

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ  
ФАКУЛТЕТ

- тук -

**РЕЦЕНЗИЯ**

на

**Хабилитационния труд на Весела Бояджиева на тема:  
„Древноруската православна партитура като изображение на  
обратната перспектива”**

от

**Андрей Василев Диамандиев – Проф. д-р по хармония**

Весела Бояджиева завършва в 1993г. СМУ „Добри Христов”, Варна, със специалност пиано, 1998 – НМА „Панчо Владигеров”, София, като магистър със специалност музикознание, 1993 – Майсторски клас по пиано при проф. Пол Ван Нес, САЩ, 1998 – Майсторски клас по камерна музика при проф. Норман Шетлер, Австрия, през 2003 става доктор в НМА „Панчо Владигеров”, 2003 – асистент по полифония в катедра „Теория на музиката” към НМА „П. Владигеров”, 2010 – главен асистент, изнася клавирни рецитали в Рим, Сезони 2009/2010, 2010/2011, 2011/2012, взема участие в научнопопулярен филм за православната музика, през 2012 печели награди от национални и международни конкурси за пианисти. Публикува монография „Линейни тенденции в клавирната музика на Панчо Владигеров и европейската ситуация в началото на 20 век”, издадена от М. Об-во „В. Стефанов”, София, 2003, статиите: „Разширяващо се сияние”, изд. Музика., Вчера. Днес, София, 1999/1, „Пет погледа в композиционното майсторство на Панчо Владигеров”, изд. Музика., Вчера. Днес, София, 2002/5, „Късните клавирни творби на Панчо Владигеров”, Музикални хоризонти, 2002/7, „Песенността в инструменталното мислене на Панчо Владигеров”, Пер. изд. на НМА „П. Владигеров”, София, 2009, „Въпросът за стила и многогласната традиция в Православието”. През 2015 става главен редактор на триезично

реферирано и индексирано списание „Интегрална музикална теория“ <http://integral-music-theory.com/>, през 2013 – доцент по полифония в НМА „Проф. Панчо Владигеров“, София. Автор е на три монографии, от които първият е нейният докторски труд „Линеарни тенденции в клавирната музика на Панчо Владигеров и европейската ситуация в началото на 20 век, София, Музикално общество "Васил Стефанов", 2003, а останалите два са съответно хабилитационните ѝ трудове: „Многогласие в Православието, София, Изд. Аб, 2012 за академичната длъжност „доцент“ и настоящият разглеждан труд „Древноруската православна партитура като изображение на обратната перспектива, София, Си-еМ, 2015 за академичната длъжност „професор“.

Хабилитационният труд на Весела Бояджиева на тема: „Древноруската православна партитура като изображение на обратната перспектива“ се състои от предговор, осем глави, заключение, библиография, резюме на английски език и 36 примера в 165 страници. Библиографията включва 61 заглавия на кирилица и 9 на латиница. В предговора Весела Бояджиева излага съвсем накратко и конспективно основните положения и задачи да изследва и въведе идейно и терминологично, както и да свърже, проблематичните категории „православна партитура“, „древноруски полифонични техники“ и „обратна перспектива“, а от там и термина „иконичност“, които свързва с т.н. от нея „руска съвременна теория“ и „западна теория“. Въвежда се т.н. „тройна опора *обект-метафора-схема*“. Оттук възникват три големи въпроса, два от които могат да възникнат още при прочитане на заглавието на труда: 1. Какво представлява „православната партитура“, 2. Какво представляват „древноруските полифонични техники“ и 3. Какво представлява „обратната перспектива“ във връзка с „православната партитура“ като „изображение“? На тези въпроси може да бъде отговорено само с известни уговорки, защото трябва да се разбере точно спрямо какъв критерий дадено явление може да се определи като *православно*, и в чисто технологичен смисъл – като *полифонично* или *партитурно*. Така например хоровото многогласно пеене е било смятано като чуждо на православната традиция спрямо синодалната енциклика на Вселенската патриаршия от ноември 1846 г. за премахване и забрана в богослуженията (на всички православни църкви) на въвеждането и използването на четиригласната хармонична музика.<sup>1</sup> Също така терминът „партитура“ етимологически не съответства на монодията като единствено възможна форма на певческа практика в православното богослужение, ако имаме предвид изконните основополагащи многовековни образци още от времето на св. Йоан Дамаскин, а и преди него, защото в заглавието на труда стои термина „древноруска партитура“. Тогава трябва да разбираме православната

<sup>1</sup> Вж. напр.: <https://www.stanthonysmonastery.org/music/encyclical.pdf>.

партитура в по-общия смисъл на нотен запис на самото произведение. Тук разбира се не може да не се направи уточнението, че православието в своята същност е дълбоко консервативно с единствената висша цел да запази непокътнати писанието и преданието. Всичко, което му се привнася, му е чуждо, освен в случаите, когато, за да се запази неговата чистота от различните ереси, се установяват догматите и постановленията на седемте вселенски събора. То трябва да намира опора и основания вътре в себе се, точно в смисъла на „обратна перспектива”, заради което заявената принципна позиция да се търси: обосновка в „православното разбиране за цялост, пълнота и пребиваване в единство...и...харизмата на творчеството...в контекста на монашеския живот” е правилна (с. 7). Но тук възниква противоречието между факта на въвеждане на някои практики отвън и принципа на консервативност, защото те вече утвърдили се, като че ли стават традиционни и изконни, което не е вярно. Така например Хрисантовата система възниква като необходим аналог на западната система на нотопис, заради което някои се позовават на нея като доказателство за общите корени между източните и западните практики. В този смисъл на това, което църквата допуска по снизхождение, някои се опират, за да докажат тезата си. От друга страна т.н. *полифонични практики* не се разглеждат в строг фактурен смисъл, защото тогава те би трябвало да се наричат *хомофонни* или *хетерофонни* (напр. при разглеждането на грузинското многогласие на стр. 126) *практики* (тук не става въпрос за авторовите решения на някои професионални композитори от по-нови времена, защото в заглавието стои терминът „древноруска партитура”), а в по-общия смисъл – на *многогласни практики* в смисъла на опозицията едноглас-многоглас. Авторката неслучайно говори за „компромис с паралелната употреба на източници, внасящи несъответствия в терминологията, но заедно с това – ценни за изследването констатации” (с. 8). Такъв компромис е допустим, от една страна, поради необходимия научен подход на изследването, а, от друга – на допускането *отвътре* в църквата на практики *отвън*, от което възниква един голям въпрос. Може ли да различава православието това, което му се привнася отвън, защото ако не може, то в най-дълбоката си същност, етимологично, престава да бъде православие? Например Григорианският календар има обосновка отвън с претенцията за научна точност, докато Юлианският се обосновава отвътре – той стъпва върху постановленията на вселенските събори. Така църквата допуска автори на песнопения, теории, практики и пр., което не означава, че те са истинно православни, но тя не може да си позволи да заличи напълно връзките с истинно православно, най-малкото трябва винаги да отчита такива допускания. Така църквата отчита някои частни възгледи на нейни вселенски учители като неправославни, но като цяло приема тяхното учение, докато други като цяло ги отчита като еретически – например Ориген. Виждаме в каква

сложна конфигурация авторката Весела Бояджиева създава своя труд. От една страна тя коректно и точно стъпва върху определени теории и теоретични постановки, а, от друга, разбира се много повече по вина на цитираните автори и идеологически позиции, – предлаганото заглавие на труда „Древноруската православна партитура като изображение на обратната перспектива” се превръща в една много смела заявка. От трета страна тя вярва на идеите, които предлага, като честно и искрено ги защитава. Това не може да бъде упрек за метода на научно изследване, но самото заглавие предполага задължително да се изясни въпроса, какво означава нещо да е *православно*, т.е. това, което *правилно слави*. Ако това не бъде отбелязано, или пропуснато мимоходом, това означава, че, както авторът, така и рецензиращият, а и въобще четящият този труд, нямат нищо общо с православието, или по смисъл със заглавието на труда. Така идеята за православно не може да бъде напълно тематично заскобена, защото тя по необходимост би трябвало като червена нишка да пронизва целия труд. Независимо от това авторката има основания да изследва от научна гледна точка всякакъв обект. Единственият проблем остава претенцията на заглавието. Иначе в труда са изложени много интересни идеи, някои от които, независимо от това че са съвременни интерпретации, съответстват съвсем точно на православно разбиране. Например в първа глава „Иконичност” – идеята за иконата като тържество на православието, ”монашеският живот като определящ за разбирането на литургичното изкуство”, ”аскезата като основна характеристика” и неразривното единство между монашество, иконопис и пеене (с. 13), както и връзката между слушането и виждането на стр. 14. Така връзките, които прави авторката, между иконопис и певчески практики е съвсем закономерна от гледна точка на заявената методическа постановка *обект-метафора-схема*.

Във втора глава „Изобразителният метод обратна перспектива” се представя втория основен тематичен пласт – обратната перспектива. В иконографски план темата се извежда коректно с необходимите примери и схеми. Вече като „паралели с музикалното времепространствено протичане” (с. 25) авторката се опира от една страна на теоретичния принос на Павел Флоренски, както и на неговите последователи Леонид Успенски и Павел Евдокимов, а от друга – на прот. Кирил Попов, заради неговата заслуга за разпространението на термина „обратна перспектива” като музикална метафора у нас. Тя прави ясното разграничение, което е характерно за по-голяма част от целия труд, между руската и западната теория, между православните и католическите практики, като се засягат и автори като Христос Янарас, Стаматис Склирис и Даниел Русяу. Превъзходството изключително на руски автори е разбираемо спрямо определението „древноруска”, но не и спрямо „православна”, защото тогава се създава измамното впечатление за някакъв „национален

православен патент”. Така някои поместни църкви се опитват да си „патентоват” богослужебни практики, което противоречи на съборния и вселенски характер на църквата. Разбира се, че различните практики могат да имат някакви различия и специфики, които могат да бъдат изследвани, но всички те трябва да се обединяват в едно цяло, което ги обединява в една вяра и в една църква. По тази причина прибавянето на разноезични автори само би потвърдило тезата за единството на православието, търсенето на което не случайно е заявено на стр. 7. Метафората с обратната перспектива тук е дадена във връзка с т.н. „монохромно” (едноцветно, еднотембово в басова теситура) древноруско църковно пеене. Също така е интересно изследването на връзката между глаголните форми рисувам и пиша в английски и руски език по отношение на етимологията на иконописта.

В трета глава „Метафората обратна перспектива” основният акцент попада върху метафората като едно от основните средства на иносказателния библейски език. Обратната перспектива се разглежда като богословска и музикална метафора с функции, зададени от авторката като: естетическа, аксиологична и номинативна. Предложени са паралели между многогласното пеене и иконографията, например между камбанния звън, руското многогласно мислене и иконата, както и между разположението на иконите и разположението на отделните гласове, през идеите на Владимир Мартинов и Павел Евдокимов. Стремещът на руските автори, както и на авторката на труда, да търсят основания за многогласното пеене, е разбираем, но то дали е озарено благодатно и чудесно, както е било например при св. Йоан Дамаскин, заради което неговите песнопения са останали в църквата толкова векове, включително и до днес, или си остава един естествен стремеж на човешкото творчество към съвършенство? Подобно е и човешкото желание за прославление на светци за разлика от действителното прославление на светци. Тук наистина от гледна точка на обратната перспектива трябва да погледнем богослужението отвътре, но това могат да направят само духовници и клирици, а може и миряни, които обаче не търсят човешка слава. Затова и писането на трудове на богословска тематика остава една изключително сложна задача, защото тогава ние би трябвало да се опираме на св. отци на църквата, за които свободното творчество, откъснато от преданието, е невъзможно. Да не забравяме, че църквата дава името богослов само на трима: св. Йоан Богослов, св. Григорий Богослов и св. Симеон Нови Богослов.

В четвърта глава „От символи към реалности. Пространствени представи в музикалния език” се продължава тематичната линия на: дешифриране на църковния иносказателен сакрален език като *църковномузикален тайнопис*, термин въведен от авторката, на формиране на пространствени представи в музикалния език с необходимите терминологични сравнения, които са

дадени спрямо западната теория, византийската и съвременната руска медиевистика, както и спрямо древноруската теория по въпроса. Тук акцентът попада върху линейността като хоризонтално измерение на певческите практики, в което трудът най-много се доближава до традицията с термини като: византийското *фони*, *тонема* на Божидар Карастоянов и *крюкова нотация*, съпоставени с *линейността* на Ернст Курт от гледна точка на западната теория. В такава посока на изследване трудът би могъл донякъде да оправдае своето заглавие, ако под партитура се разбира самия нотен запис (например в невмена или крюкова нотация), но тук става въпрос за хоризонтал в контекста на вертикала като партитура. Не случайно авторката обобщава, че ”многообразността, характерна за едногласието, е присъща в еднаква степен и за многогласието”, която „представлява йерархично свързани повтарящи се елементи по хоризонтал и вертикал” (с. 67).

В пета глава „От формула към звукоред” се продължава тематичната линия от четвърта глава, но вече в конкретен музикален контекст, на изясняване на различните звукореди и техните връзки в руските певчески практики като: трихорди, тетрахорди и хексахорди. Тук трябва да се уточни, въз основа на правилно цитираната мисъл, че „Литургичния устав на Руската църква е заимстван от манастирските уставы на Византия” (с. 87), че трябва да се даде първо оригиналът, т.е. осемте гласа като конкретни звукореди от тетрахорди, в контекста на които се обособява система от трихорди в определен звукоред при Руската певческа практика. Затова примерите за гласовете и звукоредите трябва да преминат първо през оригинала, а след това през Юрий Холопов, който правилно е ревизиран от авторката за неговото осмисляне на рационалните варианти за получаване на хексаих (шестоглас) в пълно противоречие с „православното разбиране за канонично пеене” (с. 80). Също така тя правилно забелязва, че в тази логика „възпроизвеждането [на ладовете] е изцяло в логиката на западната теория. Разширеният западен звукоред отразява инструменталното мислене” (с. 81). В контекста на основния смислов пласт на труда бихме казали, че тук имаме много повече права, а не обратна перспектива, т.е. ние намираме основания не отвътре в църковния канон като предание и в нас като вечен стремеж към съвършенство във певческата практика, а отвън – в рационалното като изкуствено създадени правила и норми и в инструменталното като подчинение на божествено дадения глас на инструмента като човешко творение. Но не е ли подобен генезисът на многогласното църковно пеене?

В шеста глава „Древноруски полифонични техники” е направен опит, както и в целия труд, да се докаже произходът на Древноруското многогласие отвътре, от църквата и между манастирските стени, което според авторката „пази своята тайнственост и до наши дни” (с. 87). Причината за въвеждането на многогласието в богослужебната практика,

според Галина Пожидаева, е външна – едновременното произнасяне на текстовете като изход от ситуацията на много дълги служби в енорийските храмове, които са следствие от манастирските византийски канони. Тя споменава, че на т.н. Стоглав събор многогласното изпълнение е осъдено за определени части на богослужението (псалми и канон), а не изобщо, но „с определени уговорки става разбираемо как се стига до разрешение на многогласието от патриарх Йоасаф I и Поместния събор от 1649 г.” (с. 88). Виждаме половинчатото, уклончиво и свободно обяснение за един толкова съществен момент от историята на църквата – нарушаването на седемнадесетвековна традиция. От една страна причината е външна, а от друга – това е поместен събор, а не вселенски, на който е взето разрешение по икономия, което не „е между манастирските стени”, а заради точно това богослужението да не е между манастирските стени. От трета страна авторката Весела Бояджиева търси основания в паралели с грузинското многогласие, което тя въвежда като „грузинско триединство”. Но, както казва авторката, ”коренът на грузинското многогласие е грузинския фолклор” (с. 112), а приемствеността като предание идва от Христос и апостолите, а не от фолклора, който без тях е езичество. Такъв вид многоглас може да бъде възприет по всякакъв друг начин, но не и като приемственост от оригинала, както Грузия не се е просветила сама, а от св. равноапостолна Нина. Така например какво общо има примерът за грузинско многогласие на стр. 127 с втори хроматичен глас от октоиха, когото някои искат да патентоват като византийски. Той е създаден от св. Йоан Дамаскин, който е сириец и е рисуван на някои икони с чалма. Разбира се това се отнася за всички хорови песнопения, които по необходимост се означават с гласове от октоиха, но като звукова реалност нямат нищо общо с него, а много повече с това, което самата авторка отчита по повод на теоретичните спекулации на Юрий Холопов. Разбира се многогласното пеене има своите големи заслуги в професионалната музика, докато критериите за пеенето в богослужебната практика, погледнати отвътре, са съвсем други. Даже бл. Августин казва, че прекалено красивата музика в храма може да отклони душата от главната ѝ цел – Бога.

В седма глава „Разбирането за цялост” авторката развива своята идея през разсъжденията на Павел Флоренски за цялост като изпълваща ни форма, от която нищо не липсва, както например биха липсвали гласовете от западната комплементарност, както е и при грузинското триединство, където няма *cantus firmus*, а три равностойни неразчленими гласа. Авторката противопоставя на тези два типа многогласие руската релативност, където „гласовете се съотнасят, а не се допълват”, както и че „горизонталното протичане е определящото, а вертикалното осмисляне остава основното теоретично предизвикателство” (с. 110). Финалните съзвучия в древноруското многогласие авторката осмисля като изява на

целостта през някои антични и средновековни идеи за хармония като онтологична връзка на интервалите кварта, секунда, квинта и октава с природните стихии в 3 пропорционални съотношения: аритметично, геометрично и хармонично, както и съответно тези три пропорции като четворна връзка в музикалния контекст, цитирайки автори като: Алексей Лосев и Мариана Булева. Освен това авторката търси и целостта в камбанния звън, който звучи заедно със своите обертонове, което кореспондира с идеята на Хуго Риман за събиране на обертоновия и унтертоновия ред в един тон – *prima ratio*, както и комбинирането на камбаните в същите интервали като тризвон. В тази глава са дадени и най-много нотни примери. Отчитайки примерите на границата на едногласното и многогласното пеене, може да се намери някакво основание за откриване на някакви форми на многоглас в православното пеене, но само в смисъла на степента на доближаването им до исонното пеене, а не като първооснова на нова революционна форма в богослужебната практика.

В осмата последна глава „Нотация” авторката правилно отбелязва през идеята на Владимир Мартинов, че „патосът в изобретяването на линейната нотация е насочен към това, че мелодията може да се узнае без помощта на учителя..., че тук идеята за послушанието се отсича от самия корен..., идеята за монашеството, технологията на устното предаване се отменя и отхвърля” (с. 142). Но същевременно се отбелязва, че смяната на крюковската с киевска (линейна) нотация е чрез възприемането на средновековната, а не съвременната, мензурална западна нотация. В крайна сметка се търси оправдание за линейната нотация, като трябва да имаме предвид, че т.н. западни ноти възникват няколко години преди отпадането на Римската патриаршия от православието през 1054 г., докато приемането на линейната нотация в Русия става през втората половина на XVII век. Вече установеното и утвърденото не могат да бъдат отстранени, но винаги трябва да се отчита произходът и първоосновата на явленията, където те са в цялост и чистота. Тук всъщност се влиза в квинтесенцията на темата, а именно връзката между иконографията и партитурата като моделиране на музикална триизмерност и паралели между иконографски техники и музикални пространствени решения. Например едната плоскост, върху която се изобразява Христос със своите ученици и едновременно неговото благославяне на хлябовете, се сравнява с партитурата, която свежда всичко до един вертикал. Действително символиката на „графично осмисляне” на музиката и „омузикаляване” на графиката можем да открием и днес със своята актуалност, но тя е свързана повече с чисто музикалното, докато в православното песнопение цялото средоточие попада върху текста.

В заключението авторката Весела Бояджиева иска да определи многогласието през идеята на йерей Григорий Мусохранов като „нещо свещено, като нещо, което не трябва да звучи във всекидневието, [заради



което] строчното, и особено демественото пеене трябва да станат предмет на особено задълбочено изучаване в православната философия на култа”. В такъв контекст особено ясно личи идейната убеденост на автора, както и на авторката на труда, което е право на всеки учен да развива и доказва тезата си, но точно заради това тя трябва да бъде поставена в контекста на честно и равностойно противопоставяне с други идеи. В противен случай става въпрос за насилствено налагане на идеи, а и за нещо още по-лошо – съвсем съзнателно и целенасочено унищожаване и заличаване на другите идеи.

Накрая мога да обобщя, че независимо от въпросите, които поставя изследването на Весела Бояджиева, то е научно издържано. Прави впечатление уметелото боравене с терминологията, осведомеността по отношение на различните теории и системи, интердисциплинарният подход, а не на последно място натрупаният педагогически опит на доц. д-р Весела Бояджиева със студентите в НМА в областта на полифонията, нейната прецизност, изисквания, точност и коректност като научно изследване и преподавателска дейност, концертни изяви, и във връзка с това – отлично владение на инструмента пиано като жива музикална практика. Нейната хабилизация ще бъде полезна по отношение на запознаване с различните форми на многогласие в съвременната богослужебна практика, а и като утвърждаване и усъвършенстване на вече натрупания опит с перспектива за нови творчески достижения. Смятам, че Хабилизационният труд на Весела Бояджиева на тема: “ Древноруската православна партитура като изображение на обратната перспектива, има своите качества, заради което съм определено за нейната хабилизация” според ЗРАСРБ.

Написал рецензията: Проф.д-р Андрей Диамандиев:

София 28.01.2019 г.