заключение отличают хор *Нефелно либе*. Он может быть представлен как произведение на две темы, изложенные последовательно. Именно так трактует произведение Д. Христова В. Крыстев [177, с. 78]. По-видимому, композитор шел за текстом, в котором ответ девушки длится намного больше, чем вопрос. По своим выразительным средствам хор относится к более высокому уровню сложности, хотя и не содержит «неравнодольного» метра. Исполнение такого более развернутого по масштабам произведения требует от хорового коллектива свободной ориентации в разнообразии фактур, умения выстроить баланс звучности как в аккордовом гомофонно-гармоническом изложении, так и в имитации, а также в полипластовой ткани (диафония с хоровым аккомпанементом). Перед исполнителями также встанет проблема преодоления дробности

формы (парная периодичность – куплетность – строфичность), которую можно преодолеть, продумав драматургическую линию, в том числе и динамическое соотношение разделов.

Вариант произведения *Нефелно либе* для 4-голосного однородного (женского) хора более компактен, количество голосов не превышает четырех, широко используется 3-голосие (прим. 3.18). Более того, переход от 3-голосия к 4-голосию становится важным средством развития. Хор не только звучит в другой тональности – F-dur, но и в другом метре. Вначале композитор использовал переменный метр $3/2$ ($6/4$) – $2/4$ – $3/2$ – $2/2$, а затем установил размер $3/2$ (для второй мелодии), который сохраняется до конца произведения.

Отличия между этими двумя хорами на один текст касаются и фактуры, которую композитор существенно изменил, как в первой строфе, для первой мелодии, так и для всех разделов второй мелодии. Первая строфа, начавшись 3-голосно, продолжается 4-голосием (прим. 3.19), она сокращена за счет отказа от повтора в начале. Свободная имитация – переход ко второму мелодическому варианту – полностью переработана (см. пример ниже). Но наиболее глубокие изменения касаются полипластовой фактуры. Во-первых, аккомпанемент-остинато вырастает из золотого хода валторн – чередования терции-квинты-сексты при поступенном движении верхнего голоса. Они звучат во вступлении к мелодии на фоне такого же оstinатного ритма половинных (две заливованных длительности и одна звучащая).

Оstinатная последовательность в обоих фактурных пластах сопровождается текстом: *Ой ле, малка моме, ой ле*, – для золотого хода на стаккато, *Ой ле, моме, ой ле*. Одноголосная мелодия (вместо диафонии в смешанном хоре) звучит у верхнего голоса, она отличается силлабическим соотношением с текстом.

В следующей паре периодичностей басовая мелодия (с характерным начальным скачком на септиму) поручена верхнему голосу, а остальные голоса 3-голосной фактуры дают гармонические звуки на текстовые фразы золотого хода и педали. При этом во второй из пары периодичностей наблюдается обмен местами (неточный) этих сопровождающих голосов. В следующей паре периодичностей, помимо транспозиции на секунду выше и постоянного балансирования между 3-х и 4-голосием, участники исходного 3-голосия вновь меняются местами: на этот раз мелодия поручена нижнему голосу, педаль остается в середине, а нижний голос, соответственно, переходит вверх. Следовательно, многоярусная ткань усложняется элементами сложного контрапункта, хотя и в условиях гомофонно-гармонической фактуры.

Следующая фугированная строфа с имитацией в восходящую кварту в до-миноре (минорная доминанта) соответствует этому разделу в сочинении для смешанного хора, заключение в одноименном миноре (фа-минор), которое не выделяется здесь как кода, сокращено. Возвращение многоярусного раздела с золотым ходом и педалью следует логике аналога для другого состава. Однако в хоре для однородного состава после тоники имеется 4-тактовое завершение на обрамляющем двойном тоническом органном пункте с неоднократным повторением плагального оборота $T - S_{b4} - T$, на текст, который не звучал в родственном хоре: *ой, малка мома, ой, горка-на мома*. Следовательно, композитор не просто адаптировал хоровое звучание для нового состава голосов, но и существенно переработал музыкальную материю, испробовав аналогичные, но иные выразительные средства.

Хоровое наследие 20-годов относится, по определению В. Крыстева, к наиболее зрелым работам композитора. В это время появляются несколько сборников обработок народных песен и авторские сочинения композитора на народной основе. 13 песен македонских болгар для мужского хора, которые также датируются началом 20-х годов (1923), принадлежат к жанру обработок-гармонизаций народных мелодий. В сборник вошли такие подлинные народные песни как *Девойче танко високо* (*Девушка тонкая, высокая*), *Се запали, пиле Трено* (*Зажглась, птишка Трено, комнатка*); *Девойчина, гугутчина*; *Ой девойче, войче*; *Ела ми, Величе* (*Приди ко мне, Величе*); *Ой, девойко* (*Ой, девчонка*) и др., среди которых – и более ранние *Дафино вино*, *Кинисало моме*, *Шпирт, леле Яно*, патриотический гимн *Възнев на Македония* (*Восхваление Македонии*).

О песне *Се запали, пиле Трено*, которую Д. Христов аранжировал для 4-голосного мужского и смешанного хора, сам композитор пишет, что ее неравнодольный размер $7/16$ с метрической формой македонского хоро ($^{3+2+2}/_{16}$) никак не может передаваться с помощью размера $3/8$, как это сделали некоторые составители македонских фольклорных сборников [217, с. 33].

Произведение представляет собой хоровое переложение народной мелодии (из области Велесе), записанной и изданной композитором также в виде оригинальной сольной песни с фортепианным сопровождением *Пиле, Трено* в упоминавшемся неоднократно сборнике «66 народных песен македонских болгар», под № 35 [209, с. 102]. Сопровождение к сольной мелодии, наделенной самостоятельным вступлением, более лаконично, включает аккордовую последовательность, обнажающую «неправильный» размер хороводной песни (прим. 3.20). Д. Христов нашел удачную метроритмическую фигуру аккомпанемента для передачи движения этого танца, использованную композитором и в других обработках. Ее характеристичность для болгарских круговых

песенно-танцевальных мелодий можно уподобить вальсовой фигуре вращения или маршеобразной фигуре чеканного шага и т.д.

Во втором и третьем, повторяющем предыдущее, предложениях запева песни в куплетной форме композитор избрал другую форму аккомпанемента – пульсирующий ритмический исон на пятой ступени лада. Здесь наблюдается парная периодичность по схеме $aa^1\ vv^1$, которая отражается в перемещениях исона по высоте в технике двойного контрапункта. Тем самым были гармонически объединены начало предложения на четвертой ступени, окончание на первой с началом и окончанием предложений соответственно на пятой и первой ступенях.

Припев песни на слоги *гу-гу* и слова *дамбара-думбара* является ономотопеей или звукоподражанием (фоноимитацией) балканского происхождения (прим. 3.21). Гуканье-воркование передает звучание какого-то духового инструмента, а мелодическая фраза на *дамбара-думбара* носит скорее ритмический характер, подражая или имитируя звучание ударных инструментов, например, таких, как тамбурин или малый барабан. Завершает припев двукратное повторение парной периодичности vv^1 , которая гармонизована начальной фигурой аккомпанемента. При этом обнаруживается, что построение *в* представляет собой варьирование (упрощение) заглавного мотива-тезиса всей песни.

В хоровой обработке мелодии *Се запали, пиле Трено* для однородного хора в принципе сохранен гармонический план сольной песни с инструментальным сопровождением, за исключением транспозиции в До-мажор, отвечающей диапазону мужского хора (прим. 3.22). В хоровой фактуре композитор предпочел гомофонно-гармоническое изложение с синхронной пульсацией четырех голосов в силлабическом соотношении музыки и текста. Мелодия сохраняет свою прихотливо изломанную линию, а гармонические голоса аккордов озвучивают ритмическую формулу «неравнодольного» такта $7/16 - 3(2+1)+2+2$.

В отличие от фортепианного сопровождения к песне, хоровая фактура запева более однородна и разнообразна. Во втором предложении длительно выдерживаемый звук пятой ступени (*g*) у первых басов становится составным элементом пульсирующих аккордов. Благодаря этому, появилась возможность активизировать гармоническое движение. Вместо длительно пульсирующего исона на пятой ступени в фортепианном аккомпанементе к сольной мелодии, в обработке для мужского хора формируется аккордовая последовательность, гармонизирующая каждый звук мелодии.

Композитор также отказался от выписанного повторения неизменного материала. Несколько изменив каденции, он использовал вольты. Перегармонизованные, окончания второго и третьего предложений оказались ослабленными в функциональном отношении.

Так, запев завершается доминантой C-dur, а припев начинается субдоминантовым трезвучием. Поскольку вокруг него формируются вновь функциональные гармонические отношения T-D, по аналогии с куплетом, его можно считать новой тоникой, однако, отклонение непродолжительно. Заметим, что в сольной песне переход в тональность субдоминанты выглядит более функциональным, так как происходит через тоническое трезвучие, приравненное к доминанте новой тональности; от этого аккорда композитор отказался в своих хоровых версиях народной песни.

В припеве гуканье следует в принципе идее хоровой расшифровки фортепианного сопровождения песни. Имитация ударных инструментов в хоре приобрела другое звучание: композитор фактически отказывается от неравнодольности, превращая в дуоли первую, удлиненную часть такта 7/16 таким образом, что обе части такта оказываются соразмерными. Такая упрощенная ритмическая формула оказывается ближе к барабанному звучанию, легче создается динамическое нагнетание (прим. 3.23). В этот момент композитор использовал гетерофонное расслоение унисона (октавы) на первой ступени с помощью восходящего квартового скачка с последующим возвращением к октавному унисону.

Следует отметить также гармонические изменения в сторону ослабления функциональности, сделанные в заключительной каденции хоровой обработки для мужского хора в сравнении с сольной песней в сопровождении фортепиано. В хоровом звучании композитор полностью отказался от D₇, заменив его на кварт-квинтаккорд доминанты как задержание к терции, сохранив в то же время слегка измененные окончания репризного повторения припева, выставив вольты. Был опущен также D₇ к субдоминанте в первой вольте для перехода к началу припева. Учитывая, что песня заканчивается доминантой, такие изменения вполне уместны.

Обработка *Се запали, пиле Трено* для смешанного хора в основном повторяет фактурно-гармоническое решение, найденное Д. Христовым для варианта однородного хора (прим. 3.24). Небольшие изменения, внесенные композитором в эту версию, связаны с большими фактурно-тембровыми возможностями смешанного состава голосов. Среди них – октавная дублировка басов *divisi* в начале запева и припева, гетерофонное расслоение октавного унисона на полные 4-голосные аккорды на ономатопейных слогах *дамбара-думбара*. Помимо этого Д. Христов отказался от измененных окончаний припева при его повторении (следовательно, и от использования вольт) в пользу унификации каденций.

В целом, хоровые обработки хороводной песни *Се запали, пиле Трено* для хоров разного состава демонстрируют то большое внимание, которое композитор уделял

поискам наиболее адекватных фактурных и гармонических решений для многоголосного прочтения народных мелодий. В случае с болгарской фольклорной мелодией *Пиле Трено* можно заметить, что гармоническое начало усилено в сольной версии в сопровождении фортепиано, которое обладает широкими возможностями для исполнения многозвучных аккордов, не обязательно 4-голосных. В хоровых вариантах, несмотря на предпочтение аккордов трезвучного строения для гармонизации витиеватой мелодии, композитор все же сохраняет фольклорное начало, локально используя гетерофонию и смягчая тонально-гармоническую функциональность.

Интересные фактурные решения ищет композитор и в других хоровых обработках песен болгар из Македонии, таких, как *Девойчина, гугутчина, Ой, девойче, войче, Ела ми, Величе*, отличающихся подвижным темпом и несимметричными («неравнодольными») размерами. Широко известная болгарская песня *Девойчина, гугутчина* в несимметричном размере 7/16, складывающемся по ритмической тактовой формуле 3+2+2, аранжирована Д. Христовым для голоса с инструментом в духе *perpetuum mobile*. Поэтому ритмическая формула каждого такта отличается двухуровневой организацией: басы фортепиано задают крупный ритм восьмых по формуле 3+2+2, а верхний голос движется шестнадцатыми, сливающимися в пассажи по 3+4 ноты.

В основу сольной мелодии положен оstinatно-вариационный принцип, соединяется один неизменный мотив и один постоянно изменяемый. Неизменный содержит мелодический распев по две ноты на слог, а варьируемый отличается силлабическим соотношением музыки с текстом (прим. 3.25).

Каждый стих текста содержит комбинации 4-сложников, к которым в определенном месте прибавляется рефрен *айде*:

Схема 3.8. Метрическая структура стиха в *Девойчина, гугутчина*

текст	<i>Девойчина,</i>	<i>девойчина,</i>	<i>гугутчина,</i>	<i>айде</i>
слоги	4	4	4	2

Стиху соответствует музыкальное предложение. При этом варьируемый мотив выглядит как реальный (на слово-рефрен *айде*) либо разросшийся затакт (второй 4-дольник каждого предложения). Несмотря на равновеликие, симметричные и пропорционально соотносящиеся части стиха, в музыкальном плане куплет, состоящий из двух предложений, объединяет 10 тактов по схеме: 5 (2+3) + 5 (2+3). Распетый, мелизматический мотив постоянно кадансирует, приходя к третьей ступени G-dur, поэтому композитор старается разнообразить каденционные участки окончаниями в основной тональности (трижды) и отклонением в VI ступень (ми). Помимо этого, использованы двойная доминанта G-dur и отклонение во вторую ступень (ля).

Обработка народной песни *Девойчина, гугутчина* для мужского хора не меняет саму мелодию, транспонированную в тональность A-dur, но содержит некоторые важные изменения в фактурно-гармоническом и отчасти структурном плане. Трехголосная хоровая фактура включает унисонную партию басов (кроме одного такта, распетого 4-голосием) и двухголосие теноров (прим. 3.26). Хоровая песня строго диатонична, даже отклонение в VI ступень отсутствует. Началу мелодии, дублированной почти постоянно в терцию у теноров, предпослана своеобразная тональная настройка басов: I–V–V–I. Это укрупняет первое предложение до 6 тактов. Окончания неизменяемого мотива подхватываются басами, однажды даже в виде октавной имитации. Такая легкая фактура отвечает живому, подвижному характеру этой шутливой народной песни.

В шутливой хороводной песне-танце *Ела ми, Величе* из Кичевского региона, аранжированной композитором для голоса с фортепиано, используется та же метроритмическая формула 3+2+2 размера 7/16, что и в близкой по характеру песне *Девойчина, гугутчина* (прим. 3.27). Фортепианный аккомпанемент к сольной мелодии содержит метроритмическую фигуру «неравнодольного» такта, удачно найденную композитором и неоднократно использованную для гармонизации песенно-танцевальных фольклорных образцов в издании «66 народных песен македонских болгар». С гармонической точки зрения песня довольно статичная, так как содержит в басу лишь две ступени – T и D, чередующихся между собой в запеве, и педаль на пятой ступени – в ответе девушки. Многочисленным повторам в тексте соответствует мелодическая повторность музыкальных фраз, парная периодичность. Так из трех стихов текста⁵, первый и третий из которых повторены, периодичность отсутствует только в первом. В аккомпанементе третьей строки текста при двойном исоне – длительно выдерживаемой пятой ступени – найдено новое фактурное решение – дублировка в сексту мелодии, помещенной в середину.

Обработка для мужского хора песни *Ела ми, Величе*, звучащей в B-dur (вместо G-dur), отличается от своего вокально-инструментального прообраза прежде всего более активным гармоническим движением баса. Вследствие этого композитор внес изменения и в гармоническую последовательность. Фортепианная фактура с педалями на пятой ступени была переработана в 4-голосную гомофонно-гармоническую фактуру, в которой преобладает силлабическое соотношение музыки с текстом (прим. 3.28).

Однако композитор сохранил некоторые фактурные находки сольной песни в хоровом звучании. Среди них, например, дробление первой доли во втором построении куплета, дублировка мелодии в нижнюю сексту, но в других голосах – не в средней, а крайней паре, – в третьем построении. В этой подвижной хоровой песне шутливого

содержания из области Кичево игровой характер создается не только с помощью «неравнодольного» размера, но и благодаря прихотливому ритму, вопросно-ответной структуре текста и соответствующей ей мелодии, а также гармонической логики (тоника в вопросе, доминанта – в ответе и рефрене), парной периодичности ответа девушки и рефрена и др.

В песне из Стружской области *Ой, девойче, войче* мелодия записана в неравномерном, сложном пятидольном размере 12/16, состоящем, как указал композитор, из двух простых неравнодольных – 7/16 + 5/16:

Схема 3.9. Ритмоформула мелодии *Ой, девойче, войче*

12/16 (7 + 5) 

В сольной песне в сопровождении фортепиано под № 54 из рассматриваемого сборника болгарских народных песен из Македонии Д. Христов отделил с помощью пунктира неравные метроритмические группы (3+2), образующие составной такт (см. пример далее). В то же время в хоровом варианте песни *Ой, девойче, войче* из сборника 13 македонских хоровых песен для однородного мужского хора используется переменный метр с размерами 7/16 + 5/16, такты трехдольные и двухдольные разделены тактовой чертой.

Как упоминалось выше (см. характеристику фольклорных образцов *Дафино вино*), такой тактовый ритм присущ хороводным танцам македонских болгар *Елбасанчето*, *Арнаутское хоро* и *Чамчето*, а в быстром темпе эта метроритмическая формула типична для шопского танца *Петруна*. Поэтический текст песни-диалога парня и девушки богат метафорами и превращениями: в червонное яблочко, сизую голубку, серого сокола и т.д., характерными для свадебной тематики. Куплетная форма песни образована запевом 12-сложников (6+6) и 10-сложниками припева. В песне *Ой, девойче, войче*, как и положено для образцов с подобной метроритмической организацией, предложение состоит из двух сложных тактов, а два таких такта, формируя пару периодичностей, складываются в 4-тактный период⁶. В запеве второе предложение повторяется дважды, каждый раз с новым текстом.

Мелодия песни *Ой, девойче, войче*, так же как и песен *Дафино вино* из этого же сборника, использует гемиольный (Ю. Холопов) звукоряд с ув. секундой (прим. 3.29–30). Большое значение приобретает многократно обыгрываемый нисходящий тетрахорд с ув.2, расширяющийся вниз или вверх на секунду. Интонационное родство двух мелодий, записанных в идентичном метре 12/16, не вызывает сомнений. Однако сходство двух разных мелодий не означает механического повторения их ладогармонической основы.

Так, в *Дафино вино* № 51 из региона монастыря Битоля наблюдается смешанный лад: вначале используется нижний диатонический тетрахорд лада «соль» (без IV ступени) с вводным тоном к финалису, затем – нисходящий верхний тетрахорд лада «ре» того же звукового состава, но с ув.2, который кадансирует то на звуке *d*, то на *g*, соответственно переосмысливаясь в ладогармоническом отношении как нижний тетрахорд лада «соль». Постоянное колебание между ладовыми опорами *d* и *g* послужило основанием для композитора опереться в соответствующих разделах хоровой песни *Дафино вино*, написанной в том же ладу, на пульсирующие квинты *g-d* в сопровождении (см. пример выше). Вместе с мелодией они образуют гетерофонное многоголосие: трифонию – мелодию с двойным пульсирующим исоном (1+2) или диафонию на фоне двойного пульсирующего исона (2+2).

Мелодия песни *Ой, девойче, войче* в гармонизации Д. Христова опирается на тот же нисходящий верхний тетрахорд с ув. 2, который принадлежит на этот раз ладу «До» и кадансирует на V ступени (прим. 3.31). Следовательно, в запеве используется звукоряд гармонического C-dur от III до I ступени (гексахорд), гармонизованный с помощью отклонения в IV ступень.

В припеве тетрахорд с ув.2 f-g-as-h в гармоническом отношении сохраняет ощущение IV ступени – лада «фа», возвращение к «До» в каденции воспринимается как доминантовое трезвучие того же лада «фа». Но инструментальное заключение к песне, закрепляющее с помощью органного пункта на I ступени диатонический лад «До», не оставляет сомнения в основном тоне лада.

Такое же постоянное ладогармоническое колебание между I и IV ступенями обнаруживается в хоровой обработке мелодии *Ой, девойче, войче* из 13 македонских народных песен для мужского хора. Трактованная, как и большинство ранних хоровых образцов композитора, в гомофонно-гармоническом стиле – в виде 4-голосной аккордовой фактуры силлабического пения, эта песня в то же время отличается фактурным разнообразием. В припеве используется прием двухголосных имитаций, которые образуют небольшой симметричный бесконечный канон на основе двутактной мелодической фразы с ув.2.

Этот же канон в четных куплетах звучит в переработанном виде: восходящая имитация сменяется нисходящей, отражая содержание песни с чередованием мужского и женского текстов, где вступление первыми басов передает слова парня, а теноровое начало соответствует словам девушки.

В собрание «66 народных песен македонских болгар» Д. Христов включил два варианта мелодии *Девойче танко високо* (*Девушка тонкая, высокая*) – диатонический и

хроматический, в ориентально-турецком стиле, по определению самого композитора⁷. Первый из них он определил как звучащий в миксолидийском ладу («Соль»), однако в мелодии характерный признак лада – VII натуральная ступень – отсутствует, каденции приводят к звуку *g* (прим.3.33). В фортепианном сопровождении натуральный звук *f* аккордов связан с отклонением в IV ступень, во всех остальных случаях используется мажорная доминанта со звуком *fis*, которая оказывается то D₇ в Соль-мажоре, то DD₇ в До-мажоре.

Вторая мелодия, как указывает Д. Христов, изложена в гармоническом миноре («до») с переставленными тетрахордами, когда тетрахорд с увеличенной секундой оказывается первым в звукоряде. Такой вид лада композитор называет также «макам хиджас» и приводит его звукоряд: *a-b-cis-d-e-f-g* (применительно к данной песне состав лада – *g-as-h-c-d-es-f*). Мелодия, довольно извилистая, в этом варианте еще более богато орнаментирована (прим. 3.34). В гармонизации Д. Христова она помещена в контекст тональной гармонии, что выглядит, как стремление европеизировать монодические лады.

Хоровая обработка *Девоиче танко високо* основана на диатоническом варианте мелодии, которая звучит квартой выше. Композитор использует разные способы активизации фактуры: дублировки совершенными консонансами, подголоски, свободные ритмические имитации. Очевидно, что таким преобразованиям мелодия подверглась вследствие своего мелизматического характера, из-за которого оказалось сложно сформировать аккордовую фактуру этой простой, неторопливой песни в одночастной форме с повторением второго предложения (прим. 3.35).

Краткая песня для хора *Ой, девоичко чърнооко* в куплетной форме выделяется среди других обработок Д. Христова переменным метром с размерами 3/4 + 2/4. В запеве используется 3-дольность; хотя ритмический рисунок голосов разнообразен, общий звуковой результат складывается в моноритмическое движение восьмыми. В припеве акцентированные возгласы «Ох-ох», «Их-их» нарушают общую 3-дольность, записаны в 2-дольном метре (прим. 3.36). Периодичность (2 + 2 + 2 + 2 тт.), вопросно-ответное строение мелодии (тезис – арсис), гармоническая разомкнутость – завершение припева D₃₅, создающее ожидание возвращения к началу куплета, отличают эту неторопливую песню. Мелодия гармонизована в тональности Си-бемоль мажор, выдержана в 4-голосной аккордово-гармонической фактуре, за исключением унисонного начала 2-тактных фраз запева.

Хоровая обработка *Леле моме* для смешанного хора *a cappella* продолжает линию хоровых произведений Д. Христова на основе фольклорных источников, т.е. входит в категорию *болгарских авторских хоровых песен на фольклорной основе*. Поэтому к песне

имеется уточняющий подзаголовок: «По народен мотив». Помимо редакции для смешанного хора, существует и вариант для мужского хора, который датируется 1927 годом. *Леле моме* – это одно из тех произведений, которые составили поистине золотой фонд болгарского хорового искусства XX века. О популярности этой хоровой миниатюры говорит тот факт, что она много раз переиздавалась в различных сборниках, как авторских, так и коллективных (см. избранную нотографию в приложении 7), включалась в репертуар различных хоровых коллективов, как профессиональных, так и самодеятельных. По своему содержанию этот хоровой образец относится к жанру песни-танца.

В основу *Леле моме* положена народная мелодия в объеме квинты, с чередованием ладовых опор на терции и первой ступени звукоряда (прим. 3.37). Динамичная, импульсивная, она исполняется басами, аккомпанируемая октавами остальных голосов, отбивающими танцевальный ритм. Отметим необычное расположение мелодического голоса (нижний), в то время как в традиционной инструментальной монодии с квинтовым (волыночным) тоном, бурдонным звучанием главного опорного и квинтового тона лада, так же как и в литургическом пении с исоном мелодия обычно находится сверху.

Фраза строится таким образом, что мелодическое движение каждый раз устремлено к удлинённой центральной длительности. Благодаря этому создается игра квинты-терции-примы. Еще один игровой момент этого народного образца – перестановка первой и второй ступеней в начале каждого такта. Периодичность строения двутактных фраз, складывающихся в 4-тактное построение, также отвечает духу подвижного народного танца. Еще одно средство, обеспечивающее игривый характер фольклорного материала – помещение мелодии в подвижном темпе в низкий регистр, что, как известно, придает звучанию шутливый, юмористический оттенок.

Быстрый темп, «неравнодольный» метр, размер $11/8$ с удлинённой средней долей: $2+2+3+2+2$, непрерывная метроритмическая пульсация, прихотливая игра пауз хорового аккомпанемента свидетельствуют в пользу танцевальной основы этой хоровой миниатюры⁸. Как указывает В. Крыстев, по характеру передачи стихии народного танца *Леле моме* близка рьченице [177, с. 86]. Удлинённая центральная доля образует симметричный такт в духе «необратимых» ритмов-палиндромов Мессиана, но на деле ничего общего с современной музыкой не имеющий, так как такие «неправильные» такты и составляют болгарскую специфику в области метроритма. В трудах Д. Христова единицей пульсации в болгарской народной музыке чаще является шестнадцатая длительность, при избрании восьмой как метрической единицы образуется размер $11/8$.

Композитор оценивал размер 11/16 как неправильный пятидольный такт, который является основой некоторых танцев Софийского региона Болгарии, таких как «орханийска игра, хайдушка игра и др.» [217, с. 13]. Фактически величина доли такого размера – не восьмая длительность, а четверть, поэтому и дирижировать⁹ это произведение предлагается на 5. Кажется, логичнее было бы применить размер 5/4, но он не отражает реальное наполнение каждой доли неправильного такта, в частности, нормативные четверти и удлинённые четверти (четверть с точкой). Такие размеры, где длительность долей в такте разная, и получили название «неравнодольных». Отмечая это противоречие между реальным количеством долей и их разным качественным наполнением, Васил Стоин заметил следующее. Исходя из реального метрического чувства, «следовало бы записывать подобные метрические группы, целые [доли] и полудоли, например, $2\frac{1}{2} / 8$, $3\frac{1}{2} / 8$ и пр. вместо $5/8$, $7/8$ и пр.¹⁰» [192, с. 19]. Следует заметить, что В. Крыстев в своей монографии о Добри Христове представляет размер этой миниатюры как сложный, складывающийся из комбинации двух размеров – несимметричного $7/8$ + и симметричного $4/8$ [177, с. 83]. Ритмическая пульсация октав звучит постоянно в крайних частях. В средней, где преобладает двухголосие, ритмический пульс хотя и не пропадает, но уже не связан с «пустыми» октавами, поручен мелодическим голосам.

Миниатюра написана в ионийском ладу «До», но почти постоянные пульсирующие октавы на пятой ступени лада (квинтовые бурдоны, исоны – см. об этом далее) создают впечатление ладовой гипоформы (прим 3.38). В средней части меняется высота лада – мелодия варьируется в ионийском ладу «Соль», сочетаясь с тем же ладом от «До». В средней части оттенок миксолидийского лада «Соль», на который указывал В. Крыстев [177, с. 86], гармонично соотносится с миксолидийской септимой среднего раздела первой части.

Начавшееся в т.5 варьирование фольклорного образца все же не покидает окончательно лад «До», на что указывает окончание каждого двутакта, завершаемого автентической каденцией на «до».

Устойчивое положение исонов (постоянное исонирование), которые звучат в крайних разделах на звуке «соль», а в середине в функции исона появляется звук «ре», – объединяет всю хоровую обработку в фактурно-ладовом отношении.

Если в первой части исон звучит на квинтовом тоне ионийского лада «До», и развитие в первых 16 тактах (с повторениями) однородно, не выходит за пределы лада, то в середине первой части можно говорить о кратковременном ладовом контрасте. Сопоставлением берется исон «ми», создавая кратковременное впечатление ладовой

переменности (прим. 3.39). Однако уже в следующем такте цепочка доминант возвращает развитие к ладу «До» (a tempo).

По нашим наблюдениям, ладогармоническое развитие в *Леле моме* носит модальный, а не тональный характер, по определению В. Крыстева, который установил в средней части наличие гармонического G-dur [177, с. 86]. На модальность указывает не только диатонический, за редчайшими исключениями (тт. 9-10, т. 26, т. 30, т. 41), характер музыки, но и использование ранних форм многоголосия, вырастающих на основе традиционной монодийной фактуры (выдержанные тоны, квинтовые бурдоны, остинато) – опора на бурдонную диафонию и мелодическое развитие голосов, преобладание неполных аккордов, особенно в первых двух частях, даже в случае *divisi* и шестиголосия в репризе первой части (т.11).

В первых двух частях композитору удалось сохранять модальный характер музыки, который органично сочетался с гетерофонным многоголосием, с исонами, реальной диафонией. Гармоническое начало здесь проступает наиболее отчетливо в каденционных завершениях частей (тт. 14 и 26). В динамизированной третьей части, наоборот, усилены гомофонно-гармонические тенденции. Здесь выстраивается полнозвучная 4-голосная аккордовая последовательность с участием альтерированных аккордов (в зачине). В куплете восстанавливается гетерофонная фактура. Произведение завершается небольшой кодой гимнического характера, в которой вновь используется гомофонно-гармонический склад: звучит гармоническая последовательность 6–8-голосных акцентированных аккордов на *ff*.

В *Леле моме* отсутствует постоянное многоголосие, фактурное развитие здесь довольно разнообразно. Композитор изобретательно строит хоровую ткань, соединяет уже упоминавшиеся формы многоголосия, связанные с традиционной монодией (бурдонная диафония, гетерофония) и имитационно-полифоническое варьирование мелодии (см. прим. 3.38 и. 3.40-41). В то же время ему удалось добиться аутентичного фольклорного звучания.

В этой хоровой миниатюре используется и реальное двухголосие (диафония), как в тт. 15–22, и диафония с октавным исоном, как в тт. 22–24, с октавными дублировками как мелодии (тт.11–14), так и пульсирующих многоэтажных октав (в двух и более голосах). Исон может исполняться как на слог «ла», так и на слова одновременно с мелодией (диафонией), создавая звуковую и текстовую опору мелодическому узору песни. Местоположение исонов также постоянно меняется, периодически звучат «многоэтажные» унисоны – произведение отличается гибкой, изменяющейся фактурой.

В середине солирующие партии хора в основном складываются в 2-голосие, даже при *divisi* хоровых партий, достигающих шести голосов! Голоса перекликаются – используются краткие мотивные имитации, периодические непродолжительные дублировки в терцию, чаще в окончаниях фраз. Вся средняя часть – более камерная, реальное двухголосие здесь расцвечено в тембровом отношении, благодаря постоянной передаче варьируемой мелодии из голоса в голос (краткие мотивные имитации), а образующейся в результате такого развития диафонии – из одной пары голосов в другую. Мужское двухголосие сменяется женским, а затем – смешанным, с бурдонами. Следовательно, фактурные функции голосов жестко не закреплены, гетерофонное многоголосие создается всеми участниками смешанного хора.

Произведение в целом отличается гибкостью функций голосов: мелодия, подголосок в диафонии, дублировки в терцию-дециму, пульсирующие октавы-унисоны могут появляться в различных голосах. Достаточно сравнить исполнение фольклорной цитаты, которое поручено в первой части вначале басам, затем басам, дублированным в октаву альтами; в репризе наблюдается общая динамизация: мелодия исполняется сопрано на *ff* с акцентами. Большое значение имеет постоянное тембровое перекрашивание, например, ритмические исоны – пульсирующие октавы – могут возникать то в результате *divisi* отдельных, каждый раз – разных партий, то сверху фольклорной мелодии (тт.1–4), то в смешанном расположении с ней (тт.11–13, тт. 36–37), то под варьированным вариантом ее (тт. 34–35), то как самостоятельные трехоктавные унисоны (тт.8, 28).

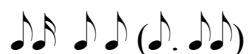
Отметим как исключительные случаи перестановку в двойном контрапункте (ср. сопрано-альты тт.5–6 с тт.23–24), в четверном (ср. с конца т. 6–7 с тт. 24–25 – ср. пример 3.38 с примером 3.42). Хоровые возгласы «Хэй!», «Ой,» также участвуют в создании пластичной звуковой ткани.

В целом в произведении наблюдается очень тонкое мотивное варьирование, которое вместе с постоянным фактурным обновлением и интересно решенной функцией ритмических исонов, отбивающих специфический ритм болгарского танца, обеспечивает оригинальность этой хоровой миниатюры.

Почти повсеместное преобладание гетерофонии в виде мелодии с октавными пульсирующими (дискретными!) педалями, задающими танцевальный ритм, унисонными началами фраз (многооктавные дублировки), диафонии¹¹, с одной стороны, несмотря на постоянное фактурное варьирование и мобильность компонентов фактуры – с другой, обращение к традиционной танцевальной модели – с третьей, – воплощает аутентичность болгарского музыкального фольклора. Композитор мыслит категориями и формами из

поэтики болгарского фольклора, в которой преобладает ритм, модальность, гетерофония, выросшая из монодии подлинного образца, и т.п.

Три колядных песни для смешанного хора на народные тексты представляют интерес с метроритмической и фактурной точки зрения (прим. 3.45). Так песня *Стани, стани момне ле, отвори ни!* записана в размере 7/16 (3+2+2) с ритмоформулой



Песня *Сбогуване на коледари* отличается двойным обозначением размера: 2/4 (3/2), причем группировка по три такта совпадает с метрической структурой стиха – двукратный пятидольник с акцентом на третьем слоге, образуя метр высшего порядка в музыке (2 раза по три такта на 2/4 с акцентом на первой доле среднего – второго такта). Как указывал А. Квятковский, «сдвоенный пятидольник (и шестидольник) представляет собой сложную метрическую группировку, которая воспринимается слухом не как полупериод, а как цельный период четырехкратного отсчета» [55]. Музыкальная периодичность способствует объединению этого сдвоенного пятидольника в полустушия единого куплета, и далее – в куплетно-вариационную форму.

Песня *Три овчари и св. Георги* примечательна интересным фактурным решением в виде разделения хоровой ткани на два пласта: женские голоса с преобладанием дублировок в терцию, и непривычно подвижные мужские голоса, с теноровым *divisi* в одном из куплетов и передачей дублированной мелодии от партии женских голосов тенорам.

3.2. Фуга *Тенка Дафино* на болгарскую народную тему

В списке сочинений композитора значится фуга на болгарскую народную тему *Дафинка* для хора и струнного оркестра (1933) [212]. Это произведение уникально в хоровом творческом наследии Д. Христова. В большинстве своих работ композитор, опираясь на фольклорные источники или используя фольклорные прообразы, следовал строго в русле жанровой системы болгарской народной музыки. Поэтому его авторские произведения для хора принадлежат популярным в то время формам и жанрам хоровой песни, хоровой сюиты-венка и др., в основе которых лежат болгарские песенно-танцевальные мелодии. В сочинении *Тенка Дафино* композитор обратился к фуге – высшей полифонической форме, написав ее на тему болгарской народной песни *Немой да ходиш, тенка Дафино* с характерным неравнодольным размером (указание на фольклорный источник фуги содержится в монографическом очерке В. Крыстева [177, с. 97]). Тем самым Д. Христов расширил свой творческий диапазон, который не только

охватывает все жанры, типичные для первого поколения композиторов Болгарии, но и открывает новые горизонты для профессионального музыкального творчества. Сочинение фуги – сложной формы европейской музыкальной культуры, – становится для болгарской музыки важным фактом повышения музыкального мастерства болгарских авторов.

Проанализированные ранее образцы хоровых песен Д. Христова продемонстрировали интерес композитора не столько к полифонии, сколько к гетерофонии фольклорного типа. Это объясняется в первую очередь органичным и плодотворным использованием фольклора в его творчестве. Применение полифонических приемов, не говоря уже о полифонических формах во всем их многообразии, не характерно для Д. Христова. Отмеченные случаи эпизодического использования кратких мотивных имитаций не влияют существенно на отмеченную закономерность. Особенности народно-песенного тематизма, многоголосия, формообразования, ритмики, бережно сохраняемые и воспроизводимые в хорах болгарского композитора, далеки от достижений западноевропейских полифонистов в области фуги. Более того, в большой степени можно утверждать, что они вступают в противоречие с требованиями к теме фуги, метроритмическими закономерностями классической музыки, принципами контрапункта и формы в целом. Тем не менее, попытки связать эту наиболее совершенную форму имитационного письма со спецификой народно-песенного тематизма и многоголосия предпринимались, как известно, во многих национальных культурах на ранних этапах их развития.

Известна отдельная, самостоятельная хоровая миниатюра Д. Христова, написанная в форме фуги – *Тенка Дафино*, сочиненная в 1933 г. По своему типу она представляет собой простую (на одну тему) трехголосную фугу в трех частях с небольшим вступлением и кодой (прим. 3.46). Болгарские черты проявляются буквально с первых тактов фуги. Трехтактное трехголосное *вступление* в виде имитации на фоне педали «соль» теноров напоминает типичную гетерофонию с исоном, перемещающимся в партию альтов в т.4, на фоне которого излагается тема. Роль этого краткого вступления – тематическая, гармоническая и фоническая подготовка всей фуги. Так, мотив для имитации – не что иное, как варьированная заглавная интонация темы, в которой квинтовый скачок восьмыми от первой ступени к пятой заполнен поступенным взлетом шестнадцатых. С мелодико-гармонической точки зрения эта переключка напоминает вокальные распевки, охватывающие в своем движении главные ступени тональности (звукоряд от I к V с возвращением и остановкой на мажорной терции, а от нее вновь I–V–I, но уже не в мелодическом значении, а в значении гармонического кадансового баса в основной тональности C-dur).

Вступительная имитация исполняется на слоги «тра-ла-ла», типичные для припева. Эти напеваемые слоги сохраняются на протяжении всей фуги, либо как контрапункт к народной поэзии, либо как подтекстовка удержанного противосложения к теме. Кроме того, интермедии, как правило, поются на «ла-ла», «тра-ла-ла», что может ассоциироваться с припевами куплетной формы. Следовательно, такие интермедии, независимо от использованного в них полифонического приема, выделяются в текстовом отношении. В дополнение к этому, интермедиями в хоровой фуге Д. Христова разделяются не отдельные проведения темы, а группы проводений, что также свидетельствует в пользу куплетности. Это приводит к структурному обособлению таких групповых проводений темы с народным текстом, завершающихся припевом «тра-ла-ла». Заключение группы проводений темы обособленным припевом также способствует преодолению частого кадансирования, появляющегося в результате мелодико-гармонического строения темы. Таким образом, в фуге объединяются два принципа формообразования: свойственный народной песне принцип простой куплетной формы и более сложный принцип фуги.

Тема (8 тт.) не излагается одногласно, а звучит на фоне того же звука «соль» октавой ниже на слоги «тра-ла-ла». Кроме педали, использован еще один признак гетерофонии – голоса расходятся от октавы. Противосложение, которое сопровождает второе проведение темы, подхватывает слоги «тра-ла-ла», которые становятся контрапунктом к народной поэзии темы.

Тема народной песни, положенная в основу фуги, звучит в подвижном темпе *Умеренно быстро* ($\text{♩} = 132 \text{ М.М.}$), в типично болгарском неравнодольном размере 7/16.

Как указывалось выше, этот размер в быстром темпе обладает двумя тактовыми формами, первая из которых связывается с популярным болгарским танцем *Ръченица* (так называемая женская *Ръченица*). Она представляет собой трехдольную метроритмическую формулу с удлинением последней доли после двух простых долей (схема 3.10). В фуге, как и в других произведениях с размером 7/16, шестнадцатые для первых двух долей используются не часто, и, кажется, для облегчения труда хористов и дирижера целесообразнее было бы записать размер как 7/8, тактируемый на 3. Однако и сам композитор, и последующие поколения болгарских музыкантов настаивали на такой записи как наиболее соответствующей народной метроритмике, предостерегая исполнителей, в особенности представителей других культур, незнакомых с болгарскими неравнодольными размерами, от упрощенной трактовки размера как двудольного с пунктирным ритмом:

Схема 3.10 Ритмоформула фуги *Тенка Дафино*

Правильно:  вариант записи:  неправильно: 

На первый взгляд, восьмитактная тема, положенная в основу фуги *Тенка Дафино* соответствует требованиям, предъявляемым к темам классических фуг, которые должны быть яркими, запоминающимися и лаконичными. Тема фуги Д. Христова отличается узким объемом – в диапазоне квинты, простотой интонаций (восходящая квинта от первой ступени к пятой и ее плавное заполнение с опорой-обыгрыванием третьей ступени), строится по принципу варьирования при неизменных ладовых опорах I–III I–III I–III I–I, обнаруживая переменность в ладовом строении с попеременным акцентированием I–III ступеней. В то же время выразительность и узнаваемость темы связана с ее болгарской спецификой – неравнодольным метром, ладовой переменностью, периодичность $a-a_1$ (повтор 4+4 такта) в ее строении. Описанная музыкальная структура соответствует поэтическому тексту.

Размер поэтического текста – сдвоенный пятидольник 5+5, как сочетание трехдольника с двудольником:

| Немой да | ходишь || Тенка Да- | фино |

| Вечер по-|двори || по меся- | чина; |

| Немой да | ходишь || Тенка Да- | фино |

| Вечер по-|двори || по меся- | чина; |

Главный метрический акцент находится на первой доле трехдольника, побочный акцент — на первой доле двудольной части:



Как двухакцентная группа элементов, «пятидольник (равно как и шестидольник) содержит в себе начала двухкратности; следовательно, сдвоенный пятидольник (и шестидольник) представляет собой сложную метрическую группировку, которая воспринимается слухом не как полупериод, а как цельный период четырехкратного отсчета» [55, с. 230-231], что полностью отражается в музыкальной конструкции темы.

Из-за описанных особенностей изложения темы, которая экспонируется в народном духе, на фоне педали в виде квинтового тона лада, противосложение к теме появляется только со второго ее проведения. Удержанное противосложение к тональному ответу написано с применением двойного контрапункта октавы. Однако, в экспозиции он не реализуется, так как из-за прямого порядка вступления голосов в восходящем направлении тема оказывается все время выше противосложения. И только в первом дополнительном проведении используется перестановка в двойном контрапункте октавы.

Разработка, согласно тональной логике классической фуги, начинается с тональности a-moll (ц. 9), которая, однако, берется без модуляции, путем сопоставления. Тема развивается тонально и излагается в e-moll (ц.11), G-dur (ц.13), C-dur (ц.14), F-dur (ц.16) и d-moll (ц. 17), т.е. тональности следуют почти в порядке квинтового круга с их параллельными минорными. Тональное развитие не выходит за рамки тонико-доминантовых и субдоминантовых соотношений – т.е. тональностей ближайшего родства. Тема проходит, как правило, в полном объеме, при этом постоянно варьируясь. Обращают на себя внимание следующие полифонические и гармонические средства: каноническая секвенция с октавным показателем двойного контрапункта, дающая цепочку доминант в модулирующей интермедии, приводящая к изложению темы в C-dur (ц.10), и вслед за ней – ложная стретта с участием сокращенного тонального ответа (ц.11), неточная каноническая секвенция с терцовым шагом в очередной интермедии с модуляцией в F-dur (ц.15), смена натуральной субдоминанты минорной (1 т. до ц. 15) и др. Так как интермедии основаны на начальной интонации темы, складывается впечатление активной разработки темы.

Реприза стреттная (ц. 18). Тема звучит в увеличении в партии сопрано (ц.20), изложение начинается как ложная сложная стретта, так как в нижнем голосе одновременно проводится начальный двутакт темы.

Сохраняются такие компоненты полифонической ткани, присущие фуге, как комплементарная ритмика, ритмический контрапункт в многоголосной фактуре, относительная индивидуализированность голосов, наличие общих форм движения, которые подчеркивают здесь гармоническую основу.

Отмеченные болгарские черты: фольклорный первоисточник, неравнодольный метр темы, ее ладовая переменность и периодичность, особенности фактуры, несвойственные полифоническому произведению (в особенности исоны), упрощение линейности в пользу усиления гармонического начала, отсутствие скрытой полифонии при мелодичности линий. Таким образом, фуга Д. Христова принимает строгую классическую форму и в то же время изобилует болгарскими народными приметами.

3.3. Школьные песни и песни патриотического содержания

В творческом портфеле Д. Христова немало хоровых миниатюр в жанре хоровой песни, написанных для детей и молодежи. При всей простоте и краткости таких музыкальных сочинений, они занимают важное место в творческом наследии автора, им отводится важная роль в учебно-воспитательной концепции композитора. Национальная специфичность в этой области хорового творчества композитора проявляется уже в самом

факте обращения к жанру школьных песен, который традиционно рассматривается как самостоятельный пласт болгарского городского фольклора. Потребность сочинять школьные песни, характерная для представителей первого поколения болгарских профессиональных композиторов, во многом объясняется просветительской направленностью их деятельности в целом, и музыкального творчества в частности.

Проблема народности, поставленная Д. Христовым, вслед за деятелями болгарского Возрождения, в просветительно-патриотическом духе, и концепция национального у композитора ориентирована на самобытные традиции болгарской истории и культуры. Поэтому для своих хоровых обработок и оригинальных сочинений Д. Христов отбирает поэтические тексты и сюжеты, выражающие протест угнетенных народных масс и героику национально-освободительной борьбы за независимость, а также образы родного края. Такая общность и понятность идей, объединяющие общество патриотические настроения и т.п. приводят к единым переживаниям и чувствованиям, а вслед за ними – и к одинаковым способам и сходной манере их выражения в художественных формах. Так, эмоциональное переживание пропетых на несложные, искренние мелодии или ритмично произнесенных текстов соответствующего содержания может выражать настроения, душевные переживания и чувствования целого поколения. В этом смысле не только недавно ушедшая советская эпоха, но и другие исторические периоды (например, период французской революции с ее *Ah! ça ira* и *Марсельезой*) дают немало примеров.

«Функция государственного гимна – вызвать чувство патриотизма, эмоционального подъема и единения – обязывает композитора отыскивать соответствующие этому музыкальные средства» – замечал Е. Назайкинский [80, с. 92]. В музыке сформировалась большая область выразительных приемов, обеспечивающих быстрое и непосредственное воздействие на широкие массы, в том числе и детскую аудиторию. Первичные жанры песни, марша, гимна в простейших формах – куплетной или куплетно-вариационной, с их многократным повторением музыкальной мысли; ритмичные речевки патриотических текстов; простые и, в то же время, броские, выпуклые музыкальные интонации, чеканные, «рубленные» ритмы шага, марша и т.п. обладают мощной суггестивной силой. Мелодичные лирические песни с близкой, понятной широкому кругу людей образностью, воспевающие родной край, окружающую природу, национальные символы, дополняли героико-патриотическую сферу. Мелодии фольклорного происхождения или близкие им по духу отвечали народным настроениям, усиливая общий стимулирующий эффект песен. Обладая силой глубокого проникновения

и эмоционального воздействия благодаря своим музыкальным характеристикам, такие песни писались на соответствующие поэтические тексты.

Опираясь на свойство музыки формировать глубинную эмоциональную связь с явлениями и идеями, волнующими людей, вызывающими сильные переживания, что немаловажно для раннего этапа музыкально-патриотического воспитания, Д. Христов уделял большое внимание сочинению несложных хоровых песен для детей и юношества. Не случайно, что именно в первые десятилетия XX в. – время создания и утверждения современного независимого национального государства в Болгарии, в атмосфере общего подъема национального самосознания композитор настойчиво разрабатывает область исторических, героических, патриотических тем. Можно утверждать, что Д. Христов явился создателем собственного гражданственного стиля, включающего две сферы – героико-патриотическую (а точнее – военно- и гражданско-патриотическую) и лирико-патриотическую, с присущей им музыкально-поэтической образностью и определенным набором музыкальных выразительных средств. Военно-патриотический героизм освободительного движения болгар находит свое продолжение в гражданском патриотизме.

Девять школьных песен из сборника *Из болгарской хоровой классики*, вып. 1, под редакцией А. Куюмджиева [см. избранную нотографию в приложении 7] вводят в круг образов и музыкальных средств, характерных для этой области творчества Д. Христова. Песни написаны на стихи болгарских поэтов-современников композитора, а также на народные поэтические тексты. Школьные песни представляют собой хоровые обработки народных мелодий и авторские сочинения в народном духе.

Особого внимания заслуживает обработка народного танца ръченицы *Цоне мило чедо* – изначально двухголосной, в размере 13/16 (2+2+2+2+2+3), представленном в издании как сумма размеров 4/8+5/16. Болгарский размер 13/16 определяется как шестидольный с удлинённой шестой долей, характерный для быстрого танца-хоро *Цоне мило чедо* (например, Кюстендилского)¹². Шестидольники используются и в тексте, который распет всегда силлабически (слог-нота) в первой части сложного такта (4/8) и силлабо-мелизматически – во второй (5/16). Поэтический текст построен в виде диалога матери с сыном Цоне, предполагающего куплетную форму: запев – вопрос матери, припев – ответ Цоне *Мамо, мила мамо*. В основе мелодической структуры лежит четырехтактный период, с повторением каждого четырехтакта, которое иногда выписывается из-за варьирования в кадансовой области. Варьирование мелодии рефрена – более явное в сравнении с куплетом.

Фактурное развитие, использующееся в песне, включает переход от диафонии первого куплета к трифонии (или усложненной диафонии) второго. Фактически здесь звучит та же диафония, так как мелодия верхнего голоса утолщена – удвоена в нижнюю терцию. Однако, новая ступень сложности, благодаря дублировке, приводит к гетерофонии. Общее строение мелодии включает 4 повторенных периода. Композитор преодолевает периодичность повторения четырехтактов, повторив всю мелодию полностью еще раз и разделив обе части – изложение и повторение – четырехтактной интерлюдией на текст последней шестидольной фразы, однократно повторенной. Музыкальное решение этой вставки отличается от хоровой диафонии и трифонии, так как представляет собой хоровой унисон (октаву), особенно отчетливо обнаруживающую сложный несимметричный (неравнодольный) размер 13/16 на основе шестидольника восьмых (2+2+2+2+2+3).

Д. Христов является автором двух сборников **хоровых песен патриотического содержания** – *Балканских песен* (1913) и *На неразделни роден край* (1917). В обоих сборниках, ставших откликом на военные события, от которых зависела судьба страны, преобладают песни-гимны, песни-марши. В первом сборнике 11 из 12 песен написаны в жанре марша [177, с.70]. Особый интерес в свете темы исследования представляет хоровой гимн патриотического содержания *Пирин планина* как ранний образец этого жанра в сложном неравнодольном размере 7/16, характерном для болгарских подвижных песен-танцев. К песне имеется редакторская ремарка «Быстро (как македонское хоро)», которая определяет и темп, и жанровую принадлежность хоровой песни *Пирин планина*. Такое сложное жанровое смешение – гимн-песня-танец – на самом деле не редкость в хоровом творчестве Д. Христова (см. далее о хоровой песне *Едничък чуй се вик*). В. Крыстев увидел в песне *Пирин планина* два разных жанровых истока: «ритмически организованная сила романтической хайдушки и динамически переосмысленная повествовательность старой эпической песни» [177, с. 71].

Размер 7/16 (или 7/8) – это сложный трехдольный и семивременный размер, образованный путем сложения двух простых двувременных и одного простого тривременного размеров. В зависимости от того, какая доля удлиняется, возможны 2 вида этого размера: 3 2 2 или 2 2 3, связанных с различными жанровыми моделями. Удлинение третьей доли встречается в женской (или шопской) рьченице, в то время как первая метрическая схема положена в основу так называемой мужской (или тракийской) рьченицы, а также многих македонских песен, что оказывается верным для хоровой песни *Пирин планина*. Восьмидольникам поэтического текста соответствуют четырехтактные музыкальные предложения, объединяемые в восьмитактные периоды. Простая

музыкальная форма болгарской народной песни варьируется композитором в фактурном отношении. Хотя хоровое многоголосие в этой песне представляет собой диафонию, свойственную народному многоголосию гетерофонной природы, запев по своей фактуре отличается от припева. Диафония запева сменяется усложненной диафонией припева (*tutti*), в которой мелодия верхнего голоса удвоена в терцию. Таким образом, композитор воссоздает в рассматриваемой песне многие типичные черты болгарских народных мелодий. Приемы воплощения болгарской специфики, опробованные в сборнике *Балканские песни*, композитор еще не раз применит в своем хоровом творчестве.

Показательными образцами патриотических хоровых песен Д. Христова являются пять песен из сборника *На неразделни роден край* (1917), переизданных в собрании *Из болгарской хоровой классики*, вып. 1, под редакцией А. Куюмджиева. Для названия сборника Д. Христов избрал первую строку своего знаменитого гимна св. Клименту (Охридскому) на стихи Стилияна Чилингирова *На неразделни роден край звезда и възхода*. Это название символично, как символична сама фигура Климента Охридского – ученика и соратника славянских просветителей св. Кирилла и Мефодия, почитаемого как просветителя болгар и славян в целом. Его именем назван Софийский госуниверситет, и оно ассоциируется с родным языком и просвещением, в том числе и с образованием молодежи. Тем самым композитор указывает на высокий духовный ориентир, в отблесках которого воспринимаются песни сборника, и которым следует руководствоваться при анализе их содержания и музыкально-выразительных особенностей.

Песни из сборника *На неразделни роден край* – это оригинальные авторские композиции, по указанию В. Крыстева [177, с. 208-209]. Написанные для однородного (мужского) хора на тексты разных поэтов (Ст. Чилингирова, Л. Бобевского¹³), эти хоровые песни объединены патриотической тематикой, с присущей ей образностью (слова и фразы текста *Родина, свобода, знамя, болгарский народ, отечество, родной край* и т.д.). Жанровое решение хоровых миниатюр логично вытекает из народно-патриотической образной сферы их текстов: для музыкального воплощения композитор выбрал жанры марша (*Поклон, Родина* и *В стройных рядах*) и гимна (*Народное знамя*). Еще в одной песне – *Едничък чуй се вик*, ставшей практически народной, прославившейся за пределами Болгарии благодаря известной симфонической рапсодии *Вардар* ученика Д. Христова, Панчо Владигерова – использован характерный болгарский неравнодольный размер 5/8.

Четыре из рассматриваемых хоровых песен отличаются небольшими масштабами, простотой формы и музыкальных выразительных средств; на их фоне песня *Поклон, Родина* выделяется своим более сложным строением.

Патриотическая песня Д. Христова *Едничък чуй се вик*, благодаря лаконичности и в то же время выразительности музыкальных средств, обладает особой силой воздействия, воспринимается как квинтэссенция болгарского духа и народности, не случайно эта мелодия «ушла в народ». В простой, но емкой ритмоинтонационной музыкальной форме нашел свое воплощение поэтический текст Любомира Бобевского, концентрированно обобщивший патриотические настроения первого десятилетия XX века – времени создания болгарского государства и передающей некий собирательный образ болгар самой Болгарии, Македонии и Добруджи.

Унисонное начало запева при повторении мелодии варьируется не только в мелодическом, но и в фактурно-гармоническом отношении. Переход к плотной аккордово-гармонической фактуре с преобладанием терцовой дублировки в паре верхних голосов во втором предложении запева и сохранение такой фактуры в припеве становится звуковым воплощением того народного единства, о котором идет речь в тексте. В формировании образа единения участвуют и такие выразительные средства, как волевой, решительный квартовый (или терцовый) скачок (тоническая кварта) с остановкой на втором звуке, которым начинается каждый четырехтакт мелодии; простота гармонических последований, преобладание автентического гармонического оборота T-D, подчеркнутого широкими ходами баса (октавный, квинтовый или терцовый скачки I-V, I-III); ограничение аккордов терцовым строением. Слитность гармонической вертикали в ее движении обеспечивается также силлабическим соотношением (слог-нота) музыки и текста, единого для всех голосов. Квадратность, симметричность музыкальных построений запева и припева (8 тт. + 8 тт.), типичных для песен в куплетной форме, преодолевается постоянным мелодическим варьированием.

В песне ощущается маршевость, благодаря использованию пунктирного ритма двух видов – крупного в условиях неравнодольности (четверть–восьмая–четверть) в начальной утвердительной интонации, и мелкого (восьмая с точкой–шестнадцатая–восьмая) в третьем такте каждого четырехтакта. Единственная мелодизация линий в песне отмечается в хроматизированной секвенции басового голоса (вводнотоновый хроматизм), связывающей повторения припева. Пятидольный размер 5/8, придающий песне национальное своеобразие, проявляет качество неравнодольности по-разному: при преобладании тактов, построенных по формуле (2/8+3/8), такты с пунктирным ритмом меняют тактовую формулу на (3/8+2/8).

В песне–марше *В стройных рядах* на стихи Ст. Чилингирова используется тот же комплекс выразительных средств, который обнаруживается в песне *Едничък чуй се вик*. Это фанфарные интонации – движение по звукам аккордов, яркие скачки (особенно

тоническая кварта), повторения звука, сочетание отрывистого, восходящего по звукам аккордов, и плавного, нисходящего поступенного движения. Для марша характерен строгий, размеренный двухдольный метр в ритме шага, квадратность построений, аккордово-гармоническая фактура с преобладанием терцовой дублировки мелодического голоса, чеканное силлабическое соотношение текста и музыки. Сольный запев теноров и противопоставление ему хорового tutti свидетельствуют о куплетной форме, усложненной, однако появлением третьего раздела, варьирующего второе предложение запева. Куплетная вариационность достигается не только варьированием мелодической линии, но и мелодизацией басового голоса, гармоническим движением (кратковременное отклонение в субдоминанту во втором предложении припева, хроматизация с последующей отменой ее в третьем разделе формы).

Песня-гимн *Народното знаме* на стихи того же Ст. Чилингирова представляет собой гимн-оду, воспевающую цветовую символику государственного флага Болгарии. Гимн величественного характера в гомофонно-гармонической хоральной фактуре обладает всеми необходимыми чертами для того, чтобы претендовать на позицию официального гимна национальному знамени. Восходящие затактовые квартовые интонации, размер 4/4 *alla breve*, ритм шага – постоянная пульсация четвертями, маршевая ритмическая формула – пунктирный ритм крупных длительностей (четверть с точкой–восьмая, приходящаяся почти на каждую сильную долю), преобладание силлабического соотношения музыки и текста, квадратность и симметрия куплетно-вариационной формы, гармоническая устойчивость – частое начало с тоники (D-T) и кадансирование с использованием полного гармонического оборота на тонике A-dug – это те универсальные средства, которые типичны для жанра торжественного марша.

Индивидуальность ему придают постоянное мелодическое варьирование, благодаря которому измененное повторение запева образует сложный период повторного строения с одинаковыми началами больших предложений-куплетов (8 тт. + 8тт.), но с четырьмя разными каденциями – T-D-S-T; полные несовершенные каденции, которые заканчиваются на вторую, слабую долю, «валторновый» ход по звукам верхнего нисходящего тетрахорда мажора на гармонии тонического трезвучия – подчеркивание тонической функции, похожее движение в рамках D₇ и S, использование побочных ступеней и неаккордовых звуков. Очевидно, что фактура, особенности голосоведения и гармонии позволяют исполнить этот гимн не только однородным 3-голосным хором, но и при необходимости средствами духового оркестра.

Четырехголосная песня *Поклон, Родино* для однородного мужского хора на стихи неизвестного поэта также относится к жанру песни-марша, в которой к тому же ярко

выражены гимнические черты. «Простая» тональность *B-dur* с небольшим количеством знаков, которая ассоциируется с военными маршами в исполнении духовых оркестров, двудольность, начало мелодии с затакта и восходящего квартового скачка, обилие волевых, призывных, фанфарных интонаций – восходящего движения по звукам мажорного трезвучия, скачка на восходящую септиму, заполнение квартового затакта поступенным движением мелодии и т.д. обеспечивают торжественный характер песни. Маршевая ритмическая формула, аккордовая гармоническая фактура, выступающие в едином комплексе с охарактеризованной мелодией, способствуют рождению тех чувств гордости и людской сплоченности, которые обычно вызывает гимн.

Следует заметить, что характер мелодии в определенном смысле вступает в противоречие с начальными словами текста: волевой восходящий квартовый зачин теноров и подхватывающий мелодию октавно-квартовый ход басов приходится на слово «поклон», к тому же усиленное повторением. Текст, в целом типичный для революционных гимнов, отличается непривычной для них протяженностью. Содержание его разворачивается в движении от «тяжких дней» борьбы к победе «мощного духа» и завершается не только призывом к молодежи «вперед!», но и тезисным изложением позитивной программы «новой жизни» – процветания родной Болгарии.

Следуя за текстом, музыкальная форма этой хоровой песни—марша—гимна отличается более развернутым характером, чем другие песни патриотического содержания Д. Христова и других представителей первого поколения болгарских композиторов. Форма песни складывается из четырех 16-тактовых периодов, каждый из которых повторяется по схеме ||: a :||: b :|| 2 т. ||: c :||: d :||, что позволяет определить форму целого как сложную двухчастную А В, типичную для музыки, связанной со словом. Каждый из больших периодов образован двумя восьмитаками повторного строения, их квадратность и симметричность в сочетании с простой мелодией марша-гимна свидетельствуют в пользу куплетной формы типа запев-припев как базовой формы – источника композиции хоровой песни *Поклон, Родино* Д. Христова. Черты куплетности можно усмотреть в варьировании мелодии первой части, помещенной во второй части в нижний голос (унисон басов), при всем различии фактуры, тональности, а также усилении маршевости.

Все охарактеризованные выше черты мелодики, ритмики, фактуры и формообразования этой песни, в принципе, являются типичными для жанра марша-гимна, обеспечивая сохранение его жанровых качеств, таких, как энергичный характер, выпуклость и запоминаемость мелодии, простоту и четкость общего строения. Однако Д. Христову удалось не только разнообразить музыкальные средства, которые

традиционно используются для воплощения жанровых признаков, но и придать им болгарский колорит. Так, в бытовых песенно-танцевальных жанрах, написанных в двухчастной форме, обычно наблюдается тональный план T D D T для мажорных тональностей, а в песне *Поклон, Родино* Д. Христова по этой гармонической схеме строится первая, тонально замкнутая часть в *B-dur*, а вторая звучит в тональности субдоминанты – *Es-dur*, без возвращения в исходную тональность, напоминание о которой присутствует в виде доминантового органного пункта – звука *B* в начале каждого восьмитакта. Гармоническая плагальность станет важной чертой музыкального стиля композитора.

Отличительной чертой рассматриваемой хоровой песни является дублировка мелодии в терцию, иногда дающая неаккордовые «трения» о соседние, гармонические звуки нижней пары голосов, унисонные начала–зачины в начале периодов и нередко – предложений. Эти унисоны теноров и басов образуют двухголосие в том числе и благодаря индивидуальным ритмическим и фактурным условиям вступления голосов, что становится важным приемом усиления четкости восприятия формы и фактурного развития. Подобные мелодические и фактурно-гармонические особенности хоровых миниатюр, связанные с болгарским фольклором, станут определяющей чертой хорового творчества Д. Христова. Песенная жанровая природа, которая обнаруживается наряду с гимничностью и маршевостью, становится одним из определяющих национальных атрибутов эпохи, проявившихся в музыке первого поколения болгарских композиторов, к которому принадлежит и Д. Христов. Однако близость его сочинений массовым формам музицирования – песням, танцам, маршам, – и связанная с жанровостью простота музыкального материала, ясность изложения, прозрачность фактуры может сочетаться с «учеными» приемами композиторской техники, такими, например, как каноническая секвенция в двойном контрапункте октавы во втором периоде простой двухчастной формы А (тт. 25-29).

Песня *Шар и Рила* на слова Ст. Чилингирова, написанная для четырехголосного хора, отличается изящной фактурой гомофонно-гармонического типа, новизной и оригинальностью музыкального языка, тонким использованием приёмов полифонии. усложненной аккордикой.

Простые песенно-танцевальные жанры чаще всего осмысливаются композитором в героико-патриотическом ключе, школьные песни «оживляют» страницы прошлого, воплощают национальные символы, образы родной природы, связанные с собирательным образом Родины. Их яркая национальная определенность становится следствием использования национально-определяющих текстов и связана с ориентацией на

болгарский национальный фольклор. Степень преломления фольклорных традиций в хоровых песнях Д. Христова различны – от обработок до оригинальных авторских опусов. Ощущение национального в школьных хоровых песнях складывается на основе понятных, близких поэтических образов, элементов болгарского песенного мелоса, диатоники, моторно-ритмического чувства, благодаря обращению к первичным жанрам марша, танца. Играет роль и несложная хоровая фактура с терцовым удвоением мелодии верхнего голоса и т.п., взятых в их органичном сочетании.

Т. о., область школьных хоровых песен является очень органичной для творчества Д. Христова, занимая немаловажное место в его художественной концепции. Будучи трактованными как воплощение национального болгарского духа, возникнув как часть современного профессионального искусства, школьные песни Д. Христова выросли на почве болгарского фольклора и шире – болгарских народных традиций. И, следовательно, они должны рассматриваться в первую очередь в русле проблемы болгарской национальной специфики, национальной характерности музыкального языка и образного мира.

3.4. Выводы по главе 3

В данной главе был проведен сопоставительный анализ болгарских народных напевов, зафиксированных в музыкальных коллекциях композитора, и имеющихся композиторских хоровых сочинений на их основе. Это дало возможность выявить особенности музыкального мышления композитора, с одной стороны, а также особенности его метода работы с фольклорным материалом, сохранения его болгарской специфичности – с другой.

1. Результаты анализа и наблюдения диссертанта вполне согласуются с научной и творческой позицией композитора-исследователя Д. Христова в отношении болгарского песенно-танцевального фольклора и методов его обработки, высказанных в его музыкально-теоретических работах.

2. Опираясь на типологию фольклоризма, предложенную Л. Ивановой [44], в хоровых песнях Д. Христова можно выделить два уровня работы с фольклором:

- этнографический подход к фольклорному материалу – в виде обработок;
- авторское «переинтонирование» в виде композиций в народном духе.

3. Однако сочинения, возникшие в результате этих двух методов композиторской работы, отличаются общими чертами. В рассмотренных хоровых песнях прослеживаются основные национально-специфические признаки, которые свойственны в целом хоровым произведениям Добри Христова на фольклорной основе:

- 3.1 тонкое чувство фольклорного первоисточника, стремление сохранить национальную специфику лада, метроритма, фактуры, синтаксиса, формообразования;
- 3.2 детальная проработка фактуры, артикуляции, динамики;
- 3.3 фактурная и гармоническая вариантность как главный прием развития в одних работах, которая может сменяться вариантностью как средством мелодического развития – в других;
- 3.4 использование диафонии как специфически болгарской формы народного многоголосия, сохраняющей свое значение даже в случаях обращения к гетерофонии и имитационно-полифоническим формам;
- 3.5 натурально-ладовая основа многоголосия;
- 3.6 периодичность на синтаксическом уровне;
- 3.7 преобладание песенно-танцевальных жанров в традиционно болгарских «неравнодольных» (асимметричных) размерах;
- 3.8 стремление к жанрово-характерной образности в каждой миниатюре, трактованной как музыкально-жанровая сценка, при общей простоте выразительных средств.

4. БОЛГАРСКАЯ СПЕЦИФИКА ХОРОВОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ МУЗЫКИ Д. ХРИСТОВА

Хоровая духовная музыка конца XIX – начала XX века – особый период в истории православного церковного пения в целом. Поиски национальной идентичности, самобытности в этой области проявляются в отношении к древней церковной монодии, признании ее связи с народно-песенной традицией. Перед композиторами встает проблема соотношения авторского начала и канонов богослужебного пения. В это время заостряются проблемы, которые можно отнести к области композиторского ремесла: уместность использования новаторских средств музыкального языка, сохранение традиционных церковных жанров, правомерность привлечения разнообразных драматургических приемов и принципов концертности.

В каждой из национальных музыкальных культур обширного православного региона были найдены свои подходы и решения вопроса о том, как совместить национальные основы музыкального языка, современные достижения в области музыкального мышления и требования церковности богослужебного пения. В болгарской музыке многие из этих проблем пришлось решать в новый период болгарской истории именно Д. Христову.

Как известно, Д. Христов руководил церковным хором первой величины: хором кафедрального собора св. Александра Невского в Софии (с 1935 г.). Непосредственно участвуя в православной церковно-богослужебной практике, композитор по роду своей деятельности регента хорошо знал прикладную церковную традицию. Поэтому проблема возможности исполнения на клиросе духовных сочинений, созданных светскими композиторами, не причастными в полной мере к церковной жизни¹, не была актуальной для духовной музыки Д. Христова.

Композитор-фольклорист и хоровой дирижер, он внес большой вклад в *развитие церковно-певческой традиции хорового пения и хорового исполнительского искусства* в целом. Этому достойному представителю национальной культуры в своей многолетней деятельности удалось решить ряд задач в этой области:

1. пополнение хорового репертуара богослужебного пения на родном языке, сообразуясь с каноническими традициями православия, с одной стороны, и с региональной церковно-певческой практикой – с другой;
2. сохранение древней традиционной монодии (разных ветвей православной богослужебной музыки) как основы многоголосных церковно-певческих сочинений;

3. издание церковно-певческих произведений и циклов, удовлетворяющих потребностям профессиональных хоровых коллективов и приходских церковных хоров разного состава.

Добри Христов является автором двух литургий, сочиненных и изданных им в 20-30-е годы: *Литургии Св. Иоанна Златоуста* (№ 1) для смешанного хора, 1924 и *Общедоступной Литургии* для хорового пения однородным хором (№ 2), 1934. Во второй половине 30-х годов композитор сочинил песнопения Всенощного бдения, собранные и изданные под одним переплетом в конце XX века. Помимо этого, в 1930 г. в Софии под редакцией Д. Христова опубликовано *Пение на молебен, крещение, панихиду и венчание* – песнопения для церковных треб частного богослужения, – основанное на обиходе русской православной церкви.

4. 1. Литургия Св. Иоанна Златоуста (№ 1)

В 1924 г. Д. Христов завершает работу над *Литургией Св. Иоанна Златоуста* с дополнительными песнопениями, для смешанного хора, которая стала первой литургией в его творческом наследии. Композитор писал ее для хора церкви «Св. Семичисленники» («Св. Седмочисленици») в Софии, с которым он работал. Сочинение, изданное в 1925 г., исполнялось хором под руководством автора на церемонии освящения храма-памятника Св. Александра Невского годом ранее, о чем сообщается в издании. Какие-либо комментарии к партитуре, изданной автором на собственные средства, отсутствуют. Может быть, поэтому в репринтном издании Литургии [216], вышедшем в Германии в 1988 г., в качестве вступления приложен фрагмент из исследования П. Динева о церковно-музыкальном творчестве Д. Христова [157].

В своей *Литургии Св. Иоанна Златоуста* (№ 1) Д. Христов строго придерживался чинопоследования Божественной литургии, поместив в основной раздел только неизменяемые песнопения (см. ее состав в приложении 2.1). Отличительной особенностью этой Литургии является включение *На многая лета, Владыко* архиерейского богослужения, а также песнопения *Возлюблю тя, Господи, крепосте моя*.

Великая ектения занимает, как известно, первое место в службах, поэтому и отличается особой полнотой. Ектения *Литургии* Д. Христова включает, как и положено, 11 прошений, начинаясь Аминем и завершаясь возгласом *Тебе, Господи* (прим. 4.47). Первые прошения представляют собой хоровую псалмодию (речитацию) на трезвучии G-dur, постепенно усложняясь путем опевания основного тона, дублированного в верхнюю квинту. Есть здесь и минорный вариант, начинающийся с VI ступени (№ 5). Постепенно возрастает сложность распевов, которые становятся более развитыми в мелодическом

отношении. Два из прошений распеваются на староболгарскую мелодию (№ 9 и 10), отличаясь симметричностью, «квадратностью», которая преодолевается ферматами и добавлением паузы в конце. Заметим, что композитор не проставил размер. Начальные прошения формально укладываются в два четырехдольных такта, прошения № 5-8 более свободны в метрическом отношении. Последнее прошение (№ 11) и возглас *Тебе, Господи* содержат синкопы.

Малая ектения из двух возгласов содержит прошения № 2 и № 3 из Великой, также завершаясь таким же не сложным в музыкальном отношении возгласом *Тебе, Господи* и заключительным *Аминь* (прим. 4.48). Так как эта ектения часто звучит на протяжении службы, то композитор выбрал самое простое опевание основной ступени с терцовой дублировкой, не затеняющее богослужебные тексты, которые чередуются с малой ектенией.

В состав основного раздела Литургии № 1 вошли следующие неизменяемые песнопения на основе староболгарского распева, указанные самим композитором (прим. 4.47–4.50):

1. Великая ектения – распевы № 9 и 10
2. *Слава и Ныне. Единородный сыне*
3. *Во царствии Твоем* (Блаженны)
4. *Святый Боже* (Трисвятое)
5. *Милость мира*
6. *Хвалите Господа с небес* (причастный стих)

Гимн *Слава и Ныне. Единородный сыне* на староболгарский напев обладает всеми признаками *переменного многоголосия* (В. Протопопов): имитационно-полифоническими приемами, аккордовыми последованиями, сопоставлениями групп голосов и tutti (прим.4.49). Но текст песнопения в голосах произносится разновременно только в разделе *Слава и Ныне*, а также в начале песнопения на слова *Единородный сыне*, хотя следует отметить тенденцию к слиянию голосов в аккордово-гармоническое 4-голосие во второй половине строк, после двух- или трех- (преимущественно) -голосных зачинов. Т.е. объединение его происходит в туттийных разделах композиции, особенно в ее финальной части. Гимн в изложении Д. Христова обретает вариационно-строфическую форму, в которой варьируются благодаря распеванию не только мелодия, но и масштаб мотивов и фраз. При этом ясно ощущается варьированная повторность, благодаря синтаксическому членению и каденциям в параллельно-переменном ладу «Соль–ми» (на I, I, VI, I, VI, I. III мажорной – D₅₃ к VI, VI, I, VI, I, IV (сектаккорд), I. В гармонизации мелодии преобладают трезвучия, обогащенные задержаниями.

Блаженны представляют собой обработку староболгарской мелодии («по староболгарский мотив» – ремарка композитора). Первый стих – *Во царствии твоём помяни нас, Господи* задает основной мотив, очень простой, поступенный в объеме терции, который сразу же начинает варьироваться (прим. 4.50).

Входное *Приидите поклонимся*, поющее после служебного указания композитора «Премудрость» (*Премудрость, прости* – возглас дьякона), содержит изменяемую вставку, зависящую от праздника. В песнопении Д. Христова распевается воскресная вставка *Воскресый из мертвых*, которая используется на рядовых (непраздничных) воскресных Литургиях (прим. 4.50).

Гимн *Тебе поем* в составе Евхаристического канона отмечает особо важный момент литургии – состояние духовного трепета, переживаемое верующими во время пресуществления святых даров в плоть и кровь Христову. Этот славительный текст, примыкающий к песнопению *Милость мира*, породил большое количество музыкальных версий. К. Япова говорит о песнопении Д. Христова *Тебе поем* как о «проникновенном» музыкальном образце, объединенном в структурном и тематическом отношении с предыдущей *Милость мира* и в то же время относительно самостоятельном [240, с. 170].

В раздел дополнительных песнопений вошли: песнопение на освящение храма, тропари праздников (Рождества, Воскресения, Успения), святым – св. Кириллу и Мефодию, св. Ал. Невскому, а также пять мелодий *Святый Боже*, в том числе № 4 (Варненское), Херувимская № 2, *Милость мира* № 2 (с-moll), *Отче наш* № 2, особая молитва *При тебе, о Боже!*, посвященная софийскому митрополиту Стефану.

4. 2. Общедоступная Литургия для хорового пения (№ 2)

Общедоступна за хорово пение литургия (№ 2) для однородного хора Добри Христова была издана в Софии в 1934. В предисловии к изданию композитор объяснял цель ее создания, с одной стороны, потребностями церковно-певческой практики болгарских хоров, с другой – стремлением посредством такого рода церковных песнопений внести свой вклад в появление «новой родной церковнопевческой литературы, которой в далеком прошлом славилась родная наша церковь...» [см. 222, Предисловие]. Патриотическая мотивация двигала музыкальное творчество первых поколений национальных композиторов не только в Болгарии, но и в других восточноевропейских странах второй половины XIX-начала XX в., где композиторы-первопроходцы закладывали основы национального репертуара в разных областях музыкального искусства (достаточно вспомнить, например, о Литургиях Г. Музическу, работавшего в Яссах, или Михаила Березовского в Кишиневе²).

Каждый из образцов песнопений литургии имел свою специфику, обусловленную локальными потребностями и церковнопевческой практикой, но в то же время отражал ориентацию на известные существующие модели православных литургий. Так Д. Христов писал о своей *Общедоступной Литургии*: «сочинена по подобию общедоступных церковно-певческих сборников, изданий бывшей царской придворной певческой капеллы в России, для обслуживания церковно-певческой среды у нас не только в городах, но и в селах» [222, с.3]. При этом следование употребительным образцам также было национально специфическим, что обнаруживает, например, сравнение *Литургии* Д. Христова с *Гимнами св. Литургии* бессарабского композитора М. Березовского, который включил в свое собрание не только собственные песнопения и гармонизации псалмических мелодий (румынских песнопений византийской традиции), но и переложения многоголосных песнопений русских церковных композиторов – Д. Бортнянского, А. Веделя [91].

В *Общедоступной Литургии* Д. Христова имеются указания на использование болгарского распева как источника многоголосных песнопений: «Все напевы в этой литургии – в духе восточноправославной славянской музыки с преобладающим звучанием староболгарского церковного напева, широко использованного с XVII в. <...> в русском обиходном церковном пении». Композитор выделяет среди других песнопений *Елицы* и *Достойно есть* с оригинальными староболгарскими напевами, гармонизованными согласно их звуковой сущности. По своему составу эта *Литургия* – более полная в сравнении с *Литургией* № 1, включает как неизменяемые, так и изменяемые, праздничные песнопения (см. состав *Общедоступной Литургии* № 2 Д. Христова в приложении 2.2).

Следует заметить, что изменяемые, праздничные песнопения, припевы праздников *Общедоступной Литургии* Д. Христова следуют за неизменяемыми, вседневными. Например, композитор издал припевы праздников: к 1-му антифону литургии *Благослови душе моя* приложен один из двух возможных припевов – *Молитвами Богородицы, Спасе, спаси нас* (может быть также *Молитвами святых Твоих, Спасе, спаси нас*). Ко 2-му антифону *Спаси ны, Сыне Божий*, [изменяемая часть], *поющая Ти: Аллилуия* даются взаимозаменяемые вставки, поющиеся на большинство двенадцатых праздников. Похожим образом Д. Христов приложил к песнопению *Приидите, поклонимся* (входное) мелодии, заменяющие его на литургиях Господских праздников.

Так как по замыслу композитора *Литургия* № 2 должна была стать общедоступной, особенностью издания стало включение литургических (уставных) указаний об исполнении песнопений, порядка их следования, некоторых возгласов священника и т.п., которые могли бы облегчить работу регенту церковного хора и дать возможность певчим

следить за ходом службы. Однако идея доступности *Литургии* широкому кругу болгарских певчих не ограничивается одними лишь указаниями. Помимо расширенного *состава* песнопений, упрощена *форма записи* и предусмотрена возможность *переложения* с однородного на смешанный хор.

В издании имеются практические указания для пения *Литургии* смешанным хором, т. е. фактически – для переложений на другой хоровой состав. Композитор объясняет распределение хоровых партий, тональную транспозицию в случае превышения диапазона звучания, случай неполного 4-голосия и т. п. Однако П. Динев скептически отнесся к такому словесному пояснению, справедливо полагая, что переложение с одного хорового состава на другой не может быть простым механическим актом, а относится к области хоровой аранжировки и, следовательно, невыполнимо в условиях скромных хоровых возможностей сельского прихода [157]. Известный случай бытования песнопений в разных хоровых версиях – *Гимны св. Литургии* М. Березовского 1927 г., где одно и то же песнопение изложено в виде разных партитур для смешанного и однородного хора, а его более ранняя и более простая *Литургия* для 3-голосного хора остается востребованной до сих пор и выдержала несколько изданий.

В своем стремлении донести церковные песнопения до каждого болгарского прихода Д. Христов использовал упрощенную форму записи хорового сочинения – на одном нотоносце, что возможно в случае несложной многоголосной фактуры с эквиритмической (одинаковой для всех голосов партитуры) организацией и преобладанием силлабического (слог-нота) или невматического (слог – 2-3 ноты) соотношения музыки и текста. В случае более сложной фактурно-ритмической организации, как например, в попарной канонической имитации причастного стиха № 17 *Хвалите Господа с небес*, композитор оговаривает распределение голосов смешанного хора, поскольку в записи имеется лишь двухголосная каноническая имитация для первых двух «колен» (музыкальных строф), второе их них повторено дважды (прим. 4.51). Двухголосие сменяется преобладающим трехголосием в следующих двух повторениях стиха, образующих еще одну строфу. Заключительная *Аллилуйя* с многократным мелизматическим распеванием этого слова на тоническом, доминантовом и тонико-доминантовом органном пункте, обилием диатонического секвенцирования, отклонений во II и VI ступени, игрой натурального и гармонического мажора является развернутой кодой, звучащей после каданса в основной тональности *F-dur* (прим. 3.48).

За небольшим исключением (№ 14 *Достойно есть* афонское с безмензурной метроритмической записью, речитативное *Верую*, где тактовые черты отмечают синтаксическое членение текста), песнопения записаны в тактометрической системе, с

выставленным при ключе размером. Другой особенностью *Литургии* является преобладание стабильного многоголосия (трех-четыrehголосия) хорально-гармонического типа. В то же время наблюдаются образцы фактуры переменного типа, как, например, в песнопении *Тебе поем*, где золотой валторновый ход двух верхних голосов разворачивается на оstinатном доминантовом звуке нижнего голоса, сменяющемся 3-голосным гармоническим завершением в основной тональности *a-moll*. Аналогичным образом – фактурой переменного типа – начинаются и следующие две строфы песнопения, но так как форма песнопения – сквозная строфическая, гармоническое наполнение оstinатно повторяющихся нижнего и развивающихся верхних голосов меняется в каждой строфе. Небольшая кода на выдержанном двойном органном пункте тоники в хорально-гармонической 4-голосной фактуре завершает это небольшое песнопение.

Мелодии староболгарского напева, использованные Д. Христовым в *Общедоступной Литургии* № 2:

1. *Елицы во Христа крестистеся* («по староболгарскому церковному напеву» «из Афонского Октоиха XII в., открытого проф. Смоленским, в аранжировке автора» [222, с. 33])
2. *Кресту твоему*
3. *Достойно есть* (Староболгарский Афонский напев – Гимн Св. Богородице)
4. *Хвалите Господа с небес* (причастный стих – киноник).

Для нашего исследования важен не только сам факт обращения композитора к мелодиям болгарского распева, но и связь их с работой А. Николова по разысканию болгарских мелодий в славянских рукописях православного региона, а также с упоминавшейся выше экспедицией на Афон. Песнопение *Елицы во Христа крестистеся* представляет собой гармонизацию («аранжировку», по словам Д. Христова [222, с.33]) мелодии староболгарского распева из Афонского Октоиха, обнаруженного проф. Смоленским. Простая мелодия узкого объема (квинта) с плавным поступенным движением, опирающаяся на исходную интонации *Литургии* – терцию на тонике, и ее 4-голосная гармонизация в доминирующей тональности *B-dur* отличаются диатонизмом. Умеренный темп, неспешное движение четвертями и половинными, присутствие внутрислоговых распевов, частая дублировка мелодии в сексту отличают это праздничное песнопение, замещающее Трисвятое в дни важных Господских праздников. Хотя в нотах проставлено изменение размера с 4/4 на 2/4, такая смена не ощущается как метрическая переменность, благодаря сохранению двудольности, постоянному варьированию начальной терцовой интонации и ее секвентного варианта от второй ступени.

Непрерывное скольжение по опорам *b-des, es*, мелодическое варьирование при преобладании 2-4-тактных построений, плавное мелодическое движение сближает это небольшое песнопение с народнопесенными образцами. Контуры трехчастной композиции *Елицы во Христа креститесь* приобретает вследствие изменения темпа на более быстрый в разделе *Слава Отцу...Аминь*, а также фактуры – с 4-голосия на октавный унисон, расходящийся на 3-голосие и лишь затем 4-голосие, силлабическое движение четвертями, в то время как с возвращением второй строки текста *во Христа облекостесь. Аллилуйя* возвращается и соответствующая ей музыка.

Небольшое 14-тактное песнопение *Кресту Твоему* – также из числа заменяемых – в умеренном темпе, с преобладанием четвертей и половинных длительностей, выдержано в строгом 4-голосном хорально-аккордовом складе и силлабической манере слог-нота. Д. Христов подчеркнул небольшими распевами лишь первую строку «Кресту Твоему» и два слова: «Владыко» и «славим».

Неизменяемые песнопения *Слава* и *Единородный сыне* обладают некоторыми чертами, роднящими их не только с народными мелодиями, но и с церковными образцами византийской традиции (прим. 4.52). *Слава Отцу* открывается двойным исоном, в который слиты три голоса, а мелодия, проистекающая из октавного унисона, оказывается помещенной в середину. Развиваясь в виде варьированной секвенции, поднимаясь постепенно, уступами к верхнему звуку двойного исона – d^2 – мелодия проделывает аналогичный обратный путь к нижнему звуку исона d^1 , но уже в качестве верхнего голоса и в сопровождении трехголосной аккордовой фактуры. Однако статичный нижний голос долго задерживается на одном уровне, формируя то октавы, то репетиции устойчивых ступеней эолийского лада d – I, IV, V. Завершение унисоном на первой ступени лада представляется логичным.

Унисонами начинается и заканчивается каждая строка текста песнопения *Единородный сыне*, разворачиваясь то в трехголосие, то в плотную 4-голосную аккордово-гармоническую фактуру с преобладанием силлабического соотношения музыки и текста. Движение мелодии отражает ладовое развитие, при котором происходят различные ладово-гармонические модуляции. Так первые две мелодических строки в диатоническом эолийском ладу d , отталкиваясь от унисона, не выходят за пределы квинты. Вводный тон – повышенная VII ступень – появляется только в каденции. В следующей строке – «и изволивый» – мелодия не просто переносится квинтой выше, но и происходит ладовая модуляция в натуральный лад a , связанная с изменением звукоряда – появлением натурального звука h , при этом гармоническая каденция с вводным тоном появляется лишь в завершении строки. Исходный лад восстанавливается в начале следующей строки,

начинающейся с квинты и приходящей к первой ступени лада *d*. Хотя на данном отрезке мелодии нет указания на переход в другой лад, в своей гармонизации композитор применил отклонение в IV ступень. Вновь начав следующую строку «и непроложно вочеловечивыйся» с унисона на квинте основного лада, Д. Христов переносит мелодию на октаву выше, в том же ладу *d*. Строка «распныйся» вновь содержит ладовую модуляцию в натуральный *g*, с каденцией с вводным тоном. Возвращение в лад *d* на словах «смертию смерть» происходит вначале в двух-трехголосном варианте в первой октаве, а затем в 4-голосном – во второй, путем почти буквальная октавной транспозиции мелодии.

Мелодия первого антифона *Литургии* № 2 *Благослови душе моя* на текст избранных стихов 103 псалма – псалмодическо-речитативного типа, с силлабическим соотношением музыки и текста. Распевается мелизматически только заключение ее. Гармонизация ее в B-dur, в размере 4/4 выполнена с использованием строгой хоральной фактуры. Простота музыкальных средств распространяется и на область формы: варьированная повторность выливается в простейшую вариантно-строфическую форму, типичную для мелодий болгарского распева. Так как композитор не указал оригинальный источник мелодии, в результате анализа *Благослови душе моя* можно сделать вывод, что песнопение сочинено Д. Христовым при прочной опоре на старые традиции богослужебного пения и воспроизводит такие характерные черты древних музыкальных псалмов, как простота мелодической линии, приближающаяся к речитации, силлабика, строгое следование за текстом. В то же время преобладание повторности при простоте интонаций отсылает к болгарскому распеву, характерные черты мелодий которого воссозданы композитором в этом песнопении.

Гимн *Единородный сыне* отличается торжественным, величественным характером.

Как указывалось выше, к обиходному входному песнопению прибавлены праздничные входные, поющиеся на особые тексты, в том числе на Рождество Христово, на Богоявление и Вербное воскресение, Воскресение Христово, Вознесение и Сошествие Св. Духа. Несмотря на текстовую разницу этих изменяемых песнопений, во всех них композитор сохранил ионийский лад *F*, аккордово-гармоническую фактуру с малым количеством распевов (в основном, в кадансовых зонах), структуру, и, что представляется важным, базовую мелодическую линию, варьируемую тем или иным способом.

Обиходное входное складывается из двух разделов по две строки в каждом, с приложением аллилуйи. Распевание слогов более типично для первого раздела, в то время как второй «Спаси ны» отличается силлабическим соотношением текста и музыки, а наиболее протяженный распев приходится на заключительную аллилуйю. В изменяемых праздничных песнопениях наблюдается, во-первых, различное метрическое оформление,

связанное, несомненно, с текстом. Так во входном на Рождество *Из чрева прежде денницы* при сохранении тактовой системы композитор использует переменный метр, в то время как во входном на Богоявление *Благословен грядый* он отказывается от тактов, выставляя тактовую черту лишь в конце строк, а во входном на Вознесение и Сошествие Св. Духа тактовая черта отмечает окончание разделов.

Во-вторых, два последних песнопения отличаются более речитативным характером, что объясняется большим количеством текста (речитируемого на одном аккорде), при сохранении общего мелодического контура. Наиболее близким к обиходному оказывается пасхальное входное, в котором сделаны незначительные изменения в составе аккордов и усилен речитативный характер, который и не позволил на этот раз композитору уложить свое музыкальное прочтение текста в тактовую схему.

Изменяемые входные песнопения обнаруживают тонкое следование за текстом и простые музыкальные средства, которыми композитор его распевает, в том числе диатонику с единственным отклонением в V ступень, почти силлабическое тексто-музыкальное соотношение, 3-4-голосную аккордово-гармоническая фактуру хорального типа, варьирование путем речитации на одном аккорде, позволяющем прочесть большее количество текста без существенных нарушений мелодической канвы. Наиболее удаленными от обиходного и более самостоятельными в мелодическом отношении являются входные на Богоявление и Вербное воскресение, но касается это больше первого раздела, в то время как второй «Спаси ны» отличается большей устойчивостью при всех различиях праздничных текстов.

4. 3. Песнопения Всенощного бдения

Всенощное бдение в православной литургической традиции – это особые службы, которые относятся к суточному циклу богослужений, совершаемых в определенные дни церковного календаря и по Уставу длящихся от захода до рассвета. Суточный круг служб (в том числе и входящие в службу песнопения) исполняется постоянно, ежедневно, песнопения этого уровня содержатся в певческой книге Обиход. Согласно Уставу Русской православной церкви – Типикону, – Всенощное бдение должно совершаться в воскресные дни, а также в дни двенадесятых и великих, престольных праздников [20]. Следовательно, в составе Всенощного бдения оказываются как неизменяемые (воскресные) песнопения, так и изменяемые, праздничные (двенадесятых праздников). Эти две категории песнопений Всенощного бдения, отличаясь по стилистике (см. об этом далее), помещались в разных греческих невменных книгах.

Понятие Всенощной как цикла возникло (стало возможным) уже в эпоху авторских композиций религиозной музыки – в первой половине XX века. Поводом стало стремление объединить разнообразные и разножанровые песнопения в стилистическом отношении [20].

Песнопения по Всенощного бдения Д. Христова сочинялись во второй половине 30-х годов и относятся к жанру богослужебной музыки. Они предназначены для исполнения в церкви – кафедральном храме-памятнике Св. Александра Невского, где композитор регентствовал, начиная с 1935 года и до конца жизни. Этим творение болгарского композитора отличается от авторских циклов Всенощной XX века. По информации, сообщенной исследователем личного архива Д. Христова, хранящегося в Софии, в научном архиве Академии наук Болгарии – К. Яповой, – композитор тщательно планировал составление сборника песнопений Всенощного бдения [244, с. 248-262]. Песнопения так и не были изданы при жизни автора. Выражая волю композитора, его супруга Виктория Христова обращалась с письмом к Св. Синоду болгарской православной церкви с просьбой об их публикации [224, Предисловие, с. V]. Но замысел осуществился не скоро: главные песнопения, исполняемые на Всенощной, вначале были опубликованы в хрестоматии хорового богослужебного пения (1996). Позже увидело свет более полное издание этих песнопений [224], которое стало возможным благодаря архивным изысканиям и серьезной текстологической работе болгарского исследователя К. Яповой. Анализ проводился по этому современному изданию песнопений Всенощного бдения (прим.4.53).

В сборник *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова вошли только неизменяемые песнопения вечерни и утрени (Табл. 2.3 в приложении).

Песнопения *Благослови душе моя Господа* и *Блажен муж* на Вечерне, *Хвалите имя Господне* на полиелей утрени, *Херувимская песнь* и *Милость мира* на литургии, а также для величаний, ектений и некоторых других песнопений не относятся к системе осмогласия. Следовательно, мелодии таких традиционных внегласовых песнопений обычно лишены некоторых важных структурных элементов – таких, например, как попевки.

Песнопения Всенощного бдения Д. Христова написаны для смешанного хора а cappella. Как известно, хоровое пение а cappella является основным видом музыкального искусства, типичным для православия. При этом сборник отличается богатством хоровой фактуры: от строгого хорального многоголосия в петербургской традиции партесного пения, хоровых 6-голосных *divisi*, солиста с хором, исполняющих распевную мелодию, нередко с дублировками, в духе московской школы богослужебного пения на основе

древних напевов или свободных авторских композиций. В то же время Д. Христов опирается и на опыт византийского пения, используя отдельные протянутые звуки (исоны – *Свете тихий № 2, Блажен муж*) или аккордовые педали (*Блажен муж*). В песнопениях Всенощного бдения, согласно их содержанию и певческой традиции, звучат все четыре типа мелодики – псалмодия, мелодика силлабического, невматического и мелизматического типа.

Начало сложносоставной службы Всенощного бдения – очень важный и торжественный момент. Он отмечен пением 103-го, так называемого «предначинательного»³ псалма⁴. Для того, чтобы понять и оценить традиционные и новаторские моменты прочтения 103 псалма Д. Христовым, обратимся вначале к уставным требованиям⁵. В Типиконе дается подробное описание начальных песнопений бдения, которые поются особым образом. В старой традиции предписывается сольное исполнение вводного стиха и начала самого псалма, главный певец должен петь псалом *Благослови душе моя, Господа* "высшим гласом, не скоро, со сладкопением" [107, глава «Предначинательный псалом»]. По Уставу псалом поется по стихам на 2 хора, с обязательными («положенными») припевами после каждого стиха (в Уставе – «за каждым стихом»).

Так как полный текст псалма, последовательно описывающий дни творения и «восхищение славой Божию в природе», отличается большой протяженностью, обычно поются только некоторые, избранные стихи из него. Музыкальная форма псалма, связанная со строением текста, отражает способ исполнения песнопения: экклизиарх с хором поют первую половину начального стиха *Благослови душе моя Господа* и припев к нему *Благословен еси Господи*. Второй певец, из правого лика, продолжает стих: *Господи Боже мой, возвеличился еси зело* с тем же припевом хора *Благословен еси Господи*. Второй хор (левый лик) поет очередной стих *И в велелепоту ся облече*, и так попеременно чередуясь, оба хора (лика) неторопливо и торжественно исполняют псалом.

В русских нотированных рукописях используется еще один припев к 103-му псалму, звучащий на текст *Дивна дела Твоя Господи*, он сменяет первый припев *Благословен еси Господи*, начиная с 6-го стиха псалма: *На горах станут воды*. Третий припев: *Слава Ти Господи, сотворившему вся* – появляется к середине 24-го стиха псалма: *Вся премудростию сотворил еси*. Этот третий припев мог содержать мелизматические распевы (аненайки⁶). Заметим, что такое исполнение псалма и строение песнопения, а также нотированная запись его характерны для русской традиции, отличаясь от принятого исполнения 103-го псалма в греческой.

Обратимся к мелодия псалма *Благослови душе моя, Господа*. Кроме обиходного, часто представленного так называемым «бахметьевским» напевом, известны еще несколько распевов этого псалма – знаменный, киевский, болгарский, греческий⁷. М. Скабаланович указывает, что Иерусалимские уставы упоминают о пении псалма на 8-й глас как «наиболее спокойно-торжественный» [107], в то время как в древнейших славянских глас не указан.

Песнопение *Благослови душе моя Господа* в трактовке Д. Христова по своей музыкальной форме отличается строфичностью (прим. 4.54). Композитор не использовал второй припев к 103-му псалму *Дивна дела Твоя Господи*, нет и стихов, к которым он прилагается, как это можно видеть в хоровой фактуре, например, у Рахманинова. На более крупном уровне архитектура песнопения тяготеет к 3-частности. Крайние разделы с текстом *Благослови душе моя Господа* и *Слава Ти, Господи* образуют гомофонно-гармоническую ткань – партесное многоголосие постоянного типа (по В. Протопопову), а средние – *Благословен еси Господи, Зело возвеличился еси*, а также повторение *Благословен еси Господи* отличаются полифонизированной фактурой, формируя многоголосие переменного типа. Средние разделы, которые выделяются также своим более активным гармоническим движением, обрамляются тонально-устойчивыми крайними.

Начальный раздел на текст *Благослови душе моя Господа* воспроизводит традиционные принципы гармонизации старинных распевов: мелодия тенора, как правило, дублируется в партии сопрано в верхнюю сексту (в первом 4-такте), широкие кварто-квинтовые ходы басов опираются на основные функции лада. Но уже в следующем 4-такте, который представляет собой привычное, встречающееся во многих мелодиях с этим текстом распевание первого слога в смысловом центре первой строфы – слове *Го – спода*, происходят существенные изменения. Мелодизированный бас с преимущественно поступенным движением сочетается с мелодизацией остальных голосов (кроме выдержанного альты), дублировка С-Т исчезает с тем, чтобы восстановиться в каденции. Регулярность (периодичность) повторения ритмической формулы четверть – две восьмых – две четверти в размере 4/4 достигает своей кульминации в каденции, так как здесь дробление на две восьмые учащается.

Эти черты песнопения в сочинении Д. Христова полностью соответствуют характерным признакам болгарского распева, которые упомянуты выше: строфичность, метроритмическая регулярность, простота мелодической линии, опора на основные ладовые устои. Даже отклонение в субдоминанту, выделяющее распев *Го–спода*, выполнено мелодическими средствами, при плавном поступенном движении голосов. Это позволяет говорить скорее о модальности, нежели о тональности.

Проанализировав авторский результат работы с текстом предначинательного псалма, мы находим подтверждение нашим наблюдениям в заметках самого Д. Христова. Так, в раннем «проекте» Всенощной композитор выписывает одну из оригинальных мелодий 1 части бахметевского *Обихода нотного церковного пения при Высочайшем дворе употребляемого* (СПб., 1869). Песнопение *Благослови, душе моя, Господа*, по указанию композитора, оказывается обиходной мелодией греческого распева, заимствованной из указанной партитуры, транскрибированной в виде двухголосия и транспонированной Д. Христовым на большую секунду вверх. Примечательным элементом становится цифровка основных аккордов.

Принципиальные изменения, внесенные композитором в обиходную мелодию, касаются, прежде всего, ее переноса в иную метроритмическую систему – регулярную акцентную, в размере 4/4. Кроме того, Д. Христов несколько сместил опорные звуки мелодии, приукрасил ее мелкими длительностями путем дробления пульсирующих четвертей на восьмые с помощью техники диминуций как мелизматических украшений (орнаментики), возникающих благодаря членению крупных длительностей на ряд более мелких.

Музыкальное прочтение композитором псалма *Благослови душе моя Господа* обнаруживает не только несомненное следование стилистике болгарского распева, но и нормам гармонизации древних мелодий, принятым в русской церковно-певческой традиции. Особенности фактуры и голосоведения в этом песнопении напоминают о технике старинного мотетного письма. Аккордовые разделы чередуются с полифоническими. Умеренное количество диссонансов, использование их в качестве проходящих звуков или задержаний, отсутствие хроматизмов приближают фактуру в этой работе Д. Христова к тому, что часто называется «строгим стилем» русской церковной музыки. Имеется в виду соблюдение плавности и дисциплины голосоведения, очень выверенного и логичного. Введение отклонений в тональности ближайшего родства (C; e-a-D) как гармонических красок выполняет задачу усиления, концентрации чувства, что проявляется, кроме гармонии, в подъеме мелодической линии в высокий регистр, усилении динамики (особенно в разделе *Господи Боже мой*).

Дублировки в терцию и сексту верхних голосов смешанного хора – С и А - станут типичным признаком *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова, это нашло свое отражение в нотной записи. Партитура для 4-голосного смешанного хора складывается из трех нотоносцев, партии С и А, нередко дублирующие мелодию, изложены на одном нотном стане.

Работа с тембрами обнаруживается в распевании фразы *Зело возвеличился еси*. Следует отметить речитацию баса на тот же текст *Зело возвеличился еси*, отсылающую к старинной практике сольного исполнения стихов предначинательного псалма (см. выше).

В последнем припеве *Благословен еси Господи* использовано 4-голосное фугато с попарным тонико-доминантовым соотношением нижних и верхних голосов – имитационное построение, которое оказывается тонально замкнутым ($e - e$). Возвращение к G–dur очередного стиха происходит уже после каданса. В целом весь средний раздел, в свою очередь, тонально замкнут ($G - e - G$).

И.А. Гарднер – крупнейший специалист в области православного церковного пения, историк церковной музыки, – признавал за полифонической обработкой подлинных мелодий способность выразить чувство, скрытое в песнопении. «При контрапунктическо-мелодической обработке каждый голос есть ценная краска на музыкальной палитре художника-гармонизатора. Его проникновенность в дух, общую настроенность и идею древней мелодии и будет заключаться в том умении распорядиться каждым отдельным голосом, как живописец распоряжается красками и гениальным, часто неуловимым мазком меняет все настроение картины, заставляя ее оживать, задевая в душе зрителя-слушателя какую-то тайную струну и тем заставляя нашу мысль и чувство идти по совершенно новому руслу» [23].

Переключка голосов устроена так, чтобы ясно слышались слова. Соблюдается принцип зависимости мелодии от текста.

Отметим, что в песнопении Д. Христова отсутствует заключительная аллилуйя.

При всей разработанности фактуры, проявляющейся в повышенном внимании к деталям, а также активном тонально-гармоническом развитии в средних разделах, в песнопении полностью исключено использование сентиментальных, «слезоточивых» интонаций и чужеродных «пряных» гармоний. Это означает, что композитор строго придерживается стилистики богослужебного пения. Помнит он и о том, что главное в церковной молитве все же текст, к которому Д. Христов относится с большим вниманием.

В состав *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова включены так называемые ектении (ектеньи) – молитвенные прошения как необходимый элемент богослужения, включающие чтение, пение и ритуальные действия. Музыкальная часть ектений – краткие воспевания хором *Господи, помилуй* или *Поддай, Господи*. Они звучат (от имени молящихся) во время молитвы, состоящей из целого ряда прошений, которые обычно по Уставу читаются дьяком. Существующие виды ектений – великая, сугубая и просительная ектеньи⁸, как известно, отличаются содержанием прошений и их количеством [36]. Великая или мирная (от *миром Господу помолимся*) содержит прошения о всей церкви и

обществе, оканчиваясь фразой *Христу Богу предадим* и утвердительным пением хора на слова *Тебе, Господи*, с последующими словами священника: ...*Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков* и заключительным хорovým *Аминь*. Сугубая, т.е. особого, усиленного моления, с троекратным пропеванием хором *Господи, помилуй* после каждого прошения – включает прошения о лицах и заключается, аналогично великой, возгласом священника ...*Отцу и Сыну и Святому Духу, ныне и присно и во веки веков* и ответом хора *Аминь*. И наконец, просительная ектения получила свое название по той причине, что каждое читаемое прошение завершается словами у *Господа просим*, после чего хор поет *Поддай, Господи*. В заключение всей ектении, в ответ на слова дьяка ...*Христу Богу предадим*, хор подытоживает: *Тебе, Господи*.

Музыкальный распев этих кратких фраз молитвенного текста, как указывают авторы брошюры о ектениях [36], отталкивается от повторения одного звука и в своем самом строгом виде приближается к псалмодии. Великая ектения к Всенощному бдению Д. Христова отличается краткостью, строгостью, силлабическим произнесением музыкального текста *Господи, помилуй*, с небольшим распевом слога –*ми*– (прим. 3.55). Ее 6 прошений используют все формы усложнения простой речитации на одном звуке: опевание основного тона с разных сторон (1-2), движение по звукам верхнего тетра хорда тональности До-мажор – простое поступенное с пониженной VI ступенью и усложненное хроматизмами (3-4), минорный оттенок (начало с VI ступени – 5; отклонение во II ступень – 6). Фраза *Тебе, Господи*, как и положено традиционным напевам ектений, распевается более сложной в мелодическом отношении интонацией.

В музыкально-гармоническом отношении ектении Д. Христова представляют собой кадансовые обороты с аккордово-гармоническим составом разной сложности. По своим масштабам каждый припев хора обычно не превышает 2-4 тактов, необходимых для гармонического завершения. Великая или мирная ектения Д. Христова в этом смысле не стала исключением: она складывается из 6 разных кадансовых оборотов, объединяемых текстом *Господи, помилуй* и тональностью До-мажор. За одним исключением – пятого молитвенного воспевания – используется широкое расположение аккордов, охватывающее широкий диапазон звучания, с преобладанием секстовых дублировок в верхней паре голосов, типичных для гармонизаций древних распевов. Во всех голосах, естественно, кроме баса, наблюдается плавное, удобное для хористов голосоведение. Заметим, что по функциональному составу композитор явно предпочел плагальные обороты, так как 4 каданса из 6-ти, а также припев *Тебе, Господи*, не содержат доминантовых аккордов. В двух остальных, при отсутствии кадансового

квартсектаккорда, доминанта представлена сектаккордом III ступени, что также усиливает плагальность, при прочих гармонических средствах.

В большинстве хоровых воспеваний *Господи, помилуй* присутствуют альтерационные или модуляционные хроматизмы, что не типично для уставных диатонических песнопений. При этом в первых трех и заключительном *Тебе, Господи* используется альтерация субдоминанты, связанная с появлением звука гармонического мажора – VI пониженной ступени. Отметим, что субдоминанта часто берется в виде квинтсектаккорда второй ступени. Особую минорную краску вносит начало с VI ступени пятого, строго диатонического воспевания, и тем неожиданнее звучит следующий молитвенный возглас хора, начинающийся с отклонения в субдоминанту и построенный в виде доминантовой цепочки: $D^5_6/S - D^5_3$ с секстой /II - $D_7/II - II - II_7 - III_6 - T$. Еще один хроматизированный оборот появляется в 4-м воспевании: $I - I^5_6 - D^5_6/S - S - \text{ум. } VI^3_4$ неполный – T.

Такой подробный анализ помог обнаружить важные особенности хоральной гармонизации Великой ектении Д. Христова: мелодические обороты, плавное голосоведение, плагальность, дублировки в сексту в верхней паре голосов явно следуют традиции многоголосной обработки традиционных церковных распевов, в то время, как хроматические обострения аккордово-гармонических средств существенно превышают их возможности. Композитор, несомненно, ориентировался на поздние, укороченные образцы древних распевов ектений, складывающихся в типовые формулы под влиянием гармонического многоголосного пения. В то же время надо признать, что достоинством Великой ектении Д. Христова является следование музыки за интонацией произнесения текста, которая не затемняется музыкальными орнаментами.

Первая кафизма (псалом) *Блажен муж* посвящена изображению жизни ветхозаветных праведников. К каждому стиху 1-го псалма прилагается припев – троекратное *Аллилуйя* (в переводе с древнееврейского *Хвалите Бога*), который воспринимается как возглас-припев этого и других церковных песнопений, прославляющий Бога. Содержание псалма дало возможность Д. Христову обратиться к псалмодии и респонсорному принципу (солист – хор), которые сами по себе указывают на воспроизведение в этом песнопении типичных черт древнего богослужебного пения, отсылая к так называемому синагогальному пению.

Блажен муж Д. Христова – это образец респонсорного пения с чередованием тенорового соло – и хорового tutti (прим. 4.56). Композитор обратился к одному из видов респонсорного исполнения церковных песнопений с включением псалмодирующего чтеца. Чтец читает стихи псалма в порядке их следования, певцы отвечают ему пением

первого псалмодированного стиха. Это повторение поется обоими хорами по очереди (там, где имеются два хора). Кроме того, такое исполнение псалмов близко к пению с канонархом, принятому в монастырях. При этом виде пения канонарх оглашает текст песнопения по фразам, в виде речитации на одном тоне. Певцы же распевают тот же текст. Рассмотрим песнопение, чтобы убедиться в использовании (воспроизведении) композитором типичных форм уставного пения.

Песнопение *Блажен муж* написано в умеренном темпе и по своим формальным признакам – чередование соло – хор, – относится к типу переменного многоголосия, хотя в данном случае его вряд ли стоит рассматривать как один из видов партесного стиля по причине обращения к другой модели богослужебного пения. В кафизме *Блажен муж* Д. Христова использованы первые три псалмовых стиха, завершающиеся припевом *Аллилуйя*. Последний из стихов разбит на два полустишия, исполняемых также респонсорно, с заключительной *Аллилуйей*. Таким образом, текст каждого из стихов пропевадается дважды: первый раз – солистом, второй – хором. Стих и у певца, и у хора отличается силлабическим стилем. Все припевы-*Аллилуйи* (3) исполняются полным хором, на одну и ту же мелодию, варьируемую во 2-м и 3-м припеве, но ни одна из *Аллилуй* не распета в мелизматическом стиле, характерном для припевов кафизм вечерни. В то же время для двух последних припевов композитор нашел интересный прием, в какой-то степени заменяющий внутрислоговой распев: на фоне октавной педали нижних голосов звучит варьированная мелодия верхних голосов, дублированных в терцию.

Последний раздел песнопения – *Слава...* и *Ныне...* также содержит две *Аллилуйи*. Завершается *Блажен муж* хоровой речитацией без ритма на слова *Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя*, а на текст *слава Тебе, Боже* приходится гармоническая каденция хора. Это завершение можно считать кодой, так как оно звучит после гармонической каденции в е-moll, завершающей последний раздел песнопения – *Слава...* и *Ныне...* и совпадающей с такой же заключительной каденцией самой кафизмы (точнее, последнего припева *Аллилуйя*).

Мелодия стихов кафизмы приближается к псалмодии, понимаемой как манера пения псалмов (и некоторых других песнопений) в виде мелодизированной декламации или речитатива. Для псалмодирования типичны небольшие голосовые «модуляции» от тона речитации, которым в данном случае стал звук e^1 : ударение в слове сопровождается некоторым повышением голоса, окончания фраз и более крупных построений отмечаются вокальными каденциями. В песнопении Д. Христова мелодическая линия тенорового соло, звучащего в среднем регистре, тщательно координируется со строением текста, все акценты попадают на сильные доли и отмечаются небольшим (секундовым или

поступенным движением в объеме терции) повышением – колебанием исходного уровня, который задается в начале сольной партии стиха и в партии сопрано хорового припева. Однако полному ощущению псалмодии в песнопении несколько противоречит если не квадратность, то симметричность построений, что нередко считается признаком мелодий болгарского напева.

Кульминация псалма подчеркнута скачком на квинту к самому высокому звуку в партии сопрано, на *f*, с подчеркиванием трезвучия гармонической доминанты в ми-миноре, и длительным сохранением этой гармонии, которой заканчивается самый длинный стих и начинается припев *Аллилуйя*. Такой вокальный «бросок» – прорыв на фоне общего поступенного движения и речитации оказывается сильным музыкальным средством, обеспечивающим кульминационный момент песнопения, но не выходящим за рамки стилистики богослужебного пения.

Глас песнопения *Блажен муж*, по некоторым источникам – восьмой, хотя даже в рукописях русской монодии не указывается. Текст кафизмы может петься также на обиходную мелодию. Псалмодия, начинаясь в Соль-мажоре, завершается полнозвучным хоровым звучанием в ми-миноре. Постоянные колебания *соль-ми* позволяют говорить о параллельно-переменном ладе, нередко отклонения в субдоминантовую тональность из минора *ми*. Как и во многих других песнопениях сборника, композитор обращается к тонально-модальной гармонизации. На тональность указывают некоторые гармонические обороты с хроматически измененными звуками, как, например, в т. 20 при отклонении в субдоминантовом направлении, а также альтерация субдоминанты и возникновение двойной доминанты при отклонении во II ступень (т. 38). В то же время введение мажорной доминанты гармонического минора, точнее, вводного тона при большинстве отклонений, как и голосоведение в каденциях, отличается плавным, поступенным движением, свойственным модальным гармонизациям церковных мелодий.

Одна из древнейших христианских песней – *Свете тихий* – воплощает глубину и искренность чувства веры. По словам М. Скабаллановича, «песнь заключает в себе вызываемое появлением вечернего света и благодарностью за дожитие до него прославление чрез Христа Св. Троицы и Его Самого» [107]. Три составные части текста настолько обособлены по своему содержанию, дополняя друг друга, что их можно считать отдельными песнями. Каждая из них отличается своим богословским смыслом:

1. *Свете тихий* (имеется в виду Иисус Христос, именуемый в тексте «свете тихий») как отблеск славы Отца Небесного («Христос как Сын человеческий»).
2. *Пришедшие на запад солнца* (придя к закату), поем так называемую троичную песнь (*Отца, Сына и Святаго Духа*).

3. *Достоин еси во вся времена* ("песнь Христу как Богу").

Медленный темп, необычная для православных песнопений, даже авторских, тональность b-moll, характеризуют это музыкально-поэтическое творение болгарского композитора (прим. 4.57). Музыка песнопения *Свете тихий* Д. Христова, следуя за текстом, образует три части, которые отличаются друг от друга по своей фактурной организации и обособлены благодаря своей гармонической замкнутости. В то же время, каждая из трех частей начинается однотипно, более камерным «запевом» верхних голосов. Открывается песнопение 3-голосной хоральной фактурой силлабического типа, выдерживаемой до конца первой части. С момента вступления басов, простая силлабическая мелодия которых использует ритмические длительности в два раза более мелкие, происходит разделение голосов на солирующий бас и сопровождающие аккорды. Начальное 3-голосие оказывается аккомпанементом к басовой партии, ритмика которой воспринимается как пропорциональное уменьшение по отношению к хоралу верхних голосов.

Вторая часть открывается 2-голосной имитацией, организованной между парой верхних голосов – сопрано и альтов – и тенором, вступающим октавой ниже. При этом терцовая дублировка пропосты в высоком регистре ассоциируется с народным пением с подголоском. Появление баса создает не только хоровое полнозвучие, тем более, что композитор указал на исполнение на *f*, но и продолжает имитацию. Хотя мелодия баса изменена, в пользу имитации играет сохранение ритмической основы рипосты (затакт, дробление восьмыми второй доли, за которой следуют две четверти). Так создается ощущение варьирования в процессе имитации. Если первая часть завершилась глубокой цезурой на мажорной доминанте, то вторая часть – полной совершенной каденцией в основной тональности.

В третьей части *Достоин еси* вначале задается гармоническая педаль (альты), на фоне которой вступает сопрано дивизи с терцовой дублировкой мелодии и с той же ритмической формулой. Поэтому начало третьего раздела воспринимается как продолжение процесса варьирования. Трехголосие мужских голосов, отвечающих трехголосию женских, устанавливает антифонную переключку, продолжая которую, трехголосие верхних голосов возвращается к начальному изложению. Реприза подкрепляется 4-голосной плагальной каденцией, с мажорной подменой тоники в завершении. Это заключительное просветление напоминает нам о том, что свете тихий – радостный свет.

«Музыка сама по себе, как бы она ни была красива, возвышенна, не может быть молитвой и не может даже ей содействовать, если не вырастает органически из самого

текста» – считал И.А. Гарднер [24, с. 24-25]. Песнопение *Свете тихий* в видении Д. Христова отличается не просто большим вниманием к тексту, а тонким следованием за движением его богословских смыслов. Эту обработку вполне можно назвать "напевно-полифонической" в духе Кастальского. Образец православной молитвенной музыки, *Свете тихий* болгарского композитора сочинен с прочной опорой на традицию, что не исключает оригинальности авторского подхода к этому выразительному, поэтичному тексту, проникнутому церковным чувством.

Свете тихий № 2 из *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова можно отнести к тому виду богослужебного пения, которое И.А. Гарднер считает «вычурным», типичным для греков и болгар [24]. Очевидно, что здесь композитор предложил свою гармонизацию орнаментированной, мелизматической мелодии (прим. 4.58). В комментариях к этому песнопению болгарского композитора приводятся ценные данные об использовании оригинальной мелодии второго гласа, предложенной автору Ат. Мановым, этнографом из Варны [224, с. 50]. Уместным будем вспомнить, что некоторые мелодии болгарского распева воспроизводят черты так называемого византийского пападического пения, богато украшенного протяженными распевами слогов.

Другой приметой византийской богослужебной музыки в песнопении Д. Христова оказываются его фактурные особенности, связанные с использованием мелодии с исоном (на фоне выдержанного звука). В хоровом звучании исон должен исполняться с закрытым ртом на звук *м*.... Песнопение сочетает в себе унисонное пение (сопрано и теноров) на фоне исона (трехоктавная педаль) альтов и басов, дублированных в октаву, – в первой части *Свете тихий*, антифонную переключку 3-голосия мужских голосов с женскими с последующим фактурным 4-голосным суммированием – во второй части *Пришедшие на запад солнца* (с обратным соотношением голосов в сравнении с первым песнопением *Свете тихий* и плотное гармоническое многоголосие в третьей части *Достоин еси*, с фактурой почти органного типа (реприза). Мелодическое многоголосие линий сменяется аккордовыми «колоннами» гармонического многоголосия. Исполнение многозвучных аккордов, звучащих в крайнем верхнем регистре, возникающих в результате дублировок партий трех верхних голосов, под силу не каждому церковному хору. В песнопении имеется и момент репризности – возвращение начальной фразы на исходном уровне, сливающейся в унисон на слова *Тем же мир Тя славит*, перебрасывает тематическую и фактурную арку к его началу.

Исонирование и унисонное исполнение мелодии – и то, и другое смешанного тембра, – не единственная фактурная находка в этом песнопении Д. Христова. Помимо этого, композитор использовал чередование *solo – tutti*. *Solo*, не меняя тембровой картины,

приносит псалмодию – речитацию на одном звуке *c* – основной звук педали. Tutti переключает гетерофонную фактуру (унисонная мелодия на фоне многослойного унисона – исона) в гармоническое 4-голосие, хотя и не строго хорального вида, так как педальный след остается, но выдержанные звуки теперь «кочуют» по голосам хора. Заметим, что в туттийных разделах продолжается бесконечное варьирование начального мелодического импульса – опевания со всех сторон звука g^1 .

Третьей отличительной особенностью этой мелодии *Свете тихий* стал лад с увеличенными секундами, со звукорядом $c^1 - des - e - f - g - as - h - c^2$ (жирным шрифтом выделены начальные звуки двух одинаковых тетрахордов), совпадающим с звукорядом дважды гармонического мажора. Мелодии в таких ладах представляют определенную сложность для хоровой обработки для 4-голосного смешанного хора. Композитор создал интересный образец гармонизации мелодии в одном из византийских ладов, о которых он пишет в своих работах. Проследим, каким образом Д. Христов гармонизовал мелодию, звучащую в одном из хроматических ладов, что стало определенным вызовом для демонстрации творческого метода, использованного болгарским композитором.

Прежде всего, следует уточнить сам лад. Мелодия явно звучит во втором византийском ладу, который относится к хроматическим. Этот лад строится от звука *g*, который постоянно опеваётся в мелодии песнопения Д. Христова. Ее диапазон – между звуками $e^1 - h^1$. Верхний тетрахорд лада – обычно хроматический, увеличенная секунда возникает между II и III степенями: $g - as - h - c$ (звук *c* добавлен речитативом). Из нижнего тетрахорда в мелодии используются только звуки $e - f$, следовательно, он может быть как натуральным ($c - d - e - f$), так и с увеличенной секундой ($c - des - e - f$). Этот момент оказался очень важным для гармонического прочтения мелодии, точнее, для ее гармонического перекрашивания, примененного композитором.

Судя по ключевым знакам, Д. Христов избирает для своей гармонизации тональность f-moll, однако гармоническая обработка оказывается все же тонально-модальной. Благодаря исону «до», мелодия оказывается звучащей в доминантовом ладу «фа», вначале с неполным нижним тетрахордом. В одном из следующих вариаций начального мотива вместо недостающих звуков тетрахорда с ув. 2 в гармонических голосах вводятся не только звуки верхнего тетрахорда мелодического минора, но и движение басов по звукам натурального тетрахорда (т. 14-15), придающие модальный колорит благодаря подвижности ступеней и V ступени в басу.

Ощущение модальности полностью исчезает во второй части, звучащей в As-dur. Возвращение f-moll, полностью очищенное от модальных элементов в третьей части, звучание мелодии октавой выше при насыщенной хоровой фактуре (6-голосие), переход к

чеканному, одновременному (силлабическому) произнесению слов текста свидетельствует в пользу динамической репризы. Хотя хоровая звучность затухает к концу, регистр звучания мелодии в верхнем голосе и фактура возвращаются к начальному изложению, византийский колорит песнопения остается только благодаря унисонному пению с исоном. Хроматический лад не восстанавливается, наоборот, песнопение завершается ладовой подменой тоники f-moll.

Песнопение *Свете тихий* № 2 Д. Христова является уникальным примером гармонизации византийской мелодии, звучащей во втором гласе. По нашему мнению, именно это выделяет данное песнопение на фоне более однородной стилистики других гармонизаций сборника *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова. По-видимому, это стало причиной надписи на первой странице рукописи, сделанной предположительно супругой композитора после его смерти: «Этот *Свете тихий* – нехороший» [224, с. 50].

Заключительное песнопение Вечерни *Ныне отпускаеши* относится к вседневным, и только на праздник Сретения оно становится главным песнопением службы, звучит торжественно, часто в сольном исполнении. На этот текст молитвы старца Симеона многие русские композиторы сочинили свои песнопения: известны *Ныне отпускаеши* П. Строкина, Н. Никольского, А. Архангельского, С. Рахманинова, П. Турчанинова и др. У Рахманинова во Всенощной это также сольный номер, который звучит как лирическая исповедь композитора.

Ныне отпускаеши Д. Христова, хотя и не написано для солиста с хором, также отличается особой выразительностью (4.59). Здесь много повторений текста, что не характерно для древних напевов. В то же время выбор средств многоголосного прочтения евангельской молитвы обнаруживает опору композитора на традиционные приемы богослужебного пения. Используется многоголосие переменного типа, с переключением унисонов отдельных партий, псалмодирующих фразу текста («Яко видеста», «Еже еси»), и 4-голосной аккордовой ткани на тот же текст – воспроизведение древнего респонсорного пения, что органично связывается с образом древнего старца Симеона. Из других приемов упомянем 2-голосную стреттную имитацию секвенции, которой расходится унисон на слова *славу людей*, отмечая момент наивысшего подъема динамически (*f*), мелизматическим распевом, гармонической остановкой на основном тоне лада *d*. Заслуживает внимания и силлабическое пропевание того же текста тенорами и альтами, дублированными в сексту, на октавном унисоне *d* в коде, что отсылает к арсеналу традиционных приемов многоголосной обработки древних напевов. В то же время такие средства гармонического письма, как хроматическое повышение на слова «свет во откровение», отклонение из *d-moll* в отдаленную тональность *c-moll*, излюбленное

композитором трезвучие с квартой (с задержанием к терции) относятся к приметам нового церковного стиля, символизируя богословскую трактовку встречи Симеона и младенца Иисуса как встречу Ветхого и Нового заветов.

Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко... (№ 8а) – вариант гармонизации той же мелодии с солирующим верхним голосом. Несмотря на то, что в этом случае соло поручено не мужским голосам, экспрессивность мелодии с широкими интервальными ходами, в том числе по звукам аккордов, неаккордовыми звуками (часто – к терции трезвучия) заставляет вспомнить мысль Кастаньского: "Вдохновенные импровизации древних псалтов – вот идеал церковного соло" [46, с. 240] (хотя по стилю песнопение *Свете тихий* № 2 точно воспроизводит поздневизантийскую псалтирию).

В сборник *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова вошли 4 песнопения Утрени: *Полиелей Хвалите имя Господне, Благословен еси, Господи*, Великое славословие *Слава в вышних Богу* с Трисвятым *Святым Боже*.

Два полиелейных псалма *Хвалите имя Господне* (пс. 134) и *Исповедайтесь Господу* (пс. 135), объединенные Д. Христовым в единое целое, поются на праздничной Утрени. Композитор использовал по два стиха из каждого псалма, всего четыре, к каждому из них припевается *Аллилуйя*. Каждый из стихов начинается респонсорным пением – мелодией (не псалмодией!) альтов, и отвечающим ей хором на тот же текст, что соответствует форме респонсорного исполнения псалмов с уставщиком. Все *Аллилуйи*-припевы одинаковы, построены как расхождение от октавного унисона V ступени, с распевом третьего повторения слова *Аллилуйя*. Стихи второго псалма звучат в виде хорального многоголосия, число голосов доходит до 7-ми. Эти хоровые «колонны» в тональности C-dur передают хвалебный характер псалма.

Композитор вновь обратился к модально-тональной гармонизации. Одноголосные запевы первого псалма звучат в диатоническом ладу *a*, второго – в параллельно-переменном ладу *a-C*. Хроматизмы первой же каденции хора указывают на тональность *a-moll*. Гармонизация в параллельно-переменном ладу *a-C* с характерным модальным перечнем мобильной VII ступени использована в *Аллилуйях*, напоминая об обиходном ладе. Перечень, связанные с двумя вариантами VII ступени используются и в стихах второго псалма, но здесь хроматизм уже не модального, вводнотонального характера, а скорее альтерационный и модуляционный.

Великое славословие *Слава в вышних Богу* Д. Христова содержит текст гимна в 1-й, так называемой «праздничной» редакции (прим. 4.60). Она складывается из трех разделов, к которым прибавлено Трисвятое: 1-й раздел *Слава в вышних*, 3-й раздел (без стиха Пс. 137. 8 и окончания) – молитва *Сподоби Господи* и 2-й текстовый раздел *Господи*,

прибежище, а также Трисвятое (исполняемое с повторениями, как на литургии) [16]. Текст Великого славословия отличается составным характером, соединяет отрывки из Ветхого и Нового Заветов. Авторы книги о Трисвятом отмечают, что три части текста Великого славословия – это "три рода молитвы: прославление, благодарение, прошение" [118]. Присоединение Трисвятого к просительной молитве очень естественно.

Песнопение Д. Христова написано в умеренном темпе, звучит на приглушенной динамике *p* и *pp*, за исключением кульминационных моментов, приходящихся на слова *Господи Боже* (т. 32) и *В славу Бога Отца* (т. 58) 1-й части, *Ти еси Бог мой* – 2-й части (текстовой, соответственно – третьей музыкальной, т. 134). Так как Великое славословие отличается обилием текста, то представляет собой развитие в мелодическом отношении и сложное в композиционном смысле сочинение.

Заслуживает внимания переменный метр, использованный в разделе *Благословен еси Господи*.

Заключительное песнопение сборника *Песнопений Всенощного бдения Д. Христова – Святый Боже* – не выделено как самостоятельная часть, завершая Великое славословие (прим. 4.60, т. 150). И этому факту нашлось литургическое объяснение. Композитор создал два варианта Трисвятого: один заключает Великое славословие в рукописи из архива композитора (переписано супругой), другой – Великое славословие, скопированное для хора кафедрального собора Св. Александра Невского. Болгарские исследователи установили, что в первоначальном варианте Славословия, которым является кафедральная рукопись, *Святый Боже* оказался упрощенным вариантом отдельного песнопения с тем же названием в составе Литургии № 1, изданной в 1925 г.[224]. В основе этого Трисвятого лежит староболгарский мотив, обработанный композитором в размере 4/4.

«Новый *Святый Боже*», по выражению композитора, в размере 3/4 завершает Великое славословие Утрени в сборнике песнопений Всенощного бдения.

Таким образом, *Святый Боже* поется в двух службах: Литургии и Утрени, где Трисвятая песнь соединяется с Великим славословием. Как объясняется в исследовании о Трисвятом, «соединение этих двух песнопений не случайно. Великое славословие начинается словами: *Слава в вышних Богу, и на земли мир...*, воспетыми ангелами при Рождестве Христовом, и заканчивается ангельскою же песнью *Святый Боже, Святый крепкий, Святый бессмертный...* Такое соединение бывает тогда, когда Устав предписывает петь славословие, а именно – по большим и малым праздникам» [118]. В составе Утрени Великое славословие выполняет особую роль, «обозначает наивысший

момент молитвенного подъема утреннего богослужения, его кульминацию и завершение» [там же].

Мелодии Трисвятого относятся к песнопениям, не изменяемым по гласам. Несмотря на прямое молитвенное обращение к Богу, песнопение Д. Христова звучит сосредоточенно, негромко на *р*. В то же время интонации этого «нового *Святый Боже*» по своей выразительности явно превышают смиренные традиционные мелодии, в которых «нет ни больших повышений голоса, ни резких понижений. Напев льется ровно, кружится вокруг трех-четырёх звуков», опираясь на «самую простую версию распевания текста, нечто среднее между псалмодией и пением» [там же]. Единственное, что позволяли старые напевы – это выразительный распев на слове *помилуй*, который выделялся на фоне сдержанного троекратного обращения к Господу.

В песнопении болгарского композитора мелодия сопрано, дублированная то в терцию, то в сексту, как раз и содержит «резкие повышения и понижения голоса» в виде постоянно повышающихся восходящих скачков на терцию-кварту и последующего ниспадения на квинту-кварту. В результате троекратного обращения к Господу складывается волнообразная трехуровневая мелодия в диапазоне октавы, состоящая из трех звеньев восходящей секвенции, с уходом на уровень даже ниже начального на словах *помилуй нас*, распетых мелизматически согласно традиции.

Композитору удалось избежать структуры дробления с замыканием, как нехарактерной для стиля церковных песнопений, но трехдольность последнего раздела Великого славословия *Господи, прибежище* и примыкающего к нему Трисвятого сама по себе не очень типична даже для более простых строфических песнопений болгарского распева. Ритм песнопения отличается размеренной пульсацией, приближающейся к формульности, теряя при этом необходимую свободу и пластику. В то же время при всей «новизне» Д. Христов сохраняет главный принцип пропевания молитвы – отражение в мелодии интонаций произнесения текста.

После речитации *Слава... И ныне...* еще раз повторяется третье молитвенное обращение, а затем *Святый Боже* звучит еще раз полностью.

Дальнейшая судьба *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова сложилась благополучно. Как собрание церковных сочинений, оно вошло в литургическую практику, исполнялось в кафедральном соборе – храме-памятнике св. Александра Невского в Софии. Об этом свидетельствует надпись на отдельном листе в личном архиве композитора¹¹, упоминаемая выше. Большой популярностью современных хоровых коллективов, как светских, так и церковных, пользуются отдельные песнопения Всенощной – *Благослови душе моя Господа* и *Хвалите имя Господне*. Сейчас они

считаются классикой православной хоровой музыки и являются основой репертуара многих хоровых коллективов Болгарии и России¹². Нам не известны факты концертного исполнения *Песнопений Всенощного бдения* Д. Христова как единого музыкального цикла, да и их издание в виде «самостоятельного опуса» [224, Предисловие, с. III] осуществилось сравнительно недавно. Русские коллективы делают хоровые аранжировки полюбившихся песнопений Д. Христова для нужных составов голосов¹³.

4.4. Выводы по главе 4

Анализ трех образцов крупных литургических жанров – двух *Литургий* и *Песнопений Всенощной* Д. Христова, – позволяет сделать следующие выводы о композиторском хоровом духовном наследии и его болгарской специфике.

1. По отношению к литургической функции духовные сочинения композитора для хора относятся к области церковно-музыкального творчества. Ни одно из собраний богослужебных мелодий болгарского композитора не принадлежит к жанру авторских литургических циклов, распространившихся, начиная с конца XIX (например, *Литургия* П. Чайковского) и, особенно, в XX веке.
2. Глубокое знание церковно-певческого материала, различных жанров и стилей церковного пения, информированность в области традиции хорового богослужебного пения, профессиональное владение различными приемами хорового письма, сохранение специфики и стилистики церковной музыки (повышенное внимание к тексту и следование за ним в музыкальной композиции, и т.п.) проявилось в духовных сочинениях композитора.
3. С точки зрения отношения к первоисточнику, духовные песнопения Д. Христова различны; выделяются гармонизации и обработки подлинных мелодий, и свободные авторские сочинения на канонические тексты или сделанные по моделям древних церковных мелодий;
4. Использование подлинных распевов переводит сочинения в разряд гармонизаций или обработок, а также моделирования или стилизации.
5. Болгарская специфика проявляется на разных уровнях:
 - культурном – ориентация на болгарский распев, убежденная позиция художника;
 - художественном – особая проникновенность, лиризм, эмоциональность, несмотря на строгие каноны богослужебных текстов;
 - богослужебном – православная принадлежность церковно-певческой болгарской традиции, отсутствие интереса к другим христианским традициям, что нередко встречается в творчестве композиторов XX в.

- композиционном: использование мелодий болгарского распева (староболгарского пения), сдержанное отношение к греко-византийским балканским мелодиям; сохранение, следование или воссоздание стилизованных признаков песнопений болгарского распева.

6. По музыкальному материалу песнопения делятся на две группы:

- преобладание славянской традиции или славяно-греческой – обиходного пения, а также поздних распевов Русской православной церкви – киевского, греческого и болгарского (влияние результатов поисков А. Николова – С. Смоленского);

- менее многочисленные песнопения греко-византийской традиции православного пения (под влиянием П. Динева).

7. Черты песнопений болгарского распева, присущие духовным хоровым работам Д. Христова:

- регулярный метр, двудольность, преобладание размера 4/4;
- простые песенные интонации; умеренный распев текста;
- повторность, симметричность, «квадратность» мелодико-ритмических формул и музыкальных построений;

- повторно-строфический принцип формообразования (вариантно-строфическая форма);

- дублировки мелодии в терцию, сексту, педали, унисоны;
- опора на диатонику, излюбленные плагальные обороты, часто мелосная природа многоголосной фактуры с плавным голосоведением, уравновешенность ее с хоральной 4-голосной аккордово-гармонической фактурой.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Изучение хоровых образцов и музыкально-теоретических источников Д. Христова привело к **решению важной научной проблемы**, заключающейся в обосновании соответствия научно-теоретических положений композитора-фольклориста по вопросу болгарской национальной специфики результатам их художественного преломления в собственном музыкальном творчестве. Благодаря обозначенному ракурсу исследование вносит вклад, с одной стороны, в практико-теоретическое осмысление художественного метода композитора путем соотнесения его эстетико-теоретической авторской концепции и творческого результата, а с другой – в углубленное решение проблемы национального в музыке в одном из ее ракурсов – композитор и фольклор.

В результате проведенного исследования музыкально-теоретических работ Д. Христова с точки зрения их ключевой проблемы – болгарской национальной специфики, а также ее практического воплощения в музыкальных сочинениях двух областей хорового творчества композитора – хоровых обработках и авторской музыки фольклорного и церковно-религиозного направлений, можно сделать следующие выводы.

1. Творчество Д. Христова отразило важный для болгарской композиторской музыки период формирования основ профессиональной творческой деятельности на базе осознания своей национальной самобытности, при поисках методов ее органичного претворения в собственных сочинениях, в перспективе достижений европейской композиторской школы. Тем самым, Д. Христову удалось отобрать те оригинальные элементы национальной культуры, которые позволили перейти от культуры фольклорного типа и традиционной церковной музыки к культуре Нового времени, соединившей традицию и современность.

2. Своим творчеством и активной гражданской позицией Д. Христов формировал и утверждал определенную национальную *модель болгарской культуры* – как традиционную, коренящуюся во взглядах болгарских просветителей, соответствующую распространенным в болгарском обществе взглядам. В ее рамках академические жанры и искусство в целом черпали из сферы жанров первичных, обращаясь к чистым источникам национальной духовности. Христов как представитель первого поколения болгарских композиторов идеализировал свои находки, переводя их в новый ценностный ранг.

3. Музыкально-теоретическое и публицистическое наследие Д. Христова, являясь важным документом эпохи, отразило этот процесс самопознания, в ходе которого задачи композиторского ремесла решались на широкой платформе традиционных ценностей и новых творческих тенденций начала XX в. В этом плане художественные устремления композитора оказались параллельными исканиям современников – представителей других

молодых профессиональных европейских культур – Б. Бартока. Дж. Энеску, И. Стравинского и др.

4. В исторической перспективе для болгарской музыки жизнь и деятельность Христова совпала с важным этапом – освоения народных ценностей, музыкального фольклора. От него – к постижению *принципов* народного музыкального мышления, что невозможно без выделения и осознания национально-специфических элементов. Путь, который прошла молодая композиторская школа в первое 30-летие XX в. – от цитирования подлинных аутентичных мелодий, воспроизведения излюбленных фольклорных жанров – к воссозданию важнейших типичных свойств языка, формы и т.д.

5. Научно-публицистическое наследие Д. Христова, а также его музыкальное творчество, как на культурно-эстетическом, так и на творческом уровне обнаруживает прочную ориентацию на национальную традицию, которую композитор сознательно культивировал всей своей деятельностью.

6. Молодая болгарская композиторская школа формировалась в границах европейского музыкального мира, опираясь на опыт не только западноевропейской традиции, но и византийской («восточной», по терминологии композитора), а также русской. Такой симбиоз составляет одну из черт болгарской национальной специфики. Он проявляется в разных областях по-разному. Например, один из источников теоретических взглядов композитора в области ритмической теории фольклора – учение Вестфалья-Мельгунова. Музыкальные формы оценивались с позиций римановской теории, а в церковном многоголосии опробованы балканско-византийская и южнославянская, а также русская модели.

7. Для Д. Христова характерны глубоко специфические мировоззренческие установки, открытое обнаружение эстетической позиции художника-творца, созидателя художественной реальности, ответственного перед обществом. К началу 1920-х годов эстетико-теоретические представления Д. Христова складываются в стройную систему, которая находит отражение на страницах его работ. Широкий спектр разнообразной деятельности, охватывавшей не только композиторское творчество и публицистику, но и активное участие в преподавательской, исполнительской, популяризаторской деятельности явно отвечали его личным представлениям о роли художественной культуры в обществе в целом и о необходимости неустанной работы на благо болгарской музыкальной культуры, – в частности.

8. Болгарская национальная специфика проявляется во всех областях деятельности ведущего композитора эпохи – организационной, исполнительской (дирижерско-хоровой), педагогической, публицистической, научной, фольклористской,

композиторской, отражая и формируя направления соответствующих культурных процессов страны.

9. Изучение музыкально-теоретического наследия композитора-фольклориста обнаружило основную область *теоретических проблем* – выявление и характеристика музыкально-специфических элементов, прежде всего, на уровне средств музыкального языка.

10. Сфера *творческих интересов* композитора в области хоровой музыки, как удалось установить в процессе исследования, определялась основными направлениями развития его теоретической мысли.

11. Уровень его теоретического обобщения, прежде всего, в области ритмической организации песенно-танцевальных мелодий, соответствовал научным достижениям своего времени и оказался достаточным для того, чтобы привлечь внимание композиторов-этномузыкологов, например, Б. Бартока.

12. Методы композиции Д. Христова – опора на национальный мелос, сохранение или воссоздание его специфических средств на уровне лада, метроритмической организации, фактуры и поэтики в целом – позволили определить его как метод фольклоризма. Методы претворения фольклорного материала в хоровой музыке формировал сам композитор. Среди них – цитирование фольклорных мелодий и создание оригинальных, авторских композиций, близких по духу к традиционным болгарским песням-танцам. В этом Д. Христов приближается к другим композиторам-основоположникам национальных культур – Бартоку, Энеску, Мартину (отчасти – Яначеку, Шимановскому). Научно-этнографический, исследовательский подход к фольклору во многом сродни Б. Бартоку, а стремление опробовать разные жанры академической музыки – и Дж. Энеску, с его чисто композиторскими устремлениями.

С точки зрения концепции Л. Ивановой о трех типах фольклоризма, в зависимости от методов работы с материалом и эстетических оснований, художественные результаты деятельности Д. Христова можно отнести к двум первым его разновидностям: *этнографическому* и *адаптированному*.

13. Успехи Д. Христова в использовании музыкального фольклора в своем композиторском творчестве имели определяющее значение для становления болгарской композиторской школы в начале XX в.

14. Глубокая национальная почвенность в сочетании с искренностью эмоционального тонуca привлекают в его сочинениях и современных слушателей. Репертуар хоровой самодеятельности или детских хоровых коллективов, учебно-педагогический репертуар нередко включает яркие, запоминающиеся песенно-

танцевальные мелодии Д. Христова, позволяющие почувствовать болгарскую национальную специфику, ощутить болгарский дух. Популярны среди дирижёров церковно-музыкальные произведения болгарского композитора и сегодня продолжают звучать в храмах не только самой Болгарии, но и в приходах, на концертных сценах современной России, Украины, Молдовы, Белоруссии и других православных стран.

Результаты исследования позволили сформулировать некоторые **рекомендации**.

1. Положения, методы анализа и выводы настоящей работы могут быть использованы в процессе дальнейшей разработки ключевых проблем профессиональной музыки – претворения фольклора и национального композиторского стиля.

2. Отмеченный переломный характер болгарской музыкальной культуры – переход от фольклорного искусства к традиционному в композиторском творчестве, строительство новой модели культуры – не мог не вызвать *художественной саморефлексии* Д. Христова, одного из первопроходцев болгарской профессиональной музыкальной культуры. Открывая новый этап в развитии отечественного музыкального искусства, композитор-фольклорист в своих работах отразил современный ему музыкально-художественный процесс. Важная составляющая часть его – болгарская национальная специфика, выявленная на уровне выразительных средств и, отчасти, жанровой системы, а также некоторых связанных с этим явлений изучена в данной работе. В дальнейших исследованиях целесообразно продолжить изучение культурно-музыкального самосознания композитора на материале его обширного музыкально-критического наследия.

3. Утвердившиеся к настоящему моменты научные представления о болгаро-тюркских, болгаро-румынских и др. параллелях в области ритмики музыкального фольклора нуждаются в дальнейшем анализе хотя бы потому, что немалая часть их существует в виде *универсалий*, т.к. обнаруживается в широком географическом и этническом пространстве у разных народов, включая иранский мир и Балканы.

4. «Неравнодольные» болгарские ритмы вдохновили немало композиторов XX в., оказавшись созвучными одной из актуальных тенденций – обновления музыкального языка, что хорошо известно современной науке. В то же время произведения некоторых композиторов XX в., например, Б. Бартока и Д. Лигети, которые использовали идеи «болгарского» по своему генезису метроритма, в определенной степени демонстрируют стремление выйти за рамки болгарской национальной специфики. Эта метаморфоза – освобождение специфически-национального элемента от трактовки в русле национальной идеи и переход в категорию одного из универсальных средств современного музыкального языка – нуждается в дальнейшем изучении.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке:

1. Адорно Т. Музыка и нация. В: Избранное: Социология музыки. Москва-Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999, с. 136-155.
2. Аксенов В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
3. Алексеев Э. О методах сравнительной фольклористики. В: Сов. музыка. 1978, № 7, с. 90–99.
4. Алексеев Э. Проблемы формирования лада: на материале якутской народной песни. Москва: Сов. композитор, 1976. 288 с.
5. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. Москва: Сов. композитор, 1986. 240 с.
6. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры : рассуждения о судьбах народной песни. Москва: Сов. композитор, 1988. 236 с.
7. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
8. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки, Москва: Музыка, 1992. 168 с.
9. Асафьев Б. О народной музыке. Ленинград: Музыка, 1987. 247 с.
10. Банин А. Методология лингво-музыкального анализа музыки устных традиций. В: Первый всероссийский конгресс фольклористов. Т. 1. Москва, 2005, с. 385–406.
11. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва: Музыка, 1966. 37 с.
12. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. В: Барток, Б.: сб. статей / Сост. Е.И. Чигарева. Москва: Музыка, 1977, с. 245–249.
13. Барток Б. О значении народной музыки. В: Сов. музыка, 1965, № 2, с. 98–102.
14. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни / под ред. Х. С. Кушнарева. Ленинград: Музгиз, 1961. 155 с.
15. Везнев И. Христов, Д.И. В: Музыкальная энциклопедия. Т.6. Москва: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1982.
16. Великое славословие. В: Православная энциклопедия, Т. 7, с. 511–514. <http://www.pravenc.ru/text/150133.html> (25.03.2009).
17. Виноградов В. Вопросы развития национальных культур в СССР. Москва: Сов. композитор, 1961. 302 с.

18. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 1–4. 1888–1898. Вып. 2. Болгарский распев или напевы на «Бог Господь» Юго-Западной Православной церкви: Техническое построение. Киев, 1891. 96 с. 2 изд. Москва, 1892.
19. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 1–4. 1888–1898. Вып. 4. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига: Эрнст Платес, 1893. 197 с.
20. Всенощное бдение. В: Православная энциклопедия, Т. 9, с. 668–680. <http://www.pravenc.ru/text/155522.html> (25.11.09)
21. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. В: Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. Москва: Моск. гос. консерватория, 2003, с. 2–97.
22. Галайку В. Национальное в музыкальном искусстве (на примере музыкальной культуры Молдовы): автореф. дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 1992. 24 с.
23. Гарднер И. К вопросу о переложении церковных распевов для хора. В: Гарднер И.А. Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения. Москва, Сан-Франциско, 2008. 228 с.
24. Гарднер И. Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в Православном Богослужении. В: Православный путь: Церковно-философский ежегодник. Приложение к журналу «Православная Русь». Holy Trinity Russian Orthodox Monastery. Jordanville; N.Y, 1976, с. 24–25. <http://canto.ru/txt.php?menu=public&id=medieval.gardner4> (26 ноября 2009).
25. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва: Academia, 1998. 430 с.
26. Гиппиус Е. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. В: Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград: Музыка, 1980, с. 23–35.
27. Гиппиус Е. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный. В: Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. Москва: Композитор, 2003, с. 112–168.
28. Гиппиус Е. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья. В: Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии). Сб. тр., вып. 60. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 5–13.
29. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.

30. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
31. Гусев В. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма). В: Современность и фольклор. Москва: Музыка. 1977, с. 7–27.
32. Джиджев Т. К изучению проблемы традиции и новаторства в народном музыкальном творчестве. В: Памяти К.В. Квитки. Москва, 1983, с. 192–195.
33. Друскин М. Возможности и границы гипотезы. В: Очерки, статьи, заметки. Ленинград: Сов. композитор, 1987, с. 171–181.
34. Дубравин В. Из истории ладовых структур восточнославянской народной музыки (гексахорд и полутон) В: Славянский музыкальный фольклор. Москва: Музыка, 1972, с. 142–162.
35. Евдокимова. Ю. Многоголосие Средневековья. X–XIV век. Москва: Музыка, 1983. (История полифонии. Вып. 1). 461 с.
36. Ектения / Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. Москва: Композитор, 1996. 96 с.
37. Ефименкова Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. Москва: Композитор, 2001. 256 с.
38. Ефименкова Б. Ритмика русских традиционных песен. Учебное пособие. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1993. 154 с.
39. Енговатова М., Ефименкова Б. К вопросу типологии русского песенного многоголосия. В: Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов. Выпуск 174. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008, с. 44–63.
40. Жордания И. К проблеме происхождения гетерофонии в Восточной Европе. В: Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Вып. 4. Майкоп, 2009, с. 229–236.
41. Земцовский И. Фольклор и композитор. В: Музыка и современность. Вып. 7. Москва: Музыка, 1971, с. 211–220.
42. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Ленинград-Москва: Сов.композитор, 1978. 174 с.
43. Зинькевич Е. Динамика обновления украинской симфонии на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 – начало 80-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. 182 с.
44. Иванова Л. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дисс... д-ра искусствоведения: специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2005. 35 с.

45. Карастоянов А. Ладовые основы болгарской народной песни. В: Сборник статей болгарских музыковедов. Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1962, с.
46. Кастальский А. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке. В: Русская духовная музыка в документах и материалах. Том 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Москва, 1998, с. 229–249.
47. Кауфман Н. Болгарское народное многоголосие. В: Сов. музыка, 1961, Р 2, с. 170–173.
48. Кауфман Н. Общие черты между болгарскими и славянскими обрядовыми песнями. В: Славянский музыкальный фольклор. Москва: Музыка, 1972, с.126–141.
49. Кашкин Н. По поводу элементарного учебника музыкальной ритмики Ю. Н. Мельгунова. В: Материалы по музыкальной ритмике. Т.1. Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 3, вып. 1. Москва: Электротечатня нот П. Юргенсона, 1907, с. 125–131.
50. Квитка К. Ангемитонные примитивы и теория Сокальского. В: Квитка К.В. Избранные труды, т. 1. Москва: Сов. Композитор, 1971, с. 286–307.
51. Квитка К. Избранные труды: В 2-х т. Москва: 1971–1973. Т.1. Москва: Сов. композитор, 1971. 384 с.; Т.2. Москва: Сов. композитор, 1973. 424 с.
52. Квитка К. О ритме крымско-татарского танца «Хайтарма» и болгарского танца «Ръченица». В: Квитка К.В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. В.Л. Гошовский. – Москва: Сов. композитор, 1971. Т. 1. – 384 с.; 1973. Т. 2. – 423 с.
53. Квитка К. Первобытные звукоязыды. В: Квитка К.В. Избранные труды, т. 1. Москва: Сов. Композитор, 1971, с. 215–274.
54. Квитка К. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. В: Квитка К. В. Избранные труды, т. 1. Москва: Сов. Композитор, 1971, с. 191–212.
55. Квятковский А. Поэтический словарь. Москва: Сов. Энциклопедия, 1966. 376 с.
56. Келле В. О методологии исследования национальной природы музыки. В: Музыка народов СССР (50–70-е гг.): Сб. трудов. Вып. 72. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985, с.5–33.
57. Композитор и фольклор. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. Э.П. Федосова; Вып. 64. Москва: ГМПИ им.Гнесиных, 1982. 116 с.
58. Кондратьев М. Некоторые вопросы теоретической интерпретации устных музыкально-поэтических систем.
http://olonkho.info/eduard_alekseyev/festschrift6.html (21.09.2014).

59. Кремлев Ю. Национальные черты русской музыки. Ленинград: Музыка, 1968. 120 с.
60. Крыстев В. Добри Христов. Москва: Гос. муз. издат., 1960. 171 с.
61. Крыстев В. О народном, национальном и интернациональном в нашей музыке. Сов. музыка, 1974, № 2, с. 115–119.
62. Крыстев В. Очерки по истории болгарской музыки. Москва: Музыка, 1973. 362 с.
63. Лабзенко Н. В поисках методологии исследования национального в русской музыке. В: Музыка в системе культуры: сб. статей. Вып. 5. Свердловск: Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2011, с. 16–44.
64. Лейтес Р. Композиторы Болгарии. В: Музыка XX века. Ч. 2. Кн. 5а. Москва, 1987, с. 174–203.
65. Лисса З. О сущности национального стиля. В: Вопросы эстетики. Вып. 6. Москва: Искусство, 1964, с. 191–221.
66. Лисса З. Традиции и новаторство в музыке. В: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Москва: Сов. композитор, 1973, с. 42–51.
67. Лобанкова Е. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже XIX–XX веков: на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02. Москва, 2009. 24 с.
68. Лозовая И., Шевчук Е. Церковное пение. В: Православная энциклопедия, т. 2. Алексей, Человек Божий – Анфим Анхильский. Москва: Православная энциклопедия, 2000, с. 599–610. <http://dyak-oko.mrezha.ru/article.php?id=losovaya> (25.11.09).
69. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. Казань, 2000. 310 с.
70. Масловская Т. О национальной сущности произведений Свиридова (на примере кантатно-ораториальных сочинений): дис. ...канд. искусствоведения. Москва, 1984. 134 с.
71. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В: Музыкальный современник. Вып. 5. Москва: Сов. композитор, 1984, с. 5–17.
72. Мельгунов Ю. О ритме и гармонии русских песен. Из посмертных бумаг Ю.Н. Мельгунова. В: Труды музыкально-этнографической комиссии, Т. 1. Москва: 1906, с. 361–407.
73. Мельгунов Ю. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. Вып. 1. Для фортепьяно в 2 руки. Москва, 1879. 90 с. Вып. 2. Переложение для фортепьяно в 2 руки П. Бларамберга. Москва, 1885. 47 с.

74. Мельгунов Ю. Элементарный учебник музыкальной ритмики. В: Материалы по музыкальной ритмике. Т.1. Труды музыкально-этнографической комиссии, Т. 3, вып. 1. Москва: Электронпечатня нот П. Юргенсона, 1907, с. 3–89.
75. Милка А. О двух принципах преломления фольклора (На примере творчества С. Слонимского). В: Музыка в социалистическом обществе. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1977, с. 156–169.
76. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев, 2014. 440 с.
77. Мироненко Е. Понятие «национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX–XXI веков. В: Южно-российский музыкальный альманах, Ростов-на-Дону, 2014, № 2 (15), с. 82–86.
78. Назайкинский Е. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке. В: Музыкальная фольклористика, вып. 1. Москва: Музыка, 1973, с. 174–186.
79. Назайкинский Е. Русское в русской музыке. Сергиевские чтения 1: О русской музыке. Москва: МГК им. П.И.Чайковского, 1993, с. 7–14.
80. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
81. Невзорова В. «Благослови, душе моя, Господа» Д. Христова: к проблеме гармонизации традиционных распевов. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, № 1-2 (8-9). Chișinău, 2009, с. 26–30.
82. Невзорова В. Болгарский опыт детского музыкального воспитания в научно-художественном наследии Добри Христова. В: Музыка в школе, №5. Москва, 2009, с. 30–34.
83. Невзорова В. Болгарская специфика хоровых миниатюр Добри Христова (на примере песни *Леле моме*). В: Revista de Etnologie și Culturologie, vol. IX–X, Chișinău, 2011, с. 224–227.
84. Невзорова В. Взгляды Добри Христова на проблемы музыкального воспитания в Болгарии. В: Годишник, том II, Dunărea – Nistru. Științe-sociale. Lingvistica. Pedagogie. Тараклийский государственный университет им. Г. Цамблака. Кагул, 2010, с. 238–242.
85. Невзорова В. К проблеме национальных истоков духовной музыки Добри Христова: болгарский распев. В: Revista de Etnologie și Culturologie, vol. VIII. Chișinău, 2010, с. 42–45.
86. Невзорова В. Музыкально-теоретическое наследие болгарского композитора-фольклориста Добри Христова. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate:

- Rezumatele lucrărilor: Conferința internațională 11–12 decembrie 2014. AMTAP. Chișinău, 2014, p. 47.
87. Невзорова В. Музыкально-теоретические взгляды болгарского композитора-фольклориста Добри Христова. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: Materialele Conferinței internaționale, 11–12 decembrie 2014. Chișinău, 2014, p. 219–224.
88. Невзорова В. О хоровых обработках народных мелодий: Сравнительный анализ миниатюр М. Бырки и Д. Христова. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, № 4 (17). Chișinău, 2012, с. 235–241.
89. Невзорова В. «Свете тихий и ныне отпускаеши» из Песнопений Всенощного бдения Добри Христова: к проблеме гармонизации традиционных распевов. В: Молдовско-български връзки: Бележите личности. Образование и наука. Кагул: „S.Ș.B.”, 2011, с. 197–205.
90. Невзорова В. Школьные песни и песни патриотического содержания в хоровом наследии Добри Христова. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, № 1 (14). Chișinău, 2012, с. 48–54.
91. Невзорова В., Чобану-Сухомлин И. Литургии М. Березовского и Д. Христова: сравнительный анализ. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, Nr. 1-2(13). Chișinău, 2011, с. 173–182.
92. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. В: Музыкальный современник. Москва, 1973, вып. 1, с. 144–181.
93. Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального. В: Сов. музыка, 1975, №12, с. 8–21.
94. Орджоникидзе Г. О динамике национального стиля. В: Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Москва: Сов. композитор, 1973, с. 59–66.
95. Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка (1945-1980): очерки теории и истории. Москва: Сов. композитор, 1991. 280 с.
96. Пение с закрытым ртом. В: Романовский Н. Хоровой словарь. Москва: Музыка, 2005.
97. Петкова-Марчевска С. Первые исследования Добри Христова – основоположника болгарской этномузыкологии. В: Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2014, с. 94–111.
98. Петров А. Особенности претворения русского фольклора в современной хоровой музыке (1981-2005) В: Музыковедение. 2007. №6, с. 54–58.

99. Петров А. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005): основные тенденции, новые композиторские подходы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02. Москва, 2007. 27 с.
100. Рахманова М. Афонская экспедиция. В: Православие и современность, № 11 (27). Саратов, 2009. <http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/afonskaya-ekspediciya> (5.05.2015).
101. Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Опыт исследования. Ленинград: Сов. композитор, 1962. 116 с.
102. Рубцов Ф. Основы ладового строения русской народной песни. Ленинград: Музыка, 1964. 96 с.
103. Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. В: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Ленинград - Москва: Сов. композитор, 1973, с. 8–81.
104. Руднева А. Русское народное музыкальное творчество: очерки по теории фольклора. Москва: Композитор, 1994. 224 с.
105. Сапонов М. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке. В: Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. Научные труды Московской консерватории. Москва, 2003, с. 2–97.
106. Сборник статей болгарских музыковедов. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962. 228 с.
107. Скабалланович М. Толковый типикон. Москва: Изд. Сретенского монастыря, 2004, с. 330-336. <http://www.klikovo.ru/db/book/head/8377> (19.09.2014).
108. Современная болгарская музыка. Сост. К. Ангелов. Москва: Музыка, 1974. 301 с.
109. Староболгарский церковный распев. В: Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. Санкт-Петербург, 1890–1907. http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/96989 (1.10.2009)
110. Старостина Т. Концепция национального в трудах Ю.Н. Холопова. Теория русских модальных ладов. В: Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. Москва: Музиздат, 2008, с. 60–78.
111. Старостина Т. Натуральные лады в контексте народного интонирования. В: Звук в традиционной народной культуре. Москва: Научтехлитиздат, 2004, с. 150–172.
112. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 164 с.
113. Тончева Е. Бадев, Атанас. В: Православная энциклопедия, Т. 4 Афанасий – Бессмертие. Москва: Православная энциклопедия, 2002, с. 254.

114. Тончева Е., и др. Болгарский распев. В: Православная энциклопедия. Т. 5 Бессонов–Бонвеч. Москва: Православная энциклопедия, 2002, с. 643–646. <http://www.pravenc.ru/text/149677.html> (цитировано 2.10.09)
115. Тончева Е. Динев. В: Православная энциклопедия, Т. 15 Димитрий – Дополнения к «Актам историческим». Москва: Православная энциклопедия, с. 221–222.
116. Тодоров Т. Современное состояние музыкального народного творчества Болгарии и проблемы болгарской фольклористики. В: Славянский музыкальный фольклор. Москва: Музыка, 1972, с. 80–96.
117. Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1 / Ред.–сост. Ю.И. Паисов. Москва: Композитор, 1999. 232 с.
118. Трисвятое / Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. Москва: Православное пение, 1997. 79 с.
119. Фролов С. Многогоспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства В: Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам рус. хоровой литературы XII–XVIII вв.). Ленинград, 1983, с. 12–47.
120. Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. В: Ранние формы искусства. Москва: 1972, с. 221–273.
121. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва: Музыка, 1986. 104 с.
122. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. В: Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. Сост. В.Н. Холопова. Москва: Музыка, 1978, с. 48–104.
123. Холопов Ю. Русское в русской музыке (к проблеме понятия национального). В: Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. Москва: Музиздат, 2008, с.146–157.
124. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва: Музыка, 1971. 304 с.
125. Холопова В. Гемиола. В: Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т.1 А–Г. Москва: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973.
126. Холопова В. Исследования по музыкальной ритмике в СССР В: Сов. музыка. 1990, №5, с. 52–57.
127. Холопова В. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (русские музыкальные дактили и пятидольники). В: Проблемы музыкального ритма. Москва: Музыка, 1978, с. 164–328.
128. Холопова В. Музыкальный ритм: Очерк. Москва: Музыка, 1980. 71 с.
129. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. Москва: Сов. композитор, 1983. 281 с.
130. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.

131. Холопова В.Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. В: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974, с. 229–239.
132. Христов Димитр. Теоретические основы мелодики: Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. Москва: Музыка, 1980. 256 с.
133. Христов Добри. Теоретические основы болгарской народной музыки. Метрика, ритмика, ладовые и гармонические особенности. Москва: Музгиз, 1959 (1960). 64 с.
134. Хурцидзе И. Панчо Владигеров и его симфоническое творчество: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Москва, 1985. 183 с.
135. Шахназарова Н. О динамике национального в музыке. В: Интернациональное и национальное в искусстве. Москва: Наука, 1974, с. 122–155.
136. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва: Музыка, 1968. 83 с.
137. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. Москва: Композитор, 1992. 187 с.
138. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия - Армения). Москва: Комкнига, 2007. 224 с.
139. Щуров В. Несимметричные ритмические структуры в русской народной песне. В: Проблемы композиции народной песни / Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 10. Москва, 1997, с. 4–32.
140. Щуров В. Стилиевые основы русской народной музыки. Москва: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1998. 464 с.
141. Щуров В. Принципы и методы музыкально-стилевого анализа русских народных песен: автореф. дис. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1992. 36 с.

Литература на болгарском языке:

142. Абрашева С. Български народен двуглас. София: Наука и изкуство, 1974. 131 с.
143. Баларева А. Добри Христов и неговите «66 народни песни на македонските българи». Във: 66 народни песни на македонските българи /Д. Христов. София, 1931, Приложение 1, с. 173–177.
144. Баларева А. Хоровото дело в България: От средата на XIX в. до 1944 г. София: БАН, 1992. 242 с.
145. Барток Б. За така наречения български ритъм (О так называемом болгарском ритме). Във: Българска музика, 1961, № 8, с. 12–16.
146. Брашованова-Станчева Л. Първо композиторско поколение. Във: Брашованова-Станчева, Лада Стоянова. Българската народна музика и нейното композиторско претворяване. София, 1981, с. 20–117.

147. Български народни песни / ред., съст. Н. Кауфман. София: Музика, 1981. 135 с.
148. Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил. / Сост. А. Баларева. София: БАН, 1968. 191 с.
149. Вълчинова-Чендова Е. Енциклопедия български композитори. София: Съюз на българските композитори, 2003. 348 с.
150. Вълчинова-Чендова Е. Жанрови модели в българското композиторско творчество през последните три десетилетия. Във: Българско музикознание, 2002, № 2, с. 16–63.
151. Григоров Д. Църковно-музикалната дейност на Добри Христов (1875–1941). Сливен: Обнова, 2009. 95 с.
152. Джиджев Т. За нова класификация на неравноделните метроритмични форми в българската народна музика. Във: Българско музикознание. София, 1978, т. 4, с. 133–137.
153. Джиджев Тодор. Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор. София: Изд. на БАН, 1981. 223 с.
154. Джуджев С. Теория на българската народна музика. Т. 1–4. София: Наука и Изкуство, 1955–1961. Т.1. Ритмика и метрика. 1954. 400 с.; Т.2. Мелодика. 1955. 360 с.; Т.3. Морфология и прозодия. 1956. 378 с.; Т.4. Общи въпроси на музикалната етнография. 1961. 430 с.
155. Джуджев С. Българска народна музика. Т. 1–2. София: Музика, 1975–1980. Т.1. 1980. 548 с.; Т.2. 1975. 607 с.
156. Динев П. Народно-песенни елементи в българския църковен напев. Във: Известия на института за музика. Т.6. София: БАН, 1959, с. 46.
157. Динев П. Църковно-музикално творчество на Добри Христов. София: Духовна култура, 1961.
158. Добри Христов – 125 години от рождението: XX национална научна конференция на преподавателите по история на музиката, XX. [Варна, 15–16.XII.2000]. Варна: Стено, 2000. 80с.
159. Добри Христов и българският XX век: Сборник доклади от научна конференция: проведена в рамките на Националното честване по случай 125 години от рождението и 60 години от смъртта на Д. Христов / Ред. Елена Тончева и др. София: Институт за изкуствознание БАН, 2005. 287 с.
160. Енциклопедия на българската музикална култура. София: БАН, 1967. 466 с.
161. Захаријева С. Васил Стоин и неговата хипотеза за българския произход на диафонията. Във: Българско музикознание, 1981, № 3, с. 38–41.

162. Захаријева С. Музикално-фолклорно изследване и национализъм: Поглед към миналото с мисъл за настоящето. Във: Българско музикознание, №1, 1995, с. 19–38.
163. Захаријева С. Национална идеология и музикално-фолклорна наука. По възгледи на Добри Христов. Във: Добри Христов и българският XX век. София, 2005, с. 68–71.
164. Захаријева С. Неравноделността — национална крепост на българската музикално-фолклорна наука (върху текстове на Добри Христов). Във: Българско музикознание, 2000, № 4, с. 87–108.
165. Захаријева С. Формообразуването в българската народна песен. София: БАН, 1979. 184 с.
166. История на българската музикална култура. Т. 1. Фолклорът / И. Рачева, А. Илиева, С. Захаријева. София: Акад. изд. "Проф. М. Дринов", 1998. 264 с.
167. Кабакчиева О. Творчеството на Добри Христов. София: Придворна печатница, 1940. 88 с.
168. Камбуров И. Добри Христов. Живот и дело на народния композитор. София: Игнатов, 1942. 223 с.
169. Карастоянов А. Мелодични и хармонични основи на българската народна песен. София: БАН, 1950. 148 с.
170. Карастоянова Е. Фригийската секунда в българската народна музика. Във: Българска музика, 1962, № 2, с. 29–35.
171. Кауфман Н. Българската многогласна народна песен. София: Наука и Изкуство, 1968. 224 с.
172. Кауфман Н. Българска народна музика. Трето издание. Славена, 2005. 160 с.
173. Кауфман Н. Някои общи черти между народната песен на вългарите и източните славяни. София: Изд-во на Българ. акад. на науките, 1968. 216 с.
174. Кауфман Н. Сборници и теоретични трудове на Васил Стоин. Във: Българско музикознание, 1981, № 3, с. 19–25.
175. Кое е истинското българско църковно пеене? / Куюмджиев, Юлиан Стоянов, състав. Пловдив : Коала пресс, 2011. 256 с.
176. Кръстев В. Българската музикална култура. София, 1974. 327 с.
177. Кръстев В. Добри Христов. София: Наука и изкуство, 1975. 218 с.
178. Кръстев В. Очерци по история на българската музика. София: Музика, 1977. 726с.
179. Кръстев В. Профили. София: Музика, 1976. 426 с.

180. Кутин Л. Мотиви в естетическите възгледи на Добри Христов. Във: Добри Христов и българският XX век. София: Институт за изкуствознание БАН, 2005, с. 185–189. http://lykutin.blogspot.com/2012/03/blog-post_03.html (1.03.2012).
181. Куюмджиев Юлиан. Многогласната литургия в българската музика : 1878 – 30-те години на XX век. София : Пони, 2003. 136 с.
182. Куюмджиева С. "Болгарский распев" през погледа на първите български музикални общественици след Освобождението и спорът около него. Във: Българско музикознание, 1982, № 1, с. 121–128.
183. Литова–Николова Л. Българска народна музика. София: Музика, 1982. 293 с.
184. Лъондев Петър. Васил Стоин и неравноделността в българската народна музика. Във: Българско музикознание, 1981, № 3, с. 46–51.
185. Моцев Александър Д. Ритъм и такт в българската народна музика. София: БАН, 1949. (Трудове на института за музика). 366 с.
186. Моцев Александър Д. Характерни ритми в творчеството на българските композитори. София: Наука и изкуство, 1957. 119 с.
187. Националната идея в европейското музикално творчество през XX век. Шумен, 2004. 115 с.
188. Николов А. Старобългарско народно пеене по старите руски нотни ръкописи от XVII и XVIII в. (Древнеболгарское церковное пение (по старым нотным рукописям XVII и XVIII вв.). Кн. 1: Литургия. СПб., 1905; Кн. 2: Вечерня. СПб., 1906; Литургия за народен хор: Наредил за пение ... на 1, 2, 3 и 4 гласа. София, 1921.
189. Огненска Н. Неравноделните метроритми и обучението по музика. Ч.1. Университетско издателство ЮЗУ "Неофит Рилски", 2003. 169 с.; Ч. 2. 2004. 233 с.
190. Петров С., Кодов Х. Старобългарски музикални паметници. София: Наука и изкуство, 1973. 360 с.
191. Рачева И. Музикално-творческото дело на Добри Христов. Във: Из историята на българската музикална култура 18 и началото на 19 в. София, 1979, с. 140.
192. Стоин В. Българската народна музика. София : Наука и изкуство, 1956. 100 с.
193. Стоин В. Българската народна музика. Метрика и ритмика. София: С.М. Стайковъ, 1927. 84 с.
194. Стоин В. Хипотеза за българския произход на днафонията. Във: Българската народна музика. София : Наука и изкуство, 1956, с.83–97.
195. Стоянов П. Българска народна песен. Тоналност, лад и мелодика. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий”, 2005. 210 с.
196. Тодоров М. Българска народна музика. София: Музика, 1976. 232 с.

197. Тодоров Т. Българската музикална фолклористика до 9.IX.1944. София, 1981. 157 с.
198. Тодоров Т. Васил Стоин: Живот и дело. Акад. изд. проф. Марин Дринов, 2002. 150 с.
199. Тодоров Т. Един забравен научен принос на Добри Христов. Във: Българска музика, вып. 26 (1975), № 10, с. 35–36.
200. Тончева Е. Балкански извори за украинския „Болгарский напев“ („роспев“). Към проблема за съотношението устност-писменост в източно-православната балканска песенност. Във: Българско музикознание, год. XXIX, кн. 2, 2005, с. 3–28.
201. Тончева Е. “Кое е истинското българско черковно пеене” (славяноезичната балканска църковнопесенна традиция и националната идея): Доклад, четен на конференцията "Добри Христов и българският XX век". София, март 2001. http://musicart.imbm.bas.bg/p/bg_toncheva1.html (10.10.2014).
202. Тончева Е. Добри Христов за старата ни музика. Във: Българска музика, София, вып. 27 (1976), № 8, с. 40–44.
203. Тончева Е. Добри Христов за старата ни музика. Във: Из историята на българската музикална култура 18 и началото на 19 в. София, 1979, с. 142–147.
204. Тончева Е. Манастирът Голям Скит – школа на “Болгарский роспев”. Скитски “болгарски” ирмолози от XVII-XVIII в. Т.1–2. София: Музика, 1981. Том 1: “За Болгарский роспев. 162 с.; Том II: “Из Болгарский роспев”. 700 с.
205. Харизанов Г. Ладовоинтонационни особености на българска народна музика. Сходства и паралели с персийско-арабско-турска музика. Автореф. дисс. за присъждане на образователна и научна степен «доктор». София: 2011. 30 с.
206. Хлеббаров И. История на българската музикална култура. София: Музика, 1985. 238 с.
207. Хлеббаров И. Новата българска музикална култура. Т.1. 1878–1944. София: Държавна музикална академия "Панчо Владигеров", изд. "Хайни", 2003. 526 с.
208. Хлеббаров И. От «неправилните тактове» на Добри Христов към метроритмична «менделеева» таблица на Л. Пипков (към стогодишната еволюция на една идея). Във: Добри Христов и българският XX век. София, 2005, с. 232–241.
209. Христов Добри. 66 народни песни на македонските българи, събрани и разработени със съпровод на пиано от Добри Христов. София: Музика, 1983. 195 с.
210. Христов Добри. Бележки за реда на песнопението. Във: Добри Христов. Песнопения по Всенощно бдение. Пловдив: Национален форум АПИ, 2005. 114 с.

211. Христов Добри. България в своето тоново изкуство от далечното минало до днес. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 1, с. 270.
212. Христов Добри. Във: Енциклопедия български композитори. София: СБК, 2003, с. 1–17.
213. Христов Добри. Избрани хорови песни. Свитък 1 /Ред. А. Жабленски. София: Наука и изкуство, 1964. 39 с.
214. Христов Добри. Източното псалтикийно пеене и старобългарският черковен напев. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 1, с. 284.
215. Христов Добри. Кое е истинското българско черковно пение. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 1, с. 286–297.
216. Христов Добри. Литургия на Св. Ив. Златоуста с допълнителни песнопения за смъсен хор. София: Ст. М. Стайков, 2005. Reprint: Verein fuer Ostkirchliche Musik, СН-6443 Gersau, 1988.
217. Христов Добри. Македонские болгарские народные песни. Във: 66 народни песни на македонските българи /Събрани и разработени с съпровод на пиано от Добри Христов. София: П.Глушков, 1931. 172 с.
218. Христов Добри. Метричните и ритмичните основи на българската народна музика. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 1. София, 1967, с. 33–98.
219. Христов Добри. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство / Съст., ред. и автор на увода Венелин Кръстев. Т.1-2. София: Изд. на БАН, 1967–1970.
220. Христов Добри. Народните ни песни. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 1, с. 215.
221. Христов Добри. Общо учение за музиката : С оглед към основите и на народната ни музика. София : Ал. Паскалев, [1921]. 189 с.
222. Христов Добри. Общодостъпна за хорово пение литургия (№ 2). София: С.М. Стайков, 1934. 103 с.
223. Христов Добри. Певческо хорово изкуство. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 2, с. 220.
224. Христов Добри. Песнопения по Всенощно бдение. Нотно издание. Съст.: К.Япова, Д. Григоров, Д. Димитров. Пловдив: Национален форум АПИ, 2005. 114 с.

225. Христов Добри. Петър Чайковски в руската църковна музика Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: БАН, Т. 2, с. 205.
226. Христов Добри. Православното черковно пеене. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 2, с. 201–203.
227. Христов Добри. Ритмичните основи на народната ни песен. Във: Сборникъ за народни умотворения и народописъ (СБНУН). София, 1913, кн. XXVII, с. 1–48.
228. Христов Добри. Технически(т) строеж на българската народна музика. Метрика, ритмика, тонални и хармонични особености: София: С. М. Стайков, 1927. 80 с.; София: Наука и изкуство, 1956. 56 с.
229. Христов Добри. Учение за интервалите: Продължение от книгата Общо учение за музика. София : С. М. Стайков, 1923. 58 с.
230. Христов Добри. Християнство и музика. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 1, с. 302
231. Христов Добри. Хоровото църковно пеене. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство, София: Изд. на БАН, Т. 2, 238–241.
232. Христов Добри. Църковната музика. Във: Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. София: Изд. на БАН, Т. 2, с. 190.
233. Чилингиров С. Спомени за Добри Христов. Във: Българска музика, вып. 37 (1986) № 8, с. 10–13.
234. Цалова Павлина. Ранни сведения за „българский роспев“. Във: Българско музикознание, 1982, № 1, с.61–67.
235. Юбилеен сборник 125 години Васил Стоин, 90 години Елена Стоин. София: Съюз на българските композитори, 2005. 112 с.
236. Янков Г., Христов Д. Български народни песни отъ Бесарабия. Във: Сборникъ за народни умотворения и народописъ. София, 1913, кн. XXVII, с. 49-
237. Япова К. Архивът на Добри Христов: Каталог. София: Матом, 2002. 120 с.
238. Япова К. Добри Христов за църковната музика. Във: Българско музикознание, 2007, № 1, с. 52–82.
239. Япова К. Добри Христов и идеята за личността и общността. София: Рива, 1999. 120 с.
240. Япова К. Музика на горните сърца. София: Институт за изкуствознание, 2007. 183 с.
241. Япова К. Музикалният свят на Всенощното бдение в творчеството на Добри Христов. Във: Добри Христов и българският XX век. София, 2005, с. 40–46.

242. Япова К. “Песнопения по Всенощно бдение” от Добри Христов и идеята за подходящата църковната музика. Във: Българско музикознание, 2007, №3–4, с. 231-249.
243. Япова К. Проблемът композитор – фолклор през 20-те и 30-те години като проекция на културното отношение между личността и общността. В: Българско музикознание, 1997, № 3, с. 82–85.
244. Япова К. Църковност и музикално мислене: С примери от творчеството на Добри Христов. София: Институт за изкуствознание БАН, 2006. 327 с.
245. Япова Н. Добри Христов и Антонин Дворжак – паралели на националната идея в музиката. Във: Добри Христов и българският XX век. София: БАН, 2005, с.167-173.
246. Япова Н. Историческа критика на идеята за националната идея в българската музика. В: Националната идея в европейското музикално творчество през XX век. София, 2004, с. 5–9.

Литература на румънском языке:

247. Brăiloiu C. Ritmul aksak. În: Opere, vol. I, Bucureşti: Editura Muzicală, 1967, p. 235–280.
248. Galaicu V. Dimensiunea etnică a creaţiei muzicale: (în lumina tradiţiei româneşti). Chişinău : Arc, 1998. 117 p.

Литература на английском языке:

249. Bartok Bela. "The So-Called Bulgarian Rhythm". In: Essays. Edited by B. Suchoff. New York, 1976, p.40–49.
250. Bulgaria. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 3. Borowski to Canobbio. London: New York: Macmillan, 2001. 938 p.
251. Hristov, Dobri. In: Encyclopaedia of Bulgarian Composers. Union of Bulgarian Composers, 2003, p.11–18. <http://www.ubc-bg.com/en/composer/211>
252. Brasovanova L. Khristov, Dobri. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 13 Jennens to Kuerti. London: New York : Macmillan, 2001. 950p.
253. Hemiola. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 11. Harpege to Hutton. New York: Oxford University Press, 2001. 900p.
254. Russian and Slavonic church music. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Edited by Stanley Sadie. Vol. 21. Recitative to Russian Federation, I. New York : Oxford university Press, 2001. 939 p.
255. Toncheva Elena. What is the true Bulgarian church singing? (the Slavic Balkan church song tradition and the national idea): Paper read at the Conference "Dobri Hristov and the Bulgarian XX century", Sofia, March 2001.
http://musicart.imbm.bas.bg/p/en_toncheva1.html (vizitat 10.02.2009).

256. Rhythm. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 21. Recitative to Russian Federation, I. New York: Oxford University Press, 2001. 939 p.

Литература на немецком языке:

257. Stoin Vasil. Grundriss der metrik und der Rhytmik der bulgarischen Volksmusik. Sofia, 1927.

Литература на французском языке:

258. Kaufman Nikolai. L'ethnomusicologie bulgare. In: Ethnologie française, Vol. 31. 200, nr. 2, p. 219–227.

Литература на македонском языке:

259. Атанас Бадев. В: Енциклопедија на Југославија, II издание. Т. 1 А-Боск. Загреб: Југословенски лексикографски завод. 1985.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся заявляет со всей ответственностью, что материалы, представленные в диссертации, относятся к собственной работе и достижениям, в противном случае будет нести ответственность за последствия, в соответствии с законодательством.

Фамилия, имя

Невзорова Валентина

Подпись

Дата 09.08.2016

CURRICULUM VITAE



Невзорова Валентина Дмитриевна

08 августа 1959 г.

с. Валя-Пержей Чадыр-Лунгского района

Гражданство Республики Молдова

Образование – высшее:

1982-1986 Институт искусств им. «Г. Музическу», специальность «руководитель самодеятельного хорового коллектива».

1996-1999 Кишиневский Государственный институт искусств, специальность «дирижер академического хора»

2000-2001 Академия музыки, театра и изобразительных искусств, мастерат, специальность «дирижер академического хора»

2004-2009 докторантура при Академии музыки, театра и изобразительных искусств, кафедра теории музыки и композиции, научная специальность 17.00.01 – искусствознание.

Область научных интересов: история болгарской музыки, хоровое дирижирование, музыкальная педагогика.

Профессиональная деятельность:

С 1977 г. - организатор внеклассной работы в школе с. Баурчи, Чадыр-Лунгского района;

С 1981 г. - преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в музыкальной школе, Чадыр-Лунга.

1986-1992 - хормейстер Болгарского ансамбля песни и танца «Родолубие» при Молдавской государственной филармонии.

1992 г. преподаватель хорового класса и музыкальных теоретических дисциплин, Школа искусств, г. Тараклия.

1992-1994 по совместительству - хормейстер в ансамбле «Родолубие».

1994-2004 Педагогический колледж им. Св. Кирилла и Мефодия, преподаватель музыкальных теоретических дисциплин, руководитель хора и зав. музыкального отделения. Высшая дидактическая степень.

С 2004 г. по настоящее время - Тараклийский Государственный университет им. Г. Цамблака, старший преподаватель кафедры «Педагогика», специальность «Музыка». Член Сената.

Поощрения: Награждалась грамотами и дипломами за высокие показатели в работе: от руководства ДШИ - три грамоты, грамота отдела культуры Тараклийского района, грамота от руководства колледжа им. Кирилла и Методия, две грамоты от ректората ТГУ им. Г. Цамблака, грамота Тараклийского РОНО. Диплом Министерства культуры. Два диплома Министерства образования: №90 от 24мая 2002 г. и №2 от 01 октября 2009 г.

Участие в научных конференциях:

Интернациональных:

- «Актуальные проблемы археологии, этнологии и искусствоведения» (Кишинев, Академия наук, 24–26 мая 2010);
- Conferința Științifică Internațională *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective*, din cadrul proiectului instituțional al AMTAP «*Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*», 28-29 octombrie 2011;
- «Функционирование на болгарский и на другие языки и литературы в контекста на языковата ситуация в Република Молдова» (Комрат, 2008–2012);
- «Folclor și postfolclor în contemporaneitate» (Кишинев, 11–12 декабря 2014).

Национальных:

- [Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane \(25 octombrie 2012\)](#)
- Научно-практическая конференция, посвященная 18-летию Комратского государственного университета на тему: «Наука, культура, образование» (Комрат, 13 февраля 2009)
- [Conferința științifică națională *Creația componistică din Republica Moldova: trecut și prezent* \(25 octombrie 2013, 24 octombrie 2014\)](#)
- [Conferința științifică națională *Creația componistică din RM: documentare și valorificare* \(13 17 mai 2013, 14 mai 2014\)](#)

Опубликованные научные статьи: 14 статей на русском и болгарском языках, в Республике Молдова, Болгарии, Российской Федерации, в том числе:

В зарубежных научных журналах:

1. Невзорова В. Болгарский опыт детского музыкального воспитания в научно-художественном наследии Добри Христова. В: Музыка в школе, №5. Москва, 2009, с. 30–34. <http://www.art-in-school.ru/music/index.php?page=200905>
2. Невзорова В. «Благослови, душе моя, Господа» от Добри Христова към проблема за хармонизацията на традиционните разпеви. Във: Музикални хоризонти, бр. 8, София, 2010, с. ISSN 1310-0076

В профильных журналах Национального реестра,

Категория В:

3. Невзорова В. Болгарская специфика хоровых миниатюр Добри Христова (на примере песни *Леле моме*). В: Revista de Etnologie și Culturologie, vol. IX–X, Chișinău, 2011, с. 224–227. ISSN 1857–2049
4. Невзорова В. К проблеме национальных истоков духовной музыки Добри Христова: болгарский распев. В: Revista de Etnologie și Culturologie, vol. VIII. Chișinău, 2010, с. 42–45. ISSN 1857–2049

Категория С

5. Невзорова В. «Благослови, душе моя, Господа» Д. Христова: к проблеме гармонизации традиционных распевов. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, № 1-2 (8-9). Chișinău, 2009, с. 26–30.
6. Невзорова В. О хоровых обработках народных мелодий: Сравнительный анализ миниатюр М. Бырки и Д. Христов. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, № 4 (17). Chișinău, 2012, с. 235-241.

7. Невзорова В. Школьные песни и песни патриотического содержания в хоровом наследии Добри Христова. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, № 1 (14). Chișinău, 2012, с. 48-54.
8. Невзорова В., Чобану-Сухомлин И. Литургии М. Березовского и Д. Христова: сравнительный анализ. В: Anuar științific: Muzica, teatru, arte plastice, Nr. 1-2(13). Chișinău, 2011, с. 173-182.

Статьи в научных сборниках:

9. Невзорова В. Добри Христов и неговата роля в българската музикална култура. В: Българският език в Молдова, № 8. Материали от осмата международна научна конференция на тема: «Функционирането на българския и другите езици и литератури в контекста на езиковата ситуация в Република Молдова». Комрат, 2008, с.
10. Невзорова В. Взгляды Добри Христова на проблемы музыкального воспитания в Болгарии. В: Годишник, том II, Dunărea – Nistru. Științe-sociale. Lingvistica. Pedagogie. Тараклийский государственный университет им. Г. Цамблака. Кагул, 2010, с. 238–242.
11. Невзорова В. Проблеми на българския разпев и на хоровото духовно творчество на Добри Христов. В: «Българският език в Молдова», № 10. Материали от десетата международна научна конференция на тема: «Функционирането на българския и другите езици и литератури в контекста на езиковата ситуация в Република Молдова». Комрат, 2010, с.
12. Невзорова В. «Свете тихий и ныне отпускаеши» из Песнопений Всенощного бдения Добри Христова: к проблеме гармонизации традиционных распевов. В: Молдовско-български връзки: Бележите личности. Образование и наука. Кагул: „S.Ș.B.”, 2011, с. 197–205.

Материалы международных конференций:

13. Невзорова В. Музыкально-теоретическое наследие болгарского композитора-фольклориста Добри Христова. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: Rezumatele lucrărilor: Conferința internațională 11–12 decembrie 2014. AMTAP. Chișinău, 2014, p. 47.
14. Невзорова В. Музыкально-теоретические взгляды болгарского композитора-фольклориста Добри Христова. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: Materialele Conferinței internaționale, 11–12 decembrie 2014. Chișinău, 2014, p. 219–224.

Знание языков: русский – в совершенстве, румынский и немецкий – со словарем, украинский и болгарский – средний уровень.

Контактная информация: г. Тараклия, ул. Мира 8а, кв. 14, тел. 079637007 (GSM), тел. 0294-25-270 (дом.) e-mail: vdnevzorova59@gmail.com