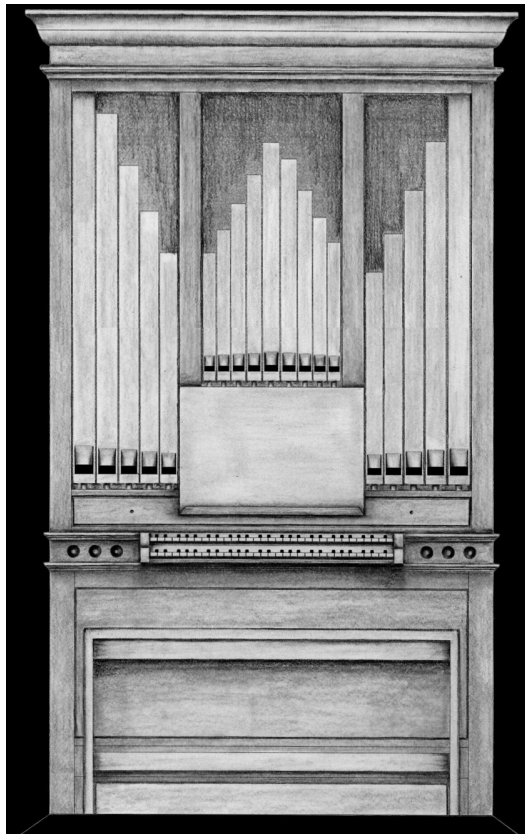


Национална музикална академия "Панчо Владигеров"  
National Music Academy "Pancho Vladigerov"



**The *a capella* choir and the organ**  
**East-West Interactions**

Presentations

**Акапелният хор и органът**  
**Източно-западни проекции**

Презентации





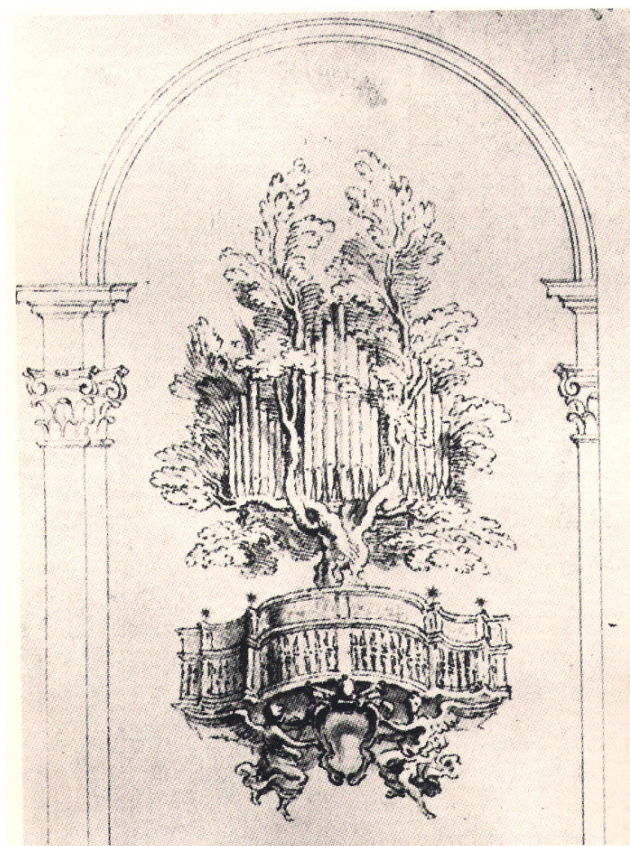
The *a capella* choir and the organ  
East-West Interactions

Presentations

**Акапелният хор и органът  
Източно-западни проекции**

Презентации





**The *a capella* choir and the organ  
East-West Interactions**

Presentations

**Акапелният хор и органът  
Източно-западни проекции**

Презентации

## Съдържание

## Contents

### Preface

|     |                                                                                                                                                                               |                                     |    |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|----|
| 1.  | The a capella choir and (or) the organ<br><i>a greeting to the conference guests, November 3<sup>rd</sup> 2010</i>                                                            | Neva Krysteva                       | 11 |
|     | Акапелния хор и (или) органът<br><i>приветствие към гостите на конференцията, 3 ноември 2010 г.</i>                                                                           | Нева Кръстева                       |    |
| 2.  | Neubau der Übungorgel in der Nationalen Musikakademie Sofia<br>Построяването на учебния орган в Националната Музикална Академия - София                                       | Jens Steinhoff<br>Йенс Щайнхоф      | 16 |
| 3.  | Überarbeitung der Jehmlich-Orgel im großen Saal der Nationalen Musikakademie Sofia<br>Ремонтът на органа Йемлих в концертната зала на Националната Музикална Академия - София | Jens Steinhoff<br>Йенс Щайнхоф      | 21 |
| 4.  | Orgelbau Jens Steinhoff, Schwörstadt/Deutschland<br>Органостроителна Фирма Йенс Щайнхоф, гр. Швьорщат, Германия                                                               | Liane Klingler<br>Лиане Клинглер    | 23 |
| 5.  | Органното изкуство в България. Възможност за развитието му?                                                                                                                   | Стефан Далчев                       | 36 |
| 6.  | Begegnung mit Bulgarien<br>Среща с България                                                                                                                                   | Hilde Fey<br>Хилде Фай              | 42 |
| 7.  | Историческият „Voit” орган във Русе от 1907 г.                                                                                                                                | Христо Бъжев                        | 48 |
| 8.  | Bulgarian Music for Organ and Choir: the First Bulgarian Organ Conference<br>Българска музика за орган и хор: Първата българска органова конференция                          | Sabin Levi<br>Сабин Леви            | 63 |
| 9.  | Акапелна музика и орган – традиция и съвременност                                                                                                                             | Велин Илиев                         | 68 |
| 10. | Трифон Силяновски: Репресия и орган                                                                                                                                           | Наташа Япова                        | 72 |
| 11. | Органът в оратория „Христос” от Лист                                                                                                                                          | Петя Цветанова                      | 76 |
| 12. | Музиката за консорт от виоли през Елизабетинската епоха в Англия и нейните паралели като полифонична техника                                                                  | Емил Михов                          | 86 |
| 13. | Stylus Phantasticus<br>Stylus Phantasticus                                                                                                                                    | Hans-Ulrich Funk<br>Ханс-Улрих Функ | 91 |

|     |                                                                                                                                                 |                      |     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----|
| 14. | Термини за описание на българското народно многогласие и органа - опит за паралел между част от явленията при многогласието и инструмента орган | Мануела<br>Стойкова  | 93  |
| 15. | Бортнянски и неговите хорови концерти - между източната и западноевропейската музикална традиция                                                | Стилияна<br>Баракова | 96  |
| 16. | Електронния орган и тръбният орган – среща на традицията и съвременните технологии                                                              | Лилия Кукучева       | 101 |
| 17. | Добрата температура и системата <i>Valotti</i>                                                                                                  | Камен Петев          | 108 |
| 18. | Някои паралели между византийските паралаги методи и западните трактати с диминуции                                                             | Янко Маринов         | 117 |
| 19. | Органът – пространство и звук. Архитектурни и живописни решения                                                                                 | Васил Макаринов      | 143 |

## Preface

On the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> of November 2010, the German organbuilder Jens Steinhoff completed the installation of a new study organ at the Bulgarian Music Academy “Pancho Vladigerov” in Sofia, Bulgaria. A conference took place; it included a number of presentations, a panel discussion and two inauguration concerts on the Academy’s two organs – the Steinhoff and Jemlich (1979) instruments. This book contains the materials presented at the conference. It’s main topic was “the *a capella* choir and the organ”, including subtopics related to the subject. The book includes also a number of photographs, documenting various stages of building and installation of the Steinhoff organ in Germany and Bulgaria, the cleaning and renovation of the Jemlich organ at the Academy’s concert hall, and the inauguration concerts.

This book’s materials are written mainly in Bulgarian; every Bulgarian article is accompanied by an English abstract. Some articles are in English, lacking an abstract, others are in German. For further information about the conference, its materials, or any point of interest concerning Bulgarian organ culture, please contact the Bulgarian Music Academy.

Sofia, February 2011  
S.L.



## The *a capella* choir and (or) the organ

a greeting to the conference guests, November 3<sup>rd</sup> 2010

Neva Krysteva

At the beginning, our conference's theme wishes to dwell on the two islands – at the two ends of Christian Europe, illuminated by the divine light of sacral art. This music has inherited the melodic wealth of the synagogue, and perhaps, the multi-voiced chants of the heretics (further on this subject: see *Hypothesis about the Bulgarian origin of diaphony* by Vassil Stoin, also Stefan Lazarov's publications about the connection between Bogomils' "demon songs", as described by Presviter Cosma and the alleged Catharic chants.) This instrumentally supported (as in psalmody) music serves primarily the God-inspired word, through the organ of human voice. In fact, Boetius' *musica instrumentalis* is supposed to do just that – through voice and instruments (organs) – it is to represent both the human being; *musica humana* on its end, to harmonize soul and body, while *musica mundana*, the music of the spheres, to bring on meaning to the macro- and micro-cosmos by means of numbers and relations.

Brought apart, the two traditions give a wonderful, ripe fruit – the Eastern Orthodox *a capella* choir chant and the Western monumental vocal-instrumental forms. The instrument organ has its own path, from Ktesibios, through the gladiators, through the Byzantine despot's throne, in its spiritual and secular function, leading after a long resistance, to its adoption in the Western church. Organ's newest history is also peculiar – in the Communist era there was an attempt for it to be reinvented as a secular instrument only. For us, however, the organ sound always carried in itself the intonation of resistance and symbolized the spiritual end in society and in man. And after the WWII, Johann Sebastian Bach was, as Schweitzer put it, the solace of today's bruised and battered humanity.

Let us immerse ourselves for a moment in the wonderful atmosphere of Eastern Orthodox worship service. Let us hear a fragment of "Angel singing" [*Ангел вопияше, Angel vopiashe*], representing the characteristic fifth bourdons (performed by *Yoan Kukuzel Ensemble*) with their masterful voice (modus) and range command. In our concert, later today, you will hear student performances of Eastern Orthodox transcriptions featuring various "organ" techniques – *iso* (bourdon) as well as "stripe" and "secondary" heterophony.

In the organ history, Eastern monody's wealth of moduses may be compared to the search of a "good" temperation, which could allow for the *affects* (mainly the *affects* of the cross and suffering) to be presented as a musical exegesis, pointedly and expressively. The organ is recognized as the "wonderful machine", as cited by the poet in Purcell's ode, dedicated to the music's patron – St. Cecilia. There, it is cited as the one above all instruments, and it is chosen by the Saint to be the one *defining Music's very idea*.

First I would like to pay a tribute to the memory of two people. The first is the organist Ivan Minovsky – we know about him from Mircho Dokov (who was financially responsible for the building of the *Schuke* organ in *Bulgaria* hall in 1974). Minovsky committed suicide in 1969, after a harsh interrogation by Bulgarian secret services, because of his relations with the *Schuke* firm. The second person is the organist who played the sole remaining organ in Bulgaria through many decades, (the Voit organ in the Rousse Catholic church), a man religious and righteous – Mitko Karadzhov.

Allow me to summarize the aspects of our conference's presentations:

1. Bulgarian organ performing art – presentations by Stefan Dalchev and Velin Iliev.



2. Bulgarian organ art as compositions: Prof. Natasha Yapova (presentation about Trifon Silyanovsky), Dr. Sabin Levi – our organ music series' publisher (about music for organ solo and for choir and organ)

3. Parallels between typological structures – presentation about the Bulgarian multi-voiced folk music – by Manuela Stoykova, NMA sophomore.

4. Intonation formulae of Eastern and Western monody – Yanko Marinov, doctoral fellow at the Bulgarian Academy of Sciences.

5. East-West choral projections – presentations by NMA students Stiliana Barakova (about Bortnyansky), Petya Tsvetanova (about Liszt), Emil Mihov (music consort tradition of the Elsabethan époque).

6. Organology (music temperation) – Kamen Petev.

7. Bulgarian organ history - Hristo Buzhev.

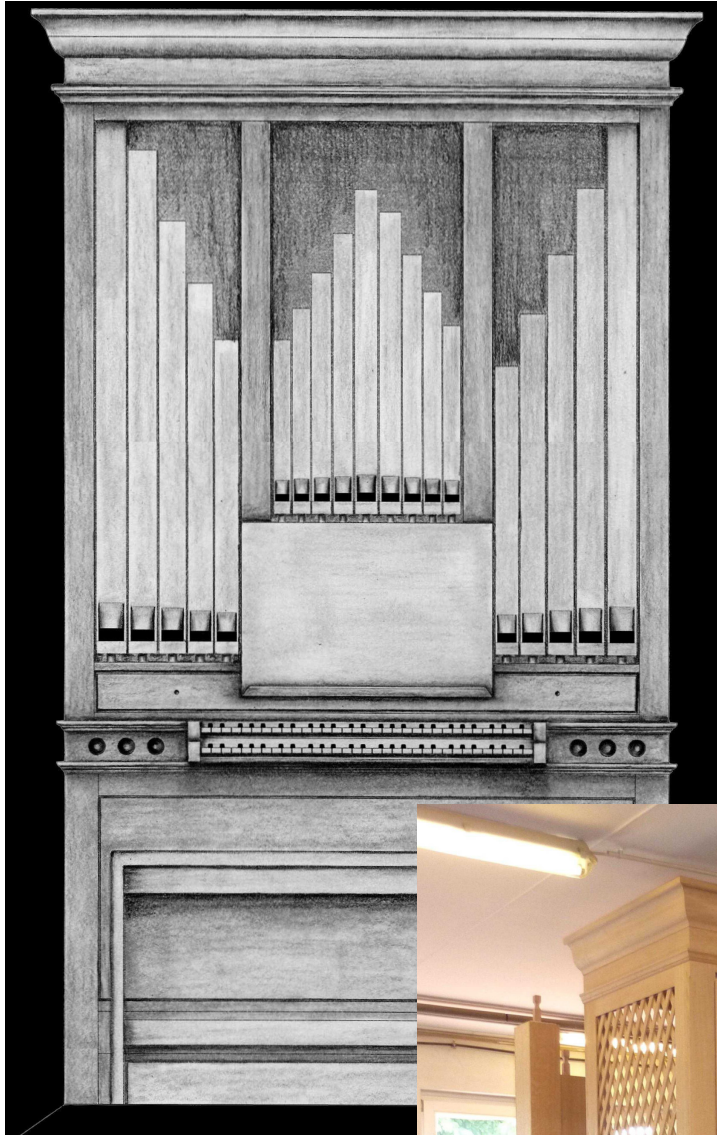
8. Electronic organs – Lilia Kukucheva.

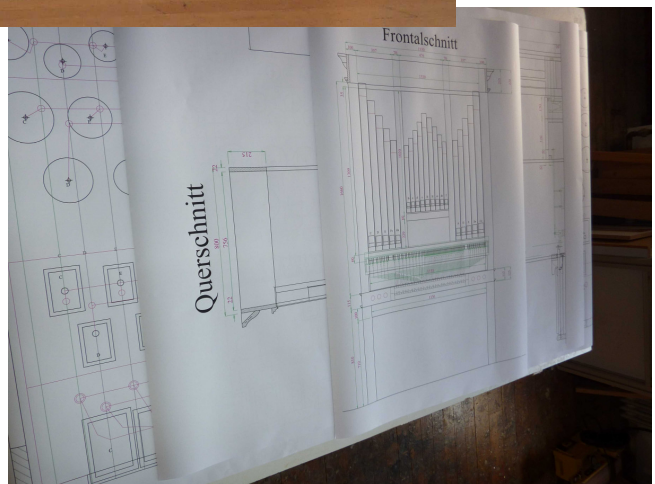
9. Organ iconography – Vassil Makarinov.

10. The organ in the opera – Katja Bening.

We must add our dear guests' presentations as well; they will present us not only with our new Steinhoff organ and the newly renovated Jemlich instrument, but will also share their research with us. We will also be honored to have Prof. Hilde Fey as our honored guest, an important scholar of Bulgarian culture in the German-speaking world.

Thank you.









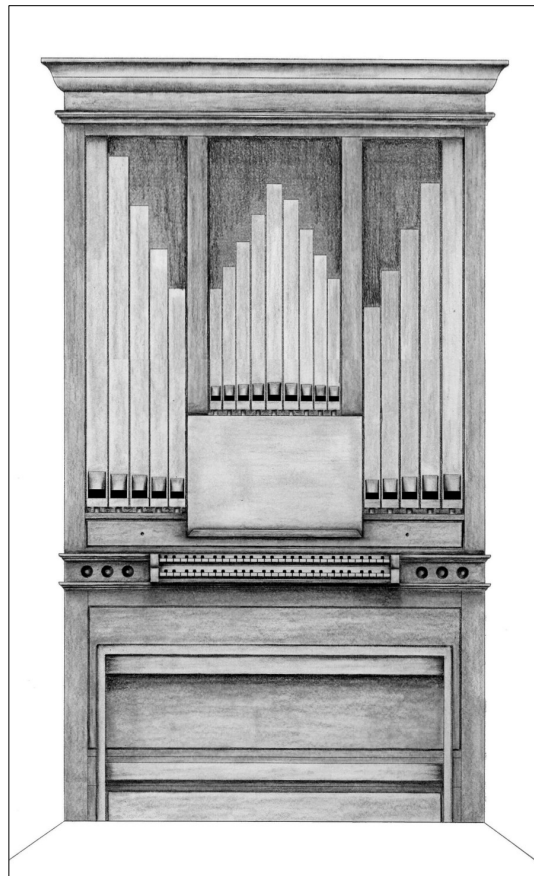
## Neubau der Übungsorgel in der Nationalen Musikakademie Sofia

Jens Steinhoff

Eine erste Anfrage nach einer neuen Orgel erfolgt seitens der Akademie im Oktober 2008.

Es wird eine Angebots-Skizze ausgearbeitet. Kurz darauf, am 26. November 2008, findet ein erstes Treffen in Sofia statt zur Besichtigung des Raumes, in dem die Orgel stehen soll.

Ein neues, präzisiertes Angebot mit einer Skizze der Orgel für den Wettbewerb wird ausgearbeitet. Nun muss dieses auch in die Bulgarische Sprache übersetzt werden. Im Februar 2009 entschied sich das Gremium der NMA, den Auftrag an Jens Steinhoff Orgelbau zu erteilen. Viele Schriftstücke werden in beide Sprachen hin und her übersetzt. Es herrscht eine rege Korrespondenz zwischen Sofia und Schwörstadt. Im Juni können die Verträge unterzeichnet werden.



Bereits im Herbst des gleichen Jahres beginnen Arbeiten an der neuen Orgel. Bestes, lange Jahre gelagertes Eichenholz wird aus den Holzlagern in die Werkstatt geholt und zugeschnitten. Die technische Konstruktion entsteht parallel zum Bau der Orgel. Es werden die Mensuren (alle notwendigen Maße für den Bau jeder Orgelpfeife) für alle Orgelpfeifen berechnet.

Beste Metallpfeifen werden gebaut aus Orgelmetall. Dieses besitzt hier eine Zusammensetzung aus ca. 28 % Zinn und ca. 72 % Blei sowie geringen Beimengen anderer Metalle. Die Gehäuseteile entstehen, edle Profile werden mit Spezialwerkzeugen gefräst und verleimt. Die Klaviaturen aus feinsten Bergfichte werden mit Bein und Ebenholz belegt und poliert. Auf den Windladen aus Eichenholz (auch als das Herz der Orgel bezeichnet) werden Schleifen, Dämme, Stöcke und Rasterbretter montiert. Im Unterbau der Orgel verbinden sensible Mechaniken die Tasten der Klaviaturen mit den Ventilen und Schleifen der Windladen. Zwischenzeitlich sind die Pfeifen in der Pfeifenwerkstatt vorintoniert worden.

Im August 2010 ist die Orgel in der Werkstatt fertig gestellt.

Nun wird sie auseinander gebaut und sicher für den Transport nach Sofia verpackt. Am 16. August werden alle Teile der Orgel von vielen fleißigen Helfern ins dritte Stockwerk der Akademie getragen. Es ist heiß, alle schwitzen und sind froh, als am Abend jedes Teil ohne Schaden in Raum 306 steht. Am 23. August beginnt - nach einem letzten Gespräch über den besten Standort der Orgel - der technische Wiederaufbau. All die vielen Einzelteile werden wieder zusammen gesetzt. Die Gehäuseteile werden geölt und gewachst: sie erhalten somit einen dauerhaften Oberflächenschutz und einen angenehmen, warmen Farbton. Die Mechaniken werden präzise einreguliert und getestet.

Jetzt wird nach und nach jede einzelne der 320 Pfeifen auf ihre Klangqualität geprüft. Alle Pfeifen werden auf die Akustik des Raumes abgestimmt und erhalten nun ihren typischen, individuellen und unverwechselbaren Klangcharakter. Jedes der sechs Register besitzt eine andere Klangfarbe. Und doch ist es von großer Bedeutung, in welcher Art sie sich miteinander mischen lassen und in den verschiedenen Kombinationen neue Klänge erzeugt werden können.



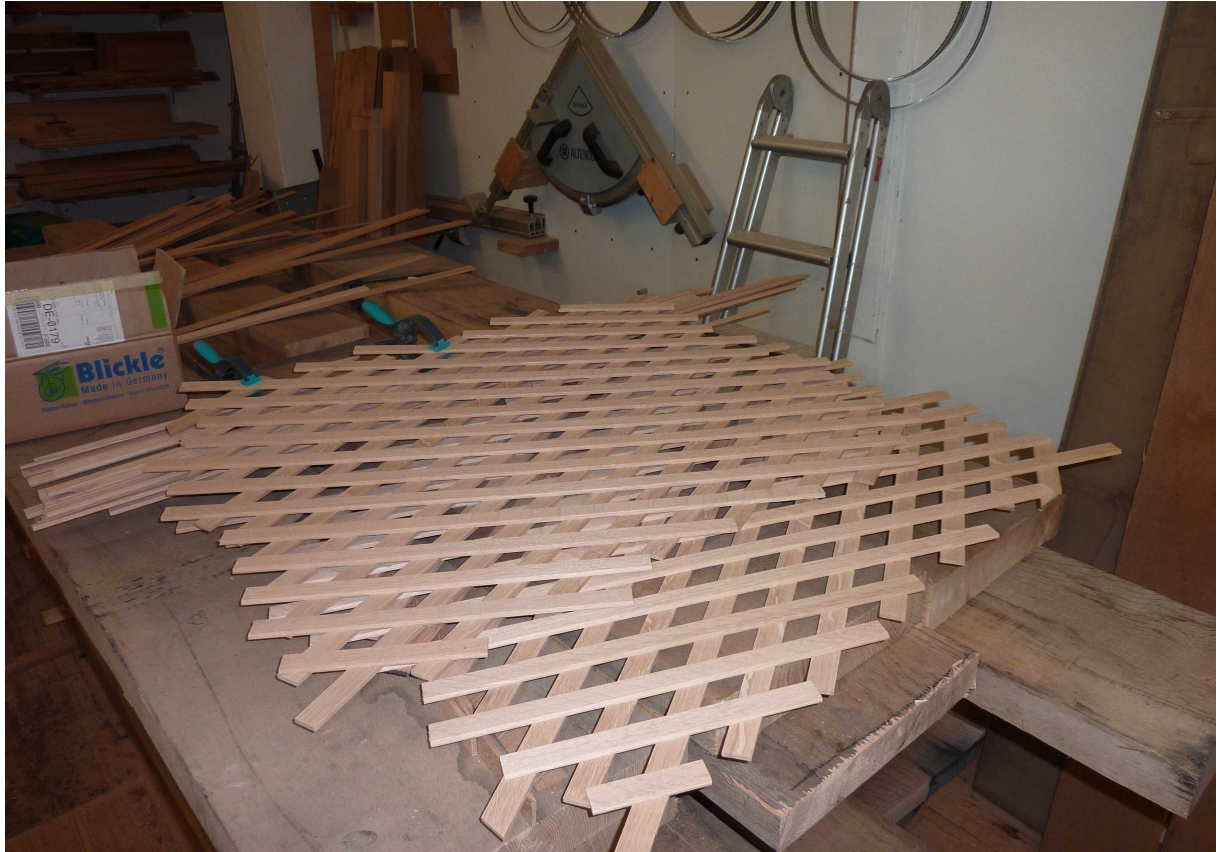
Eine wichtige Rolle spielt auch die Qualität des Windes. Dieser muss stabil sein, doch ist seine ausgewogene Flexibilität für den warmen und feinen Klang der Orgel ebenfalls von entscheidender Bedeutung.

Schon bei der Planung aber natürlich auch beim Bau der Orgel sind viele verschiedene Faktoren zu beachten, deren harmonisches Zusammenspiel für die Spielart und den schönen Klang unerlässlich sind.

Am 3. November 2010 wird die neue Orgel festlich eingeweiht.

Dieser Darstellung darf ich meinen Dank anfügen an Herrn Prof. Dimitar Momtchilov und Frau Prof. Neva Krysteva für die herausragende Zusammenarbeit. Ebenso danke ich allen Freunden und Helfern, deren treue und unermüdliche Hilfe bei allen Arbeiten höchst willkommen war.













## Überarbeitung der Jehmlich-Orgel im großen Saal der Nationalen Musikakademie Sofia

Jens Steinhoff

Die Orgel im großen Saal der Musikakademie wurde im Jahr 1979 von der Orgelbauwerkstatt Jehmlich (Dresden) erbaut. 1996 wurde sie an ihre heutige Position umgestellt.



Im August 2010 wird von uns eine Revision der Orgel durchgeführt, nachdem diese mangels Finanzen über fast 15 Jahre nicht oder nur wenig gestimmt und gepflegt worden ist.

Im großen Saal finden das ganze Jahr über viele Proben und Veranstaltungen verschiedenster Art

statt, sodass die Verschmutzung der Orgel entsprechend stark war. Dank der Semesterferien können wir die Fläche des ganzen Saals nutzen. Das gesamte Pfeifenwerk (ca. 1200 Pfeifen) wurde ausgehoben und im Raum verteilt gelagert. Zuerst die großen Prospektpfeifen, zum Schluss die schweren Holzpfeifen des Subbass.

Alle Raster, Stöcke und Schleifen wurden abgenommen und auf Trocknungsrisse überprüft. Das Gehäuse wird von allen Seiten innen und außen zuerst mit Staubsaugern, danach mit Lappen feucht gereinigt. Ebenso werden sämtliche Windladen, Stöcke, Raster, Schleifen, alle Teile der Register- sowie der Spielmechaniken, sowie die gesamte Windversorgung gereinigt. Das Gebläse wird durchgeölt und auf seine korrekte Laufrichtung kontrolliert. Die Falten und Zwickel (Eckverbindungen aus Leder) des Hauptbalges sind gerissen und werden ersetzt. Gleichzeitig werden scharfe Kanten im Balg abgerundet. Der völlig unzugängliche pneumatische Tremulant wurde an servicefreundlicher Stelle neu montiert, repariert und neu einreguliert. Defekte Mechanikteile aus Kunststoff werden repariert bzw. ersetzt.

Der gesamte Spieltischbereich wird grundlegend von Schmutz befreit. Die Tasten und Registergriffe werden poliert. Die laut schlagende Pedalklavatur wird repariert, teils neu garniert und reguliert. Die Beleuchtung des Spieltisches wird ersetzt zugunsten guter Lichtqualität. Die Spielmechanik wird inklusive der Koppeln reguliert. Die Registersteuerung wird kontrolliert. Alle Ladenbälge und Winddrücke werden überprüft.

Die zum Teil sehr stark verschmutzten Labialpfeifen werden innen und außen gründlich



trocken und feucht gereinigt. Dabei werden Füße, Kernspalten, Mündungen und Stimmvorrichtungen überprüft und gerichtet. Die Zungenstimmen werden auseinander genommen, wie beschrieben gereinigt und auf Stabilität aller Teile geprüft.

Zungenblätter und Keile werden befestigt.

Jetzt werden sukzessive alle Pfeifen auf ihre Klangqualität geprüft. Jede Pfeife wird mit dem Mund angeblasen und ihre gute Ansprache und ihr schöner Ton wiederhergestellt. Nach und nach werden alle Register in gereinigte Orgel zurück gestellt. Jedes Register wird nochmals auf seine Intonation abgehört und bearbeitet. Wichtig war uns, dass der Klang der Orgel angenehm hell und lebendig wird. Zum Schluss wurde die Orgel in gleichstufiger Stimmung exakt gestimmt.

Dieses Instrument ist von robuster Qualität und Verarbeitung. Seine solide Bauweise garantiert auch für die Zukunft einen einwandfreien Betrieb.

Nach drei Wochen harter Arbeit bei teils hohen sommerlichen Temperaturen können wir unsere Arbeiten pünktlich zu Semesterbeginn erfolgreich abschließen.

Am 3. November 2010 wird die Orgel feierlich wieder eingeweiht.

Orgelbau Jens Steinhoff, Schwörstadt/Deutschland

Betrachtet man die Bundesrepublik Deutschland im Hinblick auf ihre Orgellandschaft, dann kann man ganz grob unterschiedliche Stilrichtungen (und Baumeister) ausmachen:

# BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

2007

MAINZ = Landeshauptstadt  
Fürth = Sonstige Städte  
● Städte über 500.000 Einwohner



23



Auch die kleine Übungorgel ist eine „Südländerin“, zumindest geographisch gesehen.

Sie kommt aus dem südwestlichsten Bundesland der Bundesrepublik Deutschland, aus Baden-Württemberg. Ganz korrekt aus dem Landesteil „Baden“.

Um einen kleinen Einblick in die Orgelsituation in Deutschland zu ermöglichen, seien einige Fakten erwähnt:

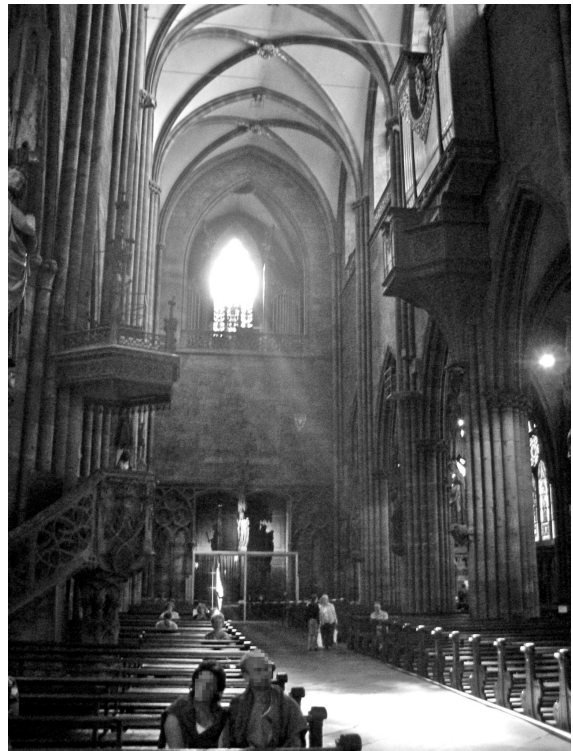
In Deutschland sind etwa **55 000** Orgeln registriert, das heißt sie sind sowohl hinsichtlich ihres Alters und Erbauers, als auch ihrer Größe und Disposition genau erfasst.

Die evangelische Kirche besitzt etwa 25 000 Gottesdiensträume, das sind Kirchen, Kapellen und Kathedralen.

Die römisch-katholische Kirche hat vermutlich in etwa ebenso viele.

Somit sind die meisten registrierten Orgeln Instrumente, die im Gottesdienst eingesetzt werden.

Nicht erfasst sind Orgeln in Privatbesitz, oft auch größere Instrumente, die teils sogar für Konzerte in entsprechenden Räumlichkeiten zur Verfügung stehen.



**Abb. 2: Zwei der fünf Orgeln des Münsters in Freiburg/Br.**

Die meisten unserer Orgeln in Deutschland werden also Sonntag für Sonntag im Gottesdienst gespielt.

Gibt es tatsächlich genügend Organisten für einen solchen Einsatz?

Um es gleich vorweg zu nehmen: Leider nein...

Nur in den großen Kirchengemeinden stehen hauptamtliche Kirchenmusiker zur Verfügung, die Ihren Dienst als Kantor (Leiter der Kirchenmusik mit Chorleitung, Ausbildung des Nachwuchses und Orgeldiensten) versehen.

Das sind im Kirchenbezirk, zu dem Schwörstadt zählt, gerade einmal drei Stellen mit so genannten „A-Musikern“, also auf einer Musikhochschule ausgebildeten Kantoren mit dem entsprechenden qualifizierendem Abschluss. Die höchsten „A“ und „B“-Abschlüsse erteilen nur die Musikhochschulen.

Und all die anderen kleinen und größeren Gemeinden?

Dort wirken die nebenamtlichen Kirchenmusiker. Sie haben zumeist einen „C“-Abschluss, manchmal auch die Einstiegsqualifikation „D“.



**Abb. 3: Schloss Beuggen, Evangelische Tagungs- und Begegnungsstätte Rheinfelden/Baden**

Diese Ausbildung leistet in der badischen Landeskirche das Haus der Kirchenmusik, eine Einrichtung, die in Schloss Beuggen, 10 Auto-Minuten von Schwörstadt entfernt ihren Sitz gefunden hat. In Ferienkursen werden die Nebenamtlichen in Liturgik, Gesangbuchkunde, Orgelspiel,

Chorleitung, Harmonielehre und vielem mehr ausgebildet und legen die jeweilige Abschlussprüfung ab.

Einrichtungen wie dieser ist es zu verdanken, dass dieses wunderbare Instrument auch weiterhin sach- und fachgerecht gespielt und mit seinem ganz besonderen Klang die Menschen erfreuen und durch das Kirchenjahr mit seinen Festen (wie z. B. Weihnachten, Ostern) geleiten kann.

Vor allen Dingen in besonderen Lebenssituationen wie Hochzeiten, Taufen, Konfirmationen, doch bei auch Beerdigungen kann ein klangvolles, schönes Instrument, entsprechend gespielt, die Freude unterstützen und den Schmerz tragen helfen.

Es ist ein Verdienst dieser Ausbildungseinrichtungen, dass immer mehr ganz junge Menschen Freude an der Königin der Instrumente finden, beziehungsweise, dass immer wieder auch Erwachsene ihre Liebe zur Orgel neu oder wieder entdecken und sich ausbilden lassen.

Doch nun nach Schwörstadt, dem Heimatort der neuen Übungsorgel für Sofia.



Unsere kleine Gemeinde mit etwa 1300 Einwohnern besitzt zwei Kirchen. Die katholische Kirche St. Clemens und Urban und die evangelischen Michaelskirche.

**Abb. 4: Schwörstadt am Hochrhein, und das Wappen der Gemeinde**



**Abb. 5: St. Clemens und Urban**



**Abb. 6: Michaelskirche**

Schon etwas ganz Besonderes ist es, dass diese kleine Gemeinde 6 Orgeln hat!  
Zwei davon stehen in den beiden Kirchen, die anderen vier bei uns in der Werkstatt...



**Abb. 7: kleine, einmanualige Orgel auf der Empore der Michaelskirche (Blick zum Eingang)**



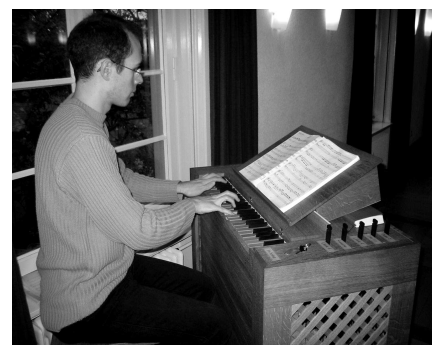
**Abb. 8: Die Sonnenorgel, hier in der Schlosskirche Beuggen**



**Abb. 9: Ein einmanualiges Instrument aus der Mitte des 19. Jhdt.**



**Abb. 10/11: Truhensorgeln**



Damit sind wir nun angekommen in der Heimat der kleinen Orgel, der Werkstatt von Orgelbaumeister Jens Steinhoff in der Hauptstraße von Schwörstadt am Hochrhein.



Die Werkstatt wurde im Jahr 2002 gegründet. Sie beschäftigt zwei bis drei ständige Mitarbeiter, bei größeren Projekten arbeiten zusätzlich freie Mitarbeiter mit, dies sind selbstständige Orgelbaumeister.

**Abb. 12: Werkstattgebäude in Schwörstadt**



**Abb. 13: Bankraum mit Obergehäuse einer Orgel**

Orgeln zu bauen ist ein ganz besonderes Handwerk, eines, dass ganz verschiedene Aspekte in sich vereint. Eigentlich sind es sehr viele Berufe, die sich in einem einzigen Menschen vereinen müssen: Schreiner, Metallhandwerker, Fachmann für Leder und Pergament-Verarbeitung, Konstrukteur, Statiker, Designer, Klangspezialist, Musiker, Künstler....



**Abb. 14: Verschiedenste Techniken und Materialien kommen zum Einsatz, bis die Pfeifen schließlich ihren Platz im Gehäuse einnehmen können**



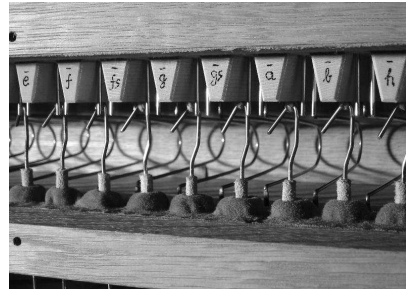
Albert Einstein hat mit seinem Ausspruch vermutlich keinen Orgelbauer im Sinn gehabt, dennoch trifft er genau ins Schwarze:

„Everything should be made as simple as possible – but not simpler!“

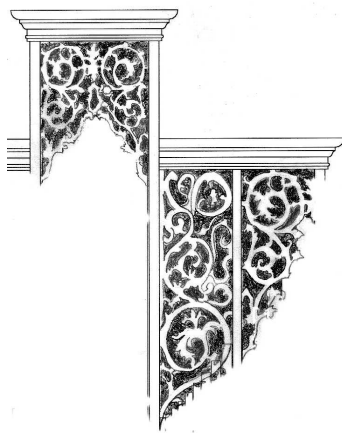
Denn nur dann gelingt ein Meisterwerk, wenn alles diesem einfachen Grundsatz folgt. Und dazu muss der Meister seine verschiedenen Fächer beherrschen! Dann heißt einfach – einfach das Beste.

Das geht nur mit einer fundierten **Ausbildung**, solidem **Können**, besten Materialien, viel **Sorgfalt** und sehr viel **Liebe zum Beruf**!

Dann, und wirklich nur dann gelingt, was ein außergewöhnliches Instrument ausmacht.



Dann werden aus einem rohem Eichenstamm präzise, leichtgängige Ventile,



wird aus einem Bleistiftentwurf ein hochfein vergoldetes Schleierwerk,



und aus siedend heißem, brodelnden Blei können wunderbare Pfeifen entstehen.

Doch wie kam es eigentlich dazu, dass die neue Übungsorgel vom Hochrhein in Deutschland in die bulgarische Hauptstadt geliefert werden durfte?

Dazu müssen wir ein wenig ausholen, wir gehen wieder in eine kleine Dorfkirche und in der Zeit ein wenig zurück ins Jahr 2004.

Und wie jeder richtige Orgelfreund betreten wir die Kirche rückwärts gehend...

Doch so sehen wir zunächst gar nichts allzu Ungewöhnliches:  
eine kleine, historische Orgel aus dem 19. Jahrhundert steht dort oben und erfreut mit ihrem weichen, schönen Klang die Kirchenbesucher:



**Abb. 15: Empore der Dossenbacher Pelagius-Kirche mit Merklin-Orgel**

Die kleine Kirche in dem 440-Einwohner-Dorf Dossenbach war tatsächlich im Jahr 2004 die Attraktion bei Orgelkennern! Wenn man sich zum Chorraum hin umdrehte, dann sah man Folgendes:



Ein großes Instrument mit zwei Manualen und einem wunderschön glänzenden Prospekt!

Diese Orgel hat hier ihren ersten Aufstellungsort gefunden, nachdem sie in der Schwörstädter Werkstatt gebaut worden war. Sie sollte gespielt, erprobt und auch in Konzerten präsentiert werden, bevor sie ihre weite Reise an ihr Bestimmungsziel antreten würde.

Und so kam es, dass eine kleine Kirche gleich zwei Orgeln beherbergte, eine eigene historische und eine ganz neue.

In den fünf Monaten in Dossenbach wurden sechs Konzerte gegeben, Künstler boten sich an zu spielen, Menschen wollten das Instrument sehen und erklärt bekommen, die Geschichte faszinierte weit über die Grenzen der Region hinaus!

**Abb. 16: „Varna-Orgel“**

Doch was war nun eigentlich der wirkliche Bestimmungsort dieser besonderen Orgel, weshalb ist diese Geschichte ein Schlüsselereignis auf dem Weg nach Bulgarien? Die „Varna-Orgel“, diesen Namen hat das Instrument sehr bald erhalten und es überall bekannt gemacht. Sie ist eine Schenkung aus der Schweiz an die methodistische Gemeinde in Varna. In der dortigen Kirche steht sie seit dem Sommer des Jahres 2004. Es fanden auch dort bereits zahlreiche Konzerte statt. Orgel-Dozenten gaben interessierten Schülern aus nah und fern Kurse und Einblicke in die Geheimnisse der Orgelwelt.

### Die Evangelisch-Methodistische Kirche in Varna.



**Abb. 17: Außenansicht der Kirche**



**Abb. 18: Varna-Orgel im Chorraum**



**Abb. 19/20: Viva la Musica!**

Es bleibt zu hoffen, dass es weiter gehen darf, dass dieser vielversprechende Anfang mit engagierten Menschen, begeisterten Zuhörern und immer mehr Veranstaltungen rund um die Orgel den Zauber und die Ausstrahlung in dieses Land tragen und den Menschen die Freude ins Herz.

Diese Orgel war somit ein Anfang in vielerlei Hinsicht, vor allem aber der Anfang aller Kontakte von Schwörstadt nach Bulgarien!

Und damit ist, so bleibt zu hoffen, ein kleiner erster Eindruck vom Hintergrund, von der Heimat und der Entstehung der neuen Übungsgorgel hier in Sofia entstanden.

Vielleicht hat es den einen oder anderen neugierig gemacht, mehr zu erfahren, Gelegenheiten gibt es zum Glück doch mehrere:

Vielleicht auch bei einem Treffen zu einer weiteren Veranstaltung dieser Art hier in Sofia, vielleicht bei einem Kurs oder Konzert in Varna oder als Gast-Student in Schloss Beuggen– und vielleicht sogar bei einem Besuch in der Orgelbau-Werkstatt Jens Steinhoff in Schwörstadt.

Seien sie herzlich eingeladen und willkommen!



**Abb. 21: Meisterkurs mit Kantor Christoph Bogon am der Varna-Orgel (2008)**

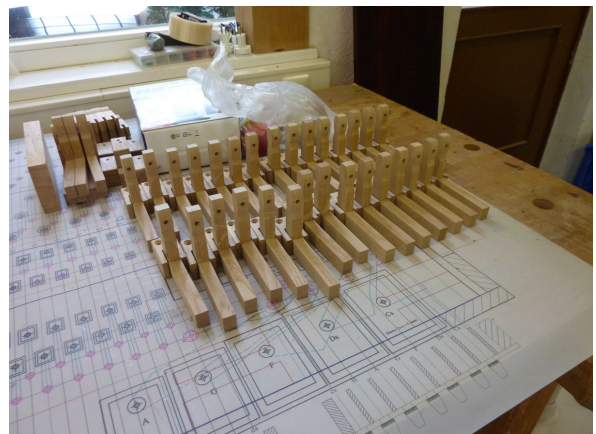
















## **Органното изкуство в България. Възможност за развитието му?**

Стефан Далчев

## **The Organ Culture in Bulgaria. Possibilities for Its development**

Stefan Dalchev

### **ABSTRACT**

This presentation is addressed to the more general public, and its focus is a broad assessment of the present situation of the organ culture in Bulgaria. The author criticizes the currently low level of general culture, and brings some suggestions on how could that situation be improved in light of the organ. The article is accompanied by some general information about the instrument organ and its early history.



## Органното изкуство в България. Възможност за развитието му?

Стефан Далчев

Органът със своята специфика на звука, начин на свирене, темброви възможности и големина се различава от всички останали инструменти. Той е една своеобразна симбиоза между музика и архитектура, физика и химия. Не случайно има един немски израз „die Königin der Instrumente”. Органната литература е огромна и обхваща практически всички музикални епохи до сега. Освен солови произведения в тази литература ще срещнем и многобройни камерни творби, както и такива с оркестър или хор, или двете заедно. С други думи органното изкуство е един голям прозорец към света на музиката, т.е. към света на изкуството. Поради начина на звукоизвличане, на подбиране тембрите за съответната пиеса свиренето на орган изисква и една задълбочена теоретическа подготовка, която кара органиста да се обърне и към книгите. А всичко това обогатява културата на интерпретатора и е от полза както за него, така и за останалите.

Историческото проследяване на развитието на органостроенето ще ни заведе далече назад във вековете – 3 в. пр.Хр. в Александрия. Източниците говорят за съществуването на воден орган в един твърде първичен вид, при който чрез вода се получава нагнетяване на нужния за тръбите въздух. По-късно ще открием органа в Римската Империя, след това и във Византия, все още като портатив. От Византия органът отива в Западна Европа през 757 г. сл. Хр. като подарък от император Константин Копроним на Пипин Къси. През 824 г. зазвучава първия орган в църква – в катедралата на Аахен. Именно тук в Западна Европа органът намира благодатна почва за своето развитие и усъвършенстване. Той бързо навлиза в богослужението на Западната църква, за да стане основно действащо лице в музикалната част на службата, най-вече след Реформацията при евангелистите. Извоюването на такъв статус на органа изисква и съответната музика, а тя от своя страна – качествени органисти и композитори. Проследявайки музикалната история ще видим, че всичко това се случва. Така органното изкуство достига в един определен момент съвършенство, а с това и признание от обществото. И тогава органната музика излиза извън рамките на службата. В църквите започват да се организират концерти, в които органът не е само солиращ инструмент, но и партньор на други, а храмовете стават и едни своего рода концертни средища.

По времето на класицизма, естествено при смяната на вкуса, интересът към органа намалява, за да избухне отново през следващата епоха на Романтизма. Със строителството на концертни зали, т.е. на сгради специално предназначени за такъв вид дейност, органът постепенно навлиза и в тази новост.

Нека сега да видим какво се случва в Източна Европа. Казахме, че органът във вид на портатив е пренесен от Византия на запад. Какво, обаче, става с него във Византия? Сведения за това реално няма. Фактите все пак показват, че за разлика от Западна Европа тук органът не участва в богослужението. В православната църква музиката се осъществява чрез а-капелно пеене. Такива са православните канони, забраняващи всякакъв музикален съпровод. Така органът изчезва от музикалния небосклон на Източна Европа още преди усъвършенстването му. Ето защо в православните страни от историческа гледна точка органното изкуство е нещо твърде ново, респективно без традиции.

Вече посочих основната роля на органа в музикалната част на богослужението. Тук само ще допълня защо именно на него е отредена тази роля. Органът със

специфичните си тембри и звукови възможности предизвиква в хората възхищение, същисване, захлас или поне най-малкото – възбужда техния интерес. И това се отнася както за човека от Западна Европа, така и за този от източната, православна част на континента, включително и за нас българите. Макар и чужд за православия този инструмент е оценен по достойнство и харесван.

Нека сега да проследим какво се случва с органното изкуство в България. Първият инструмент е построен в русенската католическа църква, а първият голям орган – в зала „България” от фирма „Sauer” – Франкфурт/Одер. За съжаление той изгаря по време на бомбардировките през Втората световна война. След войната, едва през 1974 г. беше изграден нов орган в з. „България” /Schuke/ - Източен Берлин и с това се сложи ново начало на органното изкуство у нас. Няколко години по-късно беше построен и орган в голямата зала /старата сграда/ на НМА от Jehmlich /Дрезден/. След това бяха изградени инструменти и в Благоевград /Rieger-Kloss/, Варна и Добрич /и на двете места отново Schuke/. Ако използвам клишето, то до средата на 80-те години на миналия век „материалната база” вече съществуваше. Не може да не направи впечатление фактът, че всички инструменти без този в Благоевград бяха закупени от най-реномираните фирми на Източна Европа според тогавашното политическо разделяне на континента. За сравнение ще посоча, че в бившата Чехословакия властваше Rieger-Kloss, което има своето логическо обяснение, тъй като това е чешка фирма. Но същите инструменти ги имаше и в тогавашния Съветски съюз. С други думи България беше се ориентирала много точно в този пазар на Ост-блока.

Първият органист в следвоенната ни история е г-жа Нева Кръстева, която започна да концертира на новопостроения орган в з. „България”. Малко по-късно се проведе конкурс за обучение по орган в чужбина и бяха изпратени студенти. Така съвсем логично след изграждането на материалната база започна подготовката на специалисти в тази област. Възникнаха и творби за орган от редица наши композитори при това значителни, с голяма художествена стойност.

От изложените факти се налага изводът за едно блестящо начало в полагане основите на органна школа у нас, което предполага по-нататъшно положително развитие. Какво, обаче, се случи на практика? Нищо! Завършилите орган млади специалисти останаха без работа при завръщането си в Родината. Дойде и времето на прословутото 56-то Постановление, с което централизираната държава се опита да разкрепости икономиката и я постави на някакви пазарни принципи. Колко са били пазарни показва фактът, че за възвращаемост на вложените средства се заговори най-напред и най-вече в областта на изкуството.

Дойдоха промените, падането на Берлинската стена. Цялата държавна система започна да се настройва на пазарни принципи. А пазарът изисква възвръщаемост на средствата плюс печалба. Странно, обаче, изкуството отново попадна под тези правила, като му се вмени и още едно изискване – да се съобразява изцяло с вкуса на публиката, вместо обратното, с обяснението, че то трябва също да носи печалба!? Тук вече говорим за днешното време.

И така, нека да се каже пределно открито и ясно: изкуството е една скъпа част от битието ни. То няма материално изражение и не е печелившо. От финансова гледна точка едно губещо перо от бюджета, защото може да съществува единствено чрез дотации. Изкуството, обаче, играе огромна възпитателна и морална роля в обществото, затова и не може да се съобразява с вкуса на любителя. Резултатите от разгрома на изкуството, изтласкването му в най-тъмния ъгъл на обществото, ще са катастрофални загуби, неизчислими с банкови ноти. А те вече се виждат и усещат в отношенията между хората, в маргинализирането им, в триумфирането на войнстващата арогантност

и простация, в престъпността и т.н., което води до разяждане устоите на цялата държава.

Органното изкуство представлява част от музиката, която е част от изкуствата. Органът – едно огромно съоръжение, сплав между изкуство и наука - е един много скъп инструмент. Струва ли си развитието на органното изкуство в България? Да! Основания – всичко изложено по-горе. Какво е нужно?

Преди всичко кардинална промяна в разбирането за функциите на изкуството, а от там и правилна оценка за ролята на органната музика. Тогава и познатата фраза „няма финансови средства“ ще отпадне. Един пример, не случайно с Русия – една също православна държава. Вече казах какви инструменти имаше по времето на Съв. съюз. Днес, въпреки финансовите и други проблеми на страната, ще видим множество нови огромни инструменти, изградени от водещи световни органостроителни фирми, както и реставрация на исторически. Предполагам, че и органното изкуство е на съвсем друго ниво спрямо миналите години. Тези факти говорят единствено за това, че изкуството там все още се цени.

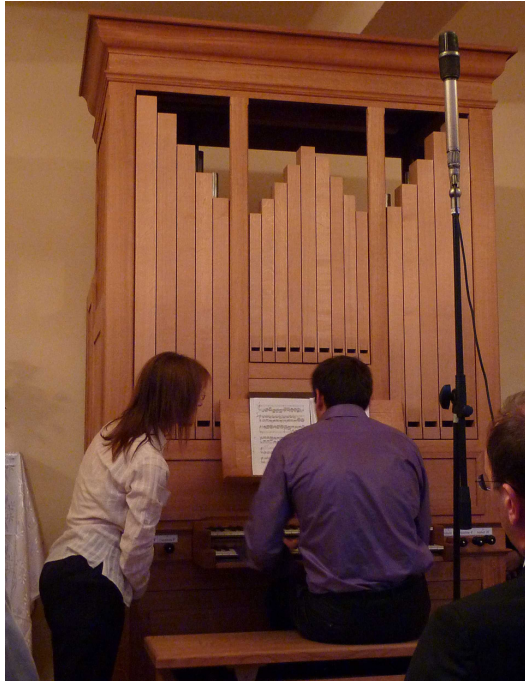
Законодателни инициативи по отношение на изкуството. Създаване на механизми за реално финансиране на сектор изкуство.

Възвръщане авторитета на хората на изкуството в обществото. Съзнавам, че този процес ще е бавен и труден, защото бързо се руши, а бавно се гради. И все пак трябва да се сложи някакво начало, за да има отново мотивация сред това съсловие.

Решително подобрене на условията в учебните заведения, а чрез тях и качеството на обучение. Тук бих искал да приветствам изграждането на новия учебен орган в НМА! Една важна стъпка в правилната посока. Ще ми се да вярвам, че тази инициатива няма да приключи като предишните през 70-те и 80-те години на миналия век. Ще ми се да вярвам, че на този учебен орган студентите ще могат свободно да се упражняват и наученото да показват на другия, по-голям орган в залата. Надявам се интересът към органното изкуство да се увеличи сред студентите. Умението да се свири на орган би било от полза не само за пианистите, които по този начин биха си изяснили основни неща от интерпретацията на барокова музика и по съвсем друг начин слушали лявата си ръка, но и за всеки друг музикант, позволяващо му да открие нови произведения и изразни средства.







## Begegnung mit Bulgarien

Hilde Fey

Ein über Grenzen hinweg fruchtbares Zusammenwirken mit anderen Kulturkreisen, ein vielseitiges Wirken im bilateralen – Deutschland –Bulgarien - und multilateralen Bereich, interkultureller Dialog ist Hauptaufgabe und Ziel der internationalen Stiftung „Europäisches Forum“ und interkulturellen deutsch-bulgarischen Gesellschaft mit wissenschaftlichem Zentrum e.V., freie geistige Vereinigung, unabhängig von weltanschaulichen, nationalen, politischen oder religiösen Überzeugungen.

Bulgarien - Land alter Kulturen - dieses bekannte doch so fremde Land für das westliche Europa liegt in einer zauberhaften und abwechslungsreichen Natur im Mittelpunkt der Balkanhalbinsel – einst und heute Kreuzweg zwischen Ost und West, Nord und Süd. Und sicherlich wissen nur wenige wieviel altes und neues Kulturgut hier zusammenströmt und sich auf interessante und vielfältige Weise verbindet.

Unter dem Motto „Kulturdialog“ präsentiert das „Europäische Forum“ und interkulturelle deutsch-bulgarische Gesellschaft Bulgarien. Gerade im Prozeß der Integration Europas heute ist es notwendig, Verständigung durch menschliche und künstlerische Kontakte herbeizuführen, jede Chance für gegenseitigen Kulturaustausch zu nutzen.

In unserem zwanzigjährigen Bestehen seit 1991 war und ist es unsere Bemühung exzellenten bulgarischen und europäischen Künstlern durch Veranstaltungen, Kulturtage, Ausstellungen, Konzerte etc. ein besonderes Forum zu bieten, die Vielfalt der Musik, Kunst, Religion, Literatur, Folklore und Traditionen ihres Landes vorzustellen. Und faszinierende bulgarische Darstellungen haben bewiesen, dass ein gemeinsames Europa nicht auf wirtschaftlichen Gebiet besteht, sondern dass Kulturforen durchgeführt werden müssen, um die Kultur anderer Völker und deren Eigenarten kennenzulernen und zu erspüren.

Malerei, Musik, Folklore, Ballett und alles Spitzenklasse vermitteln namhafte bulgarische Künstler bei den Bulgarischen Kulturtagen 1991, 1993, 1994, 1998, 2000 in Deutschland. Ein Bild ihrer in Deutschland unbekannten Heimat – Begegnung mit einer fremden, letztlich gar nicht so fremden Welt. Volkstümliches und Klassisches in Perfektion, bulgarische Spitzenensembles, Orchester, Solisten, Tänzer, Maler, Bildhauer, Schriftsteller schliessen eine Informationslücke über Land und Leute - bulgarische Meisterinterpreten bei den Bulgarischen Kulturtagen in Bad Wörishofen, Bad Reichenhall, Luxemburg, Deggendorf, München.

Immer wieder loben Publikum und Presse „Faszinierende Musiker und Künstler diese Bulgaren“ - bewundernswerte Wiedergaben durch Angel Stankov, Yosif Radionov, Gonimira Popova, Vladimir Djambasov, Sofia Streichorchester, Anna-Maria Ravnopolska, Jordan Dafov und sein Neues Bulgarisches Symphonieorchester, das bulgarische Nationalensemble für Schlaginstrumente „Polyrhythmija“, das weltberühmte bulgarische Nationalensemble für Volkslieder und –tänze „Filip Kutev“, das Ensemble „Joan Kukusel der Engelstimmige“, das renommierte musizierende bulgarische Schwesternpaar – Pianistin Margarita Krysteva und die Titularorganistin Prof. Neva Krysteva in festlichen Kirchenkonzerten mit internationaler und bulgarischer Prägung, die wie keine zweite versteht, alle Möglichkeiten ihres Instruments, der Orgel, auszuschöpfen, Werke für Chor und Orgel nach liturgischen Texten komponiert, orthodoxe Gesänge für Chor, Solo und Orgel bearbeitet (Erstaufführung, St. Michaelskirche München, dem Johann Sebastian Bach-Jubiläum gewidmet, anlässlich der bulgarischen Kulturtage München-Gasteig 2000)...

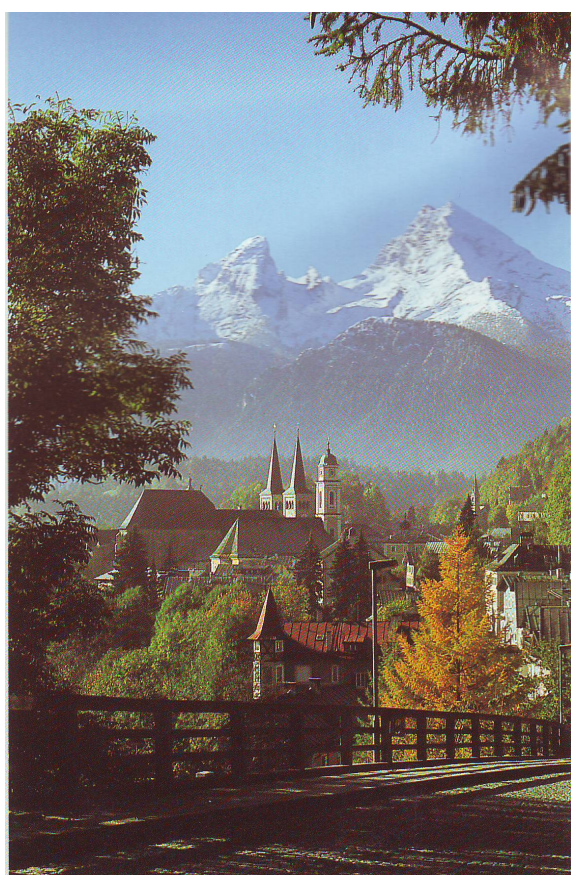




St. Michaelskirche – München.



Sandtner-Organ



Bad Reichenhall – St. Nikolai

... там в католическия храм „Св. Архангел Михаил” (пише д-р Юлиана Недева-Вегенер за Радио БиБиСи) след литургия „Молебен-Петохлебие” за възвхала на 1130 години българска християнска култура се състоя премиерно изпълнение на цъковния хор „Йоан Кукузел Ангелогласния”, с диригент Димитър Димитров, и орган – проф. Нева Кръстева и гръцкия тенор Йоанис Илиас Пападопулос. Мюнхенския културен елит в „препълнената църква” аплодира бурно ... Германската публика отново е в досег с първокласно българско изкуство – този път в културната столица Мюнхен. (Културна Антена, октомври 2000, д-р Юлиана Недева-Вегенер, БиБиСи, Бон.)

През 1994 Д-р Ерика Лазарова писа: „Суперлативи за България... Върхове на българското изкуство „ – така немската преса оцени Дните на българската култура в Бад Райхенхал. Организиран от Международно немско-българско културно дружество, те представиха миналото и настоящето на нашето изкуство, демонстрирайки същевременно ценностите и традициите на един народ, чиито корени

отвеждат три хилядолетия назад, за да се извае уникалната сплав от тракийски, прабългарски и славянски елементи. ”Една непозната страна престана да бъде непозната за нас” – писаха журналисти и изкуствоведи, подчертавайки, че Българските културни дни са дали възможност да се изграждат духовни мостове между две страни с утвърдени в продължение на повече столетие културни взаимоотношения...

...Чудесна връзка (продължава д-р Ерика Лазарова) между публика и изпълнители се създаде в заключителния концерт на Нева Кръстева. Първата дама на органовото изкуство в България се представи със сложна програма, в която освен

класически творби от Букстехуде, Бах и Брамс прозвучаха за пръв път произведения за орган на (известния баварския художник-композитор) Валтер Ангерер –Младши... при тези срещи с българската култура имаше усещане за празничност и духовна съпричастност между два народа, станали по-близки чрез езика на красотата...”(Ерика Лазарова: „Изкуството ни по света.” Век 21, бр. 44, год.5, 1994)

Musik und Kunst als Brücke zu Bulgarien - wenn man Musik und Kunst als eine Brücke zwischen Nationen oder Konfessionen auffaßt, dann ist dies eine Brücke, über die man gern geht...

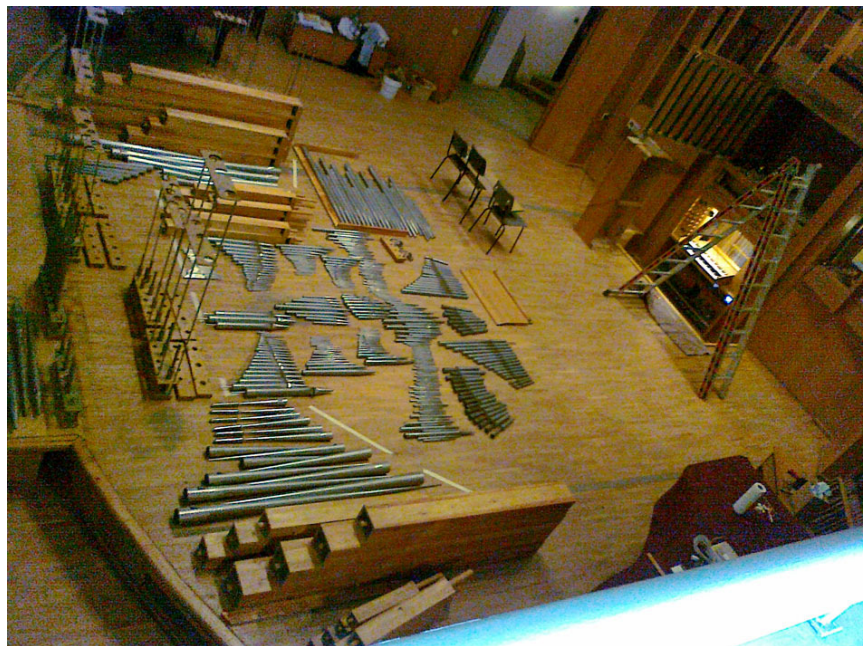












## **Историческият „Voit” орган във Русе от 1907 г.**

Христо Бъжев

## **The Historic Voit Organ (1907) in Rousse**

Hristo Buzhev

### **ABSTRACT**

This article is about the Voit organ in the Rousse Catholic Cathedral “St. Paul on the Cross. The author follows the historical record of this event, citing correspondence, project dispositions, various reactions in the press, and the inauguration recital. There is a comprehensive info about the organ, about many musicians that had played it, and about the fundraising campaign for its restoration. Interesting pictures and bibliography are present as well.



## Историческият „Voit” орган във Русе от 1907 г.

Христо Бъжев

Русе, родното място на писателя нобелист Елиас Канети (1905-1994) е може би най-европейският град в България, запазил и до днес своя аристократичен облик и дух. Не случайно още през XIX в. тогавашният Русчук се превръща в своеобразно културно и духовно средище, нещо повече – постепенно градът се оформя и като епископски център на учредената още през 1648 г. Никополска католическа епархия, където успешна дейност вече развивала мисията на отците от ордена на Пасионистите. Съществен принос по-късно за това има и монс. Иполит Агосто (Ippolito Agosto, 27.07.1838 - 3.12.1893) мисионер-пасионист, пристигнал в България през 1867 г., а през 1883 г. ръкоположен за епископ. По негово време са построени редица църкви в католическите села край река Дунав, а в Русе са открити катедрална църква и дори семинария.[1]

Катедралата „Св. Павел от Кръста” („San Paolo della Croce”), строена между 1890 – 1892 г. по проект на италианския архитект Валентино Делл’Антонио представлява неголям, но много красив храм в стил неоготика – особено впечатление правят цветните витражи, които откроявайки се в полумрака създават едно наистина неповторимо усещане.[2]

Веднага след завършването на църквата започват да се обмислят различни възможности за доставка и монтиране на орган. Вероятно тогава е било извършено допитване до две от водещите по това време органостроителни фирми – немската „E. F. Walcker & Co” – Людвигсбург, Вюртемберг (основана през 1820 г.) и австрийската „Gebrüder Rieger” – Йегернодрф, австр. Силезия (осн. през 1873 г.). И така, в своята оферта от 1.XII.1891 г. фирмата „E. F. Walcker & Co” предлага орган с два мануала, педал, 12 рег., 702 тръби за сумата от 6832 марки по тогавашния курс, а „Gebrüder Rieger” в проекта си от 2.XII.1892 г. се спира на по-малък инструмент с един мануал, педална клавиатура, също 12 регистъра, мех. трактура „Kegelladen – System”, 555 тръби съответно за 4000 марки.

Ето диспозициите на двете фирми :  
според „E. F. Walcker & Co” –

I. Manual, C-f<sup>3</sup> (54(

- 1.Principal 8’
- 2.Bourdon 16’
- 3.Viola di Gamba 8’
- 4.Flöte 8’
- 5.Octav 4’
- 6.Mixtur 2 2(3

II. Manual, C-f<sup>3</sup> 54(

- 7.Salicional 8’
- 8.Aeoline 8’
- 9.Lieblich Gedeckt 8’
- 10.Flauto dolce 4’

Pedal, C-d<sup>1</sup> (27(

11.Subbass 16’

12.Octavbass 8’

А от „Gebrüder Rieger” са си представяли бъдещият инструмент така -

Manual, C-f<sup>3</sup>(54(

- |                 |                  |
|-----------------|------------------|
| 1.Principal 8’  | 7.Octave 4’      |
| 2.Bourdon 16’   | 8.Flûte douce 4’ |
| 3.Rohrflöte 8’  | 9.Dolce 4’       |
| 4.Gamba 8’      |                  |
| 5. Flöte 8’     |                  |
| 6.Salicional 8’ |                  |

Pedal, C-d<sup>1</sup> (27(

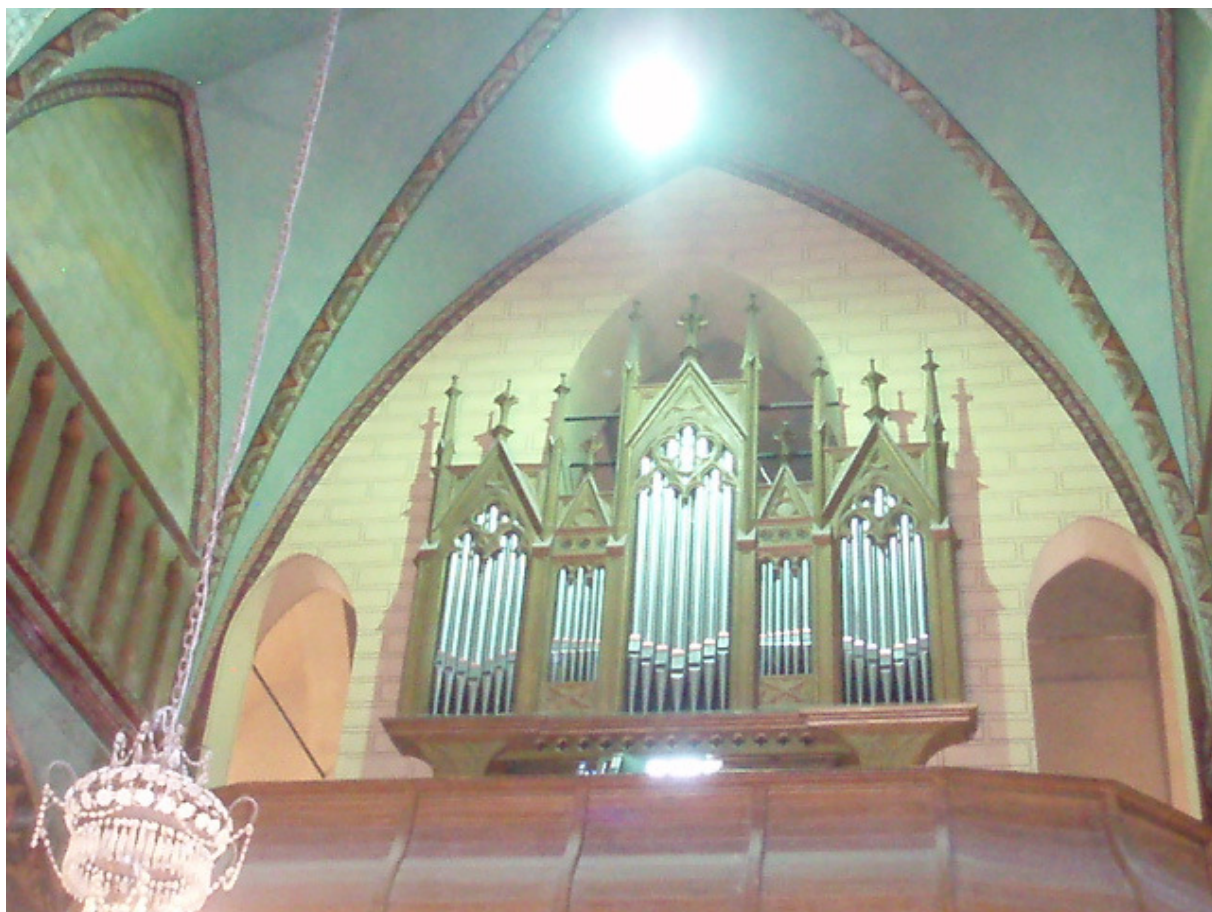
- 10.Subbass 16’
- 11.Octavbass 8’
- 12.Cello 8’

В същото време и трета фирма проявява интерес – „H. Voit & Sohn Durlach – Karlsruhe” (основана още през 1670 г.) която се обръща с официално писмо от 15.XI.1892 г., в което проектодиспозиция не е представена, но от текста му става ясно, че такава е съществувала и най-вероятно изпратена заедно с него.[3] През следващата 1893 г. монс. Иполит Агосто почива, но делото му е продължено от неговия приемник монс. Хенрих Дулсе (Henri Doulcet) и от бъдещия църковен органист от. Бонавентура Верберкт (Bonaventure Verberkt). След вероятно обсъждане на трите предложени проекта, като най-подходящ бил определен и избран този на фирмата „H. Voit” – за това свидетелствува частично запазената кореспонденция.[4] Какви са били тогава мотивите за този избор, днес ние не бихме могли да знаем, но да се надяваме, че едно бъдещо по-задълбочено проучване на архивите ще хвърли повече светлина върху тези и други неизяснени моменти от нашата музикална история.

Така или иначе, началото е вече сложено. Преговорите обаче, неизвестно защо, се забавят доста дълго време (вероятно една от причините за това са недостига на финансови средства). В едно писмо от 19.XII.1906 г. фирмата информира епископа, че през следващата година и предстои да монтира, „... един голям четиримануален орган със 100 регистъра в Будапеща ... специално поръчан за новия дворец на кралската музикална академия,, (сега носеща името на Ф.Лист). По-нататък в писмото е изразено желание да се посети Русчук, ако евентуалното построяване на инструмента е готово за реализиране. Същевременно е отправена покана за „... оглед на големия, много интересен орган в Будапеща, който ... има подвижен електрически шпилтиш и на него може да се свири от всяко едно място в залата”.

Дали тогава е бил изпратен представител в столицата на Австро-Унгария, днес не ни е известно, но явно тази покана е повлияла благоприятно на преговорите, които са възобновени и продължават с пълна сила. Малко по-късно, фирмата изпраща диспозицията в проспект, датиращ от 11 април 1907 г., на корицата на който е отбелязано, че до 1905 г. са построени общо 1000 църковни органа „Voit”.

В друго писмо до отец Бонавентура от 12 април 1907 г., в което са описани неговите технически подробности, се отбелязва, че „органът ще бъде построен чисто пневматичен по нашите утвърдени системи, като при 13 звучащи регистъра на два мануала и педал ще има и още 13 подрегистъра (в оригинала на немски е написано: Neben-register – тука става дума за спомагателните устройства – Хр.Б), с което се цели



Органът в Русе—проспект



Проспектът по време на ремонта



постигането на голямо многообразие на тембъра и изразителност на инструмента. Тонът ще бъде лек, жив и многообразен.”

Вероятно в началото на месец юни същата година на фирмата в Карлсруе е изпратена като първа вноска сумата от 2000 марки. От своя страна, на 7 юни 1907 г. „Voit” веднага изпраща благодарствен отговор, като в същото време уверява, че “ние незабавно ще започнем работа и ще Ви държим в течение относно нейния напредък”. Най-вероятно в края на годината инструментът вече е построен под фабричен номер 1004.

Пак в писмо до от. Бонавентура от 8 февруари 1908 г. от „Voit” не крият задоволството си – „Органът тук е завършен и готов за използване и изглежда като много хубав инструмент, който определено ще бъде украшение за Вашата църква и ще Ви носи много радост”.

Ето и диспозицията на новопостроеният инструмент :

I. Manual, C-f<sup>3</sup>

1. Bordun 16’
2. Prinzipal 8’ (Prospekt)
3. Viola di Gamba 8’\
4. Flauto amabile 8’
5. Oktave 4’
6. Cornett 3-4 fach

II. Manual, C-f<sup>3</sup>  
Schwellwerk

7. Geigenprinzipal 8’
8. Salicional 8’
9. Vox coelestis 8’
10. Liebl. Gedackt 8’
11. Rohr flöte 4’

Pedal, C-d<sup>1</sup>

12. Subbaß 16’
13. Zartbaß 16’

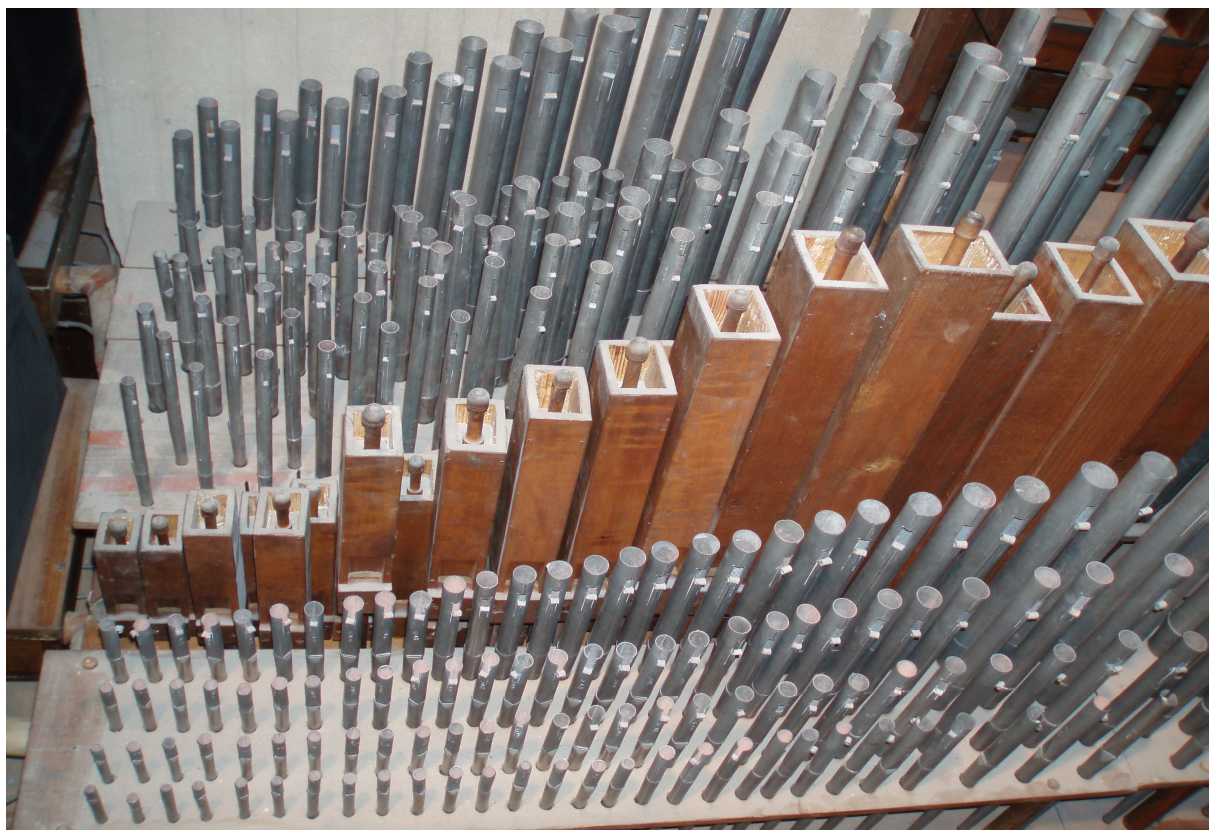
Koppeln – II – I; I-Ped; II-Ped; Superoktav-I; Suboktav II-I;

Handregister ab, Walze ab Tutti  
Crescendowalze, Schwelltritt II

Инструментът има общо 771 тръби, от които, 558 са изработени от калай, 39 от цинк, а останалите 174 са дървени. Той е с много разпространената за времето си пневматична система, а със специален дървен крачен лост (запазен и до днес) се нагнетявал необходимият за свирене въздух (около 600 кубика на час). Крайната му стойност била като при първоначалния разчет 6675 марки.

Този орган е типичен малък късноромантичен инструмент, с така характерния за този тип органи мек, топъл и на моменти като че ли малко „тъмен” звук. Както отбелязва д-р Улрих Тайсен, „идеален е за музиката на немските романтици като Менделсон, Брамс, Райнбергер и на по-малките произведения на Регер”. [5]

И така, след изработването си инструментът бил опакован и през месец май 1908 г. със специален вагон изпратен за Русе. Дългоочаквания орган пристигнал в града в началото на юни 1908 г. Монтирането му било възложено на един от фирмените работници г-н Матецки (Matezki), и извършено само за десетина дни (според запазен документ от 26.06.1908 г. Матецки е пребивавал в града в периода от 20 май до 18 юни с.г.) [6] По този повод на 27 юни 1908 г. фирмата изпраща до епископа в Русе кратко любезно писмо, част от което ще цитирам:



Поглед към тръбите на първи мануал



„Слез завръщането на нашия представител от Русчук, ние с радост чухме от него, че органът в църквата звучи добре и е получил одобрението на Ваше Високо преосвещенство, както и на привлечените компетентни лица....”

Новият инструмент бил тържествено осветен през м. юли 1908 г. – тогава за негов първи изпълнител русенци специално поканили органиста на Букурещката катедрала отец Емануел Пол (Hochw. Pater Emmanuel Pohl).[7] Концертната програма (от нея се вижда, че е участвувал и смесен хор) била изцяло съставена от творби на композиторите романтици, като били включени и авторски произведения :

|                                                 |                      |
|-------------------------------------------------|----------------------|
| 1., „Gran Coro”                                 | Ем.Пол               |
| 2., „ Es blüht der Blumen eine”                 | четиригл. хор        |
| 3., „Pregiera”(Молитва)                         | Матиоли              |
| 4., „Pastorale”                                 | А.Гилман             |
| 5., „Ecce panis”(соло)                          | Л.Бордесе            |
| 6., „Andante con variazioni”                    | Ем.Пол               |
| 7., „Melodie”                                   | Ж.Н. Леменс          |
| 8., „ Lob und Anbetung”( Хваление и поклонение) | три и четиригл. хор  |
| 9., „Тоската”                                   | Т.Дюбоа              |
| 10., „Die Kapelle”( Параклисът)                 | четиригл. хор        |
| 11., „Elevation” и „Melodie”                    | Л.Дж.А.Льофебър-Уели |
| 12., „Der tag des Herrn” ( В деня на Господ)    | четиригл. хор        |
| 13., „Marche aux Flambeaux”                     | Ем.Пол               |

„...Всичко това той изпълнил с голяма вещина и с мелодичната звучност от богатата гама на звуковете. Първите слушатели на гр. Русе били възхитени и удивени от звучността и музикалността на този богат музикален инструмент и на изпълнението на музикалните произведения на отец Емануел Пол”. [8]

Преди няколко години по страниците на кат. вестник „Истина” (започнал да излиза от 1924 г.) попаднах на интересни сведения и описания, които бих искал да предам.

Така например в статията си „При Н. В. Пр. Еп. Дамян Теелен” подписана от „Познат абонат”, анонимният посетител от 3 август 1925 г. пише: „... той ме покани да видя вътрешността на католическата църква. Красивата направа ме учуди твърде много. Силни слънчеви струи влизаха през високо поставените прозорци и предаваха на сполучливо съчетаните цветове и окраски особена прелест... Покойната княгиня Клементина е подарила на църквата органа...” [9]

Другото интересно описание е в статията „Юбилеят на пасионистите”, в която нейният автор, пловдивския свещеник и органист А. Марков не крие своето възхищение от инструмента:

„Хубава гледка над входната врата на църквата представлява органът. Той е по-малък от Пловдивския, но по качеството си е единствен в България, защото притежава много мек и приятен звук...” [10]

Ето и имената на църковните органисти, свирили в катедралата:

- Първият е споменатият вече отец Бонавентура Верберкт, от 1908 г. до 1937 г. „Отец Бонавентура много обичаше да се занимава с църковно хорово пеене. Цели 40 години е бил органист на Русенския катедрален хор и е изпълнявал длъжността си с рядко усърдие и набожност.” [11]
- Втори е отец Хенрих Янсен, от 1937 г. до 1949 г. Ще спомена, че той е и автор на църковна музика: „Ave Maria”, „Tantum ergo”, песни в чест на





Отец Бонавентура Верберкт (1874-1936),  
първият органист в Русе



Органистът Митко Караджов(1925-  
2009) със ордена на Св.Силвестър



Посещение на г-жа Елеонора Николова - кмет на гр. Русе.  
Отляво е д-р Улрих Тайсен, отдясно е органостроителят Герхард  
Валкер-Майер, 02.09.2003 г.

Дева Мария, Св. Павел, както и на една меса в прослава на Св. Св. Кирил и Методий, написана през 1938 г. върху мотива на известния химн на П. Пипков „Върви, народе възродени”.

- Трети поред е отец Амброзий Ружин, който свири в сравнително по-късен период от 1949 г. до 1953 г.
- Четвърти по ред е Митко Караджов (1925-2009). Насърчен към органното свирене от тогавашният монс. Евгени Босилков (обявен за Блажен през 1998г.), съответно и обучен от от. Хенрих Янсен, той започва своята дейност от 1952 г. и я продължава чак до края на живота си през 2009г.. Повече от половин век този изключително всеотдаен, честен и много скромен човек неотклонно свиреше на всички неделни меси в русенската катедрала. По професия електротехник, през 1969 г. той със собствени средства монтира два електровентилатора за доставка и съгъстяване на въздуха във въздушната камера. Така по този начин отпаднала зависимостта от втори човек, който дотогава задължително присъствувал, за да задвижва меха, в противен случай свиренето би било невъзможно. По препоръка на тогавашния монс. Самуил Джундрин (1920-1998) Светия престол награждава Митко Караджов за неговата „дългогодишна и безкористна служба” два пъти – през 1980 и 1987 г. като го удостоява със званието „Кавалер и носител на ордена на Св. Силвестър”. [12]

След стихийният пожар в пловдивската катедрала „Св. Лудвик” през юли 1931г., довел до унищожаването на историческият църковен орган, както и разрушаването на уникалните инструменти в София по време на бомбардировките през март 1944 г., за един дълъг период от 30 години русенският орган ще е единственият инструмент от този род в нашата страна – до есента на 1974 г., когато в столичната зала „България” отново прозвучава орган – този път наред с гостуващите изтъкнати чуждестранни изпълнители участва и младата българска органистка Нева Кръстева. [13] Тук е мястото да се отбележи, че в онези години малкият църковен инструмент беше единствената спасителна възможност за нашата изпълнителка да поддържа изпълнителската си форма. [14] Много по-късно, в спомените си за онези времена, проф. Н. Кръстева неведнъж с обич ще казва: „Много ми е скъп този орган!”

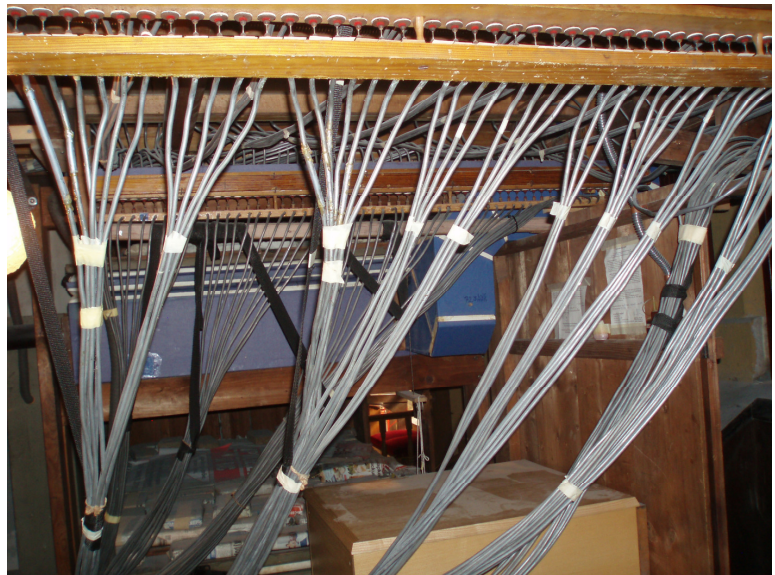
След монтирането му през 1908 г., с изключение на някои по-малки повреди, отстранявани своевременно от органиста Митко Караджов цялостен ремонт на инструмента не беше правен. Постепенно се появиха и някои по-значими повреди и дефекти, например висящи тонове, пропускане на въздух във въздуховодителя, корозирали и запушени тръби на пневматичната система и др.

Всъщност може би първият замисъл за реконструкция съществува от средата на 70-те години на XX в. Според проект, датиращ от 24 април 1975 г. фирмата „А. Schuke – Potsdam”. (която малко преди това е монтирала споменатият вече нов орган в софийската зала „България”) предвижда сериозно преустройство на инструмента – замяна на някои регистри, увеличаване броя им от 13 на 18, естествено нов шпилтиш, и най-вече, както често се правеше – смяна на пневматичната система с механична. [15] Въпреки положителните страни на този проект, все пак по-добре е, че той не беше осъществен, в противен случай автентичният облик на единствения пневматичен романтичен орган щеше да бъде променен до неузнаваемост, от което след време само щяхме да





Пневматичната трактура





съжбяляваме. Интересно е да се види все пак как би изглеждала вече новата диспозиция според „A. Schuke” :

I. Manual, C-g<sup>3</sup>

II. Manual, C-g<sup>3</sup>  
Schwellwerk

|                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| 1.Principal 8' (Prospekt) | 7.Gedackt 8'             |
| 2.Rohrflöte 8'            | 8.Salicional 8'(z.T.alt) |
| 3.Oktave 4' (z.T.alt)     | 9.Nachthorn 4'           |
| 4.Dulzflöte 4'            | 10.Principal 2'          |
| 5.Waldflöte 2'            | 11.Sesquialtera 2 fach   |
| 6.Mixtur 4 fach           | C = 1 1(3 , 4(5          |
|                           | c = 2 2(3 , 1 3(5        |
|                           | 12.Siffelöte 1'          |
|                           | 13.Scharff 3 fach        |
|                           | 14.Dulciana 8'           |

Pedal, C-f<sup>1</sup>

|                          |                                  |
|--------------------------|----------------------------------|
| 15. Subbaß 16' (z.T.alt) | Koppeln – II(I;P(I;P(II          |
| 16.Gemshorn 8'           | Jalousieschweller zum II.manual  |
| 17.Choralbaß 4'          | Schleifladen, mechanische Tasten |
| 18.Fagott 8'             | und Registertraktur              |

След земетресението през 1977 г. цялата конструкция на органа беше силно запрашена, като някои от по-малките тръби на първи мануал бяха деформирани. С течение на времето голяма част от кожените мембрани и мехчетата бяха втвърдени от влагата и праха. През 1982 г. е отправено писмено запитване до специализираната немска фирма „Aug. Laukhuff”, за цената и евентуална доставка на нови мембрани, но от изпратения каталожен лист става ясно, че за момента този вариант е неприложим.[16] Някои по-късни публикации в пресата и изобщо опити да се приближи органа до обществеността също останаха без успех.[17] През 1996г. дрезденската фирма „Jehmlich”имаше намерение да извърши ремонт и интонация, което отново остана неосъществено.Така уникалният инструмент, в началото на 90-те години вече все по-рядко звучащ в катедралата,през 1997г. съвсем престава да функционира. Според М. Караджов, „... когато (органът-бел.авт.) започва да дава дефекти след земетресението през 1977 г. ние се бяхме отказали да го ползваме. Дори мислехме да го унищожим и да купим електрически. Група туристи от Австрия, която дойде да разгледа църквата, ни разубеди, като ни каза, че ще направим голяма грешка...”[18]

Идеята за реставрация постепенно назрява в русенската музикална и културна общественост. На 6 ноември 2001 г. русенския хор „Професор Васил Арнаудов” под диригентството на Драгомир Йосифов изнася благотворителен концерт в катедралата с цел събиране средства за инструмента. По същото време в града е създаден специален инициативен комитет (ГИКРО) с председател бизнесмена Иван Минев (президент на фирма „IPM” - Аи Пи Ем) и членове: енорийския свещеник отец Валтер Горра, органистът Митко Караджов, както и господата Силви Стамболиев – дългогодишен музикален педагог в Русе и Огнян Жеков – тогава актьор в русенския театър. Главното действащо лице в тази благородна инициатива обаче бе немският славист, (отлично владеещ български

език), органист и голям приятел на нашата страна – професор д-р Улрих Тайсен. Той на практика координира действията на комитета за установяване на контакти със специализирани фирми и органостроители. Пак с негова помощ по-късно бяха събрани значителни парични средства, дарени от манастири и отделни лица предимно в Германия и Австрия.

От предоставените оферти – на органостроителите Герхард Валкер-Майер (Германия), Херман Биндер (Румъния), Волфганг Браун (Австрия), както и немската фирма „Vleugels” , като най-пълно отговаряща на изискванията бе определена тази на Г. Валкер-Майер – органостроител седмо поколение, един от наследниците на прочутия майстор на органи от XIX век Еберхард Фридрих Валкер (E.F.Walcker, 1794-1872) От 18 август 2003 г. фактически започна същинската реставрационна работа по инструмента. Бяха извършени значителни по обем дейности – например: сваляне и основно почистване на всички тръби, включително и проспектите, подмяна на голям брой кожени мехчета и мембрани, ремонтране на засегнати части от пневматичната система(релета и др.), въздушната камера, смяна на ел. вентилатора и др. Накрая целият дървен корпус на проспекта и шпилтиша също бяха почистени и лакирани. В работата освен Г. Валкер-Майер активно, както и напълно безвъзмездно се включиха русенците Антония Малчева (виолистка, тогава студентка в НБУ) и актьорът Огнян Жеков, който бе особено деен през цялото време на реставрацията. В отделни периоди от време според възможността им взеха участие и синът на органостроителя Александър, органистът на Софийската филхармония Велин Илиев, както и пишещият тези редове.

Възстановяването на инструмента получи голям обществен отзвук и беше многократно отразявано в медиите.[19] Относно финансирането, проведена бе широка дарителска кампания – чрез благотворителни концерти на отделни наши инструменталисти и хорове, както и дарения от фирми и граждани. Бяха събрани средства и то не само в България, Германия и Австрия, (за които вече споменах), но и от САЩ, за което главна заслуга имаше живеещият тогава там органист и композитор д-р Сабин Леви (роден в София, един от най-талантливите ученици на проф. Нева Кръстева).[20] „Така реализирахме най-голямото си постижение – да се прояви свободната инициатива на гражданите” – сподели на страниците на русенския вестник „Утро” председателя на комитета Иван Минев, чиято фирма осигурила повече от 50 % от необходимата сума.[21] Дори бяха отпечатани 20 хиляди цветни картички (на цена 1 лв.) с изображението на органа и надписа „Да го чуем отново”, като част от дарителската кампания.

Така всички тези организации, фирми, музикални състави и отделни хора, обединени около тази инициатива, дадоха всичко от себе си това благородно дело да бъде завършено – нещо в което само до преди няколко години почти никой не вярваше. На 11 май 2004 г., денят на Светите братя Кирил и Методий, беше изнесен тържествен концерт със специалното участие на проф. Нева Кръстева, на който повторно „осветен”, реставрираният инструмент отново изпълни църквата с вълшебния си звук.[22]

За спомен от това историческо събитие, на една от страничните стени на дървеният корпус бе монтирана специална плоча със следния надпис : „Католическа Никополска Епархия и Енорията „Свети Павел от Кръста” поставиха тази паметна плоча с благодарност към Гражданския Инициативен Комитет с Председател г-н Иван Минев, както и за вечен спомен за щедростта на всички онези, които направиха възможно, от това място отново благозвучно да се възвеличи славата на Бога чрез мелодичните звуци на органа”.

Само между другото ще спомена, че през същия този месец май 2004 г. се случи и друго, не по-малко радостно събитие – във варненската Методистка Епископална църква пристигна дългоочаквания орган, подарен от признателни швейцарски граждани и построен от немският органостроител Йенс Щайнхоф ( вече добре познат у нас). През следващите години подобни инструменти също бяха подарени и монтирани във Пазарджик, София - Ев.метод.църква „Д-р Лонг“, както и в Сливен,където за съжаление по ред причини органът е все още във разглобено състояние...

Но да се върнем към Русе. Ето какво споделя пак пред в-к „Утро“ Герхард Валкер-Майер: „Европа ви познава с този инструмент, той е едно от най-ценните ви съкровища“. Монс. Петко Христов: „Този орган не е толкова на католическата църква, колкото на Русе.“ А професор Нева Кръстева, навярно спомняйки си за времето, когато този инструмент беше единствен у нас, с чувство на особено умиление добавя: „Вие притежавате уникален исторически орган в България, защото всички подобни инструменти са били разрушени през Втората световна война... Тук нещата остават и пребъдват... Органът иска грижи и свирене, за да получи душа. Вие го заслужавате и по достойнство той се намира тук“.[23]

На 17 юни 2008г. със тържествен концерт бяха отбелязани стогодишнината от монтирането и откриването на органа в катедралния храм „Св. Павел от кръста“.Църковният хор, съпровождан от органиста М. Караджов, изпълни творби от Р. Шуман, Ц. Франк, Перози, Д. Бортнянски и др., а многобройната публика, изпълнила до краен предел катедралата, бе неоспоримо доказателство за обичта, която русенци изпитват към този уникален инструмент в техния град.

Тогава слушайки юбилейния концерт, неволно си помислих за някои неща – че биха могли да се организират концерти на български и чужди органисти в рамките на фестивала „Мартенски музикални дни“ (а и извън него), които сега почти или направо липсват.А както е известно, за да може органът да бъде за дълго във добро състояние, просто трябва да бъде пълноценно използван във богослужението, т.е. на него да се свири редовно,което засега за жалост не се прави, а е крайно необходимо! Нещо повече, при по-добро желание – записи и издаване на CD на наши изпълнители, включително творби и от бълг.автори. И друго – този, по някаква щастлива случайност запазил се през годините и достигнал до наши дни исторически орган, при това **единственият** в нашата страна с пневматична трактура, все още не е под закрилата на Закона за паметниците на културата, а е най-малкото редно да има подобен статут.

Като заключение може да се каже,че възстановяването на малкият,но безценен църковен инструмент е не само високоблагородно дело на нашите съвременни възрожденци – то изразява необходимостта на днешното ни общество от един наситен и изпълнен с повече културни ценности и духовна извисеност живот,независимо от трудното време във което живеем...

И накрая бих искал да завърша със благословията на енор. свещеник отец Валтер Горра, изречена по БНР в деня на юбилейния концерт: „Нека чрез звуците на органа и гласовете на нашия хор да се молим заедно и един ден да споменем с благодарност стогодишнината, от както имаме този орган в нашата църква!“



## БЕЛЕЖКИ

1. Еленков И., „Католическата църква и католиците в България”, София, 2002 г., стр. 21 и 75;
2. Горра, от.Валтер, в-к„Заедно”, изд.на кат.енория „Св.Павел от кръста”, бр.57, м.септември 2008 г. Цялото име на архитекта е Валентино Делл’Антонио-Боркан (Valentino Dell’Antonio-Borcan, 1850 – 1920) от Моена, обл.Тренто-Италия. Преди църквата в Русе, арх.Валентино проектира във Варна друга кат.църква - „Безгрешно зачатие на Дева Мария”.
3. Офертите на трите фирми се съхраняват в архива на Католическата епархия – Русе;
4. Запазени са писмата на фирмата до Русе, съхранявани в същия архив.;
5. Тайсен, У.,„Символ на европейското разнообразие”, в-к „Литературен форум”, бр. 36, 6-12.11.2001 г. Ще добавя,че от няколко години в България има още един подобен орган от тази епоха,построен също през 1907г. от Rieger/Jägerndorf, ор.1499, II (29 в конц. зала „Маестро Георги Атанасов” - Пазарджик, който преди това е звучал във виенската църква „Herz Jesu” („Сърце Исусово”). За него подробности в сп. „Музикални хоризонти”, бр. 3. 2006 г.;
6. Най-вероятно носещата конструкция, задната и страничните стени са били изработени от местни майстори-дърводелци, като за материал са били използвани и части от транспортните сандъци - това личи от надписите върху тях „Musikinstrumente!Nicht stürzen!” (Музикални инструменти!Не обръщайте”!)
7. Както може да се види от разменената кореспонденция,да удостои това щастливо събитие със присъствието си е бил специално поканен и тогавашният епископ на Букурещ монс. Раймонт Нетцхаммер (Raimont Netzhammer, 1862-1945).
8. „История на органа при катедралната църква “Св. Павел от кръста” – гр. Русе – изд. на Католическата митрополия – Русе, 1.02.1984 г.;
9. В-к „Истина” – год. II, София – 12 август 1925 г. Бр. 15, стр.2; В-43, НБКМ;Тука естествено става дума за княгиня Клементина Бурбон-Орлеанска(1817-1907) ,дъщеря на последният френски крал Луи-Филип, майка на българския цар Фердинанд I. Както е известно, тя е била много богата и щедра жена - със нейна помощ са построени болници, училища, ж.п.линии и др. Наскоро научих, че преди органът в Русе тя е дарила средства и за друг инструмент - в католическата катедрала „Св.Йосиф”, гр.София. Това трябва да се знае и помни! За съжаление този орган, заедно със църквата са разрушени от бомбардировките над столицата на 29 март 1944 г.
10. В-к „Истина”, бр.3, 20 май 1931 г., стр.2;
11. Календар “Св. Кирил и Методий” – изд. на Комитета “Добър Печат”, София, 1935 г., стр. 125.
12. „50 години от живота органист – това е мисия”, в-к „Истина” – Veritas” бр. 11, ноември 2002 г.;
13. Искам да припомня една интересна,но вече позабравена подробност – когато през 1974г. органостроителите от „Шуке”пристигат в София за монтирането на новият инструмент в зала „България”, оказва се че един от тях е представител на фамилията Фойт, която някога построила малкия

църковен орган в Русе. Естествено човекът научавайки това, веднага проявил желание да се запознае със инструмента на своите роднини-когато станало това, удивлението и възторгът му просто нямали край...

14. Тук ще си позволя да цитирам в-к „Стандарт”(бр.3900, 10 ноември 2003г.), където във един материал се твърди, че на инструмента са свирили, вероятно частично Тео Мусев, Ото Либих, че дори и Саша Попов. Както е известно, и тримата са родени през различни години все във Русе.

15. За сведенията относно този проект изказвам сърдечна благодарност на г-н Гернот Шмидт, реставратор във „Schuke”. От неговото писмо с дата 12.02.2002 г. става ясно, че по това време – средата на 70-те год. на XX в. от фирмата са обсъждали построяването на нови инструменти в БДК (сега НМА „Проф. П. Владигеров”(, както и в молитвения салон на Софийската синагога.

16. Съхранява се в архива на Кат. Епархия – Русе

17. Бъжев, Хр. - „Неоправдана небрежност” – вестник „Народна култура”, бр. 1, 1.01.1988 г.; Също така- Бъжев, Хр. „Дано скоро да го чуем отново”, в-к „Истина – Veritas”, бр.12, декември 2001 г.

18. Димитрова, Г. „Любовта на русенци възроди уникалния орган” – вестник „Утро”, 19 януари 2004 г.

19. Тук не е възможно да бъдат описани всички източници, това ще стана в едно бъдещо по-голямо изследване.;

20. Levi S. „The German Romantic Organ in Rousse, – in Het Orgel (The Netherlands) March, 2003.

21. Димитрова, Г. „Органът оживява след 25 години”, в-к „Утро”, 16 януари 2004 г.

22. За повторното „освещаване” на инструмента тогавашният министър на културата проф.д-р Божидар Абрашев (1936-2006) дори написа специална творба - „Прелюдия за орган” (2003г.), която обаче по ред причини тогава не беше включена в програмата. Междувременно през 2010 г. „Прелюдията” бе официално издадена от СБК – в 7 том на „Произведения за орган от български композитори”, ред. д-р Сабин Леви. Още за инструмента и самото откриване вж. – Стамболиев С. - „Отново звучи най-стария орган в България”, сп.„Музикални хоризонти” бр. 6, 2004; Протич, М. „Отново под звуците на русенския орган”, в-к „Истина – Veritas”, бр. 6, юни 2004 г.; THEISSEN, U „Ein Klang denkmal an der Bulgarischen Donau”, сп. „ARS ORGANI”, бр. 1, 2004 г.; Бъжев, Хр. - „Сто години органно присъствие в Русе”, сп. „Музикални хоризонти”, бр.10, 2008 г.

23. Димитрова, Г. „Любовта на русенци възроди уникалния орган” в-к „Утро”, 19 януари 2004 г.

## Bulgarian Music for Organ and Choir: the First Bulgarian Organ Conference

Sabin Levi

A happy event ended years of stagnation for the organ department at the Bulgarian National Music Academy. A small, new organ was installed, and the older concert instrument (built in 1979 by Jemlich) was cleaned and restored.

This event was also the reason for a humble, yet serious First Organ Festival that took place in Sofia on November 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup>, 2010. The festival featured presentations on both organs by the new instrument's organ builder, Jens Steinhoff, and by scholars and students at the academy. While programs were varied, the festival focused upon differing Eastern and Western trends related to Bulgarian music for organ and choir.

The relatively small Bulgarian organ culture [i] includes numerous representatives of organ solo and organ/choir literature, which are being published in the ongoing series, "Organ Music by Bulgarian Composers." [ii] This article contains some examples of Bulgarian music for choir and organ that were included in the festival's presentations.

The earliest example, historically, is by the Bulgarian composer, philosopher and erudite Trifon Silyanovsky (1923-2005). This musician, who wrote numerous philosophical and theological studies, was oppressed by the Communist regime. He converted to Catholicism and wrote a number of Masses for choir and organ. These works are somewhat unusual, considering that Bulgaria's predominant religion is (Eastern) Orthodox Christianity. His basically tonal musical expression is very personal; his harmonies seem to "wander". The choir sings the text in somewhat *én bloc* fashion, interchanged by a soloist, who sings/recites, in a style that has some elements of Orthodox prayer intonations. [iii] The *senza pedal* organ part mainly doubles the singing parts and rarely has a solo function.

The image displays a musical score for Trifon Silyanovsky's *Te Deum*. The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ. The first system shows the choir singing the text "ve-ne-ra-tur om-nis ter-ra. Te De-um. Te-De-um. Te De-um." with a forte (*ff*) dynamic. The organ part is marked *ff* and features a complex, chromatic texture. The second system begins with a double bar line and a new tempo/mood marking: "molto espressivo e legato" with a tempo of 84. The choir continues with "Ti-bi om-nes An-ge-li, Ti-bi Che-ru-bim et Se-ra-phim." and the organ part continues with a similar chromatic texture. The organ part is marked *pp* (pianissimo) in the second system.

Example 1. Trifon Silyanovsky, *Te Deum*



The song of the Bulgarian-Armenian composer Haigashod Agasian (1953 - ) also employs traditional composing methods. However, its language is more straightforward than Silyanosvsky's, and he uses a standard couplet form in his organ/choir piece. The song was commissioned to be a present for the Armenian Patriarch (Catholicos Karekin II), who, upon his election in 1999 made a world tour which included Bulgaria. The text is by the Bulgarian Armenian poet Mihran Bogosian. It welcomes "the Patriarch of all Armenians." The composer, who is a prominent songwriter in Bulgaria, employs a senza pedal organ part, which mainly doubles the SATB choir. The Armenian text is written in the score with Bulgarian letters:

**Greeting Song**  
for a mixed choir and organ\*

ՈՂՋՈՒՅՆԻ ԵՐԳ    Приветственная песен  
за смесен хор и орган

Mihran Bogosian    խոսք՝ ՄԻՀՐԱՆ ԴՈՂՈՍՅԱՆ    Haigashod Agasian  
Михран Богосян    Երաժշտություն՝ ՀԱՅԿԱՇՈԴ ԱԳԱՍՅԱՆ    Хайгашод Агасян

senza ped.    30  
\* the text is in Armenian, written with Cyrillic (Bulgarian) letters. For other versions, please contact UBC.

## Example 2. Haigashod Agasian, *Greeting Song*

Another Bulgarian Armenian composer, Artin Poturlian (1943 - ) also has a song for choir and organ. His musical language, however, is quite modernistic. The composer is noted for his interest in complex metrorhythmic and polyphonic structures, as well as advanced musical painting. The text is by the important Bulgarian poet Atanas Dalchev (1904 – 1978):

The sun is dying o'er the hills,  
torn by the black sharp cliffs  
gushing black blood yonder.  
The swamps split open, like wounds.  
Whitish fog spreads through the air  
and like a wail  
the copper bells ring over swarms of villages.  
At this hour of grief and sorrow  
abounding the bleak evening valleys  
where pain and evil lurk, and ripen black fate's evil harvest

all through the evening,  
 Christ comes out, clad in stars  
 to lay an eternal hand on suff'ring Earth  
 to lay his hand on Earth's wounded chest[iv]

The musical score is for a setting of a prayer by Artin Poturlian. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Bulgarian and English. The piano part includes clusters and triplets.

**Vocal Parts:**

- Soprano (S.):** 25 *f* ни - те кам - ба - ни. / of vil - la - ges.
- Alto (A.):** *f* ба - ни кам - ба - ни. / of vil - la - ges.
- Tenor (T.):** 8 *f* ба - ни кам - ба - ни. / ges vil - la - ges.
- Bass (B.):** *f* мед - ни - те кам - ба - ни. / vil - la - ges.

**Piano Part:**

- Measures 25-36 show complex piano textures with clusters and triplets.
- Measure 36 is marked with a piano (*f*) dynamic.

\* clusters

### Example 3. Artin Poturlian, *Evening*

The setting “Тебе одеющагоса” [Тебе Одеющагоса] by Neva Krysteva (1946 - ) is a rather unique experiment, combining Eastern Orthodox chant (for Good Friday) with organ. This enhances it (“accompanies” does not seem to be the right word in this case). In some sections the author also employs polyphonic imitations—an element unheard of in the Orthodox tradition—and pandiatonicism. The prayer is cited in its melodic entirety and Old Slavonic text, and it is sung by one-voiced male choir, a typical Orthodox chant feature. The notation is mostly graphic, with long lines at the organ part, few chords and some special “percussive” accents. This piece is a cross-feature of a transcription and original work, written by one of the most important organ teachers and organ composers in Bulgaria:

И - о - сиф со дре - ва с\_ни - ко - ди - мом и ви - дев мер - тва на - га

бла - го - ро - ден плач во-спри - им ры - да - я гла - го - ла

*mf* (principa)

*ff*

#### Example 4. Neva Krysteva, Tebe odeyushagosya

Another organ festival is being planned to take place next year. Its topic is currently a subject of discussion.

[About the author: Sabin Levi, DMA, FAGO, is a Bulgarian composer and organist. He has written three musical books and released five CDs, and is also active as a performer, composer and teacher.]

[i] Sabin Levi, Hristo Buzhev, “Organs in Bulgaria” *The Diapason*, Volume 93, Number 9, September 2002.

[ii] Published by the Bulgarian Composer’s Union, edited by the humble author of these lines.

[iii] Natasha Yapova, “Organ and Choir Music of Trifon Silyanovsky” – conference presentation

[iv] The Original:

Разкъсани от зъберите черни,  
озъбени като от зверска стръв,  
издъхва слънцето и топла кръв  
се лее низ полетата вечерни.  
Блатата зеят като тъмни рани,  
разстила се въздъхнала мъгла  
и като стон над хиляди села  
звучи звънът на медните камбани.  
И в тоя час на мъка и на горест  
във глухите вечерни равнини,  
където никнат болки и злини  
и зреят жътвите на злата орис,  
по стълбите на гаснещата вечер  
Христос низхожда в риза от звезди  
да сложи на ранените гърди  
на страдната земя ръка предвечна.)



## **Акапелна музика и орган – традиция и съвременност**

Велин Илиев

### **The *A Capella* Music and the Organ – the Old and Contemporary Tradition**

Velin Iliev

#### **ABSTRACT**

This short article is developed into three main parts. The author makes a brief historical overview of the early liturgical choral tradition, starting with its roots in Jewish worship. Similarly, a short historical overview of the organ is presented. Finally, there is a brief introduction of some examples of liturgically oriented works for choir and organ, some of them performed in Bulgaria. This presentation aims at the more generalized audience, explaining and popularizing the concept of *a capella* singing and its connection with the organ.

## Акапелна музика и орган – традиция и съвременност

Велин Илиев

Както знаем от многовековната история на музиката първо е възникнала вокалната музика. И това е съвсем естествено, тъй като с появата на членоразделната реч човекът осъзнал възможността да използва гласа си при определени трудови и други дейности. Това е било и начин да изразява емоциите си, при това по най-естествен начин, без допълнителни средства и пособия. Вероятно по-късно е осъзнал, че определени сечива, които използва в битието си направени от камък, дърво или метал при удар също издават звук или по-точно шум, което в комбинация с гласа създава своеобразен „съпровод”. Т.е. имаме на лице примитивна вокална „монодия” с „инструментален” съпровод най-често на ударен инструмент. В живата природа съществуват растения, чийто ствол е кух – бамбук, тръстика и пр. Къс от такова растение продухан по определен начин също произвежда звук при това с височина пропорционална на дължината му. Т.е. различни по дължина късове произвеждат различни по височина звуци, освен това тръба с пробити на определени места отвори произвежда различни по височина звуци при отпушването и запушването им. Т.е. можем да говорим за „духов” инструмент, при това с възможност за съпровод или имитация на дадена вокална мелодия.

Сега да се спрем на религиозния култ на християнството, като най-близко до нашето светоусещане. Както знаем то е възникнало в Юдея по време на господството на римската империя и е оказало такова огромно влияние върху света, че е променило и летоброенето. Важна роля в религиозния култ – литургията наред с проповедта на свещенослужителя играе и музиката. Вероятно са използвани напеви от старозаветните еврейски псалми, както и старогръцки химни, тъй като първоначално култът се е отслужвал на гръцки език. И до днес първата част на месата е *Kyrie eleison*, което идва от старогръцки език. Ранно християнското църковно пеене взимаше и някои елементи от античната трагедия – тъй нареченото респонзорно и антифонно пеене. В първият случай свещеникът провежда част от текста а хорът му отговаря, във втория имаме две групи свещенослужители (т.е. два хора), които провеждат част от литургията последователно, стоейки едни срещу други. И в двата случая става дума за чисто вокално пеене „*a capella*”. Думата *capella* всъщност означава малка църква, параклис, т.е. този вид пеене можем да разбираме като естествено озвучаване на църковното пространство. През IV век епископът на Милано Амброзий прави опит да въведе някакъв ред в използваните химни и псалми. Неговата сбирка е известна като Амброзиански хорал. Два века по-късно папа Григорий успява да съчетае елементите на химнодията и псалмодията при оформянето на различните части на месата. Това е тъй наречения Грегориански хорал, чиято традиция живее до наши дни. И в двата случая става дума за вокална едногласна музика. Първият опит за многоглас е пеенето в паралелни квинти, кварта и октави. (Следва пример на многогласно пеене на монасите от манастира *Maria Einsiedeln*). Тук ще си позволя да изкажа своето мнение за възникването на пеенето в паралелни чисти интервали. Както знаем човешките гласове се делят най-общо на високи и ниски (било то женски или мъжки). Естествената разлика в звученето на висок и нисък глас е кварта или квинта. Освен това те са тъй наречените чисти или консонантни интервали. Да си представим сега монаси, които трябва да провеждат части от литургията хорово. Те едва ли са подбирани в манастира по своята музикалност. В желанието си да изпълнят една и съща мелодия при това нотирана по начин различен от съвременния биха

си „настроили“ гласовете според естествената им височина на чист интервал – кварта, квинта или октава, като това се възприема като висша форма на благозвучие.

Сега да се опитаме накратко да се спрем на историята на музикалния инструмент орган. Неговото име идва също от гръцкото понятие *organon*, което означава инструмент. Ако опитаме да дефинираме инструмента орган може би най-кратко би било духов инструмент със свирки, клавиши и мях. Това е достатъчно неясно, но съдържа трите основни части на органа. За прародител на органа се счита гръкът Ктезибий, живял вероятно в Александрия през III век преди н. е. Той конструирал инструмент наречен *hydraulos*, което днес превеждаме като „воден орган“. Принципът на действие на инструмента е съд с двойно дъно, пълен с вода под чието налягане се съгъства въздух. В горната част има въздушна камера и свирки с различна дължина, които стоят върху въздушната камера и са свързани с вид клавиши. За своето време това е доста добър инструмент тъй като съдържа трите основни елемента. По-нататък водният съд бива заменен с въздушно устройство за съгъствяване на въздуха. Бил използван като светски инструмент за съпровод на танци, игри, циркови представления и др. във Византия. През 757г. византийският император Константин Копроним изпратил на краля на франките Пипин Късия дарове, между които и подобен инструмент. Отначало този орган не бил приет добре, но доста скоро намерил своето място в църковните храмове. Разбира се звукът му бил доста беден а техническото му устройство примитивно, но църквата го приела като украса за вътрешното пространство и помощник при музицирането в храма. Първоначално този вид орган бил без регистрово устройство – регистрите били прибавяни по реда на пеенето – на квинта, кварта т.е. октава от основния тон и звучали едновременно. Използуването му в литургията служило да поддържа интонацията на пеещите. От тук нататък органът е тясно свързан с католическата, по-късно и с протестантската литургия. По-нататъшното развитие на църковната музика е проникнато от взаимното влияние на вокалната и органовата музика, като двата вида взаимно се допълват и обогатяват. От една страна се развива линейната полифония, при която имаме условно един водещ глас – *cantus firmus*, другите гласове го съпровождат съблюдавайки определени правила, като се развиват самостоятелно равнопоставени са и броят им нараства. От друга страна възникват произведения за орган, които са чисто инструментални, някои импровизационни, други свързани с текста и мелодията на църковните форми, или т.н. хорални обработки за орган. Трябва да имаме предвид, че до към средата на XVIII век църквата е единственото средище на духовен живот на обществото. В определен момент от развитието на полифонията започват да се осъзнават и вертикалните връзки на гласовете, различните акорди, които се образуват. В органовата и клавесинна музика се заражда изкуството на генералбаса – вид съпровод при който е изписан само най-ниският глас, върху който с цифри се изписват интервалите. Целта отново е съпровод на вокалната музика, записан в опростен вид и допускащ гласоводене, различно от вокалната мелодия, както и поддържане чиста интонацията на пеещите. (Пример Й.С.Бах – мотет *Fuerchte dich nicht...BWV 228* ).

След като проследихме връзката на вокалната музика с органа през вековете нека кажем няколко думи и за съвременieto ни. В горното изложение пропуснахме съзнателно времето на разделянето на църквата на източна и западна, тъй като органът макар и появил се на изток намира своето приложение на запад. В източноправославната църква от една страна има по-голяма свобода, патриархът е пръв между равни, от друга страна обаче в литургията не се допускат никакви инструменти освен човешки гласове. Католическата църква има йерархичен вид, но в музикално отношение благодарение най-вече на органа е

доста по богата. Трябва да отбележим и различните протестантски църкви, в които музиката също играе съществена роля. Достатъчно е да си припомним задълженията на Бах в Лайпциг да пише за всяка неделна служба нова кантата. И не само той... В западната църква тази традиция продължава и до днес. Много известни композитори пишат Меси и Реквиеми за хор, солисти и орган. Ще спомена някои от тях: Ш.Гуно, К.Сен-Санс, А.Дворжак, М.Дюпре, М. Дюрюфле, А. Шнитке и много други. Споменавам тези композитори, чиито произведения са били изпълнени в последните 35 години в България концертно не и без моя скромнен принос (да осигуря нотите, да убедя диригента и да участвам в изпълнението им). И тук се сблъскам с почти непреодолими проблем на нашето „постромантично“ мислене. Всеки хоров диригент желае нюансите които хорът прави да бъдат постигнати и от органа и доста трудно бива убеден , че с възможностите на терасовидната динамика на органа това е много трудно постижимо. Според мен органът трябва да направи подходящ фон на звуковата картина, която хорът и солистите рисуват. Това е лесно да се каже и трудно да се направи, като се има предвид емоционално-приповдигнатото изпълнение на нашите хорове по време на концерт при което изкривеният звуков баланс често е в ущърб на самата музика. (Пример: А.Дворжак – Меса в ре мажор).



## **Трифон Силяновски: Репресия и орган**

Наташа Япова

## **Trifon Silyanovsky: Repression and Organ**

Natasha Yapova

### **ABSTRACT**

Trifon Silyanovsky (1923-2005) was an important Bulgarian musician, philosopher, mystic, erudite, a real Renaissance man, who was oppressed by the Communist authorities and spent considerable amount of time in prisons and prison camps. He was denied work and his publications did not see the light of day until much later. One of the many sides of his huge multifaceted creative output was devoted to composing, creating his own very individual musical style, that looked nothing like the styles of his contemporaries. This article deals with his liturgical music for choir, soloists and organ - written for the Catholic rite.

## Трифон Силяновски: Репресия и орган

Наташа Япова

Личността на Трифон Силяновски се откроява в следвоенната социология на музиката в България с нестандартния си – напълно извън строго охраняваните ѝ граници, норми и правила – живот и поведение. Той обединява високото образование по класически езици, юридически науки, философско, теологическо и изкуствоведско познание и разполага в този хоризонт музиката, мислена в нейната феноменна цялост – като литургия, изпълнителство (пиано, чембало, орган), музикология, композиторство. Силяновски бе закъснелият представител на онази *още* синкретично цялостна в заниманията си възрожденски-просветителска интелектуална прослойка, западно ориентирана, останала винаги крехка и тънка и никога нехомогенизирана спрямо това, което може да се нарече “българско общество”, но много значима за него, осигуряваща му европейска равностойност и равнопоставеност. Същевременно *вече* той бе представител на характерното за времето вече професионално специализирано музиканство, в повечето случаи обучено в западни висши училища. И ако бе останал легитимен в следдеветосептемврийската парадигма, непременно – както всички други – би бил подведен под нейното нивелиращо понятие “българска национална музикална школа”. Вследствие на активната репресия върху него обаче – концентрационен лагер, изселване, политически отказ на работа – той остана самотният музикант, неинституционализиран, недопускан да преподава във висши или средни училища по музика, да бъде изпълняван и да изпълнява, да композира (поне не с оглед на публичност) и с това – да бъде член на даващия печат за пригодност – преди всичко идеологическа – Съюз на българските композитори. Начинът на съществуване на тази личност в социалистическа България е съответен и адекватен на начина, по който присъства/отсъства органът в българската музика на “социалистическия реализъм”<sup>1</sup> – инструмент, чието овладяване (заедно с другите музикални компетентности) Силяновски дължеше на музикалното си обучение във Виена.

Непопълненото място на органа в българската музика се определя от няколко основни фактора. На **първо място**, това е фактът, че **източноправославната традиция**, която не ражда “из себе си” многогласието заедно с онази деятелна фигура на това многогласие, наречена *composer*, не генерира съответно и композиторското писане за орган, инструмент, станал верен стожер и сътрудник на западната литургична (католическа и особено протестантска) традиция. Българският композитор, конструиран и конституиран изцяло “чрез заемане” от западната музикална култура, не притежава органа в своята вероизповедателна църковна практика. Жанровата картина на неговото творчество – и това е **вторият основен фактор**, отрицалено влияещ на органовото присъствие в българската музика, – се определя от **ситуацията в западната музика** (актуална за времето, когато се формира професионалната композиционна практика у нас), **наречена модерност**. Модерността в музиката е тази, която изолира църквата като главен обществено синтезиращ фактор, откъсва музикалното изкуство от литургичните му основания и налага своите автономни форми, описани педантично от класическото *Formenlehre*. Така българският композитор на XX век, обучен на Запад, усвоява/пренася една музика, в която органът рядко присъства освен като съзнателна идеологическа и стилова ретроспекция. На **трето**

<sup>1</sup> Това понятие на Андрей Жданов, наложено с власт и насилие у нас, получаваше различни съдържателни окраски в различните етапи на тоталитарния режим.

място има значение и **постромантичката националистична парадигма**, в която се утвърждава фигурата на нашия композитор: в нея се оказват удобни програмните увертюри, сюитите с патриотичи заглавия, като те, както и другите жанрове, са решени във вкуса на фолклора, единствения, който би могъл да им придаде лексикална и модално-хармоническа оригиналност, за да не бъдат само късна адаптация на изживяна европейска идиоматика. Тези три фактора – източноправославна традиция, секуларизирана представа за музиката и националистичен дух на времето, – отхвърлят органа, който става чужд на българското музикално творчество.

Тук вече идва и съкрушителният **четвърти фактор – атеистичната идеология на придошлия следвоенен (следдеветосептемврийски) режим**, за който самата херменевтика на органа като Запад и като Църква е опасна. Големият орган в софийската зала “България” е изгорял по време на бомбардировките и никой не бърза да го възстанови. Няма никаква причина на българския композитор да му хрумне да пише за орган през 50-те години, в най-жестокото време на репресии, между прословутото смразяващо и с огромни последствия у нас съветско партийно постановление от 1948 г. и Унгарските събития. Да композираш творби за орган? Кой би се осмелил?

Единствен Трифон Силяновски. Скоро след освобождението си от лагера<sup>2</sup> той пише произведения за хор и орган в литургичната традиция на католическата музика: *Missa ordinaria* (1954), *Te Deum* (1956) и *Stabat mater* (1963).

В една своя публична реч Кшищоф Пендереcki обяснява възможните два типа поведение на композитора в оковите на репресивния режим. “...човекът на изкуството, казва той, беше изправен пред алтернативата: или проповядваната, дори направо наложена от господстващата идеология естетика на социалистическия реализъм, или преследваната, дори забранена новаторска естетика”<sup>3</sup>. От едната страна следователно е застанал истинският, честният в творчеството си композитор, чиято воля за авангардност се е съизмервала с избора на свободата. От другата страна – пожертвалият таланта и призованието си в замяна на политическата привилегия за добро служебно положение музикален верноподаник.

Изборът на Трифон Силяновски го отхвърля извън координатната система на музикалната история (на Запад) и на актуалната социология (тук). През 50-те години европейската *музикалноисторическа ордината* е начертана от композиционните техники на следвоенния авангард. Музиката на българските композитори Лазар Николов и Константин Илиев, подобно на големите полски имена, се ориентира по нея, пробивайки местната ни историческа вкаменелост. Изборът на Трифон Силяновски остава извън тази ордината в изявата на предпочитани техники, стилове и направления (макар добре да ги е познавал: до 1940 г. той учи във Виена). Мислени като “начин на работа” (*Arbeitsart* по Гуидо Адлер) в ситуацията на художествена свобода на европейския композитор, те не са адекватни за неговото конституиране като композитор у нас.

Но творчеството на Силяновски не е съотносимо и спрямо *социологическата абсциса* на българската музика, доколкото той е изолиран от нейното санкционирано общество. Поставен под запрещение, с табу върху името си, той не присъства в Системата. Връзката му с нея е прекъсната в двупосочна зависимост – колкото повече

---

<sup>2</sup> През 1948 г. той е станал лауреат (втора награда по пиано) на Първото общобългарско състезание за певци и инструменталисти (първа награда има емигрираният във Франция и впоследствие международно известен композитор Андрей /Андре Букорещлиев); на 6 юли 1949 г. рано сутринта е отведен и изпратен в лагер (последователно Куциян, Боганов дол и Белене). Освободен е през 1951 г.

<sup>3</sup> Пендереcki, к. Културотворческата мощ на християнството. (Слово, произнесено при получаване на почетен докторат на университета в Познан, 29. 1987 г. – Лит. вестник, бр. 34, 3-9 октомври 1994.

му е отказано обществено участие, толкова повече той му отказва своето причастие, оставайки напълно свободен в автономния си, безусловен и непрекословен творчески избор.

Силяновски пише за хор и орган *Missa ordinaria*, *Te Deum* и *Stabat mater*, които като стилова характеристика и композиционнотехническа ориентация не са сравними нито с нормативния метод на “социалистическия реализъм”, нито изобщо със социдеологията. По отношение на случващото се тук още с жанра си тези съчинения не са възможни. По отношение на историческата европейска композиционно-техническа парадигма те също нямат близък аналог.

Формата на тези произведения не е от мащабния тип на ораторията. Те не строят голяма архитектура с отделни и номера (хорови, солови, ансамблови): текстът се “прочита” от хора с изведени из неговото *tutti* солисти. Органът, третиран като дублираща и поддържаща гласовете партия, със самата си наличност се включва в конотационната поредица, извиквана от тези съчинения в тогавашния български контекст: религия – Запад – молитва – надежда – смирение. Знакът на органа се извежда чрез реминисценциите на старинния *organum* в конструкции от паралелни квинти и кварта, често с октавови удвоения, с квинтово-квартови каденцови вертикали в противовес на “чистите” квинтакорди. Понякога инструментът поема от хора използваните барокови реторични фигури – каквито са лигатираните осмини, свързвани в европейската традиция с горния свят: “*Pleni sunt Deum* (т. 119, 174, 190). Солистичните изяви имат различно семантично натоварване. В *Missa ordinaria* това са само мъжки партии: тенор или бас – свещениците целебратори, които пеят псалмодично – с посочен *tenorton* и без метроритмическа опора. Използвани са модални конструкции (например – както в началото – втори, хиподорийски модус, с псалмодичен тенор *c*). В *Te Deum* алтовото соло “умолява” (“*Tu ergo quesumus*” – “Теб умоляваме”) с мелизматична мелодия в променливо-модални микросегменти (с начален фригийски тетрахорд) – и не е нужно прозрение, за да се чуе в топлотата на тембъра “вечната женственост”, измолваща: “Спаси народа Свой, Господи” (“*Salvum fac populum Tuum, Domine*”).

Всеобщо мнение е, че България нямаше изявени интелектуалци дисиденти, известни навън, получаващи оттам морална подкрепа в мисловното си противодействие на режима – каквито имена имаха Чехия, Полша, Съветския съюз (тук малцината истински интелектуалци бяха обеззвучени и обезмълвени). Лагеристът Трифон Силяновски не можеше да бъде дисидент – доколкото дисидентството е все пак обществена функция. Вън от актуалното общество, той бе емигрант в собствената си страна чрез приемането на католицизма през 1980 г., чрез принадлежността на опусите му към западната църковна традиция и чрез органа, който като глас на божествената истина с мълчанието си в българската музикална история през репресивните години на комунистическия режим се превръща в символ на самия Силяновски.



## **Органът в оратория „Христос” от Лист**

Петя Цветанова

## **The Organ in *Christus* Oratory by Liszt**

Petya Tsvetanova

### **ABSTRACT**

This is a musicological presentation, that analyses the use and function of the organ in Liszt's oratory *Christus*. It explores the role of the organ in the context of a support instrument in Liszt's sacred music, and its importance as a solo and background means to the musical fabric. The article also discusses its use from a somewhat spiritual and theological point of view. In addition to musical examples, there are also some examples of Christian art as well.

## Органът в оратория „Христос“ от Лист

Петя Цветанова

Привличането на органовата партия в ораториите и месите на Лист не е регламентирано от историческия начин на работа. В големите вокално-инструментални жанрове на барока (или така наречения кантатно-ораториален жанр) присъствието на органа е *conditio sine qua non*, доколкото той има функционално техническо значение – изпълнява партията на *basso continuo*, задължителен атрибут на бароковия оркестър. В романтическия кантатно-ораториален жанр органът не е задължителен дори когато се стъпва върху литургичната традиция. Следователно включването на този инструмент в оркестъра при Лист не е резултат от нормативно или традиционно предписание, а е съзнателен и свободен избор – избор, какъвто като предизвикателство поставя епохата пред творците романтици.

Двойственият метафизичен образ на света на романтизма, примиряващ причинно-следствената представа с тази за божественото намерение, измества акцента от обективната всеобщност към индивидуалното, особеното, изключителното. Адорно в „Естетическа теория“ извежда максимата, че „геният трябва да бъде индивид, чиято спонтанност съвпада с делото на абсолютния субект“<sup>1</sup>.

„Всеобщността“ на религиозните жанрове, функционално подчинени на литургията (литургия=общо дело), канонизирани и нормативизирани в църковната традиция, по такъв начин влиза в конфликт с представата за „автономната“ музика, музиката аргумент на самата себе си, съответна на и възможна чрез „великата личност“, която я създава. Религиозната музика, на която служи старият майстор и чрез която той служи на Бога, се превръща в частно дело на гения. Решението за религиозния жанр в епохата на романтизма носи дилема за литургично приобщаване или индивидуално творчество.

Изборът на композиторите романтици е напълно свободен и индивидуален дори когато се обръщат към традиционната християнска тематика. В ораториите и месите на романтизма се срещат творби с употреба на орган като *basso continuo* в стила на бароковия оркестър (Шуберт, Меса G dur), както и такива, в които оркестърът е „класически“ – без орган (изборът на Шуман да не използва орган е виден в неговата оратория по небиблейски сюжет „Раят и Пери“).

Тази двойственост на романтизма между индивидуализма и божествения промисъл се изявява изключително силно в творчеството на Лист. Нейна проява е дори неговият жизнен път от светски музикант към абат. Тя се разкрива по съответен начин също в литературата и в живописата на немското романтическо изкуство. Ярък пример са творбите на художниците Вилхелм фон Шадоу, Юлиус Хюбнер (илюстрация 1, „Die Schutzengel“), Карл Блехен, Фридрих Офербек (иллюстрация 2) и други.

Листовата оратория „Христос“ се състои от 14 раздела в три части: първата част съдържа *Einleitung*, „*Pastorale und Verkuendigung des Engels*“, „*Stabat mater speciosa*“, „*Hirtenspiel an der Krippe*“, „*Die heiligen drei Koenige*“; втората, озаглавена „*Nach Epiphania*“, включва „*Die Seligpreisungen*“, „*Das Gebet des Herrn: Pater Noster*“, „*Die Gruendung der Kirche*“, „*Das Wunder*“, „*Der Einzug in Jerusalem*“; третата, наречена „*Passion und Auferstehung*“, се състои от: „*Tristis est anima mea*“, „*Stabat mater dolorosa*“,

---

<sup>1</sup> Адорно, Т. Естетическа теория. [Превод от немски С. Вълкова, Ст. Йотов]. София, 2002, с. 249.

“O filii et filiae”, “Resurrexit”. В 6 от 14-те части има орган. От тях някои са написани само за хор и орган. Това са “Stabat mater speciosa”, “Das Gebet des Herrn: Pater noster”, “Die Seligpreisungen”. За хор с оркестър и орган са “Die Grundung der Kirche”, “Stabat mater dolorosa” и “Resurrexit”.

Използването на органа в оратория „Христос“ е както практически необходима, така и символно нужна. Практически той има разнообразни употреби – в хорово-оркестровите раздели е част от оркестъра, подкрепя на хоровата партия и съединителна тъкан между двете. Органът е приложен и в помощ на реконструкцията на бароквата литургична традиция, но въпреки това няма функция на basso continuo. Подкрепям това твърдение и с типа оркестрация, с мястото, където композиторът е изписал партията на органа в партитурата, а именно по средата на партитурата, където би бил клавиърът (пример 1). Макар и епизодично, на органа е отредено и солово въведение в “Die Seligpreisungen” (пример 2). В частите “Stabat mater speciosa”, “Die Seligpreisungen” и “Das Gebet des Herrn”, които са само за хор и орган, органовата партия играе подпомагаща хора роля: чрез дублирането на хоровите партии (colla parte) и поддържането на хармонията тя спомага за запазването на чистата интонация (пример 3).

Органовата партия е изписана на две петолиния – практика, характерна за присъствието ѝ след continuo-традицията. Педална партия (трето петолиние) се включва само в “Stabat mater speciosa” и “Das Gebet der Herrn”. Друга част от практическата насоченост на употребата на органа е вплитането му в оркестровата тъкан и ролята, която заема поради своите технически възможности. В тези раздели, в които органът е част от оркестъра, той има разнолика функция. Понякога дублира хоровата част – в тези моменти хор и орган образуват една обща структурна единица спрямо партията на оркестъра (пример 4). В “Stabat mater dolorosa” органът е съединителната тъкан между soli и хор, като дублира различните хорови и солови партии едновременно (пример 5). На места пък хорът се извява самостоятелно, а органът дублира или духовата, или щрайховата партия, или целия оркестър (пример 6). Поради техническите му възможности за дълго звучене му се поверява и педална функция (пример 7). В “Die Grundung der Kirche” срещаме органовата партия по-раздвижена, във взаимодействие с цилгуковата, извяваща се самостоятелно, а не само дублираща и подпомагаща.

В оратория “Христос” Лист е свързал романтическия симфоничен оркестър, изразяващ секуларизираната музика, с органа, символ на духовното, във взаимодопълваща се тъкан. Можем метафорично да разглеждаме органовата партия като бялото платно, което обединява и създава поле за “разполагането” на художествения замисъл – подпомагащата и обединяваща функция спрямо хора и оркестъра в произведението.

Включването на орган в оратория, посветена на “Христос”, очевидно има и символен смисъл. Органът е инструмент, традиционно присъстващ и свързан с църквата. Като символ на християнското внушение, той, метафорично казано, се “преосъществява” като Духът Божий, който *настройва* обществото – хора – литургията. Органът, вплетен почти недоловимо в партиите на хора и оркестъра, изразява християнската вяра, която присъства като червена нишка в светския романтически свят, вярата в нещо възвишено, обединяваща всички хора.

## Иллюстрации



Иллюстрация 1. Юлиус Хюбнер, “Die Schutzengel”



Einzug Christi von Friedrich Overbeck in der Marienkirche.

Иллюстрация 2. Фридрих Офербек, “Einzug Christi in Jerusalem”



## Примери

Пример 1.



## 6. Die Seligpreisungen

Organo

Andante

*p* *sempre p*

Org.

un poco rall. *dim.* *pp* *Più lento*

Org.

20 *dolce* *dim.* *rit*

Пример 2.

## 3. Stabat Mater speciosa (Гимне)

Lento sostenuto, misterioso

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Sta - bat Ma - ter spe - ci - o - sa Jux - ta foe - num gau - di - o - sa Dum ja -

Sta - bat Ma - ter spe - ci - o - sa Jux - ta foe - num gau - di - o - sa Dum ja -

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*A* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

- ce - bat par - vu - lus. Cu - jus a - ni - mam gauden - tem, Lea - ta - bun - dam et fer - ven - tem, Per - trans - i - vit

- ce - bat par - vu - lus. Cu - jus a - ni - mam gauden - tem, Lea - ta - bun - dam et fer - ven - tem, Per - trans - i - vit

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*B* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *dim.*

ju - bi - lus. O quam lae - ta et be - a - ta fu - it il - la im - ma - cu - la - ta Ma - ter U - ni -

ju - bi - lus. O quam lae - ta et be - a - ta fu - it il - la im - ma - cu - la - ta Ma - ter U - ni -

*p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Пример 3.















740 Cc

Ob. 1. 2.

Cl.(Si) 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor.(Mi) 1. 2. 3. 4.

Tr.(Mi) 1. 2.

Trb. 1. 2.

Tuba 3.

Timp.

Org.

S. di - e ju - di - ci - i,

A.

T. di - e ju - di - ci - i,

B.

VI. I II

Vle

Vic.-Cb.

Пример 7.

**Музиката за консорт от виоли през Елизабетинската епоха в Англия и  
нейните паралели като полифонична техника**

Емил Михов

**The Music for Consort of Viols During the Elizabethan Era and Its Parallels to  
Other Kinds of Music in Terms of Polyphonic Technique**

Emil Mihov

**ABSTRACT**

This presentation concerns the most important musical genres for consort of viols during the Elizabethan era in England and its possible parallels to vocal polyphony and keyboard music mostly in terms of polyphonic technique. A short overview of the term "consort" is made and also of the instrumental musical practice during the early Renaissance, and also, a comparison is being drawn between the polyphonic technique of the two genres, *In Nomine* and *fantasia*, and of the Renaissance motet.

## Музиката за консорт от виоли през Елизабетинската епоха в Англия и нейните паралели като полифонична техника

Емил Михов

Настоящото изложение има за цел да разгледа най-характерните жанрове музика за консорт от виоли в Англия през периода на управление на кралица Елизабет I (1558–1603), както и да направи паралели с вокалната и с клавирната музика. Изложението е фокусирано върху полифоничната техника, но ще бъдат посочени и други възможни паралели.

Елизабетинската епоха често бива наричана Златната ера в английската история и се отличава с богатото си културно наследство в областта на литературата, театъра и музиката. За тази епоха е характерно домашното музициране, има и голям брой печатни издания на ноти, предназначени за такова музициране. Разпространени инструменти са лютнята, клавишните инструменти и флейтите, разбира се и гласът, но типични за Англия са консоортите от виоли (*англ.* “viol” - става дума за виола да гамба, а не за виолата от цигулковото семейство).

Необходимо е уточнение на понятието “консорт” тъй като в миналото неговото значение е разнообразно - на група музиканти, свирещи заедно, на ансамбъл от гласове или инструменти, на ансамбъл от различни инструменти, както и на специфичен за Англия ансамбъл от шест инструмента (лютня, бандура, cittern (вид лютня), басова виола, флейта и сопранова виола). Съществуват и понятията “whole consort” и “broken consort”, чието значение също е нееднозначно. В днешно време е прието консорт да се нарича ансамбъл от музиканти, изпълняващи музика от XVI-XVII век, като whole consort е ансамбъл от еднакви инструменти с различен диапазон, а broken consort – ансамбъл от различни инструменти.

Преди да бъде разгледана музиката за консорт от виоли ще бъде отделено внимание на инструменталната практика през Елизабетинската епоха и преди нея.

Характерно за европейската инструментална музика през средновековието и ранния ренесанс е, че малка част е предназначена специално за инструменти – това е предимно танцова музика. По-голямата част от музиката, свирена на инструменти, по един или друг начин е свързана с вокалната. Добре известна е тогавашната практика на свирене на вокална музика с участие на инструменти, които дублират или заместват някои от гласовете, както и на свирене на вокална музика изцяло на инструменти. Използвани са инструментите, които са налични, независимо от техния тембър – едва към края на XVI век композиторите започват да обозначават конкретни инструменти.

Освен практиката на свирене на вокална музика с инструменти се правят и транскрипции на вокални произведения за определен инструмент - например табулатури за лютня или орган. Едва в късния ренесанс се появяват нови чисто инструментални жанрове. В клавирната музика нови жанрове еволюират от една страна от практиката, известна като “alternatim” – редуване на различни изпълнители в литургичната служба – например хор-солисти или хор-орган, а от друга - от практиката на импровизация на солов инструмент. За развитието на консортната музика най-голямо значение има домашното музициране.



Трите основни жанра музика, изпълнявана на консорт от виоли – *In Nomine*, фантазия и танци, се оформят около средата на XVI век. Към тях трябва да бъде добавена и консортната песен (*consort song*).

От танците най-популярен жанр е паваната, често съчетавана с галиарда, изградена върху същия мелодичен материал, но с променен ритъм. Като форма танците за консорт от виоли са по-интересни към края на разглеждания период, когато може да се говори за тенденция на сближаване на жанровете консортна музика – във фантазиите и в *In Nomine* се срещат дялове, наподобяващи танци в тривременен размер, а в танците все по-често се срещат имитации и други полифонични техники. От гледна точка на полифонична техника влиянието на вокалната музика е най-изразено в *In Nomine* и във фантазиите за консорт от виоли.

Най-характерна за вокалната полифония през ренесанса е мотетната форма. При нея произведението се изгражда като последование от имитационни дялове, които могат да бъдат редувани със силабични, а структурата е съобразена с фразите в текста.

Съществуват две разновидности на употреба на кантус фирмус в мотетите. В първия случай той служи за конструкция на новата композиция. Заетият материал се третира не като мелодия, а като последование от височини, обикновено с удължени нотни стойности и с пренебрегната структура от фрази; употребяват се и формални манипулации върху кантус фирмуса. Мотетът е разделен на дялове, завършващи с каденци. В останалите гласове има епизодични имитации и най-често се използва мелодичен материал от кантус фирмуса. Този тип мотет е преобладаващ в Англия по-дълго, отколкото на континента, където постепенно бива изместен от другата форма на мотет. При нея има групирана имитация и зетият мелодичен материал не се съсредоточава само в един глас, а всички гласове са равноправни.

От гледна точка на полифоничната техника може да се направи точен паралел между двата типа мотет и съответно *In Nomine* и фантазия.

*In Nomine* е кантус-фирмусна форма върху грегорианския антифон “*Gloria tibi trinitas*” като за модел е използвана частта *Benedictus* от едноименната меса на Джон Тавърнър. От запазените над 150 *In Nomine* за консорт при всички кантус фирмусът неизменно присъства в един от гласовете, а в останалите има последователни имитационни дялове. Първоначално самият Тавърнър прави инструментална транскрипция на частта *Benedictus* от своята меса, а в последствие много други композитори използват същия кантус фирмус за основа на свои композиции. Може да се каже, че *In Nomine* се превръща в пробен камък за композиторите - възможност да покажат контрапунктни умения и изобретателност. Най-забележителни запазени примери на *In Nomine* от Елизабетинската епоха има в творчеството на Уилям Бърд, Томас Талис, Робърт Парсънс, Кристофър Тай и др.

Връзката между мотетната форма и *In Nomine* не се ограничава само до цялостната форма. Прилагат се и други композиционни похвати от вокалната полифония. Такъв пример е пародийната техника – използване не на кантус фирмус, а на многогласен модел. Също така във вокалната полифония съществува известна традиция за употреба на определени мелодични фигури при даден текст. В *In Nomine* могат да бъдат открити фигури, които се срещат при думите “*In Nomine Domini*” в частта *Benedictus* на меси от различни композитори.

In Nomine е най-популярният, но не и единственият жанр за консорт от виоли, базиран на кантус фирмус. Съществуват и други мелодии, хармонични модели или солмизационни кантус фирмуси, които са използвани за модел от различни композитори. Интересен пример е Browning – композиции по народната мелодия “The Leaves Be Green”.

Значението на жанра фантазия е претърпяло множество промени през вековете, макар че в повечето случаи бива свързвано с известна свобода на формата и с въображение от страна на автора. През ренесанса фантазията се възприема по-скоро като произведение върху мелодичен материал, необвързан с конкретен текст, но формата е сравнително ясно определена.

Фантазията може да бъде посочена като най-значимия жанр произведения, писани за консорт от виоли. От гледна точка на формата по подобие на мотета тя представлява последование от имитационни дялове, а гласовете са равноправни. Най-интересни примери има от Уилям Бърд. Неговите фантазии за консорт от виоли (за три, четири, пет или шест гласа) са богати на полифонични техники и разнообразни в ритмично отношение.

А като илюстрация на това, че в живата практика нещата не винаги са толкова ясно определени и структурирани, колкото в науката, може да се посочи едно произведение от Алфонсо Ферабоско-син – “In Nomine through all parts for six viols”, чиято форма буди интерес. В нея се използва същият кантус фирмус, както при In Nomine, но той не се провежда само в един глас, а последователно във всички (по подобие на линеарен канон), и е във вид на цветиста мелодия, а не в големи нотни стойности. По този начин това произведение съчетава елементи и от фантазията, и от In Nomine.

Консортната песен е типично английски жанр. Терминът е съвременен и обозначава светски песни за един или няколко гласа, съпроводени от консорт от виоли (най-често четири или пет). За разлика от мадригала, популярен на континента по това време (в известна степен и в Англия), формата на консортната песен дава по-малко възможности за звукоизобразителни похвати. Текстът най-често е силабичен, с мелизма на предпоследната сричка, а структурата е строфична.

При клавирната музика през Елизабетинската епоха все още не е категорично разделението между различните видове клавишни инструменти. Нови жанрове за клавир се появяват през втората половина на XVI век. Някои от тях (прелюд, токата) са импровизационни, докато в други (ричеркар, канцона, фантазия) се използват полифонични техники, както във вокалната музика. Канцоната е по модел на френския шансон, а ричеркарът, подобно на мотетната форма, представлява последование от имитационни дялове. При клавирната музика също се използва и кантус-фирмусна техника. Освен фантазии и ричеркари по солмизационен кантус фирмус има и известен брой In Nomine за клавир. Някои са транскрипции на консортни In Nomine, докато други са писани специално за клавир. При тях има по-малко влияние от произведението на Тавърнър. Като цяло клавирната музика съдържа идиоматично колориране на гласовете и други специфично клавирни похвати.

Освен разгледаните сходства във формата паралел между вокалната и инструменталната, в частност консортната музика, може да бъде направен и по отношение на идеята за семейство от инструменти в различен регистър, които носят имена на вокалните партии (сопран, алт, тенор, бас). При органа също може да се направи подобен паралел с различните видове регистри – 16-, 8-, 4-футови и т.н.

В заключение може да се обобщи, че музиката за консорт от виоли през Елизабетинската епоха е тясно свързана с вокалната. Полифоничната техника, използвана в ренесансовия мотет, намира приложение и в произведенията за консорт. В същото време самостоятелното развитие на консортната музика ѝ определя значимо място в музикалната култура.

Избрана библиография:

*Burkholder, P., Grout, D., Palisca, Cl.* A History Of Western Music. Seventh Edition. London, 2006.

*Meyer, E.* Early English Chamber Music. From the Middle Ages to Purcell. London, 1982.

*Woodfield, I.* Viol. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (електронен вариант).

## Stylus Phantasticus

Hans-Ulrich Funk

Mir wurde nach meiner Ankunft in Sofia zu meiner großen Überraschung mitgeteilt, dass ich für einen Vortrag im Rahmen Ihres Orgelfestivals zu dem weitgespannten Thema: „Aspekte alter und neuer Musik“ eingeplant sei. Das außerdem gewünschte spontane Orgelspielen an mehreren Stationen Ihres Festes ließ sich zumindest dadurch verwirklichen, dass ich ohnehin immer ein paar Noten im Reisegepäck mitführe. Bei dem von Ihnen gewünschten Vortragsthema hingegen ist es mir nur möglich, ohne Konzept oder jedwede Begleitliteratur sozusagen aus dem Stehgreif zu plaudern.

Möge es dennoch gelingen, Ihnen die eine oder andere eigene Erfahrung eines Musikausübenden zu vermitteln.

Ich erlaube mir, das Thema dahingehend einzugrenzen, dass ich mir einen Aspekt auswähle, der zwar im italienischen Hochbarock erstmals erblühte, dann aber vor allem im Orgelschaffen Muffats, Buxtehudes, J. S. Bachs, ja Max Regers bis hin zu Messiaens Protagonisten gefunden hat. Die Rede ist vom s. g. „Stylus phantasticus“, dem Phantastischen Stil. Nun: Phantasie reich ist schon zu allen Zeiten Musik erfunden worden. Wozu bedarf es dann eines derart speziellen Begriffes, und was hat man damit im Besonderen gemeint?

Ich denke, es geht vor allem um eine ganz besonders abwechslungsreiche und spannungsgeladene Folge unterschiedlichster z. T. auch sehr kurz gehaltener kompositorischer Abschnitte und Einwürfe, vergleichbar mit einer emphatisch gehaltener Rede. Claudio Monteverdi (1567 - 1643) dürfte mit seinen Opern, den Madrigalen und den stilistisch davon beeinflussten kirchenmusikalischen Werken, wie etwa der Marienvesper, einen gewichtigen Anstoß gegeben haben: „Alle Musik dient dem Ziel der Erregung menschlicher Affekte“, so Monteverdi.

Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643) war ab 1608 Organist an St. Peter in Rom und galt als **die** alles überragende Organisten- und Orgelkomponistenpersönlichkeit seiner Zeit. „Wer heute nicht nach seinem Stile spielt, wird nicht geschätzt“, so der Zeitgenosse Bonini. Frescobaldi fasste die Stile seiner Zeit in Italien zusammen (Neapel, Venedig, Ferrara u. a.). Man kann ihn als Hauptschöpfer des Stylus phantasticus für die Musik der Tasteninstrumente bezeichnen. In seinen Toccaten wechseln „fingervirtuose“ Abschnitte mit schnellem Laufwerk mit fugierten Teilen und harmoniegespannten „Elevationsabschnitten“ oft abrupt und kühn im Sinne eines dramatischen Wechselbades der Affekte, wie von Monteverdi charakterisiert. Frescobaldis Schüler Johann Jacob Froberger (1616 - 1667), Hoforganist in Wien, studierte von 1637 bis 1641 bei Frescobaldi und brachte dessen Stil weiter in den Norden. Ihm ähnlich wirkte auch der Frescobaldi-Schüler Johann Kaspar Kerll (1627 - 1693), tätig in München und Wien, und dort als Organist am Stephansdom. Dessen Schüler Johann Pachelbel (1653 - 1706) brachte italienische Einflüsse und den Stylus phantasticus u. a. nach Mitteldeutschland, wo er ab 1677 u. a. in Eisenach, Erfurt und Gotha wirkte, und verband diese mit der Tradition Süd- und Mitteldeutschlands. Über seine Schüler Johann Christoph Bach gelangte dieser Einfluss an die Bachfamilie in Thüringen.

Ein Orgelkomponist von besonderem Rang begegnet uns in der Gestalt von Georg Muffat (1653 - 1704), geboren in Savoyen als Spross einer englisch-schottischen Familie, ausgebildet in Paris, Organist in Molsheim/Elsaß, Domorganist in Salzburg, Studien in Rom und ab 1690 Kapellmeister und Hofmeister der Edelknaben des Bischofs in Passau. Sein Apparatus musico-organisticus von 1690 bildet den Höhepunkt der Orgelmusik des katholischen Südens und entspricht darin dem Orgelschaffen Buxtehudes im protestantischen Norden vor dem Auftreten J. S. Bachs. Französische sowie italienische Formen und Stil-Elemente werden von Muffat „gut deutsch“ gemischt. Die 12 Toccaten der Sammlung bestehen immer aus mehreren Abschnitten,



in denen laute und leise, konzertant-filigrane und akkordische, klangfarbengeprägte und kontrapunktische Episoden einander abwechseln. Zum Stylus phantasticus Muffats italienischer Prägung (ähnlich der Frescobaldis) gesellt sich aber eine starke harmonische Prägung „a la Frankreich“ sowie der Verzierungsreichtum seines Geburtslandes.

Im Schaffen des genialen Lübecker Marienorganisten Dietrich Buxtehude (um 1637 - 1707) hingegen zeigt sich ein in den Affekten geschärfter und in den Harmonien an Kühnheit kaum zu überbietender Stylus phantasticus norddeutscher Prägung. Aus Buxtehudes eigenwilliger, phantasie- und gestaltenreicher Kunst scheint etwas nachzuwirken von dem Geist der Hanse, ihrer Kraft und Größe durch Jahrhunderte hindurch. Nicolaus Bruhns (1665 - 1697) aus Husum wäre als bedeutender Schüler Buxtehudes hier ebenfalls zu nennen. Auch Georg Böhm (1661-1733) hat als Lüneburger Johannisorganist den Stylus phantasticus gepflegt.

Wie so oft in musikalischen oder kompositorischen Fragen erscheint im Schaffen Johann Sebastian Bachs (1685 - 1750) die Messlatte am höchsten zu liegen. Mit dem weltweit bekanntesten Orgelwerk überhaupt, der frühen Toccata d-Moll, ist ein Prototyp des Stylus phantasticus schlechthin entstanden. Diese „Raummusik“ bringt noch eine Steigerung kurzatmiger Dramatik im Rhythmischen wie im Harmonischen, welche alle bis dahin gesetzten Grenzen aufsprengt. Hier zeigt sich der starke Einfluss Buxtehudes besonders deutlich. In Toccata, Adagio und Fuge C-Dur sowie der Fantasie g-Moll und G-Dur sind die wechselnden Abschnitte großräumiger gestaltet. Mit dem tiefgründigen Adagio der C-Dur-Toccata ist eine Musik „a giusto italiano“ entstanden, wie sie kein deutscher Komponist zuvor und danach anrührender komponiert hat.

Sieht man von Mozarts großartiger f-Moll Phantasie (für eine Walze in einer kleinen Orgel) ab, so muss der Stylus phantasticus ein Jahrhundert warten bis in den großen Fantasien Max Regers eine kompositorische Dramatik und Dichte erreicht wird, die insbesondere im Bereich der Harmonik an den Grenzen der Dur-Moll-Tonalität der Spätromantik rüttelt.

Mit einer eigenen Tonsprache auf der Basis seiner „Modi“ (von Messiaen konstruierte Skalen mit einem neuartigen Wechsel der Ganz- und Halbtonschritte) gelingt es Olivier Messiaen (1908 - 1992) den Stylus phantasticus neu zu beleben. U. a. im Schlusssatz seiner 1937 komponierten „Nativité“, dem „Dieu parmi nous“, finden wir wieder das kurzweilige Kontrastieren unterschiedlicher Affekte, freilich mit bis dahin nie vernommenen Rhythmen und Harmonien.

Seit der Stylus phantasticus vor über vierhundert Jahren in die Welt gesetzt worden ist, belebt und bereichert er die Musik (und nicht nur die Orgelmusik!). Die hier herausgestellten Meister der Komposition mögen stellvertretend neben vielen Anderen als Protagonisten für den Stylus phantasticus stehen, der als Einzelaspekt gesehen weite Vernetzung und Verzahnung in der abendländischen Musik der letzten Jahrhunderte bewirkt hat.

**Термини за описание на българското народно многогласие и органа  
Опит за паралел между част от явленията при многогласието и инструмента орган**

Мануела Стойкова

**Musical Terms Used to Describe Bulgarian Multi-Voiced Folklore  
an attempt to draw parallels between some multi-voiced terms and the organ**

Manuela Stoykova

**ABSTRACT**

This publication discusses the similarities between three polyphonic phenomena, bourdon (organ point), parallelisms, heterophony - and the organ. Each technique is preceded by its short explanation, and followed by an example of it, as it is encountered in the Bulgarian folk and church music tradition. An attempt is made to draw similarities between these techniques and their typical compositional and improvisational counterparts as they appear in the organ music tradition.

## **Термини за описание на българското народно многогласие и органа Опит за паралел между част от явленията при многогласието и инструмента орган**

Мануела Стойкова

Многогласното пеене по нашите земи не може да бъде датирано явление, а само характеризирано, тъй като не възниква внезапно и умишлено. Негов паралел като звучност е музицирането на орган. Този инструмент е запечатал в себе си старинните принципи на многогласие, идващи от възможността да се вкара въздух в няколко тръби едновременно. Така възпроизведената звучност е по-наситена, а инструментът е един от най-подходящите за импровизация.

Базирайки се на типологичния метод, ще разгледам три от основните термина при българското народно многогласие и музикалния инструмент орган, като представители на две различни култури – Източната и Западната. Целта е въпреки съществената разлика на вида звукоизточник, да щрихирам сходствата при начина на звучене и използваните похвати за него.

Монодията е най-древният мелос съществувал в света. Той предполага едногласно възпроизвеждане чрез инструмент или глас на мелодия, сътворена импровизирано от изпълнителя. На тази база се зараждат четири спонтанни форми на двуглас: бурдон, паралелизъм, хетерофония и канон. В днешно време това са термини използвани както при анализа на българския народен двуглас, така и в музиката създавана за инструмента орган. В двутомния си труд: „Примитивни народи” и „Наченки в Европа”, Мариус Шнайдер разглежда като основа на тези явления „хетерофонията” - прародител на всички видове двуглас, а бурдонът и паралелизмът, според него, са предпоставки за зараждане на лада. Светла Захариева-Абрашева разглежда бурдона с всичките му подвидове (едноосновен, двуосновен и неговите разновидности) по същия начин, но го поставя на първо място в подредбата. Хетерофонията се свързва с началото на съзнателното двугласно пеене, а паралелизмът е определен като нехарактерно, но срещано „събитие” в българската народна музика и затова и е оставен в края като частичен териториален феномен.

### **Бурдон**

При инструмента орган „бурдон” е предимно технически термин или името на флейтовия регистър. Като „глас” в дадено музикално произведение за този инструмент, това е т.н. *orgelpunkt* или още *cantus firmus*. В българската народна музика бурдонът се дели на два основни подвида (според Светла Захариева-Абрашева), това са едноосновен и двуосновен бурдон, като вторият може да бъде на секунда, терца, кварта или многоосновен. Вокалният бурдон е първопричината за поява на инструменталния бурдон в България, тъй като този феномен се заражда първоначално несъзнателно при пеене, а след това умишлено е пренесен при инструменталното музициране. В ортодоксалната източна музика бурдонът се нарича „исо”. Всички тези различни наименования са определящи за едно и също явление, а именно: бурдон, изо, *orgelpunkt* ., това е „неподвижен” или статичен глас , който „аккомпанира” мелодията, поддържайки ладовите тежнения.

## Паралелизъм

Основният начин на проява е „механично налагане на две еднакви мелодии на различни тонови височини” (Светала Абрашева-„Български народен двуглас” стр.55 ). При това „удобно” запяване за отделните певци се получава интервал между началните тонове на мелодията (най-често чиста кварта или чиста квинта). Паралелизмът е основа на многогласието в Западноевропейската музика и е повлиян от бурдонната звучност. Този похват е често срещан и в органовата музика, тъй като тук голяма част от произведенията са парафрази на съществували преди това вокални творби. Конкретно в българското многогласие този похват не е характерен, защото при него мелодическата линия на гласовете се отделя от ладовата си основа, а това е нетипично за нашата диафонична музика. Все пак примери за подобно явление се срещат в Шопския край и то като секундов паралелизъм, макар изследователят Рудолф Меснер да доказва, че това не са точни секунди, а интервалът между гласовете е по-малък. В останалите области може да бъдат открити единични примери за наличието на паралелизъм.

## Хетерофония

В българския народен двуглас хетерофонията, както и останалите явления са форма на несъзнателно спонтанно музициране. Детайлно разгледана, хетерофонията представлява едновременното изпяване на една и съща мелодия от различни певци. Тогава наблюдаваме как всеки от тях я пресъздава по свой индивидуален начин, като украсява основната мелодическа линия. По този начин, чрез наслагване на различни звучности в общата мелодическа структура се получава многозвучие. В органната музика разбира се, това не може да бъде несъзнателен процес, защото е проява на култивирано музициране. Изпълнителят е един, но хетерофонично звучене се постига с регистрови наслагвания, педална звучност и различни разгръщания на мелодията в отделните мануали, съчетано с *contra punct*. Тази възможност е заложена още при строежа на инструмента.

Паралелът в терминологията, свързана с органовата музика и българската народна многогласна (двугласна) музика, е опит за търсене и очертаване на сходства и не налага наличието на еволюция. Принципите на архаичен многоглас въздействат върху професионалната музика, далеч от традициите на класическата хармонията и романтичната звучност. Българските композитори от 70-те години на миналия век запазват формите на старото многогласно мислене и ги адаптират към спецификата и звучността на камерни, хорови и оркестрови жанрове. Красноречиви примери за това могат да бъдат открити в творчеството на Панчо Владигеров, Красимир Кюркчийски, Димитър Христов, Васил Казанджиев и много други.

Западноевропейската музикална история също предоставя огромен брой произведения в които са претворени тези явления.

Понятията бурдон, паралелизъм и хетерофония са подразбиращи се и естествени за източната музикална култура, а неразбираеми и подложени на много изследователска работа на запад. Единствено така наречената „жива импровизация” като форма на музициране интерпретира разгледаните феномени като елементи от своята същност, а закономерните причини за това се коренят в спонтанността.



**Бортнянски и неговите хорови концерти между източната и западноевропейската музикална традиция**

Стилиана Баракова

**Bortnyansky and his choir concerts –  
between the Eastern and Western musical traditions**

Stiliana Barakova

**ABSTRACT**

This article is devoted to the interesting, albeit relatively not well-researched 19<sup>th</sup> cent. Russian composer Dmitriy Bortnyansky, and in greater detail, to his thirty-five sacred concerts for a capella choir. These works represent a cross-cultural phenomenon between the Eastern Orthodox liturgical tradition and the West European genesis of multi-voiced composing and concert practice. Characteristic to his style is the synthesis of Classical trends (he had been called “the Russian Mozart”) and Baroque polyphonic techniques.

These concerts, which are principally new in the Russian choral tradition, are studied through two different approaches. The first concentrates on the Russian tradition of *partesno* singing, which precedes Bortnyansky’s concerts. The second approach is devoted to the Western Renaissance-Baroque tradition (mainly in relation to form-building) and the different compositional techniques of Venetian esthetics.

## **Бортнянски и неговите хорови концерти между източната и западноевропейската музикална традиция**

Стилиана Баракова

Личността на Дмитрий Степанович Бортнянски, (украинец по произход, роден в 1751 г. в градчето Глухов, Украйна) е средоточие от една страна на характеризиращите руската музикална култура тенденции, а от друга – на процесите, протичащи в западноевропейската музика в края на XVIII век. В музикалната история той е познат най-вече като автор на духовни композиции, въпреки че твори и в светските жанрове (6 опери, клавирни сонати, камерни творби и др.) Най – високи художествени върхове Бортнянски достига в своите църковни творби: 35 хорови концерта, 10 двухорови такива, множество отделни сакрални композиции. Занимава се обстойно със старинни мелодии от Обихода, които обработва и хармонизира. Особен отпечатък в мелодиката на хоровите му произведения носят руските и украинските народни песни.

Бортнянски достига качествено нов етап в руската хорова музика, създавайки концерт, за който изследователите са единодушни, че е хоров концерт от нов тип. Понятието нов тип руски концерт влиза трайно в музикалната литература и под него се разбират многогласни хорови произведения, в които присъстват формите на музиката на европейския XVIII век, полифонични техники (антифон, имитация, канон, фугато, фуга). За творчеството му е характерно също използването на риторическите фигури, практикувани в европейската музика през Барока и валидни още и в епохата на Моцарт. Очевидно европейският музикален език е бил естествена среда и за Бортнянски, а лексиката на риторичните фигури прозира в композиционното писмо на неговите творби.

Говорейки за източната, руска музикална традиция, ние не бихме могли да не обърнем поглед към жанра на партесното пеене и партесния концерт, който предхожда този на Бортнянски.

В средата на XVII век в руското църковно пеене паралелно съществуват две направления: традиционно, основано върху православнолитургичното едногласие, и ново, повлияно от западноевропейската култура.<sup>1</sup> Украинската култура чрез наложилите се там многогласни практики повлиява на развитието на руското църковно-певческо изкуство. Мост между “старо” и “ново” стават също различните запазени в литургията разпеви – “болгарский” роспев, гръцки, киевски. Опростяването на мелоса в сравнение с по-старите разпеви, опора на квартово–квинтовите отношения на тоновете, метрумът, определят сближаването със западноевропейската музикална традиция. Както е известно, украинската литургика е заимствала елементи от католическата музикална култура. С навлизане на многогласието се установява специфичен вид църковно пеене, наречено “партесно”. Това понятие произлиза от латинската дума “part, partes”, означаваща част, както и партия. Украинско–руското партесно пеене, съгласно източно–православната традиция, остава строго акапелно и изключва участието на инструменти в каквито и да било форми. Интонационно то е свързано първоначално със знаменния разпев, но впоследствие въвлича елементи от светските песни. Възприетата нотация също преобразува и адаптира западната: партесните песнопения се записват с помощта на петолинейната квадратна нотация,

---

<sup>1</sup> История русской музыки. Ч.1. Москва, 1973, с.62-99.

наречена “киевска”. Получили признание от църковната власт, те се използват във все повече църкви в Русия.

Най-висша степен на развитие партесното многогласие достига в особен жанр тържествено-празнични композиции, наречени партесни концерти.<sup>2</sup> Сред тях можем да открием не само произведения с празничен характер, но и такива, носещи лирична или драматична образност. Те се изпълняват от голям хоров състав и се отличават със своята пищност и ефектност като звучене. Написани са за осем, дванадесет гласа, а в някои случаи гласовете достигат двадесет и четири. В основата на строежа на тези монументални произведения стои контрастът между мощното хорово tutti и прозрачната звучност на не голяма група гласове, отделящи се от хоровия състав. Като форма партесният концерт е едночастно циклично произведение, състоящо се от няколко дяла, които са контрастни по материал и характер на музиката. Този жанр дава на композитора голяма възможност за проява на индивидуална творческа инвенция. Многогласното църковно пеене се разпространява в Русия и води до формирането на църковни хорове в почти всички големи градове на страната.

Историографията е отбелязала значението на реформите на Петър I за проникването на европейския дух в Русия по отношение на музиката. Този процес също изживява осезателен прелом и встъпва в нов етап. Столицата на Русия е преместена от Москва в Петербург, който се превръща в музикално-певчески център. Голямо внимание се отделя на въпроса за образованието (създаване на училища и Академия на науките). Засилват се културните връзки със Западна Европа. Взетият курс на европеизация има за цел да укрепи Руското царство и да повиши неговия международен авторитет. Всичко това спомага за бързото развитие на светската и духовната музика по това време.

Както бе споменато преди, Бортнянски получава своето музикално образование в Италия, под вещото ръководство на своя учител Балдасаре Галупи. В този тринадесетгодишен период Дмитрий Степанович създава различни опуси в характерните за това време композиционни структури, употребявайки типичните за западноевропейските композитори от това време техники и похвати.

Взаимодействието между двете култури – източната и западната – се осъществява чрез: гастроли на италиански музиканти в Русия; участие на придворните певци в постановките на италианските опери; обучението на много бъдещи руски творци и композитори в Италия (включително тук разглежданият композитор). Във втората половина на века чуждестранните композитори и изпълнители заемат важно място в музикалния живот на Русия. Тяхното влияние се усеща осезателно както в светската, така и в църковната музика. Водещи имена са италианските майстори Балдасаре Галупи, Джузепе Сарти, Франческо Арайя, Винченцо Манфредини, Томазо Траетта, Джовани Паизиело. В Санкт Петербург и в Москва се откриват оперни театри, създава се придворна италианска опера. Заедно с оперите се пише и духовна музика. “Италианците” разполагат и с друг изключително важен инструмент – хорът на придворната капела в Петербург е постоянно на тяхно разположение. Техните творби вече са значително отдалечени от старинното руско църковно пеене, което се отличавало с простота и съдържаност, както и със строго съответствие на музика и текст. Творбите на италианците са изпълнени с театралност, множество звукови ефекти, трилери, украшения. Не малко са руските композитори, попаднали изцяло под влиянието на този маниер на писане: Редриков, Виноградов, Бовкин и др. Бортнянски

---

<sup>2</sup> Западното понятие „концерт” е приложено за руското музикознание от италианския майстор Балдасаре Галупи, при когото Бортнянски учи.

не може да бъде причислен към тази група. Той създава творби, отдалечени от тази театралност, опростява музикалния изказ, обръща се към класически ясни форми. Не случайна е асоциацията на някои изследователи, които го наричат “Моцарт на руската музика”

Огромна е ролята на диригента Бортнянски като ръководител на гореспоменатата Придворнопевческа капела и извеждането и до почти съвършен изпълнителски организъм.

35-те хорови концерта, подтекстувани със свободни комбинации от строфи по псалмите на Давид имат водеща роля в цялостното творчество на композитора. Те са пресечната точка на източноправославната литургична традиция и западноевропейския генезис на многогласното композиране и на концертантна практика. Написани са за четиригласен смесен хор акапела във връзка с пряката работа на Бортнянски като капелмайстор. При образуването на формата на концертите ренесансово-бароквата традиция има силно влияние. Бортнянски наследява композиционните похвати и норми на венецианската естетика най-вече чрез своя учител Галупи, представител на Венецианската школа. Общата структура на концертите се определя като три или четири - делен цикъл, характеризиращ се с контраст между дяловете. Този контраст се обуславя от няколко критерия: темпо, метрум, фактура и тонални съотношения. (подобен строеж съществува при партесните концерти).

Принципът на контраста е изключително важен при изграждането на отделните дялове сами по себе си, както и при съпоставянето им във цялостната форма на концертите. Тенденцията на редуване на по-бърз с по-бавен дял е очевидна във всичките 35 хорови концерта, което се оказва основна характеристика на жанра. Същевременно се вижда и редуването дву-, три- и четиривременен метрум между дяловете. Така контрастът между отделните дялове се формулира на различни нива – чрез промяна на темпо, метроритъм, тематизъм, тонален център и тематична характеристика и тембър. Под термина „тембров контраст” в случая се разбира съпоставяне на звучността на целия хор спрямо солиращи групи певци (т.е. между tutti и solo). Мощното tutti е характерно за главните теми и заключителните дялове, докато появата на втора тема е подчертана от звучността на солиращите певци. “Titti и soli” е похват, водещ началото си още в XVI в. от Венеция и световно известната Венецианска ренесансова школа. По това време там се развива стил, основаващ се на многохоровостта и концертния принцип.<sup>3</sup> Най-ярки представители, работещи във Венеция са Адриан Вилаерт (смятан за основоположник) и неговите последователи Чиприано де Роре, Джозефо Царлино, Клаудио Монтеверди и двамата Габриели. Редуващото се музициране на хорове е стара практика и води началото си от изпълнението на псалми. Хорове, едно- или многогласни, се редуват при всеки стих и се обединяват в Славословието в заключението. Така се появява техниката на разделения хор или **coro spezzato**. Появата на такъв тип техника до голяма степен е провокирана от новите представи за пространство през XVI в. Във своята същност – на респонзорен строеж, този принцип е характерен още в средните векове за литургичната монодия. В музиката чрез разделеното разположение на хорове пространството се овладява акустически. Различният състав на хорове, а също и инструментите, разкрива нови тембри и води до принципа на барокото концертиране вече през XVII

---

<sup>3</sup> Вж. Михелс, У. Атлас Музика. София, 2000 г, с. 251



в. Принципът на tutti и solo е характерен за всички произведения, носещи названието “концерт”(включително concerti grossi и тези за солист и оркестър).

Стилът на Бортнянски се отнася към епохата на класицизма, но използва много похвати и техники, характерни за бароковия начин на композиране.

В много случаи той прибегва до употреба на фигури от бароковата риторика, имащи символно и алегорично значение в европейската музика. Закономерно силабичните (хомофонни) дялове, подобно на европейската традиция са славословни, хвалителни (вправославната литургия това са славите).

Композиторът създава над 100 сакрални композиции, между които разглежданите 35 концерта. Изпълнявани и до днес от най-добрите хорови колективи, те са един своеобразен “венец” в неговия творчески път.

**Електронния орган и тръбният орган – среща на традицията и съвременните технологии**

Лилия Кукучева

**The Electronic Organ and the Pipe Organ – an Encounter of Tradition and Technologies**

Lilia Kukucheva

**ABSTRACT**

This is a historical and somewhat technical narrative about the development of the electronic organ from its earliest days, and its gradual implementation as a surrogate pipe organ. The author describes the electronic organ's usage in both the classical and more light music genres, and discusses some modern electronic music terms as digitalization, sampling, etc.

## Електронния орган и тръбният орган – среща на традицията и съвременните технологии

Лилия Кукучева

Казано е, че органите тръби символично свързват небето и земята, определяйки религиозния характер на този величествен инструмент. От тук идва и огромната амбиция на специалистите да проектират компактен клавишен музикален инструмент, който не само да имитира звуците на истински орган, а и да създава физическо усещане за органов звук.

В това изложение не се разглеждат приложенията на електронния орган в леките жанрове.

### Кратък исторически преглед

Предшественик на електронния орган е **хармониумът**: с два широки педала в долната част на корпуса се подава въздух към звучащите тръби. Популярен инструмент за домашно музициране и малки църкви в края на 19-ти и началото на 20-ти век. Хармониумите имат ограничени тонални качества, но са малки, не скъпи, самозахранващи се и компактни. Тази концепция изиграва роля при развитието на електрическия орган.

#### Електрически орган от ранен период (1897 – 1930 г.)

Електрификацията излиза на сцената на органа, но е твърде рано за голям скок. **Telharmonium** на Thaddeus Cahill, огромен и оспорван инструмент, полага началото на органите инструменти в Ню Йорк, което, заедно с телефонната система от 1897 г, предшестват ерата на електрониката. Все пак, това е първият инструмент, който използва много комбинации от електрически сигнали, за да синтезира звук на реален механичен музикален инструмент. Неговата техника по-късно бива използвана от Laurence Hammond в проектирането на неговия орган. А 200-тоновият инструмент на Cahill е първата в света демонстрация на електрически произведена музика.

В първите години на електрификацията се появяват електрически захранвани хармониуми, но качеството на техния звук си остава както при старите педални модели.

Междувременно, най-вече във Франция, се правят експерименти да се произвеждат звуци от електрически импулси.

#### Hammond organ (ton-wheel organ, електромагнитен орган)

В далечната 1935 г, едни от първите купувачи са Хенри Форд и Джорж Гершуин.

При ранните модели звукът е генериран от електромагнитна система, при която 91 на брой, (по-късно 96) въртящи се метални тон-колела, задвижвани от синхронизиращ мотор, под електромагнитни бобини, произвеждат електрически сигнали с различни честоти, които биват миксирани и отвеждани към усилватели и високоговорители. Оригиналният модел е имал 2 мануала по 5 октави и педалиера с 2 октави. Настройката на тембрите се извършва чрез система от плъзгачи (регулатори). Инструментът е с електрическо захранване, а на мястото на педалите на хармониума има един педал тип “швелер”. Органистът променя натиска върху този педал, за да промени силата на звука. Това дава динамичен обхват на музиката, за разлика от хармониума и освобождава един или два крака на органиста, за да свири на педалиерата.

Системата от плъзгачи, разположени до мануалите за лесно манипулиране, е всъщност революционната разлика с хармониума, защото органистът може да комбинира различни тонове и обертонове, в различни пропорции, което представлява “регистрацията” на Хамонд-органа. Свойство на този орган е използването на външен “Leslie”- високоговорител, който дава на звука ефекта на тремулант на тръбен орган. Появяват се различни модификации на органа, електрически пиана и други модули, ориентирани към забавните жанрове.

Популярността и продажбите на този тип органи намаляват в средата на 70-те години на миналия век, с развитието на телевизията и hi-fi-audio-то.

#### Органи с честотно деление (1930 – 1958 г.)

Ранните електронни органи са изпълнени с честотни делители с вакуумни лампи. След навлизането на транзисторите, като електронни компоненти, първият модел орган използва 12

генератора, за да възпроизведе дванадесетте тона на хроматичната гама, и честотни делители, за да получи останалите ноти. Този орган е по-евтин и по-лесно преносим от Хамонд-органа с механични части. По-нататъшното развитие прави възможно орган с един генератор на радиочестота. Такива органи произвеждат много компании.

### **Конзолни органи (1930 – 1950 г.)**

Голям и скъп музикален инструмент, наподобяващ конзолата на тръбен орган, с традиционна конфигурация, мануали, разнообразие от регистри, две октави или 32-тонова педалиера, затова наричани “концертни органи”. Говорителите им са монтирани над педалиерата. (Докато при Хамонд-дизайна има възможност за външни озвучителни тела, дори и система със завъртане на говорителите, за по-качествено озвучаване.) Предназначени са за малки църкви, концертни зали, учебни заведения и за домашно музициране.

### **Spinet organ (1949 г.)**

Конфигурация за учебни цели и домашно музициране, компактен и сравнително не скъп инструмент. Счита се за непосредствен наследник на хармониума. Проектиран е, като замисъл, да подпомогне пианистите, които ще стават органисти. Пианистите са свикнали с една клавиатура и поддържащ педал, с който “оформят” музиката. Спинет-органът има два разместени мануала по 4 октави: единият без високи, а другият без ниски тонове и една октава педалиера. Има функция “автоматично генериране на акорди” за акомпанименти. Регистрите наподобяват по-скоро театрален орган, наименувани са на различни оркестрови инструменти, макар да са тяхно грубо приближение. Високоговорителите са вътре в самия орган. Педал за регулиране силата на звука е инсталиран долу вдясно от педалиерата, т.е. има динамика.

## **Църковни органи**

Първият електронен църковен орган е построен в 1939 г. от Jerome Markowitz, създател на Allen Organ Company, който години наред работи, за да имитира органиевия звук, използвайки радиолампи.

В 1958 г. Rodgers Organ Company създава първия изцяло транзисторен орган.

Като противопоставяне на честотните делители, които имат само няколко независими честотни източника, качествените църковни органи винаги имат поне по един генератор на нота и често – допълнителни устройства за създаване на “ensemble”-ефект. Дори днес, цифровите органи използват софтуерни цифрови генератори, за да създадат голям брой независими честоти и тонови източници, за по-добро възпроизвеждане на характеристиките на голям тръбен орган.

### **Хибридни органи (1934 – 1970 г.)**

Комбинацията от електронни тон-генератори и тръбни органи е развивана още в 1930 г. В днешно време, конзола на цифров орган понякога сменя остарелите конзоли на тръбни органи; може да обнови системата за електрическо управление на тръбите, както и да добави цифрови гласове на органа. При комбинираните органи, които добавят електронни регистри към тръбните, основният проблем е, че тръбите си променят височината на тона при промени в околната среда, (температура, влажност), докато цифровите аудиосистеми – не! Цифровата част в хибридният инструмент, при необходимост, трябва да се донастройва. Това може да се осъществява както ръчно, така и автоматично, при по-скъпите модели.

### **Цифров църковен орган - 1971 г.**

Фирмата Allen първа в света представя цифрови органи (и изобщо цифров музикален инструмент!) Allen Digital Computer Organ. Счита се за първото приложение на метода “digital-sampling” за достоверно възпроизвеждане на звук от тръбен орган.

### **Микропроцесор (1980 г.) и Digital Signal Processor – DSP (1990 г.) в църковните органи**

DSP – ускоряващ процесор за обработка на цифрови сигнали



В 1980 г. Rodgers въвежда първия църковен орган, управляван от микропроцесори, частично базиран на изследванията на University of Bradford. А университетският “Bradford Computing Organ” технологично произхожда от някои европейски цифрови органи, които днес използват синтез-технологии.

В 1990 г. Rodgers създава първия софтуерен цифров църковен орган – технология на множество паралелно свързани DSP, които генерират органов стереозвук.

Натуралният звук е аналогов. Цифровизирането му обхваща две стъпки: 1) семплиране (по време) и 2) квантоване (по амплитуда). Ако височината на всеки семпъл (образец) от звуковия сигнал се отрази в цифров код, то сигналят е представен чрез PCM – импулсно-кодова модулация. Достигната е резолюция 32bit/16bit.

С увеличаването на изчислителната мощ на компютърните системи, капацитета и скоростта на паметите, станали възможни и новите методи за обработка на звукова информация.

Съвременните цифрови органи се основават на генерирането на тон в реално време, чрез технологиите **семплиране и синтез**. MIDI-технологията (Musical Instrument Digital Interface), връзката с интернет, т.е. възможността да се добиват данни като звуков материал (музика) и данни-инструкции, новите видове памети – USB flash drive, media card storage, големият брой паралелно използвани DSP, за екстремно бърза обработка или генериране на органичния звук, правят новата генерация електронни инструменти качествено различни от предишните, създавани в продължение на 70 години.

### Семплиране

Получаването на данни от периферни устройства, обработка и възпроизвеждане на звук с незабележимо закъснение, т.е. в реално време, възможността да се изчисляват сложни модификации върху звуковите сигнали по време на изпълнение на музикален откъс, дават необятни възможности на композитори и изпълнители.

Семплирането е метод, при който се вземат малки сегменти от звуков материал през микрофон, тяхната звукова вълна се преобразува в цифров сигнал, който може да бъде четен и разбран от компютъра и се записват в определено място. Sampling технологията използва звукови файлове, записани от различни видове органични тръби, обработени и съхранени, за да бъдат използвани като основа, еталон при генерирането на органичния звук. При различните системи: може да има отделни семпли (образци) от тръбен звук за всяка нота, могат да се използват един или няколко образци транспонирани, за да се получи целият ред от 61 тона (един мануал). Някои производители претендират, че използват дълги образци (записан по-голям откъс звуков материал), за да постигнат реализъм, вместо да се повтарят многократно къси образци (“looping”), докато трае продължителността на възпроизвеждания тон. В семплиращите системи при производството на органи се използва 24-32-bit резолюция, отнесена към 16-bit на CD-формата и честота на дискретизация значително по-висока от 44,1 семпли в секунда при CD-audio.

При метода “real-time-sampling” дигитайзерът събира всички семпли от формата на вълната (звуковия сигнал), използвайки вътрешен или външен генератор на тактови (синхронизиращи) импулси. Само при този метод семплираният сигнал не се повтаря.

“Equivalent-time-sampling” е метод, при който формата на звуковата вълна е образувана от серия семпли, повтарящи се във времето.

Качествата на тона са: височина, сила, тембър и насоченост.

При запис, микрофоните и цялото записващо оборудване трябва да бъдат вечно използвани. Тръбите се записват в оригиналната акустична среда, където звучат, записват се всяка поотделно, (“pipe by pipe”), не се отделят, за да се записва в лабораторни условия. Например фирмата Johannis записва всяка тръба с по няколко микрофона, разположени около нея. Така се получават много записи за улавяне на хармоничните детайли.

Real-time-sampling е система за възпроизвеждане на оригинални записи от исторически или съвременни инсталирани тръбни органи, при натискане на всеки клавиш.

При много производители на sampling-органи, оригиналният запис се взема само като образец, а се възпроизвежда компютърна симулация на образца.

В съвременните качествени органи, за по-прецизна имитация на характеристиките на органичния звук, се отчитат много особености и се добавят различни ефекти. Разглеждам някои от тях:

1. Микросекундно закъснение е добавено в ниските тонове, тъй като по-дългите тръби имат малко по-бавно “задействане”, т.е. зазвучаване.

2. Chorus-ефектът означава фазово разместване. Един от основните музикантски недостатъци на електронния орган е, че генерираните честоти, т.е. тонове, често са перфектно съгласувани по фаза. Това е обезпокоително за инструментите, използващи честотно деление, за да получат много честоти от един или дузина генератори, но това би могло да се получи и когато се използва отделен генератор за всяка нота., тъй като различните тембри често се получават чрез филтри. Звукът се различава от автентичния, неестествен е. Има различни методи за фазово разместване. Около 1937 г. Hammond въвежда “chorus-generator” – второ “тон-колело” – генератор, който произвежда звуци с незначително променена настройка спрямо тази на основния генератор. Работейки едновременно създават “биене” на звука, следствие на интерференция, което обогатява качеството на тона. Същият ефект може да бъде постигнат и с електронни схеми.

3. Отражение на използването на швелер върху честотните характеристики на звука: Когато швелерът е затворен, не само силата на звука се променя, но и тембърът на “затворените” регистри. Ефектът е по-осезаем при високите честоти, получава се “приглушаване”. С освобождаването на швелера, високите честоти се повдигат.

4. Chiff-ефект: Артикулацията може да определи типа на регистъра: с “чиста атака” (“clear-attack”) – почти винаги принципалите и с “chiff-attack” – флейтовите и т.н. Моментният шум, праг, който предшества тоновете на някои регистри, резултат от стартовия преход, може да бъде имитиран. Някои производители го добавят като честотно синтезиран, други – като оригинален запис от тръби. Вкараният въздух в органичната тръба, предизвиква “преход на отварянето”, наречен chiff-ефект. Този бърз, но забележим преход от тишина към звук е един съществен фактор, който определя специфичния характер на тона на органичния регистър. При всяко натискане на клавиш, основният тон е предшестван от chiff. Движещият се въздух остава за кратко време в тръбата, след като клавишът е освободен. Ако клавишът бързо бива натиснат повторно, остатъчният въздушен поток предизвиква частично chiff, който намалява в зависимост от скоростта на повторение. Johannus, например, имат разработена система “Chiff-dynamics”.

5. Промяна на звуковото налягане, когато звучат много тонове едновременно. Това променя звука на тръбния орган и цифровите органи го симулират. Johannus отразяват слабо изменение в настройката на органичните тръби, при възпроизвеждане на големи акорди. При тръбен орган, степента на отклонението (“на разстройване”) зависи от дизайна на въздушната система, от броя на натиснатите клавиши и броя на активираните регистри. Отразява се отслабването на въздушното налягане, въздушният поток е “изморен”. Този ефект е по-забележим при високите честоти.

Настройката, т.е. височината на тона на звуковата тръба не винаги е точна, постоянна, особено като се натиска клавиш два пъти последователно. Зависи от температурата, от въздуха в камерата, разположението на органичните тръби. Тръбите си влияят една на друга физически, акустически. Цифровите технологии отразяват тези характеристики и се постига реализъм при звученето.

6. Динамична клавиатура “Tracker touch”: “Tracker action” е използваният термин, с който при тръбните органи се определя механичната връзка между натиснатия клавиш, на мануал или педалиера, и клапата, която пропуска въздушния поток в тръбите на съответния тон. Симулирането на Tracker touch дава на органиста по-голяма гъвкавост и виталност на тушето, по-автентично усещане на клавиатурата при възпроизвеждане на различните регистри, т.е. според това какво се случва с механиката на тръбен орган при натискане на клавиш. Динамичната клавиатура на цифровия електронен инструмент симулира и управлява тежестта и инертността на органичните клавиши. Управлението на звука на отделните тръби, посредством тушето, се постига с набор от семпли, отразяващи времевото поведение на определени параметри, което е различно в зависимост от това как органистът е натиснал клавиша.

7. Тремоло – периодично повтарящо се изменение на амплитудата или колебание на честотата по време на звучене на даден тон. Едно от решенията за симулиране на тремулант при електронните органи е: като се натисне клавиш, се включва импулсна верига, която произвежда импулс с избрана продължителност. Този импулс включва вибратор/тремоло генератор за период, колкото е дължината на импулса.

8. Всяка органова школа изисква специфични характеристики и тембри. В цифровите органи са предвидени възможности за избор на регистри от Барок, Симфонизъм, Романтизъм; френски, италиански, немски стил; рзлична звучност според предназначението – концертно, литургично, изпълнение на трио и т.н. Получава се съвместяване на много и различни органи в един инструмент.

9. При електронния орган има възможност за избор между различни строеве (темперации), характерни за различни органостроители и епохи: Equal, Kirnberger, Meantone, Pythagoras, Valotti, Neidhardt, Werkmeister и др, както и техни разновидности.

10. Някои производители добавят свойства и звучности, които не съществуват при тръбните органи, като оркестрови и перкусионни звуци, чембало и пиано, тръбни камбани и т.н, така разширяват възможностите за използване на инструмента и в други жанрове. Добавят се и конзолни помощни средства, като памети за комбинации от регистри, MIDI-входове и изходи.

### Синтез

В настоящото изложение разглеждам технологията Physis на италианската фирма Viscount като пример за физическо моделиране на органови тръби.

Звуковете на тръбния орган се моделират според детайлите на конструкцията на тръбата, материала (дърво или метал), въздушното налягане и т.н. Не се възпроизвежда това, което е било записано или програмирано, а се създава автентичен звук. Освен елиминиране на закъсненията и “възлите”(splits) от семплинг-технологията, методът моделира нюанси при въздушното налягане, настройки, интонация, създава усещане за тръбен звук.

Технологията Physis изчислява аеродинамиката на тръбата на езикови, флейти, бурдони в реално време. Резултатът е жив органов звук, който се променя във времето. Органовата тръба се разглежда като механичен (с различни форми) резонатор – вълнопровод. Въведеният въздушен поток стимулира тръбата и определено време (вариращо) след атаката, въздухът в тръбата започва да трепти или тръбата влиза в режим на “осцилация”. Горният край на тръбата действа като филтър, т.е. определя кои хармонични компоненти да бъдат отфилтрирани. В долния край на тръбата отразената вълна се сумира с въздушния поток-стимулант по нелинеен закон. Този механизъм определя една обратна връзка: системата става силно зависима от малки случайни промени, предизвикващи, понякога, забележими разлики в звука на всеки реален тръбен орган. Алгоритъмът отчита всеки физически и механичен параметър на тръбата: форма, връх, материал, налягане на въздуха и т.н. Всичко това води до редица преимущества:

- реалистичен “ensemble”-ефект – всички тръби звучат и резонират едновременно, от един въздушен поток;

- променливо време на “атака” и “спад” при натискане и освобождаване на клавиш;

- реалистично генерирани хармонични съставки, а не изкуствено добавени чрез честотно транспониране на семпли;

- без “възли” – точки на свързване между семплите (няма семпли!);

- отчита се факта, че въздушното налягане се променя в зависимост от сумата на включените регистри, както при тръбните органи, където компресорът създава постоянно налягане;

- отчитат се особеностите, когато повторно се натиска клавиш след кратко време: след първото натискане на клавиша, тръбата започва да резонира след кратко време на преход (“time attack”). Ако не оставим достатъчно време, за да спре тръбата да вибрира, при повторно натискане на клавиша, времето на атаката и произведеният звук ще са променени.

- при Physis-технологията органите съдържат до 8 мощни DSP (процесори от фамилията SHARC), за да генерират звука, с работна честота стотици MHz, за да изчисляват в реално време аеродинамиката на флейти, езикови, бурдони, метални тръби, следвайки сложни математически модели.

- реверберацията е друга важна стъпка при генерирането на звук и изисква познаване на позицията и пространствените параметри на тръбата, на помещението, както и диспозицията, така регистрите могат да бъдат настройвани по гласове (“stop by stop”).

Изходящият звук може да бъде насочен към 20 канала.

Избрана е операционна система Linux – стабилна и динамична система с отворен код. Тя дава възможност публично да се обменят знания и постижения във всички области. Съществува в

различни конфигурации, всяка от тях ориентирана към определени задачи. Ядрото на Linux е оптимизирано за real-time-приложенията, добре пасва и на генерирането на звукове. Поддържа голям брой връзки – контролери, USB, карти, файлове. Органите са защитени с пароли.

### **Постигане на пространствен звук (Surround sound)**

Съвременният електронен орган има опции за настройка спрямо акустиката на залата, в която се инсталира.

Акустиката на помещението може да бъде обект и на семплиране, и на моделиране, при генерирането на органиви звуци.

Като се има предвид, че органите тръби звучат от различни места, класическото разположение “С - С#”, за постигане на пространствен триизмерен (3D) звук, органите имат по няколко звукови канала, всеки регистър може да бъде в отделен канал или групирани по редове, производителите предлагат специално проектирани висококачествени озвучителни тела. Има органи, с 8 до 32 независими звукови канала и мощни нискочестотни говорители за пълноценно възпроизвеждане на басите и “физическо усещане” на органивия звук.

Има озвучителни системи, снабдени с със сложни DSP-системи, с функция за елиминиране на обратните връзки, създаващи изкривявания, има създаден софтуер за управление на озвучителните тела.

Утвърдени фирми – производители на цифрови органи са: Allen, Ahlborn-Galanti, Johannus, Viscount, Makin, Rodgers, Wyvern и др.



**Добрата температура и системата *Valotti***

Камен Петев

**The Good Music Temperament and the Valotti System**

Kamen Petev

**ABSTRACT**

This presentation is devoted to the Valotti system of music temperament. It discusses its good points, as compared to other systems, which the author briefly explains as well. Valotti's intervallic characteristics are mentioned, also their application as related to modulation, and their "color", in light of their ability to bring a certain "color" signature to the different keys. Some materials, citing the keys' "character" and color are cited, as well as some diagrams and illustrations that describe the mathematical structure of the system.

## Добрата температура и системата *Valotti*

Камен Петев

В съвременната европейска диатоника съществуват три вида системи за настройване. Те се оформят като относително самостоятелни концепции във времето на европейското Възраждане, макар и някои от техните принципи да са известни още от пр.н.е. Трите типа концепции са: а) точните интонационни системи – Питагоровият строй, „Чистата интонация“; б) равномерни и цикличните темперации – съвременната равномерно-темпераирана система, среднотовите темперamenti; с) „Добрата температура“ – неравномерните системи, съобразени с добрите (близки до чистите) интервалови отношения. Към последните спадат най-популярните и използвани днес стари темперamenti като *Werkmeister*, *Kirnberger*, *Valotti*. Към тях се присъединява и групата от системи на френските философи, математици, теоретици и музиканти от XVIIIв., наречена *Temperature ordinaire*. Въпреки че техните теоретични възгледи тръгват от базата на среднотоновата температура, те достигат до естетическото ниво на така наречения „*Wohl temperament*“.

Идейните възгледи в основата на тези строеве са заредени с новите естетически нужди на развиващият се Вагоке, когато доброто звучене на терцовите хармонични и мелодични интервали придобива също толкова голяма значимост, както и квинтите, в една все по-ясна функционално-хармонична музикална фактура. Усъвършенстването и усложняването на бароковия контрапункт налага лекота и гъвкавост при интерваловото обръщение. Все по-активното модулиране в нови вторични и отдалечени тоналности изисква възможност за построяване на тризвучия и ладове върху всеки от 12-те полутона. Множеството теоретични изследвания през XV, XVI и XVIIIв. показват вариантноста на несъвършените интервали най-вече на базата на *малък и голям цял тон*, а оттам мажорни и минорни вариации на малките секунди, малките терци, големите сексти, малките и големите септими. Добрата температура е не само подреждане на диатоничните тонове така че върху всеки от тях да може да бъде построено тризвучие. Тя е доктрина и стратегия, изкуство и същевременно идеал за новооформящата се естетика на XVIIIв.

Основни характеристики на „Добрата температура“, описани в проекта на Terry Blackburn са:

- ✓ Всички тонове и акорди върху тях са използваемы.
- ✓ *C-dur* и *a-moll* са най-добрите тоналности – много спокойни и звучащи както в среднотовите системи.
- ✓ Възможност за алтерация на всеки тон.
- ✓ Повечето тоналности са по-добри от равномерно-темпераираната система, с изключение само на 3-4 от най-отдалечените.
- ✓ Тоналностите имат различни темброво-цветови характеристики.
- ✓ *C*, *F*, и *G-dur* са много спокойни, стабилни и често са използвани за пасторален или друг характер със спокойна натура.
- ✓ Диезните тоналности звучат светло, жизнерадостно и весело, а бемолните са мрачни, тъмни или матово звучащи и композиторите се възползват изкусно от цветовите им характеристики.
- ✓ Някои от темперamentiите притежават групи тоналности със сходни тембри, а при други цветността се изменя постепенно с увеличаване на алтерационните знаци.
- ✓ Минорните тоналности са също толкова добри и пълноценни с наличието на близки до чистите малки терци.
- ✓ Няма „вълчи“ интервали.

- ✓ Комата (Питагорова или Синтонична) се разпределя повече неравномерно, за разлика от другите видове системи.
- ✓ Певците и инструменталистите нямат проблеми с интонирането, тъй като височините на тоновете са много близки до равномерното им разпределение.
- ✓ Няма чувствителна неравност в хроматичното движение.
- ✓ Музикантите разполагат с пълна модулационност във всички тоналности.
- ✓ Съществува изцяло енхармонична заменяемост.

Нека да вземем за пример мажорния и минорния цял тон: Голямата голяма секунда (9/8) звучи твърдо и има стремеж към продължаване на движението, а малката голяма секунда (10/9) е мека и спокойна. Класическото им подреждане е: *c-d /dur/, d-e /moll/, f-g /dur/, g-a /moll/, a-h /dur/*. (Вж. приложението) Ако разгледаме двата тетрахорда, на пръв поглед те са еднакви йонийски тетрахорди, но втора степен от *C* идва с мажорна голяма секунда, а трета – с минорна. В горния тетрахорд позициите са разменени. Разликата е не само в разнообразието. Третият тон в долната част звучи по-меко и стабилно, точно като част от тоническо тризвучие, а в горния тетрахорд встъпва с мажорна голяма секунда и носи стремеж нагоре, към разрешаване в първа степен. Така имаме естественото звучене на степени в един диатоничен лад. Можем също да забележим, че голямата секста *f-d* е различна от голямата секста *c-a* – в едната има 2+2 мажорни и минорни големи секунди, а в другата – 3+1. Тези осезаеми интервалови вариации създават силна колоритност и функционалност между тоновете във вертикално-хармонично отношение, а също и в мелодичното движение. Чрез тях и различната температура на квинтите, големите, а също и на малките терци, *Добрата температура* е заредена с цветно темброво съдържание и индивидуалност във всеки тон и тоналност.

През 1511г. немският органист А. Шлик (Arnold Schlick – 1460-1521?) издава трактат „Огледало на органовите майстори и органистите“ („Spiegel der Orgelmacher und Organisten“), в който за първи път официално се споменават идеите за нова система на настройване, която да дава възможност да се модулира върху всички тонове. Известно е, че той често се е изказвал в подкрепа на пълноценното използване на всички клавиши и е смятал че тоновете *ficte* (черните клавиши) трябва също да бъдат разпределени с добри интервалови отношения както тоновете *recta*, за да звучат както *Musica vera*. Шлик е предложил в книгата си система, която е ofiјd infokd със 180 години по-късно публикуваните предложения за температура от органостроителя, математика и теоретика *Andreas Werkmeister* („*Musikalische Temperatur*“ 1691). Температурата *I (III)* на А. Веркмейстер в последните години е вероятно най-предпочитаната система, макар да е и най-ранната предложена „добра температура“. Историците твърдят, че Й.С.Бах е бил добре запознат с нея и допуска възможността „Добре темперирания клавиър“ да е написан именно за тази система. Други ценени и интересни системи са тези на *J.Ph.Kirnbberger (III)*, *Neidhard*, *Fr.A.Valotti*; темпераментите на френските музиканти и теоретици като Рамо, Купрен, Русо, Корет, Д'Аламбер. Можем към тази група да добавим и няколко темперамента на теоретиците от XX в., изследвали и предложили температури като потенциални възможности за баховата представа за добра температура. Това са *H.Kellertat*, *J.M. Barbour*, *H.A. Kelner*, *J. Barnes*, *B. Lehman*, *C. Di Veroli*.

Същността на „Добрата температура“ се основава на стесняването на първите 4-6 квинти от диезната страна на квинтовия кръг. Стеснение е най-често 1/4, 1/5 или 1/6 от Питагоровата кома. Кирнбергер и френските теоретици разделят Синтоничната кома, като останалата *Schisma* се компенсира някъде в отдалечените тонове. Така върху най-често използваните тонове *c, g, d, a* са изградени леко стеснени квинти и много добре звучащи големи терци, в някои случаи дори *c-e* е абсолютно чиста. Следващите терци, от *e* нагоре са също доста добри, но постепенно се разширяват и достигат големината на равномерната температура, а в най-отдалечените – *fis-ais*, *des-f* и *as-c* те са широки като *питагороваата*

голяма терца. При все това те все още са използвани в съответните тоналности, като звучат остро, но пък в тризвучията имаме чисти квинти. Останалите 6 квинти от бемолната страна страна, включително от всички черни клавиши са чисти. Обикновено имаме 6-8 мажорни много добри тоналности и 3-4 доста влошени. В повечето тоналности обаче разполагаме с един чист или близо до чистия интервал – квинта или голяма терца, което позволява и красивото и доста чисто звучене и на минорните терци, а оттук – и минорните тоналности са не по-малко красиво звучащи. Във френския маниер имаме обикновено още две или три стеснени квинти след тона *e*, следват една или две чисти квинти, а в бемолната страна на квинтовия кръг имаме от 2-4 леко разширени квинти, обикновено *as-es-b-f*. Това води до разширяване на терците от тези тонове до повече от *питагорови*, а от своя страна дизните терци *a-cis*, *e-gis* и дори *fis-ais* звучат много добре. Т.е. в *Temperature ordinaire* забелязваме едно предпочитание към по-добре звучащите дизни тоналности. Като обща особеност *C*, *F* и *G dur* са спокойни и пасторални, дизните тоналности са жизнерадостни или по-остри (*E*, *H dur*); *B dur* звучи също спокойно, но тържествено, химново, бого-утвърждаващо. Останалите бемолни тоналности са по-тъмни, матови, понякога мрачни, понякога застинали. Минорните тоналности звучат като цяло спокойно, тъжно или пастелно. Тези с повече знаци са извънредно колоризирани и чувствени. Характерно за тези темперации е, че минорните големи секунди стоят между белите клавиши, мажорните са в черните. Разликата между голямата и малката големи секунди е по-малка от класическата, като минорните са на половината между големия и малкия цял тон, а мажорните са като големия цял тон ( $\frac{9}{8}$ ). (В приложението) В *Temperature ordinaire* се срещат големи секунди значително по-широки от големия цял тон. В допълнително приложение предлагам характера на всяка тоналност, описан от журналиста, поет и органист *Ch. Schubart* в първата по рода си публикация за естетиката на тоновото съдържание: „*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*“ (1806) *Christian Schubart*“.

Една от най-често използваните системи за настройване е тази на *Valotti*. Тя може да се срещне и като темперамент на *Tartini*, *Barca*, *Jan van Biezen*, а през януари на 1800г. английският математик и теоретик *Thomas Young* предлага, вероятно независимо, съвсем същата система, но стеснените квинти започват от *do*, вместо от *fa*. Самият Валоти не е твърдял, че той е създател на системата, а от историческите източници се знае, че баща му е поръчал на тогавашен известен акустик (*Ricatti*) да потърси някакъв по-добър вариант на темперация за да се избегнат „лошите интервали“ в тогавашните среднотонов темперamenti. Валоти твърди, че системата е позната още от 1728г. и неговата заслуга е нейното развитие и популяризиране, съвместно с Д. Тартини. концертмайстор на оркестъра в катедралата *S. Antonio* в Падуа, където Валоти е главен органист и диригент. Този темперамент за първи път е публикуван официално от самия Тартини през 1754г. Валоти успява да издаде едва в 1776г. една от четирите тетрадки на трактата си „*Della scienza teoria e pratica della moderna musica*“. Останалите три тетрадки се публикуват едва в 1950г. и в четвъртата е описан темпераментът, който днес наричаме „Валоти“. Тази система представлява един деликатен вариант на „добрите“ темперации, като е значително по-изгладен от неравномерности и донякъде е междинен между *добрата* и равномерната съвременна темперация. В разработката си Валоти разпределя 6 квинти, стеснени с по  $\frac{1}{6}$  от *Питагоровата кома* (впрочем още не е ясно дали Валоти не е работил със *синтоничната кома*!). Поредицата от тесни квинти започва от *F* и стига до *H*, като останалите шест квинти са чисти. Така между всички бели клавиши имаме стеснени квинти, а при квинтите с участие на черен клавиш интервалът е чист. Темпераментът има много предимства, като на първо място квинтата е стеснена по-малко от среднотоновите варианти и от повечето други „добри“ темперации. Тя е точно два пъти по-тясна от равномерната квинта и стесняването звучи почти незабележимо. Наред с това, започвайки от *B*, се подрежда поредица от няколко много красиви големи и малки терци. Големите терци са незначително по-широки от най-добрите на Веркмайстер и



Кирнбергер, но с увеличаването на броя на добрите интервали, получаваме и хубава поредица от минорни терци. Така се установяват 5 големи и 6 малки терци, значително по-добри от равната температура. Темпераментът разполага с 4 изключително красиви и още 2 доста добре мажорни тоналности, 3 равностойни на равномерната температура и едва 3 малко по-лоши. Трябва да отбележа, че нито една мажорна терца не е по-широка от *Питагоровата голяма терца*, което ги прави напълно използваемы. По същия начин са разпределени и минорните тоналности.

Както при другите системи, *C*, *F* и *G dur* са най-добрите в мажорни, но аз ще добавя към тях и *B dur*, която има леко по-широка голяма терца, но все още много добра и същевременно съдържа чистата квинта *B-F*. Заедно с тях разбира се много приветлива тоналност е и *D dur*. Прави впечатление, че в този темперAMENT добрите дизизни и бемолни тоналности са по равно разпределени. След *B dur*, *Es dur* звучи дори по-добре от *A dur*, а *Es* – от *E dur*. Като цяло в дизизните тоналности *A dur* е малко напрегната, а *E dur* е остра. Бемолните *As dur* е по-мрачна. *Fis*, *Des* и *H dur* са най-лошите тоналности. В минорите разполагаме с цели 8 превъзходни тоналности. Тук прави впечатление *h moll*, която както *B dur*, е отлична заедно с най-добрите. *F moll* е малко неориентирана, и последните *dis*, *gis*, и *b moll* са не особено добри.

Модулационните преходи от всички тоналности са приятни и меки, и лесни за певците. Най-отдалеченият тон от равномерната температура е *F*, но не създава конфликт за инструменти с фиксирана височина на тона. Целотоновите интервали от дванадесетте полутона са разпределени в три групи. Ако приемем минорната голяма секунда за 0%, а мажорната за 100%, то големите секунди са по 64%, 82% и 100%. Между белите клавиши са малките големи секунди, а от черните клавиши имаме винаги мажорни големи секунди. С едно внимателно изследване отново се забелязва *B dur*, при която отношението на големите секунди по степените е почти както при класическото.

Темпераментът на Валоти е омекотен в колорита между различните тоналности. Индивидуалността на всеки тон не е толкова ярка както в останалите *добри темперации*. Това се дължи на по-голямото приближение на интервалите до равномерната температура (която всъщност е и среднотонова). За сметка на това при тази система няма нито един дразнещ, „лош“ или неизползваем интервал. Достойнството на системата е в гъвкавостта на модулациите, сравнително чистите интервали в по-голямата част от компаса, мекотата на преходите при модулиране, сравнително лесното настройване. Темпераментът позволява съвсем естествено да се свирят и повечето композитори от епохата на Романтизма, а също и съвременни произведения. Особено честа и най-удобна практика е в днешни дни *системата Валоти* да се използва за изпълнение на барокови творби с големи ансамбли – оркестър, хор, орган или чембало.

От историческа гледна точка може да се предположи, че много от великите произведения са създадени на този или сходен темперAMENT. Достатъчно е да си припомним, че съвременната равномерна температура се използва масово в западна Европа едва след 1854г., т.е. близо 30 след смъртта на Бетховен.

# ПРИЛОЖЕНИЯ:

мажорни и минорни цели тонове

10/9

9/8

|            |                                                                                   |             |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------|
|            | ГОЛЯМА СЕКУНДА / ЦЯЛ ТОН                                                          |             |
| 10/9 = 0 % |  | 9/8 = 100 % |

|         |      |     |      |     |     |      |     |      |     |     |   |
|---------|------|-----|------|-----|-----|------|-----|------|-----|-----|---|
| Valotti |      |     |      |     |     |      |     |      |     |     |   |
| C       | Cis  | D   | Dis  | E   | F   | Fis  | G   | Gis  | A   | B   | H |
|         | 100% |     | 100% |     |     | 100% |     | 100% |     | 82% |   |
| 64%     |      | 64% |      | 82% | 63% |      | 64% |      | 64% |     |   |

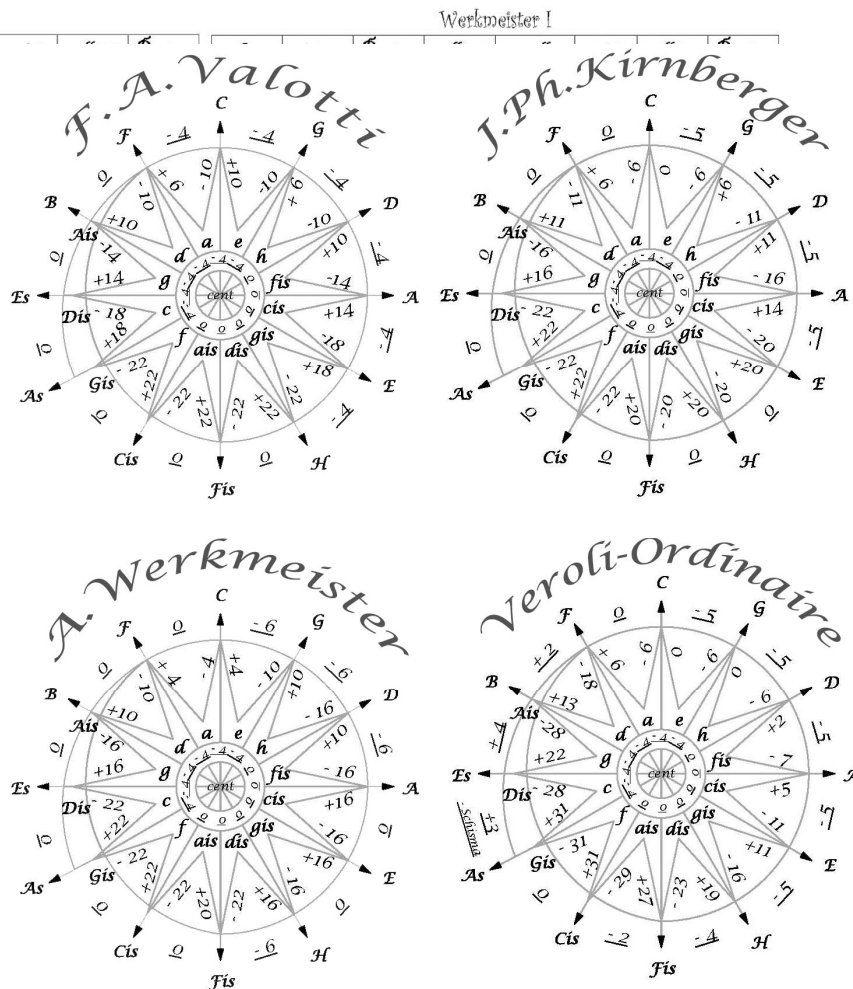
|                  |      |     |      |     |     |      |     |      |      |      |     |
|------------------|------|-----|------|-----|-----|------|-----|------|------|------|-----|
| Werkmeister 1/3/ |      |     |      |     |     |      |     |      |      |      |     |
| C                | Cis  | D   | Dis  | E   | F   | Fis  | G   | Gis  | A    | B    | H   |
|                  | 100% |     | 100% |     |     | 100% |     | 100% |      | 100% |     |
| 45%              |      | 73% |      | 73% | 73% |      | 45% |      | 100% |      | 73% |

|              |      |     |      |      |     |     |     |      |     |      |     |
|--------------|------|-----|------|------|-----|-----|-----|------|-----|------|-----|
| Kirnberger 3 |      |     |      |      |     |     |     |      |     |      |     |
| C            | Cis  | D   | Dis  | E    | F   | Fis | G   | Gis  | A   | B    | H   |
|              | 100% |     | 100% |      |     | 91% |     | 100% |     | 100% |     |
| 50%          |      | 50% |      | 100% | 75% |     | 50% |      | 75% |      | 91% |

|                     |      |     |      |     |     |     |     |      |     |      |     |
|---------------------|------|-----|------|-----|-----|-----|-----|------|-----|------|-----|
| Ordinair / Veroli / |      |     |      |     |     |     |     |      |     |      |     |
| C                   | Cis  | D   | Dis  | E   | F   | Fis | G   | Gis  | A   | B    | H   |
|                     | 116% |     | 128% |     |     | 91% |     | 134% |     | 109% |     |
| 50%                 |      | 50% |      | 57% | 75% |     | 50% |      | 50% |      | 73% |

| <i>Valotti</i> |              |                 |                  |             |
|----------------|--------------|-----------------|------------------|-------------|
| <i>dur</i>     | <i>quint</i> | <i>Dur-terz</i> | <i>moll-terz</i> | <i>moll</i> |
| B dur          | 0            | 10              | 10               | h moll      |
| C dur          | 2            | 6               | 10               | d moll      |
| F dur          | 2            | 6               | 10               | e moll      |
| G dur          | 2            | 6               | 10               | a moll      |
| D dur          | 2            | 10              | 12               | fis moll    |
| Es dur         | 0            | 12              | 12               | g moll      |
| A dur          | 2            | 12              | 18               | c moll      |
| As dur         | 0            | 18              | 18               | cis moll    |
| E dur          | 2            | 18              | 22               | f moll      |
| Fis dur        | 0            | 22              | 22               | es moll     |
| Cis dur        | 0            | 22              | 22               | b moll      |
| H dur          | 0            | 22              | 22               | gis moll    |

| <i>Veroli / Ordinaire</i> |              |                 |                  |             |
|---------------------------|--------------|-----------------|------------------|-------------|
| <i>dur</i>                | <i>quint</i> | <i>Dur-terz</i> | <i>moll-terz</i> | <i>moll</i> |
| C dur                     | -5           | 0               | -6               | a moll      |
| G dur                     | -5           | 0               | -6               | e moll      |
| D dur                     | -5           | +2              | -7               | h moll      |
| F dur                     | 0            | +6              | -6               | fis moll    |
| A dur                     | -5           | +5              | -11              | cis moll    |
| E dur                     | -5           | +11             | -16              | d moll      |
| B dur                     | +2           | +13             | -18              | g moll      |
| H dur                     | -2           | +19             | -23              | gis moll    |
| Es dur                    | +4           | +22             | -28              | c moll      |
| Fis dur                   | -2           | +27             | -29              | es moll     |
| Cis dur                   | 0            | +31             | -31              | f moll      |
| As dur                    | +3 -sch      | +31             | -28              | b moll      |



Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst  
(1806) Christian Schubart

„Идеи за естетика на изкуството на тоновете“

- ✓ C dur  
Напълно чист. Неговата характеристика е невинност, простота, наивитет, детско бърборене
- ✓ a moll  
Благочестива женственост и нежност на характера
- ✓ F dur  
Самодоволство и спокойствие
- ✓ d moll  
Меланхолична женственост, пораждаща каприз и мъгли
- ✓ B dur  
Ведра любов, чисто съзнание, надежда и стремеж към по-добър свят
- ✓ g moll  
Недоволство, безпокойство, притеснение от провален план, терзание и тракане на зъби, с една дума – презрение и неохота
- ✓ Es dur  
Тоналността на любов, посвещение, интимен разговор с Бог чрез неговите три лица – светата Троица
- ✓ c moll  
Обяснение в любов и в същото време тъга от нещастна любов. Линеене и копнежът на болния от любов са в основата на тази тоналност
- ✓ As dur  
Тоналността на гроба. Смърт, гроб, разложение, Вечният Съд, вечността - лежат в този обхват
- ✓ f moll  
Дълбока депресия, погребално оплакване, стонове на нещастие и копнеж в погроба
- ✓ Des dur  
Тоналност на цинизъм, деградиращ в скръб и екстаз. Той не може да се смее, но може да се усмихва; не може да вие, но поне може да има плачеща гримаса. Само необикновени характери могат да бъдат пресъздавани в тази тоналност

- ✓ **b moll**  
Странно създание, често в нощна одежда. Някак нацупено и рядко с приятна външност, недоволен от себе си и всичко, Подготовка за самоубийство звучи в тази тоналност
- ✓ **Ges dur**  
Триумф над трудностите, освободената въздишка на облекчение от преодолените трудности. Ехото на душата, борила се свирепост и победила, лежи във всяко приложения на тази тоналност
- ✓ **es moll**  
Чувства на страх от най-дълбок душевен стрес, печално отчаяние, най-черната депресия на най-печалното състояние на душата. Всеки страх, всяко колебание на пулсиращото сърце се излъчва от тази ужасна es-moll. Ако духовете можеха да говорят, тяхната реч би била приблизително в тази тоналност
- ✓ **H dur**  
Силно оцветена, със съобщение за страсти състоящи се от най-силни цветове. Гняв, яд, ревност и отчаяние, както и всяко душевно бреме са в тази сфера
- ✓ **gis moll**  
Страдание на сърце, стиснато до задушаване; оплакване от борбата. С една дума - тоналност на всяка борба с трудностите
- ✓ **E dur**  
Шумни викове на радост, смеещо се удоволствие, все още несвършило. В ми-мажор лежи удоволствието.
- ✓ **cis moll**  
Оплакване и разкаяние, интимен разговор с Бог, приятелят и шлемът на живота. Въздишки на разочарование от приятелство и любов са обхвата на тази тоналност.
- ✓ **A dur**  
Тази тоналност включва обяснение в невинна любов, удовлетворение от състоянието на нещата, надежда за нова среща с любимия при раздяла, младежка веселост и упование в Бог
- ✓ **fis moll**  
Тъжен тон, той зове страстта както куче е захапало дреха. Презрение и недоволство са нейния език. Изглежда не му е добре на това място, затова чезне винаги след спокойствието на A-dur или след триумфиращото блаженство на D-dur.
- ✓ **D dur**  
Тонът на триумф, на „Алелуя“, на военния зов, на радостта от победата. Така в този тон се полагат призивът на симфонии, маршове, празнични песни и хорове, възхваляващи радостта от рая.
- ✓ **h moll**  
Това е тоналността на търпение, спокойствие в очакването на съдбата и подчинение на божествената справедливост. Така жалбите са така кротки, никога в обидно



роптание или да избухне в хленч. Апликатурата на този е доста трудна за всички инструменти, затова има твърде малко неща, написани в тази тоналност.

✓ G dur

Всичко идилично и лирично по селски, всяка страст спокойна и удовлетворена, всяка нежна признателност за истинско приятелство и вярна любов – с една дума, всяка нежна и спокойна емоция на сърцето може да се изрази с тази тоналност. Жалко че днес е занемарена, поради нейната очевидна лекота. Не се счита, че в собствения смисъл няма лесни и трудни тоналности – от композитора единствено зависят видимите трудности или лекота.

✓ e moll

Наивно, женско обяснение в любов, тъга без оплакване, въздишки придружени от страхове и малко сълзи. Тази тоналност говори за предстоящата надежда за просветление в чистото щастие на до-мажор. Таз тоналност е по естество с един цвят, така човек може да я сравнява с момиче с розовочервена панделка на гърдите. От този тон с неизразима прелест се встъпва обратно C dur, където сърцето и ухото намират пълноценно удовлетворение.

## Some Parallels between Byzantine Parallage Methodes and Western Diminution Treatises

Yanko Marinov

Някои паралели между византийските паралаги методи и западните трактати с диминуции

Янко Маринов

### ABSTRACT

The *παράλλαγή* (**parallage**) system appeared as a specific form of precise notation, which in the medieval treatises was used mainly as a didactic tool for explanation of the modal functions (relations) within the eight modes (modal system). The earliest dated example of such parallage system is found in the manuscript Sinai 1231 – a sticherarion dated 1236 AD. The presentation of diastematics in the parallage system is accomplished by two symbolic layers – the modal signatures *μαρτυρίες* (supplemented by precise neumatic combinations), which in the Round Byzantine notation show the pitch of the initial tone, and the **metrophony** (*μετροφωνία*) – signs positioned above the corresponding modal signatures. Thus, parallage can be considered as a complex of symbols. In the parallage exercises written without complementary text, one finds a feature that in the Round notation appears only in an implicit form – a vertical graphic visualization of the melodic movement: upwards for the ascendent intervals and downwards for the descendent ones. Analogous phenomenon can be seen in the western notation – initially in the so-called Daseian notation system, and later on, in the neumatic scriptures of the Gregorian melodies positioned vertically. An important similarity between the two considered systems – western Daseian and eastern parallage, is that both systems have didactic function and serve as visualization scheme in the medieval theoretical treatises. The parallel between the Byzantine and western Gregorian notations related to the vertical positioning of the neumatic combinations and particularly the analogy between the parallage and Daseian notations has not been reported and investigated in the medieval musicology so far.

The paper also investigates the functions of the parallage system as a method for the modus transposition and visual presentation of the relationships in the modal system.

Parallels between the formulas and their systematization in the eastern papadike treatises and the western diminution compendia have been revealed.

A unique assertion of Athanasius Kircher opens a new direction for investigation of the Byzantine chant, which allows parallel analysis of its formulas (“theseis” and “great hypostases”) and the western “poetic figures” (based on the rhetorics) constituting the forms of the western polyphonic music. In the chapter on Byzantine music in his *Musurgia universalis* (a. 1650) he writes that „**the large symbols, called hypostases, correspond to our (i.e. western) temporal signs and quantitative notation, and our figurative rhetoric tropes**”. This literary source documented also the reflection of a western theoretician on the importance of the rhetorics in the creation of the Byzantine melodies.

## Някои паралели между византийските паралаги методи и западните трактати с диминуции<sup>1</sup>

Янко Маринов

Институт за изследване на изкуствата при Българска академия на науките

Почти няма теза касаеща мелодическото (тоновото) съдържание на средновековната **византийска музика**, която да не е била подлагана на съмнение или опровержение. Сериозните трудности, с които се сблъсква съвременният изследовател, се коренят в непроницаемостта на тоновите съотношения в най-старите нотирани извори, скривани от стенографския характер на невменото писмо и неопределеността на **качествените** характеристики на интервалите в **осмогласната система**. За интерпретиране на **мелодиите**, записани с двата типа старовизантийски адиастиматични (с неаналитично представена интервалика) нотации Coislin и Chartres, засега се използва т.нар. „компаративен” метод – чрез съпоставка с паралела на **мелодиите** от извори с диастематична нотация. Директна дешифровка на адиастематичните византийски записи „a campo aperto” (по примера на западната монодия) засега остава само в сферата на спекулативното. От XII в. датират първите ръкописи, в които интерваликата се представя по-експлицитно – развива се и разпространява нотация, наричана средновизантийска (Mittelbyzantinische Notation) или кръгла (Round notation), в която мелосът е представен диастематично. Появяват се и текстови извори, коментиращи тази реформа: освен инвентара (списък) на ценностите на манастира на остров Патмос, съставен от монаха Арсениос в 1200 г., към документите, свидетелстващи за рефлексия на появата на новата нотация, може да се присъедини и завещанието на Максимос – 1247 г., от манастира “Св. Богородица” в Скотини (Skoteine). В двата извора от началото на XIII в. се споменава за книги, нотирани със „старотонов” знаци (с този израз се обозначава старовизантийската Coislin нотация) и „новотонов” нотни знаци<sup>2</sup> (с което се предава средновизантийската

<sup>1</sup> Настоящата публикация запазва до голяма степен формата на устното изложение, изнесено на конференцията. По тази причина хипотезите и наблюденията, изказани в доклада, ще бъдат представени обобщено и само с най-необходимите примери и сравнения. С оглед на яснотата термините, касаещи развитието на нотацията, са обяснени само лаконично. Изказвам благодарност на Национален фонд „Научни изследвания” към МОМН за подкрепата на проекта „Музикално-ръкописното наследство на Рилския манастир” и на Рилския манастир „Св. Йоан Рилски” за предоставените материали.

<sup>2</sup> Относно музикалните книги споменати в инвентара на ценностите от Патмос съставен от Арсениос вж: **Маринов, Янко**. Ранни източници със средновизантийска нотация. Преход на Coislin нотация в диастематичен стадий през втората половина на XII век. (Част първа) // *Българско музикознание*, № 2, 2004, с. 7 – 26. Издания на този документ: **Diehl, Charles**. Le trésor et la bibliothèque de Patmos au commencement du 13e siècle // *BZ*, №1, 1892, pp. 488 – 525; ново критично издание: **Astruc, Charles**. L’inventaire dressé en Septembre 1200 du Trésor et de la Bibliothèque de Patmos. Edition diplomatique // *T&M*, № 8, 1981, pp. 15 – 30.

Завещанието на Максимос се намира в ръкопис от Ватопедския манастир - Vatopedi 3:106. Издания и изследвания на текста: **Gedeon, Manuel**. Diatheke Maximou monachou ktitoros tes en Lydia mones Kotines (1247) // *Mikrasiatika Chronika*, № 2, 1939, S. 263 – 291 (текст на с. 271 – 290), с позовавания на **Eustratiades, Sophronios**. He en Philadelphiea mone tes hyperagias Theotokou tes Koteines, // *Hellenika*, № 3, 1930, S. 317 – 339. Превод на френски: **Nasturel, Pierre**. Recherches sur le testament de Maxime de Skoteinë

диаستمатична нотация). Тези документи са особено важни, тъй като свидетелстват за осъзнаването на замяната на технологично ниво на една нотационна система, окачествена като “стара”, с друга – “нова”, придаваща на нотното писмо по-висока степен на аналитичност. Многозначителна е употребата на две различни словесни форми в двата инвентара – в ръкописа от Патмос стихирарите са обозначени с *παλαιότονον* и *νεότονον*<sup>3</sup>, а в завета на Максимос от 1247 г. книгите са наречени *παλαιόφωνον* и *νεόφωνον*. Логично обяснение за това може да се намери в наименованията на невмените класове според двете класификации: в по-ранната „агиополитска“<sup>4</sup> класификация най-много невмени знаци попадат в дяла на *τόνοι* – „тонове“ (следват класовете *ἡμίτονα* – „полутонове“, *πνεύματα* „духове“ и *μέλη* – „мели, мелизми“), докато в средно- и късноризантйската нотация невмите са разделени основно в класовете *ἔμφωνα*<sup>5</sup> и *ἄφωνα* (в някои трактати се среща и клас *σύμφωνα*)<sup>6</sup>.

---

(1247) // *Philadelphie et autres études*, Paris, 1984, pp. 74 – 82. Превод на английски: **Dennis, George**. Skoteine [Boreine]: Testament of Maximos for the Monastery of the Mother of God at Skoteine near Philadelphia. // *Byzantine Monastic Foundation Documents*, Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, Washington, 2000, pp. 1176 – 1195.

<sup>3</sup> ...ἕτερον βιβλίον στιχεράριον παλαιότονον; ...ἄλλο βιβλίον στιχεράριον νεότονον.

<sup>4</sup> По името на трактата „Агиополитис“ издаден по преписа от ръкопис Paris gr. 360 в: **Raasted, Joergen**. The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory, preliminary edition. // *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin* № 45, 1983.

За двата типа невмена класификация виж: **Floros, Constantin**. Universale Neumenkunde. Band III. Hamburg, 1970, S. 36 – 37.

<sup>5</sup> „звучащи“ – т.е. знаците с диаستمатично значение и „беззвучни“ – в този клас влизат основно т.нар. „големи хипостази“; вж: **Alexandru, Maria**. Studie über die 'grossen zeichen' der byzantinischen musikalischen notation. diss., Kopenhagen, 2000; **Alexandru, Maria**. Zu den megala semadia der byzantinischen Notation. // *Cantus Planus* 1995, S. 17 – 41; **Alexandru, Maria**. Zum Neumenkomplex kylisma, antikenokylisma, lygisma in der byzantinischen Musik. Palaeobyzantine Notations III. Acta of the Congress held at Hernen Castle. The Netherlands, in March 2001. Ed. **G. Wolfram**. Leuven-Paris-Dudley, MA: A.A. Bredius Foundation Peeters. // *Eastern Christian Studies*, № 4, 2004, pp. 243 – 297; **Тончева, Елена**. Преписи на хирономическото Певческо упражнение на Йоан Кукузел. В: *Известия на института за изкуствознание*, т. XVIII, 1974; **Toncheva, Elena**. The “Latrinos” Settings in the Polyeleos Psalm 135: on the Typological Problems of the Late Byzantine Psalmody. // *Cantus planus* VI: Pécs 1993, pp. 473 – 492; **Toncheva, Elena**. Isaija’s Anthology (Athens MS No.928, XV c) as a Source for the Late Byzantine Melodical Lexicology. // *Musica antiqua Europae*, Bydgoszcz 1988, pp. 1025 – 1046; **Toncheva, Elena**. Middle Byzantine Fragment with Melismatic Chant in the Bachkovo Monastery Musical Manuscript Collection. // *Musica antiqua VII*, Bydgoszcz 1985, pp. 109 – 134.

<sup>6</sup> Невмените класификации в трактатите не са напълно уеднаквени, среща се препокриване на отделни знаци, както и сливания на групи. Това може да се обясни с взаимното влияние на двете класификации, тъй като известно време съществуват едновременно. От друга страна класификациите на невмите следват модел от гръцката граматика. Така броят на невмите в класовете често механично бива довеждан до съответствен брой в систематизацията, известна ни от гръцката фонетика – вж: **Флорос, Константин**. Въведение в невмознанието. Средновековни нотни системи. С., Институт за изкуствознание, 2006, превод от немски и българистично допълнение Елена Тончева, с. 52 – 60; **Hannick, Christian**. Byzantinische Musik, в: H. Hunger, Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, München 1978 (= Byzantisches Handbuch V 2), S. 183 – 218; **Floros, Constantin**. Zur byzantinischen Tonartenlehre. в: Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag, hg. von M. Märker und L. Schmidt, Laaber 2002, S. 25 – 39; **Floros, Constantin**. Byzantinische Musiktheorie. в: Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 2), hg von F. Zaminer und T. Ertelt, Darmstadt 2006, S. 257 – 318.

Певческите трактати от 13 век нататък изреждат диастематичните невмени комбинации, разделяйки ги на качващи и слизащи **φωναί** (ἀνιόντα – κατιόντα).

Вероятно е именно това развитие на нотацията – в насока към уточняване на интервалното съдържание на мелоса, да е средството дало възможност за процъфтяване на новия късноризантски мелизматичен стил – калофонията. Това твърдение не противоречи на схващането, че от друга страна мелосът, и в частност мелизматиката, са причина за развитие на техническите възможности на нотацията (особено в епохата до появата на средноризантската нотация).<sup>7</sup> Т.е. идейното изисква от техническото, а когато техническото дава възможност на идейното, то процъфтява на свой ред.

В трактатите от епохата на средно- и късноризантската нотация методът за постепенното изразяване на интерваликата бива наречен **μετροφωνία** **метрофония**. С този термин се обозначават изключително ходовете, изразени чрез малките знаци, без да се включват големите ипостаси – невмени символи, предаващи цели мелодически формули.

Като различна и по-сложна форма за прецизно нотиране, използвана в средновековието предимно с **дидактична** цел, възниква системата **παράλλαγή** **паралаги**. За разлика от обичайния невмен запис на средноризантската нотация, паралаги е метод за диастематично представяне – не само чрез изразяване на количествената характеристика на интервалите, показвайки последователно ходовете степен по степен (по друг начин казано разстоянието между тоновете), а и чрез директното указване на тоновото положение. При представянето на тези два компонента на диастематика в системата паралаги участват и два символни пласта – **μαρτυρίες** **мартирии** „свидетелства“<sup>8</sup> (снабдени с прецизиращи невмени комбинации), които в средноризантската нотация указват височината на началния тон и споменатата метрофония – малките знаци, поставяни над съответните мартирии. Ето защо бихме могли да обобщим, че това са цели комплекси от символи. [вж. Пример 1, където се отбелязват компонентите, от които се състои системата **παράλλαγή**]

В самостоятелно изписаните без текст паралаги упражнения откриваме една особеност, която в средноризантската нотация присъства само в имплицитно състояние – вертикално графично изразяване на мелодическите ходове: нагоре във

---

7 **Marinov, Yanko.** Über eine neuentdeckte Musikhandschrift mit frühester byzantinischen Notation (zweite Hälfte des 10. Jhs. n. Chr.) In: International Humboldt Conference “Challenges to the Science in South-East European Countries before their Membership in European Union” Sofia, Bulgaria, 14–16 October 2005. *Book of abstracts*, Sofia, 2005, pp. 25 – 26.

<sup>8</sup> Мартирите **μαρτυρίες** (предавани в българските възрожденски книги като „свидетелства, ключове“) представляват гласови сигнатури, с които се указва гласовата принадлежност, а в диастематичните нотации чрез добавени невмени комбинации се дава и началният тон на песнопението. Те са използвани и като междинни сигнатури (*medial signatures*), поставени между части (колони) от дадено песнопение – **Георгиева, Станислава** и **Маринов, Янко**. Историческо проследяване на дяла *Echemata* (τῶν ἡχημάτων) във византийските музикални трактати по извори от XII - XVI в. // *Българско музикознание*, № 2, 2004, с. 27 – 79; **Георгиева, Станислава**. Интонационните формули (ихими) като елемент от осмогласната система. Списъци с ихими във византийски пападики-трактати. // *Българско музикознание*, № 3 – 4, 2007, с. 91 – 124; **Raasted, Jørgen**. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. // *Monumenta Musicae Byzantinae, Series Subsidia* 7, Copenhagen 1966.



възходящи тонови последования и надолу за низходящи. Аналогично явление може да наблюдаваме в западната нотация – първоначално в т. нар. дасия нотация (Daseian notation) система, а по-късно и в невмените записи на грегориански нотации, разположени във вертикални съотношения. Тук няма да дам пример за тези нотации, тъй като са изследвани многократно и могат да бъдат намерени в музикалните речници и енциклопедии. Лесно може да се забележи, че в дасия диастематичното онагледяване на тоновата височина (ордината) и съотнасянето му с текста (абциса) се дават всъщност в координатна система, като се срещат и двете възможности: върху нея да бъдат записвани сричките на текста – добър пример, който илюстрира този случай е органумът върху секвенцията „Rex celi“ от известния трактат *Musica enchiridis*; или над текста да бъдат поставяни буквените символи на тоновете – пример за това е запазената първа строфа на химна *Ut queant laxis*. Аналогично е представянето при паралаги, където отново диастематиката е вертикала, а текстът (когато го има) – хоризонтала. Съществена прилика е, че и двете разглеждани системи – западната дасия и източната паралаги, са изцяло с дидактична функция и служат като нагледно средство в средновековните теоретични трактати.

За разлика от системата *παράλλαγή* подобно вертикално подреждане на знаците липсва в повечето византийски извори, но се среща в мелизматични комбинации в най-ранните извори (X – XI в.) макар и непоследователно, както и в ръкописите, свързани с прехода на Coislin нотация в средновизантийска. [вж. Пример 2]

В музикалната медиевистика паралелът между византийските и западните грегориански нотации, по отношение на вертикалното разположение на невмените комбинации и в частност съпоставимостта между паралаги и Daseia нотация, досега не е споменаван и изследван.<sup>9</sup>

Разнообразни указания към паралаги-трактатите свидетелстват за изключително важната роля на тази техника във възпитаването на нови певци – наричана е “мъдра, премъдра, пренеобходима, забележителна, пресладка”. Паралаги е използвана и за съставянето на „колелото” – трохос, атрибутирано на Св. Йоан Кукузел, чрез което се онагледяват редица елементи от византийската осмогласна система.<sup>10</sup> Всеки изтъкнат певец (псалт) оставя своя дан към този метод (Ласкарис, Плусиадинос и др.) като построява схеми на паралаги в съответен **християнски символ** и им придава изящни, или както често се среща в по-късно време и причудливи форми. Например във форма на стълба (лествицата на св. Йоан Лествичник, праведния живот), на дърво (Дървото на живота, Сътворението, на генеалогията и реда), на кръст (Животворният кръст - ὁ ζωοποιὸς σταυρός), на извор (Живоносен или Животворен извор, както и Източник на знанието – πηγὴ γνώσεως), на храст (неопалимата къпина), на Исус – Божия образ, на разтворена книга или ваза и букет и др. В някои ръкописи от късноризантийско време се срещат истински колекции

<sup>9</sup> Тезата беше развита от автора в доклад, прочетен на международен конгрес в Атина: **Marinov, Yanko.** Über einige Grundsätze des Parallagi-Systems und seinen Platz in der Theorie der byzantinischen Achttonarten. *III Musicological – Psaltic Congress. Theoria and Praxis of the Psaltic Art. The oktaechia.* Athens, 17-21 October 2006.

<sup>10</sup> **Мечкова, Клара.** Осмогласната система на византийската музика в изворите теоретични текстове. Тетрафонията. В. Търново, 2009.

от разнообразни схеми на паралаги. Такъв случай представя и ръкопис Athens 899, който ще бъде дискутиран по-нататък. В него са събрани повече от дузина схеми, като са изредени с обозначения „друга схема...; схема след схема, друга схема...; и отново друга схема”. [вж. Пример 3]

Най-ранния датиран пример на така описаната система паралаги откриваме в ръкопис Sinai 1231 – стихирар, който е датиран с приписка на писача 1236 г. Фрагментът, който ще бъде дискутиран тук накратко, е разположен на лист 223v, непосредствено след колофона, и е изпълнен с почерка на основния писач<sup>11</sup>. Поради недостиг на място записът е разделен на два реда. Под него е изписан текст на арабски. Под арабските приписки<sup>12</sup> са изредени по осемте гласа кратките словословия<sup>13</sup>, само като текст, без невмена нотация. Изписани са от неопитна ръка, като разстоянията между редовете и повторението на вокалите свидетелстват, че се е предвиждало да бъдат нотирани. Вероятно функцията на този паралаги пример, както и на цялата страница е дидактична.

Нека се заемем с интерпретирането на паралаги записът. Забележително е, че, в този най-ранен известен ни пример, липсват диастематичните указания на мартириите. Изписани са само буквените обозначения на гласовете. Той започва с гласова сигнатура за първи автентичен глас, от която приемам за начален тон<sup>14</sup> “ла”, въпреки че тук няма поставената невмена комбинация за ἦχος πρῶτος τετράφωνος (високата позиция на първи автентичен глас). Следват сигнатурите за четвърти плагален, варис, втори и първи плагален, всяка снабдена с апострофос като знак за метрофония – тон надолу спрямо предходната степен. Във възходяща посока с поставен олигон (степен нагоре) – над знаците за втори, трети, четвърти, първи и отново втори глас (автентични), последвани отново от плагалните и т.н.

Представена е секвencionно записана мелодия (упражнение), пренесена четири пъти на възходяща секунда, като за край са поставени две допълнителни степени нагоре. В този ранен пример не може да се твърди със сигурност дали построенията предават четири от осемте гласа (т.е. дали е средство за изясняване на функции на осмогласието, както в по-късно време служи паралаги) или това е упражнение преминаващо през различни позиции, стоящи само в първи глас (именно заради допълнителните две степени). [вж. Пример 4 a, b, c]

Възможно е и друго обяснение – че подобни записи представят интонационната формула (запев – ἦχημα) на първи глас – ἀναεαυες, проведена през останалите три автентични (κύριοι) гласове, в дадения случай. Въпреки че тази интонация („тетрафонична” формула) е по-характерна предимно за първи автентичен глас, в други „методи” – например този на Йоан Гликис, тя се свързва и с останалите

<sup>11</sup> Писачът на ръкопис Sinai gr. 1231 Неофит е идентичен с този на Sinai gr. 1314 и фрагмента Petropol. Gr 495 (който първоначално най-вероятно е бил част от Sinai gr. 1314). За прегледност на изложението това изследване ще бъде публикувано в отделна студия.

<sup>12</sup> Най-вероятно тези арабски текстове дават превод на наименованията на гласовете и ихимите.

<sup>13</sup> Δοξα πατρι και οιω και αγιο πνευματι – необичайна форма на итацизъм - οιος вместо υιος.

<sup>14</sup> Предаването с тоновете на западна нотация е разбира се условно.

гласове.<sup>15</sup>

В своята пионерна студия<sup>16</sup> Тибо предлага принципно различна интерпретация. Разглеждайки почти идентична версия на този паралаги пример по ръкопис 270 от библиотеката на Святогробския метох във Фанари<sup>17</sup>, той приема, че са представени гласови характеристики: началният тон е “характеристичен” тон на плагалните гласове, а долният тон, отстоящ на квинта по-долу е основният тон на съответстващия автентичен глас. В своята схема (πλ α – ηχ Α, πλ β – ηχ Β, πλ γ – ηχ Γ, πλ δ – ηχ Δ) той пренебрегва, че началният тон е зададен с мартирия не за плагален, а за автентичен глас. По такъв начин придвижващата цялата формула във възходяща посока степен се оказва всеки път допълнителна, “и стои тук само заради формата”. В извора, който Тибо използва, паралаги трактатът е преписан цялостно два пъти на страницата, от две различни ръце. Разделен е отново в два реда, като този път последованието е пренесено на друго място (т.е. деленето и в двата случая е чисто техническо – недостиг на място).

В ръкопис Фанари 270 гласовите сигнатури са снабдени с акуратни невмени комбинации, указващи височината на тона. Оттук може да се изведе, че този препис на паралаги представлява по-развита форма в сравнение със записаната в Sinai gr. 1231. За по-напреднал стадий на развитие в записването на тази фигура на паралаги може да се приеме и хоризонталната (линейна) подредба на знаците в по-късните ѝ преписи от късно- и поствизантийско време – т.е. в епохата, в която диастематиката е стабилен принцип, не е необходима вертикалната разлика, показваща височинано съотношение.

Под паралаги запис, изпълнен от първата ръка, е поставена снабдена с невми интонацията за първи глас αναναεαυες, от което можем да заключим, че цялото упражнение стои в първи глас. Това е аргумент срещу обяснението, че в упражнението формулата αναναεαυες е проведена през останалите гласове – новите преходи не са предхождани от ихимата за съответен глас. Вероятно в модален аспект тук упражнението се разбира изцяло в първи глас.

Вследствие на наблюденията (но само като емпиричен принцип) може да се каже, че *възходящите ходове са представяни с мартирии за автентични (ἦχοι κύριοι), а в низходяща посока с тези за плагалните гласове (ἦχοι πλάγιοι).* Съзнателно употребявам формата на термина „плагален”, както е утвърден в българската музикална теория (а и в западната музикална византология), а не както напоследък се употребява в средите на певците като „плагиален” (макар това да е близка транслитерация на гръцкото *πλάγιος*). Същото важи и за наложилото се „автентичен” (*κύριος*), а не буквалния превод от гръцки – „главни, господски” и др.

<sup>15</sup> **Георгиева, Станислава.** Интонационните формули (ихими) като елемент от осмогласната система. Списъци с ихими във византийски пападики-трактати. // *Българско музикознание*, № 3 – 4, 2007, с. 91 – 124;

<sup>16</sup> **Тибо, Иоанн.** Етюдь о византийской музыке. Мартирии. // *Византийский Временник*, № 6, 1899, с. 1 – 12 и Табл. I-III

<sup>17</sup> Днес тази сбирка се съхранява в Атинската национална библиотека, но засега липсва каталог, по който да се установи новата сигнатура на ръкописа. Основната част от ръкописа, както указва Тибо на своята терминология, е изписан с “Дамаскинова нотация” от X в. (може би една хиперболизирана датировка) – най-вероятно тази част от извора е нотирана с Коален нотация. Записът обаче на паралаги система би трябвало да датира най-рано от средата на XIII в. Тибо погрешно твърди, че автор на това упражнение е Йоан Кукузел – това атрибуиране срещаме едва в по-късните ръкописи.

В паралаги записите сигнатурите могат да бъдат представени както с невмените комбинации, уточняващи височината на тона, така и без тях, като в този случай ходовете могат да бъдат проследени логически от знаците за метрофония (отделните невми, показващи посоката), нанесени над мартириите. Това подчертава становището, че в пълния си вид *паралаги се състои от две системи – едната записва последователно посоката на тоновите ходове, представена в интервали – т. нар. метрофония, а другата – мартириите (от своя страна също състоящи се от два пласта – буквен и невмен), указва конкретното местоположение на тоновете*<sup>18</sup>. *Може да се обобщи, че паралаги представлява и метод за конкретно диастематично записване и поради това е използвана за онагледяване на тоновите съотношения на някои елементи от теорията на византийското осмогласие (ὀκταῆξις).*

### **Системата паралаги като метод за транспозиция на гласа (modus) и онагледяване на съотношенията в осмогласието.**

Според запазеното теоретично съчинение на Гавриил Йеромонах (XV век) всеки добре обучен псалт трябва да разбира метрофонията. Другият принцип, който Гавриил изисква да бъде овладян, но сам по себе си далеч „не достатъчен за съвършенство” в псалтиката, е паралаги. В една не много ясна фраза той посочва, че от който и да е φωνή (тон – интервал) чрез паралаги може да се даде (построи) гласа (ῥχος) на съответния [φωνή тон]. Μετὰ δὲ ταύτην ἔστιν ἡ παραλλαγή, ἣν δεῖ ἐξασκῆσαι καλῶς, καὶ οὕτως ὥς ἐν ὁποῖᾳ ἂν εἴῃ φωνῇ, τὸν ἐκείνης ῥχον ἐτοίμως ἔχειν ἀποδοῦναι.<sup>19</sup> Така интерпретиран пасажът съобщава, че чрез гласовите сигнатури (от които се състои всъщност паралаги) се указва и построяването на гласа от съответен тон. А това говори и за способност на паралаги да индикира и „транспозицията”, която трябва да бъде осъществена. На практика това се проявява във функцията на междинните гласови сигнатури (medial signatures), които се поставят в различни дялове на песнопението. Счита се, че междинните сигнатури в определени случаи указват транспозиция на гласа или (според хипотезата на Тодберг) могат да бъдат интерпретирани като знаци за алтерация.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Не тяхната абсолютната височина, тъй като това би могло да се постигне едва след уточняване на тоновите съотношения в самите гласове от осмогласната система.

<sup>19</sup> **Hannick, Christian. and Wolfram, Gerda.** eds., *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den Kirchengesang. // Monumenta Musicae Byzantinae*, № 1 Corpus Scriptorum de Re Musica, Vienna: 1985, S. 90 – 91.

<sup>20</sup> **Conomos, Dimitri.** Modal Signatures in Late Byzantine Liturgical Chant. *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines: Bucharest 1971*, ed. M. Berza and E. Stănescu, III (Bucharest, 1979), pp. 521 – 530; **Raasted, Jørgen.** Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. // *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia 7, Copenhagen 1966; **Strunk, Oliver.** The Tonal System of Byzantine Music. // *The Musical Quarterly*, № 28, 1942, pp. 190 – 204 repr. In: **Strunk, Oliver.** Essays on Music in the Byzantine World. New York, Norton, 1977, pp. 3 – 18; **Strunk, Oliver.** Intonations and Signatures of the Byzantine Modes. // *The Musical Quarterly*, № 31, 1945, pp. 339 – 355 repr. In: **Strunk, Oliver.** Essays on Music in the Byzantine World. New York, Norton, 1977, pp. 19 – 36; **Thodberg, Christian.** Der Byzantinische Alleluarion-Zyklus. // *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia 8, Copenhagen 1966; **Thodberg, Christian.** Chromatic Alterations in the Sticherarium. *Actes du XII congrès international d'études*

Мое твърдение е, че идеята за системата паралаги би могла да съществува значително по-рано от споменатите записи с диастематична (кръгла) нотация. Междинните сигнатури, които срещаме още в ранните неаналитични нотации Коален и Шартр показват същите характеристики – указват гласа (модус), но и положението на тона в мелодията, изписват се с допълнителни невмени знаци (по-късно наричани метрофония).

Във връзка с това е и другото важно приложение на паралаги системата, което откриваме в самите текстови трактати – чрез нея се **онагледяват разстоянията и съотношенията между началните тонове на гласовете**.

Вече се спомена, че в края на ръкопис **Athens 899**, датиращ от втората четвърт на XV в., откриваме истинска колекция от паралаги упражнения. В началото му е поместен неизвестен, непубликуван досега трактат<sup>21</sup>, коментиращ въпроси на осмогласието, като са указани и различни положения и реализации в конкретни жанрове. Особено място е отделено на функцията на фтори-те „повреди” (φθορά) (знаци за преминаване, или използвайки западния термин – модулиране, от основния глас в друг), като са направени бележки за “етосното” им въздействие. В **Athens 899** под формата на паралаги на лист 15v. [Вж. Пример 5] е онагледено едно известно ни от други трактати съотношение между гласовете. Чрез графика е демонстрирано правилото, че под “среда на гласа” се има предвид средния тон на четирионовата низходяща отсечка (от началния тон на гласа, до отстоящия квинта по-ниско).

В централната част от трактата на **Мануил Хрисафис**<sup>22</sup>, чийто автограф се намира в ръкопис от 1458 г. от библиотеката на манастира Ивиرون на Атон (Iviron 1120, f. 11r - 28v), се изясняват някои особености на византийската модална система и в частност се описва функцията на фторите за съответните гласове, като същевременно се съотнасят всеки път и към паралаги. Още в началото, непосредствено след въведението се казва, че паралаги е най-простичката и скромна<sup>23</sup> от всички техники и недостатъчна да предаде изкуството, по което се построява мелосът. Кономос смята, че тук се изразява негативно отношение именно към практиката на пеене с транспозиция. Абзацът, посветен на тази тема подчертава дидактичната функция на паралаги и обсъжда причината, поради която тя не се е наложила като метод за записване на мелодии. Към методите, необходими за певческото изкуство Хрисафис добавя този на „псалтическите тезиси” (μεθόδους τῶν κατὰ τὴν ψαλτικὴν θέσεων)<sup>24</sup> от Йоан Гликис и

---

*byzantine a Ochride*, 1961, Belgrade, 1964, S. 607 – 612; **Thodberg, Christian**. The Tonal System of the Kontakarium. Studies in Byzantine Psalticon Style. Kbh. 1960. - *Historisk-filosofiske Meddelelser udgivet af Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab*. Bind 37, no. 7.

<sup>21</sup> В подготовка е пълното издаване на текста на трактата, както и палеографският опис на този ръкопис.

<sup>22</sup> The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios, edited by **Dimitri Conomos**, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica, vol. II, Wien, 1985.

<sup>23</sup> В превода на Димитри Кономос εὐτελέστερον е предадено като „най-маловажният” – с. 38 – 41, тук предпочитам „скромен”.

<sup>24</sup> Транскрипцията на гръцката дума е „тесис”. Творбата на Гликис е изследвана в: **Georgieva, Stanislava & Marinov, Yanko**. A Version of Didactic Work Attributed to John Glykes. (Eight-mode Intonations with Stichera Incipits Accompanied by Melodic Figures-Formulae /Theseis/). *III Musicological – Psaltic Congress. Theoria and Praxis of the Psaltic Art. The oktaechia. Athens*, 17-21 October 2006. **Troelsgard, Christian**. The Development of a Didactic Poem: some Remarks on the “Ison, oligon oxeia” by Ioannes Glykys. // *Byzantine*



„певческите σπμάδια” от Йоан Кукузел<sup>25</sup> и след това двата други метода на Коронис – на кратимите (в някои извори наричан „метод на ихимите”) и на стихирара.

„Певческото упражнение” (т.нар. „Мега исон”) на Йоан Кукузел е многократно изследвано и дешифрирането му обогати значително музикалната византология. Нещо повече – на базата на систематизираните в него формули, не само се анализира „мелодиката” от епохата на къснoвизантийската музикална стилистика, но и успешно се интерпретира репертоара, записан с адиастематични палеовизантийски нотации и с руска кондакарна нотация. Заслужава да се отбележи, че въпреки значимата рецепция на споменатите два метода на Ксенис Коронис, засвидетелствана в ръкописите, все още липсва изследване, посветено на техния анализ<sup>26</sup>. И ако в средновековното обучение съществува изконна връзка между изграждането на теорията на музиката и формите на речта (застъпвани в тривиума чрез граматика, диалектика и реторика), то метафорично може да кажем, че докато методите на формулите (тезиси) на Гликис и на Кукузел дават лексиката, речникът със словата, от които се състои византийският мелос от тази епоха, то „дидактичните поеми” на Коронис излагат правилата на свързване на „думите”, на подредба и комбиниране в стилистически изградено музикално песнопение.

Нека разгледаме само началната фраза на „Метода на стихирара” от Коронис [Пример 6], дешифриран по два извора, отдалечени от голям интервал от време: от средата на XV в. – Sinai gr. 1255; и ръкопис от първата половина на XVIII в. – 6/19 от библиотеката на Рилския манастир. Върху текста на стихирата Ἐλέστη ἡ εἰσοδος τοῦ ἐνῆαυτοῦ за 1ви септември на първи глас (във високата му квинтова позиция – тетрафонос) са изредени „вариращи алтернативи” на еднакви по интервално

---

*Chant*. Athens 1993, pp. 69 – 85. **Троелсгард, Кристиан**. Развитие на Дидактичната творба. Някои бележки върху Ἰσον, ὀλίγον, ὀξεῖα от Йоан Гликис. (Превод от английски: Е. Тончева и С. Куюмджиева). // *Българско музикознание*, № 1, 1996.

<sup>25</sup> За първи път факсимиле и дешифровка с интерпретация на мелодическите формули от „метода” на Йоан Кукузел са отпечатани в **Thibaut, Jean-Baptiste**. Etude de Musique Byzantine. La Notation de Koukouzeles. // *Известия Русского археологического института в Константинополе*, № 6, 1900, с. 361 – 396, Pl. 1 – 4. По-пълни изследвания в: **Тончева, Елена**. Преписи на хирономическото Певческо упражнение на Йоан Кукузел. В: *Известия на института за изкуствознание*, т. XVIII, 1974; **Тончева, Елена**. Преписи на хирономическото Певческо упражнение на Йоан Кукузел. В: *Проблеми на старата българска музика*. София, 1975; **Toncheva, Elena**. Neuentdeckte Abschriften des cheironomischen Lehrgesangs von Johannes Kukuzeles (zum Problem der Entwicklung der byzantinischen Musiktradition nach dem 14. Jahrhundert), *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines: Bucharest 1971*, ed. M. Berza and E. Stanescu, III (Bucharest, 1979), S. 579 – 588; **Floros, Constantin**. Die Entzifferung der Kondakarien-Notation, *Musik des Ostens*, III (1965), S. 7–71; IV (1967), S. 12–44; **Dévai, Gabor**. The musical study of Koukouzeles in a manuscript of Debrecen. // *Acta Antiqua. Academiae Scientiarum Hungaricae*, № 3, 1955, pp. 157 – 169; **Dévai, Gabor**. The musical study of Koukouzeles in a 14th century manuscript. // *Acta Antiqua. Academiae Scientiarum Hungaricae*, № 6, 1958, pp. 216 – 219; **Alexandru, Maria**. Koukouzeles' Mega Ison: Ansätze einer kritischen Edition // *Cahiers de l'Institut du Moyen Age grec et latin*, № 66, 1996, S. 3 – 23. Добре подредена таблица на съответствията между някои от формулите от „Мега исон” на Йоан Кукузел и тези от руската кондакарна нотация е публикувана в **Myers, Gregory**. A Historical Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoie Penie. The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma. Ed. by Elena Toncheva and Svetlana Kujumdjieva, Sofia, 2009, pp. 94-100.

<sup>26</sup> Понастоящем авторът подготвя публикация с дешифровка на „дидактичните поеми” на Коронис по няколко преписа.

съдържание (като отсечки от начален до последен тон) формули, но с различно изпълнение като артикулация и акцентуация (днес бихме казали динамика) и с променени тонови и ритмични комбинации. Както началото на същата стихира от „стария“, некалофонен стихира, така и методът започва с характерния за първи глас квинтов интервал, следва неговото запълване в низходящ и възвратен ход, същото се варира ритмически, като връщането от „междинния“ (μέσος) тон към квинтовия тон е с терцов скок. „Полуфразата“ се затваря с повторение на квинтовия възвратен скок. Следва представяне на квартови „алтернации“, но сред тях се „напомня“ еднократно за характерния квинтов скок. Същата процедура е извършена и при терцовия ход към „междинния“ тон, този път с „напомняне“ на квартовия скок. Това „напомняне“ на предишния интервал може да бъде обяснено като стремеж (познат ни от реториката) за плавни преходи и изграждане на връзки в цялото.

Тук, само обобщено, ще споделя наблюденията си над цялата творба на Коронис. Уводната част на метода е изградена въз основа на подобно „комбинаторно“ процедиране, докато в следващите дялове се демонстрира известната ни от калофонната стилистика техника на тропиране и на удължаване или свиване на фразите или формулите и полагането и съотнасянето на текста към тях. Тази техника има аналогии както в западната монодийна музика – например принципът на композиране на Трактус – мелодиите<sup>27</sup>, така и в техниките за колориране и диминуиране на гласа в ренесансовата полифонична музика.

### **„Равнозвучия на осемте гласа“ - ἰσασμοὶ τῶν ὀκτῶν ἡχῶν**

Ключ за разбиране на изграждането на първата фраза от съчинението на Коронис „Метод на стихира“ откриваме в един по-кратък метод, предаван отново в късновизантийските пападики трактати. [Пример 7 а, b, c, d] Според два преписа, направени от ръката на известния писач Родакинос<sup>28</sup>, които откриваме в ръкопис Sinai gr. 1552 на листи 6v. – 7r. и Sinai gr. 1463, за автор на тази творба се посочва Ксенофонт. Тъй като в просопографската литература, с имена на византийски мелурзи, се отбелязва, че Ксенофонт е монашеското име на Коронис е твърде вероятно този малък метод и „Методът на стихира“ да са от един и същ автор – Ксенис Коронис. В друг препис - Codex E.D. Clarke 14 f. 14r.-v., малкият метод е озаглавен многозначително ἰσασμοὶ τῶν ὀκτῶν ἡχῶν – т.е. „Равнозвучия (еднозвучия) на осемте гласа“. От принципа на изграждане на този метод разбираме и смисъла на заглавието – „равнозвучия“ не само заради еднаквия тон в началото и края на всяка мелодическа формула, а и заради представянето на еднакви по тоново съдържание формули, с различни невмени комбинации (т.е. с различна „интерпретация“).

<sup>27</sup> Wellesz, Egon. Eastern Elements in Western Chant. // *Monumenta Musicae Byzantinae*, Subsidia II, Copenhagen 1947, pp. 127 – 40; Wellesz, Egon. The Akathistos Hymn. // *Monumenta Musicae Byzantinae*, Transcripta IX, Copenhagen, 1957, p. LVI.

<sup>28</sup> Двата ръкописа Sinai gr. 1552 и Sinai gr. 1463, които по палеографски белези датираме от края на XV век, са писани от ръката на един писач – Теодор Родакинос Θεόδωρος Ροδάκινος. Изписани са с идентичен дуктус и са със сходно съдържание. Досега тази идентификация не е споменавана в литературата. Относно Sinai gr. 1552 виж Χατζηγιακουμής, Μανόλης. Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832). Αθήνα, 1975, σ. 112.

Първата линия (първи глас, позиция тетрафонос) напомня на фразата от „Метода на стихирара“, само че формулите са систематизирани в обратен интервален ред – от низходяща секунда се минава през терца, кварта и квинтов скок. След това са изредени, поставени в определена интервална логика, варианти за втори, трети и четвърти глас и четвърти плагален, т.е. липсват за първи, втори и трети плагални. В трети и четвърти глас забелязваме споменатия скок от междинния тон до квинтовия. Най-многобройни са комбинациите дадени в четвърти плагален глас. Те са систематизирани отново в увеличаващ се интервален ред, но този път посоката е сменена от низходяща на възходяща. „Равнозвучията“ завършват с дълга формула, която обхваща възвратна редица в рамките на октава – диапазон (западен еквивалент на тази фигура е съвършената тирата – *tirata perfecta* – *ascendentes & descendentes*) и остинатна група, базирана на междинния тон на гласа и „каденциращо“ секвентно построение до изходния основен тон на гласа (*cadenza*).

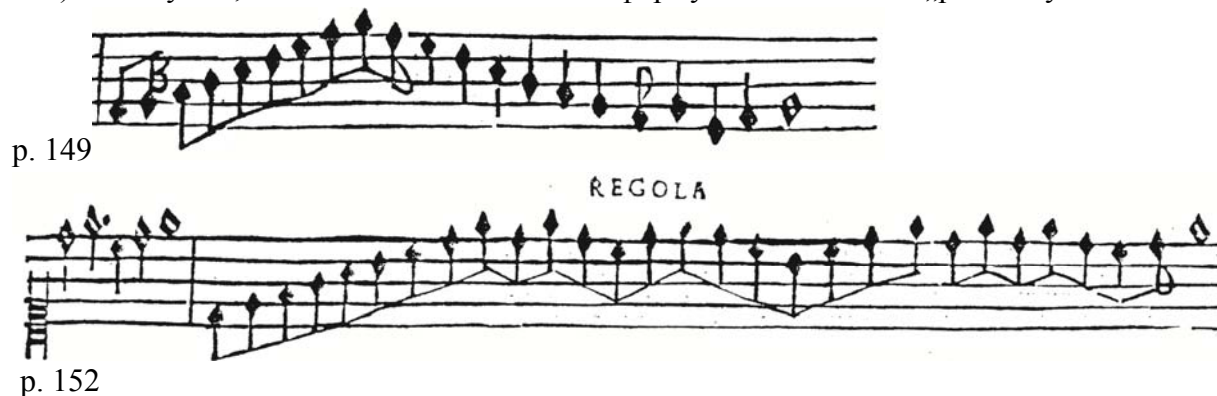
Едва ли е случайност, че всеки западен трактат с диминуции представя подобно систематизиране на формулите: по низходящ и възходящ ред на интервалите, изреждайки варианти, не само с различно тоново съдържание, а и ритмика, и артикулация (предавана чрез свързването на нотите). Функцията на този тип диминуционни трактати е сходна с тази на източните – изготвени с дидактична цел, те дават на певеца – композитор, респективно псалт – мелург, формулния фонд, на основа на който той интерпретира, варира, импровизира, или изцяло наново композира в живата музикална практика.

За краткост тук ще дам без анализ, само като короларии към казаното, няколко примера:

1. а) Систематизация по интервали (в случая само на секунда) на диминуции и „алтернации“ от Ганаси **Silvestro Ganassi**. *Opera intitulata Fontegara*, Venice 1535, p. 18:



1. b) диминуции, аналогични на последната формула от метода на „равнозвучията“:



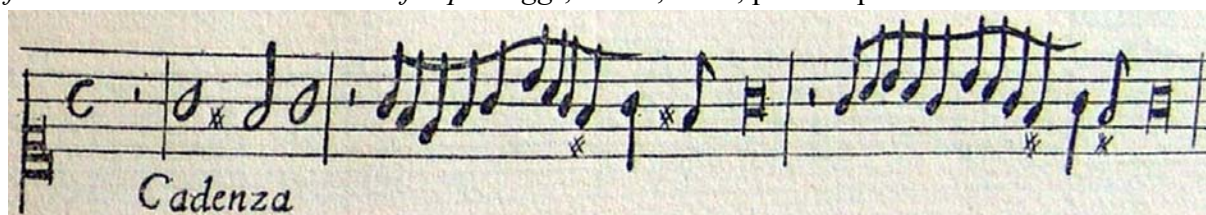
2. a) Систематизация по интервали (възходяща секунда) на диминуции и „алтернации“ от Бовичели **Giovanni Battista Bovicelli d'Assisi**. *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia, 1594, p. 17:



2 b) Аналогични диминуции от Бовичели: p. 34



3. „Каденцови” формули и диминуция от Конфорти - Giovanni Luca Conforto. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Rome, 1593, p. 29 & p. 32



Възможно ли е да намерим разрешение на спорните въпроси в модалната система на византийската музика? Диатонична ли е тя в ранните векове (така както приемаме днес за грегорианиката), или още от самото начало е с хроматични втори гласове? Какъв е пътят на музикален обмен и единство между двете традиции – източно православна и западна католическа? Възможен ли е музикален „Розетски камък”, който да ни преведе говорещите метафорично трактати?

Един такъв безценен Розетски камък откриваме в най-обемистата музикална енциклопедия до XVII в. – знаменитата *Musurgia universalis* на Атанасиус Кирхер<sup>29</sup> – автор с пионерско и широкообхватно творчество във почти всяка област на тогавашното познание. Главата *De moderna Graecorum musica*<sup>30</sup> е посветена на византийската музикална теория (под „модерна гръцка” трябва да се разбира византийска) и в нея се интерпретират някои от най-устойчивите части от структурата на източните „пападики” - трактати. След уводния дял (в който се споменават имената на Йоан Кукузел – Ioannes Kucuzela<sup>31</sup>, Мануил Хрисафис - Chrysaphi, и Naziz – с което вероятно грешно се предава Мануил Газис) са поместени тогавашните форми на знаците от класа на „звучащите” невми (φωναί) - **moderni vocum notas** – 14 на брой, от които 8 възходящи и 6 низходящи. Имената на символите са преведени на латински, което позволява още веднъж да се провери разбирането ни за тяхната етимология и значение. На страница 73 е изяснена разликата между знаците „тела” и „души” и са представени количествените комбинации и принципите на „ипотаксис”. Следва списък на модулационните символи (φθοροί) – *Signa vero mutationis Tonorum*, подредени по гласове. Както в текста, така и при транскрибирането на примерите с невми на западни

<sup>29</sup> Athanasius Kircher. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Bd. 1 & 2. Rome, 1650.*

<sup>30</sup> Ibidem. I. S. 72 – 79.

<sup>31</sup> За споменаването на името на Кукузел в книгата на Кирхер за първи път в българоезичната научна литература съобщава Лада Брашованова-Станчева. Вж. Брашованова-Станчева, Лада. Нови данни за Йоан Кукузел. // *Музикални хоризонти*, № 18 – 19, 1981, с. 151 – 161.



ноти се отчитат и различните ритмически стойности на знаците (вж. Пример 8 а, където се отчита, че дипли има двойно по-дълга трайност - *duplam voces extentiones*).

Представянето на хирономичните знаци – големите „хипостаси“, отново е дадено с гръцки и латински наименования, като дялът се предхожда от ключова бележка на Кирхер. Тя гласи, че **„големите знаци, които се наричат хипостази, отговарят на нашите (т.е. на западните) времеви обозначения, т.е. на квантитативната нотация, и нашите фигуративни реторични тропи“**. [Пример 8 а] В тази насока е и недвусмислената бележка на следващата стр. 75, в дялът *Adnotatio in Semaieologiam Graecanicam*. Тя гласи: *Notant moderni Graeci hisce praesentibus signis ide quod Rhetores & Musici, multiplici illo troporum, & figurarum apparatu*. [Пример 8 б] Това уникално твърдение на Кирхер отваря нова врата за изследването на византийската „псалтика“ (мелопея), като дава възможност за паралел между формулите-тезиси и западните „поетични фигури“ (основани на реториката), конструиращи формите на полифоничната западна музика. Нещо повече – така чрез литерарен текст е документирана и рефлексия на западен теоретик върху значението на реториката при създаването на византийските мелодии.

На следващите страници на *Musurgia universalis* е поместен с невми и западна нотация (*exemplum notis nostris expressum*) познатият ни пример с паралаги, изследван в началото на статията, като е приписан на Йоан Кукузел (вж. бел. 18) – *Tonorum mutationes iuxta Domini Ioannis Magistri Cucuzeli dispositionem* (с. 78) [Пример 8 с]. Поставен е в същото височинно положение (от ла), с арматура си бемол, което е важна индикация за модалната система, особено ако се приеме, че примерът преминава през четирите автентични гласа (т.е. ходът и през четирите гласа би бил диатоничен). Под четвъртата „секвенция“ ясно личи неуспешен опит печатно да се предадат знаците на гласовите сигнатури (мартирии). Прави впечатление и една некоректност в транскрипцията на западни ноти при интерпретирането на тоновото съдържание на невмите – повторението на ниския (основен) тон, вместо на високата, начална за следващата секвенция степен (изразена в невмите с исон, поставен върху олигон). В края на главата за „гръцка“ музика Кирхер прилага транскрибиран и фрагмент от дяла от пападики-трактатите, в който се представят интонационните формули на осемте гласа, придружени от инципити на стихирите. [Пример 8 с, d]. Във височинен план примерът е поставен в транспозиция квинта нагоре (от ре, вместо от ла), но е записан с арматура си бемол, с което се запазват качествените характеристики на интервалите (т.е. това не противоречи на разбирането ни за първи глас). Представени са само три инципити на стихирите и предхождащите ги интонации:

- две в първи глас – *αναγεανες Ἐλέστη ἡ εἰσδοος* (стихира за 1ви септември) и *αναγεανες Εἰς τὸ ὄρος τοῖς μαθηταῖς ἐπειγομένοις* (първа Евангелска стихира) – тук в западната нотация вместо квинтов скок погрешно стои септимов (може би графична грешка);

- третата – във втори глас *γεανες Μετὰ μύρων προσελθούσαις* (втора Евангелска стихира, предадена с малки неточности при разполагането на текста спрямо западната нотация и по-значителни недостъци в невмения запис) – отново записана в транспозиция (ре вместо си - терца по-високо), със си бемол като арматура и добавен като алтерация ми бемол, с което се запазва полутонът между 3та и 4та степен на

диатоничен втори глас. Дали последното е аргументи за това, че осмогласието в ранните векове е предимно диатонично все още предстои да бъде внимателно изследвано.

При всеки досег с музиката, в низ от безбройни исторически дадени феномени, пред нас се разкрива нейното единство и универсалност: в монодията, в теорията на осмогласието, в репертоара – беневентански двуезичен (гръко-латински), в единението на византийските елементи в западната музика, и обратно – в мелодии пренесени от Запад на Изток. Дали ще погледнем на нея през призмата на романтичната идея на XIX в., виждайки „едно от най-високите творения на човешкия дух, и за разлика от другите изкуства, творение което човешкият дух е родил от нищото и ще ражда отново“? Или основание за обединението ще открием в полагането на основите, реда и законите на музиката в линия, която, поглеждайки от човешка позиция, е отправена към божественото, с устрем към все по-високото, а обърната в огледален план – разпростира към земното и тварното хармонията и светлината на сферите, на небесното, на Логоса. Преминавайки през различни модификации за две хилядолетия – от питагорейското учение, през *musica theoretica & practica* на средновековието, обогатена с учението за реторичните фигури и разработена в психологическа насока (Кеплер, Царлино), тази универсална идея не загубва своята жизненост в съвременността – идеята за хармония чрез музика между космическото (божественото) и човешкото начало, между всеобщото и личното, идея която и днес е жива.

От тази перспектива бихме могли да разгледаме дългия развой на музиката в един антропологичен план и да разкрием нейните основни ценности като културни пластове на последните хилядолетия и така същността на музиката да се разбира не само като изящен (изявен в изкуство) образ на звучащото, представящ духа и световното във формата на глас на природа и емоция, като придобива безпоятна конкретност в света на слуха, на чуваемото. И като изкуство, в такова определение, одухотворено “за говор” да добива сила в един специфичен, сам по себе си разумен материалитет, рефлектиран и доведен до хармоничен ред чрез теория и практика.

И докато в една историческа концепция (неизбежно романтична) ще се търси ценността (чрез система за йерархизация) и мелодическото съдържание, ще се анализира формата, ще се изследва нотацията в сравнителен контекст, ще се търси път за адекватно прозвучаване на “старата музика”, то в представата за музика струяща от небесното всеки тонов интервал ще има значение на отстояние, на изминат път към хармонията, а всяка група от тонове (формула) – на проява и отглас на неизменния първообраз.

От дълбока античност до съвременността, за повече от две хилядолетия, основите на музиката са положени на стройна и логична теория, изградена от схващането, че хармонията на света (на космоса), кореспондира с числовия ред и с музикалната хармония. Така от зората на културата до наши дни музиката е поставена на централно място като мост между космоса и човека, небесното и земното, път за всеобща хармония и развитие, което е извечен човешки стремеж.

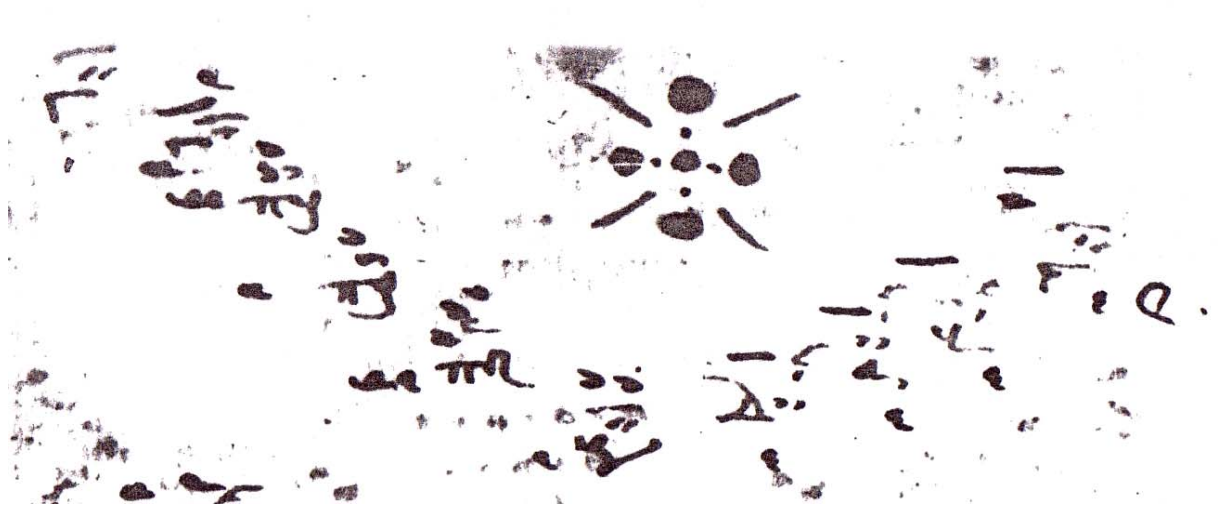
Сама по себе си, изградена в единение на теоретичните компоненти, музиката е способна да обединява духовността на човека. Но за да бъде тази хармония забелязана

в историческите ѝ прояви – единни, но с богатата фактология, изисква широк и обобщаващ поглед.

Защото кой би познавал музиката по-добре, освен човекът видял я с очите си нотирана на сътворените досега нотации, дочул в представата си преданието на вековете и обхванал в ума си пътищата на мисълта на напрегнатите до края на възможностите и себеотдадени творци, и довел я, чрез изпълнение и интерпретиране, в звук до нов живот.

### Примери

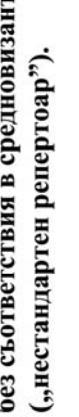
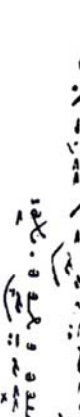
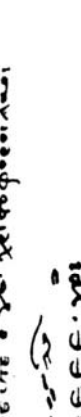
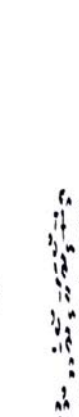
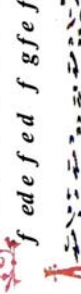
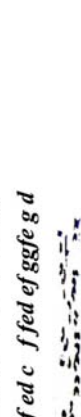
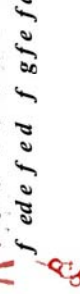
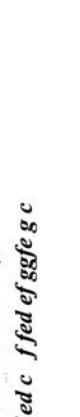
**Пример 1.** Паралаги (παράλλαγή), съставена от мартирии (μαρτυρίες) с диастематични невмени комбинации и добавена метрофония (μετροφωνία). Ръкопис Athens gr. 899, втората четвърт на 15 век, лист 352 г.



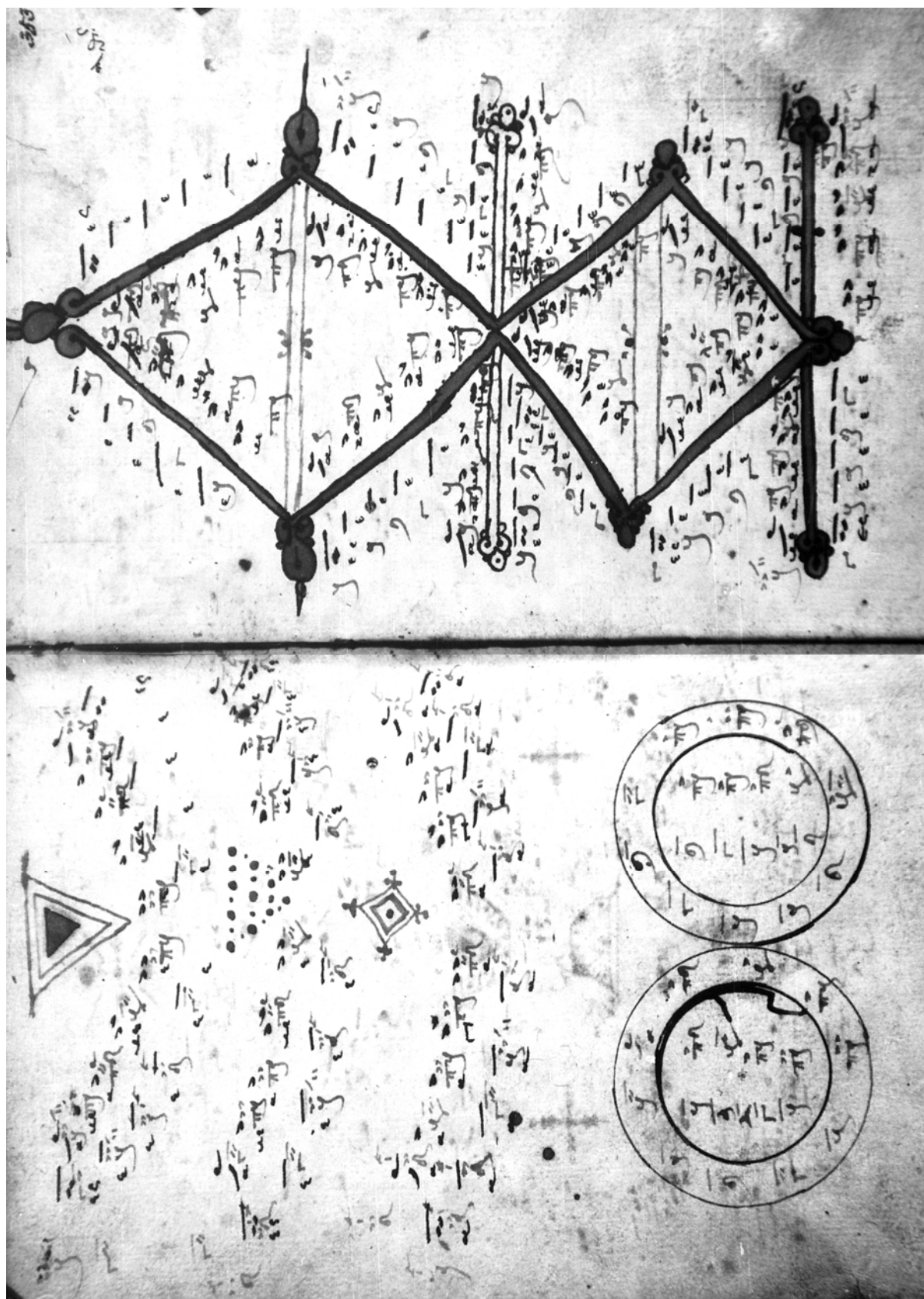
**Пример 2.** Дълги мелизми върху началната фраза „Деϋτε” („приидите”) на тропар за навечерие на Рождество Христово (РХ) - Ἦχος πλ. α' Δεϋτε χριστοφόροι λαοὶ κατίδωμεν, θαῦμα πᾶσαν ἔννοιαν и за Велики Петък (ВΠ) - Ἦχος πλ. α' Δεϋτε χριστοφόροι λαοὶ κατίδωμεν, τί συνεβουλεύσατο Ἰούδας ὁ προδότης.

Стенографски изписвани в ранните етапи на Coislin нотация, в по-късните извори (XIII в.) мелодическите ходове се предават аналитично и позволяват да бъдат дешифрирани. В стихирап Sinai gr. 1214 вмъкнатите срички χε νε показват връзка със стила на

псалтикона. Датировката на този ръкопис – 1109 г., е разчетена и аргументирана от автора. Синай 1244 е един от редките случаи на анахронична употреба на Coislin в периода на средновизантийската нотация. Мелодическите версии на мелизмата за РХ и ВП от ЦИАИ 818 са идентични.

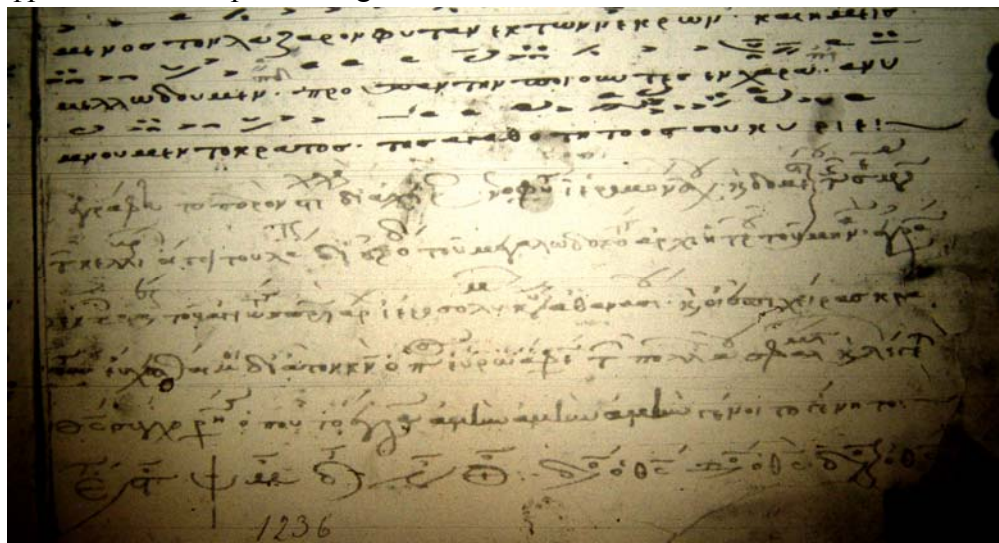
|                                                   |                                                                                       |                                                                                      |                                                                                                                           |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| X век RIZOV 4/3 (PX)                              |    |    | Мелизма от „подобна“ стибира от същия ръкопис, без съответствия в средновизантийската нотация („нестандартен репертоар“). |
| XI-XII век Vi 136 (PX)<br>1156 terminus ante quem |    |    |                                                                                                                           |
| 1109 г. SINAI 1214<br>f.61r (PX)                  |    |    |                                                                                                                           |
| f. 190v (BP)                                      |    |    |                                                                                                                           |
| XIII век нач. SINAI 1244<br>(BP)                  |    |    |                                                                                                                           |
| 1289 г. ЕНАИ 818 (PX)                             |    |    |                                                                                                                           |
| (BP)                                              |    |    |                                                                                                                           |
| XIII век RIZOV 4/5 (BP)<br>втора част на ЕНАИ 913 |   |   |                                                                                                                           |
| XIII век ЕНАИ 913 (PX)<br>първа част на RIZOV 4/5 |  |  |                                                                                                                           |
| XIV век SINAI 1228                                |  |  |                                                                                                                           |

Пример 3. Ръкопис Athens gr. 899 (втората четвърт на XV век), f. 352v. - 353r.

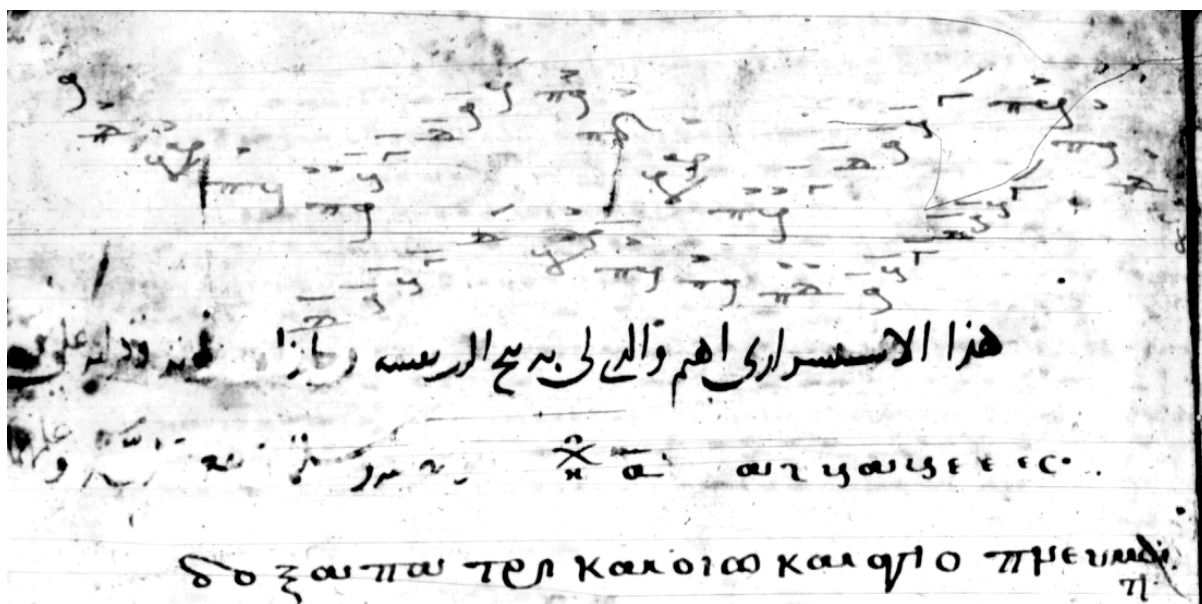




**Пример 4 а.** Стихирар Sinai gr. 1231, f. 223r, колофон с дата 1236 г. Писчът на този ръкопис – Неофитос, изписва също един псалтикон Sinai gr. 1314 и един теоретичен фрагмент - Petropolitanus gr. 495.



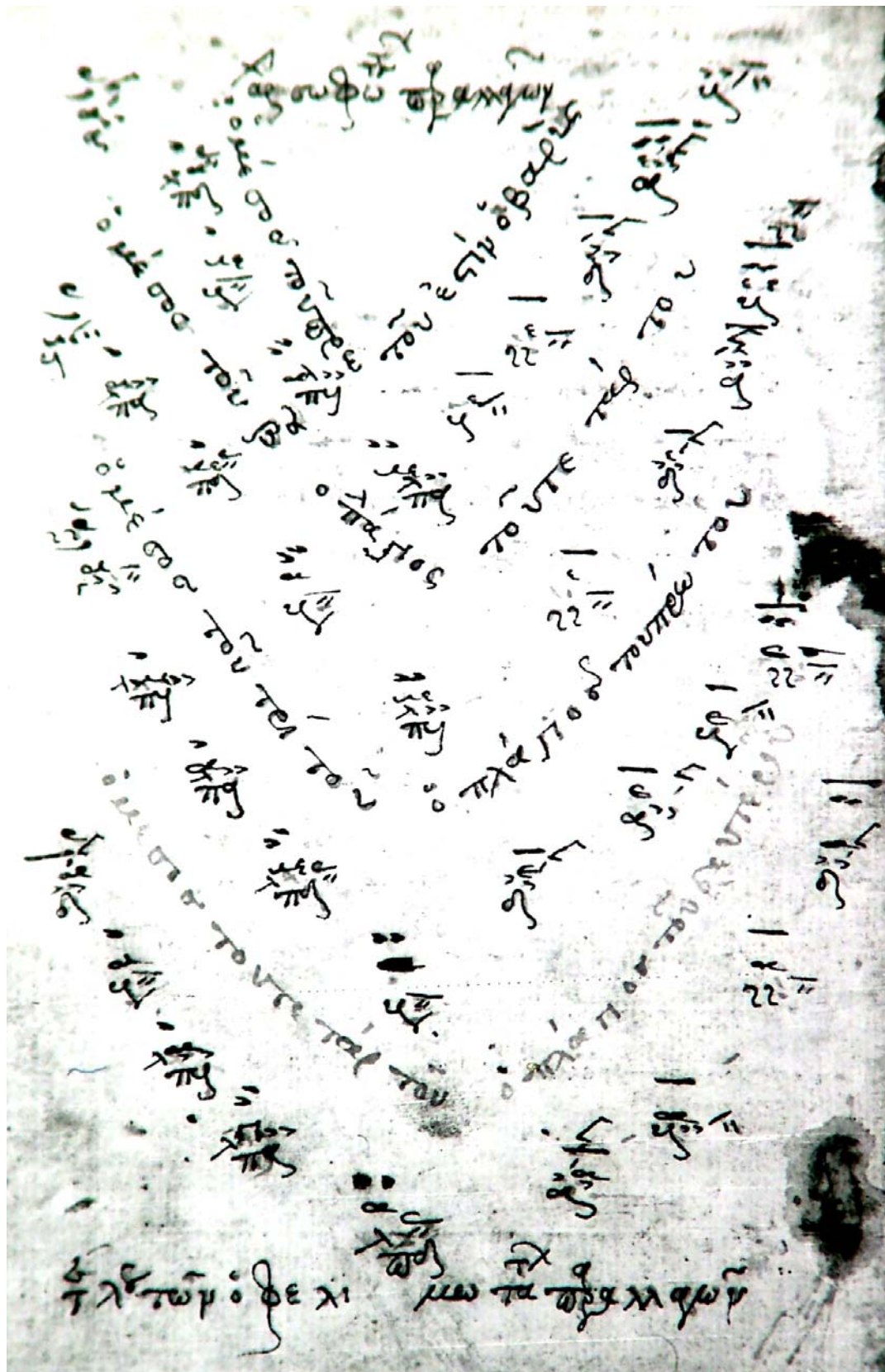
**Пример 4 б.** Sinai gr. 1231, f. 223v. Най-ранния известен засега пример за паралаги схема.



**Пример 4 с.** Sinai gr. 1231, f. 223v. Транскрипция на първия ред.



**Пример 5.** Ръкопис Athens gr. 899 (втората четвърт на XV век), f. 15v. – „Начало на премъдрата паралаги” - демонстрират се „средните” гласове (μέσοι): „среда на първи е варис” и т.н.





Пример 6. Първа фраза на „Метода на стихирара“ от Ксенис Коронис.

Sinai gr. 1255 (XV c.) f. 363r.

ἡμετέριον· στίχον·

ἡμετέριον· στίχον·

Rila monastery 6 / 19 (XVIII c.)

Sinai gr. 1255 (XV c.)

Rila monastery 6 / 19 (XVIII c.) f. 19v.

ἡμετέριον· στίχον·

ED C EDC DC DC C DEDCD  
? h cdch c

**Пример 7 a,b, c, d .** Codex E.D. Clarke 14 f. 14r.-v. „Равнозвучия на осемте гласа” - ἰσαρμοὶ τῶν ὀκτῶν ἡχῶν. В Sinai gr. 1552 авторството на този метод е приписано на Ксенофонт (монашеско име на Коронис).

a.

Codex E.D. CLARKE 14 f. 14 r. ἰσαρμοὶ τῶν ὀκτῶν ἡχῶν ἰσαρμοὶ τῶν ὀκτῶν ἡχῶν

The image shows four staves of musical notation. Each staff consists of a four-line red staff with square neumes. The notation is in a medieval script, likely Greek or Latin, with some neumes written in blue ink. The staves are arranged in a single system, with the first staff starting with a large initial 'A'.

b.

f. 14 v.

The image shows two staves of musical notation. Each staff consists of a four-line red staff with square neumes. The notation is in a medieval script, likely Greek or Latin, with some neumes written in blue ink. The staves are arranged in a single system, with the first staff starting with a large initial 'A'.

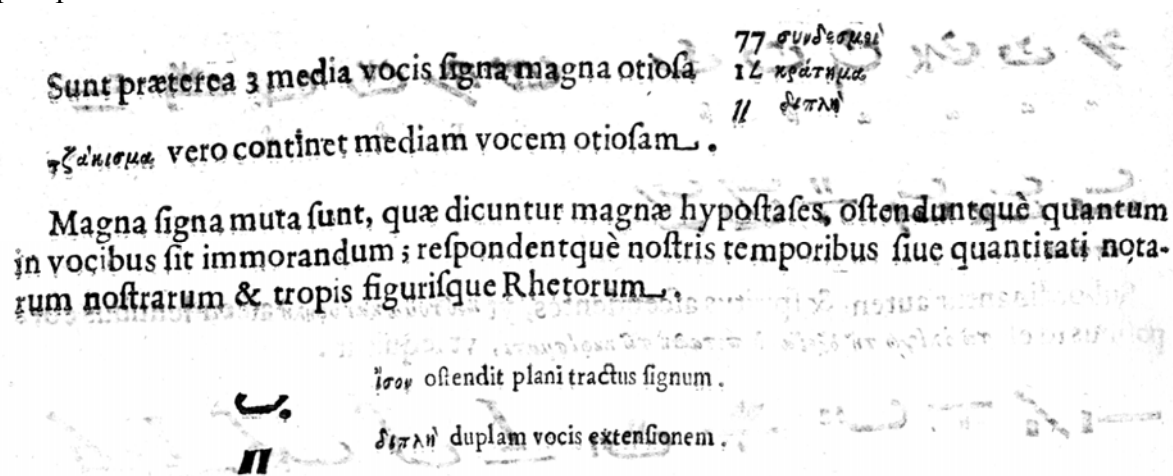
مَدِينَتِي مَدِينَتِي مَدِينَتِي مَدِينَتِي مَدِينَتِي مَدِينَتِي

Handwritten musical notation in a stylized script, likely a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

The first line of musical notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). Above the staff, there are two lines of handwritten text in Hebrew. The first line contains the words 'הַלְלוּ יְהוָה' (Halleluyah) and the second line contains 'יְהוָה יְהוָה' (Yehovah Yehovah). The text is written in a cursive style with some additional markings.



**Пример 8 а.** Athanasius Kircher – *Musurgia universalis*, 1650, с. 74. Представяне на „Големите хипостазии”. Твърдение за връзката им със западните фигуративни тропи на реториката.



**Пример 8 б.** Athanasius Kircher – *Musurgia universalis*, с. 75.

|   |                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|---|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   |                                     | <b>Adnotatio</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|   |                                     | <i>In Semaiologiam Græcanicam.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| ⏏ | ἰσμελὸν planè æqualis               | <p><b>N</b>Orant moderni Græci hisce præsentibus signis idè quod Rhetores &amp; Musici, multiplici illo troporum, &amp; figurarum apparatu; videnturque ex his plurima Veteribus Græcis vsitata, in suam musicam deriuasse; ita ξηρὸν vocem aridam significat, vt fit in murmurantibus; ὑψανισμα à cælorum volubilitate defumpta voce, vocem volubile</p> |
| ⏏ | θεματισμός statio                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| ⏏ | θεματισμός ἔξω statio extranea      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| ⏏ | παρὰκλήσιμα versatilitas impetuosa, |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| ⏏ | ξηρὸν sicca & arida vox             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| ⏏ | κλαῦσμα vocis fractio               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| ⏏ | χόρευμα tripudium                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| ⏏ | ἐναρξὶς nota principij              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

**Tenorum mutationes iuxta Domini Ioannis Magistri  
Cucuzeli dispositionem .**

*Exemplum notis nostris expressum .*

Offensa itaque methodo & ratione musica, quā moderni Græci in Ecclesiasticis suis  
canticis vtuntur , nihil restat nisi vt paradigma quoque vnum atque alterum applice-  
mus ex libris hiscē notis musicis refertis , depromptum exhibeamus, vt Lector curiosus  
artificium luculentius cognoscat ,

  
 Ἀναστὰς εἰς τὸ ὄρος      πάλιν ἔαυτος      μεταμυσῶν  
 πρὸ τῆς πόλεως

## **Органът – пространство и звук. Архитектурни и живописни решения**

Васил Макаринов

### **The organ – space and sound. Architectural and visual aspects**

Vassil Makarinov

#### **ABSTRACT**

The organ can be analyzed from an architectural point of view, since it is not only a musical instrument. And while organ case can be explained architecturally, so can its stop disposition, which appears to be the basic building block of the musical fabric. In this presentation a parallel is drawn between particular instruments from the Renaissance and Baroque and musical works – from the visual and architectural point of view. This presentation emphasizes the multifacetous nature of art and music and the connection between the two.

## Органът – пространство и звук. Архитектурни и живописни решения

Васил Макаринов

Една дума изключително точно би могла да опише характера на действието на органиста, докато той свири – това е “интегралността”. Органът е инструмент, който предполага равностойно използване на крайниците на човешкото тяло – концепция много тясно свързана със полифоничната музика от Ренесанса и Барока, при която всичките гласове, чуващи се в музикалното произведение (ричеркар, фуга, меса и др.), са напълно равнопоставени и същевременно са еднакво важни. Тази интегралност на органа освен в чисто изпълнителски план, може да бъде съотнесена и на друго, конструктивно ниво – органът, освен музикален инструмент, представлява и архитектура. Може би това е единственият инструмент, при създаването на който напълно се използват знанието и принципите от науката Архитектура.

Действието по изграждането на един орган с пълно право може да бъде наречено “строеж” – първо се избира място, което органът ще заеме, в което ще бъде вграден, после се изгражда органистият многоетажен корпус, който напълно наподобява носещата конструкция на всяка сграда, след това отделните етажи (werk-овете) се оформят и биват “населени” от своите обитатели – тръбите, организирани в регистри.



Връзката между архитектурата и построяването на един орган далеч не се разпростира само до тук. При планирането на инструмент, органостроителят трябва да се съобрази с размерите на помещението, материалът, от който то е изградено и разположението на инструмента, след което да прецени броят и силата на регистрите, какви тембри ще звучат добре, кои регистри къде да бъдат разположени. Затова, понякога виждаме изключително интересни решения, като изнасянето на тръбите на педала само от едната страна на инструмента (Органът на Arp Schnitger в Норден, Саксония, строен от 1686 г. до 1692 г. – на снимката), така и други, чието търсене е довело до утвърждаването им и превръщането им в основна характеристика на органистите инструменти за дадена географска област. Ето например холандските и северногерманските органостроители са усетили, че биха могли да използват целия потенциал на храмовите помещения и са изнесли позитива зад гърба на органиста – върху парапета на балкона, поради което звукът идва изключително директно към събралото се множество в църквата и по този начин ясно може да се открие един *cantus firmus* например (на снимка). Затова пък оберверкът, заемащ мястото си отгоре, над всички други тръби (както подсказва неговото име), би могъл да бъде използван като ехо, като един по-отдалечен план, който да “отговори” на могъщите регистри на хауптверкът.



## I. Органът и диалогът

Вписването на органа в това мислене може напълно ясно да бъде обосновано именно чрез концепцията на инструментите от времето, когато отделните *Werk*-ове започват да се обособяват. За наличието на “диалог” са необходими две (или повече) страни, и точно такива ние откриваме в органа – наличието на различните *Werk*-ове, всеки, носещ своята специфика на тембъра, силата или изразителността. Те са нещо като различни инструменти, които един с другото могат коренно да се различават и по този начин да създават контрасти. Тази организация на органа от чисто архитектурно естество дава възможност за мислене в различни “планове”. Интересно е, че музиката в XV и XVI век. започва да мисли тъкмо в такава насока. При една полифонична структура при Жоскен де Пре (ок.1450–1521) виждаме употребата на двойни имитации, а във Венецианската школа се зараждат *cori spezzati* – разделените хорове<sup>1</sup>. Това мислене бива поето и поддържано векове наред. То довежда до създаването на множество произведения дори и през 17ти и 18ти век, в които се използват два хора, два оркестъра или два органа, каквито имаме в *Matthaus Passion* при Бах. Отделно от това, във френската организова музика дори срещаме понятието *dialogue* (диалог), например при Франсоа Куперн (1668–1733) – “*Dialogue sur la trompette et chromhorne*” от *Messe Solennelle*, което задължително изисква разделянето на двете ръце на два различни мануала. Испанският композитор Антонио Солер (1729–1783) пише своите “Шест концерта за два органа”. Един поглед към архитектурата на испанските църкви може да покаже, че там съществува практика на разполагането на два органа един срещу друг, от двете страни на централния кораб – такова решение срещаме в катедралата *Santiago de Compostela* (на снимката). Век и половина преди него нидерландецът Ян Питерсзон Свелинк (1562–1621), от своя страна, пише няколко ехо-фантазии за орган, при които всяка фраза се повтаря два пъти, като всяко повторение се мисли като ехо - веднъж се изсвирва на мануалът с по-директен звук (по възможност позитива), след което - на друг мануал с по-“отдалечен” или по-приглушен тембър (напр. брустверк).



Трябва да се отбележи, че в изпълнителската си практика днес органистите много често употребяват такива похвати, в повечето случаи по подразбиране, дори и да не са указани в нотния текст, тъй като всичко доказва, че осъзнаването на различните гласове (или групи от гласове) като живи същества, които водят диалог и очакват отговор, който трябва да бъде изслушан, е явление в Бароковата музика, което далеч не е само на локално ниво, а и още повече – заявено е като тенденция векове преди това. В подкрепа на твърдението за “диалогичното” мислене на това време можем да се отправим поглед към живописата със съзнанието, че това е времето, в което е била жива идеята за наличието високо горе на един друг свят, по чийто модел е създадено всичко долу, на земята (това

---

<sup>1</sup> Изключително подробна разработка върху проблема може да се прочете в работата на Якос Димитриу „Венецианската школа (1550 – 1610) и проекции на полихоровия стил“;



изключително се свързва с прословутия херметически принцип "Каквото горе, такова и долу"). Поради това виждаме много картини, мислени в две отделни пространства - земно и небесно – две пространства, които сякаш са в диалог едно с друго и си кореспондират. Такова кристално ясно и отчетливо разделяне на земно и небесно виждаме например при Ел Греко (1541–1614) – “Погребението на граф Оргас” (изображението долу), а същи така и при Веронезе (1528–1588) – "Битката за Лепанто" (изображението долу).



## II. Музиката за орган и живописиста

Бихме могли обаче да обсъдим концепцията на органовия инструмент и погледната под друг ъгъл – в “дълбочина”. Думата “план”, която вече употребихме, е и широко разпространено понятие от терминологията, с която боравят художници и теоретици на живописиста. Това понятие, отнесено към живописиста, директно ни отвежда до породилата го идея – за перспективата. Множеството планове, при които при които цвета постепенно се изстудява, очертанията стават неясни, потъват в мъгла образуват онова, на което за още Алберти, а след това и Леонардо, са посветели живота си – математическата перспектива и перспективата, получена с помощта на цветовете – онова, което дава усещането за дълбочина в картината, което създава пространството.

А какви са собствено задачите на перспективата? Тя е онова, което организира една живописна творба, осъразмерява обектите в нея, поставя ѝ единна гледна точка, от която не може да се избяга (т.е.убежната точка). Точно плановете, които създават илюзията за обемност са връзката с органа като инструмент – споменатите по-горе *Werk*-ове с различна функция кореспондират съвсем точно с живописните творби на Високия ренесанс и Барока.

Нека си поставим за задача да разгледаме принципните прилики между картините (за пример можем да имаме пред себе си Хуго ван дер Гус – "Грехопадението" и Джорджоне – "Тримата философи", изобразени по-долу) и музиката мислена в планове (Бах - органовите хорали "Puer natus in Bethlehem", "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" и Месата в h-moll) . Ще разделим условно пространството в картината на няколко смислово различаващи се плана и ще се опитаме да направим сравнение с два-, три- и повече-

мануалния орган с педална клавиатура и разнородни регистри.



*Първият план* на живописната творба е онова, което най-ясно се откроява - фигурата на библейски персонаж, светец, някаква личност или множество – цветовете им винаги са най-ярки, най-чисти и най-искрящи и изразителни. Те са първото нещо, което виждаме, съзирайки картината. Също както атрибуцията на главния персонаж е важна за това време, така и характерния тембър на хоралната мелодия трябва да се откроява – по възможност да бъде изсвирен на отделен мануал, а чрез способностите на изпълнителя да му се придаде вокален характер.

След това следва *вторият план* на картината – например средата, в която е разположена фигурата (или фигурите). В повечето пъти тя не е случайно избрана – нейната функция е да затвърждава идеята, зададена от обекта на картината. Това от една страна може да бъде постигнато чрез имитацията – архитектурните форми повтарят някаква подредба или конкретна форма, зададена от основното действащо лице или лица или пък чрез цветове, които създават контраст извеждащ основната фигура. От друга страна спойката между двата плана може да бъде осъществен и на чисто символно ниво – чрез отделни смислово натоварени обекти, разположени надалеч, които насочват вниманието ни към основния смисъл на творбата или дообясняват сюжета. От това излиза, че всъщност този втори план, колкото и по-обемен и запълващ пространството да е, изпълнява подкрепяща главната фигура от предния план функция. Нещо, от което ако бъде лишена картината ще пострада и нейната теологична функция – ще се превърне просто в едно представително изображение, лишено от интерпретация.

Като същия този “втори план” в органовата музика или по-специално в хоралите, при които има възможност за отделяне на хоралния глас (те най-добре илюстрират идеята) можем да приемем съпровождащите гласове, чиято цел е освен да създават обем на музикалното произведение, също така и да подчертават допълнително смисъла на онова, което гласи в богословския текст, към който е хорала. Отделните думи, които са важни и ключови за разбирането на смисъла биват извеждани и затвърждавани – било то чрез имитации, повторения или някои риторични похвати. Често срещаме и много силно изразени в баса фигури, говорещи за нещо съвсем конкретно – Алберт Швайцер, в своя труд за Бах, привежда за пример хорала “Puer natus in Bethlehem” от Orgelbeuchlein, където басът сякаш имитира поклоните на влъхвите, дошли при младенеца Иисус. Подобно нещо, но вече изразяващо Грехопадението на Адам чрез падащата септима чуваме в педалния

глас на “Durch Adams Fall ist ganz verderbt” (отново от Orgelbeuchlein).

И не само това – цветовият контраст, с който боравят живописците, тук съответства напълно на тембровия контраст – ако на мануала, на който се свири хоралът са избрани езичкови или аликвотни регистри, чийто звук поради разположението на позитива идва директно, то за съпровождащите (на по-тих мануал или в педала) се избира нещо по-отдалечено, не толкова солиращо, но въпреки това ясно различимо – напр флейтови регистри или дори принципиали, но никога и такива, регистри, които чрез силата си могат да заглушат най-важното – хоралната мелодия.

Условният *третият план* в живописа, който най-често се явява като пейзаж, съзиран в далечината - поля, планини, град, приближаваща войска или др. цели отново някакво повторно затвърждаване на цялостната идея на картината, като отново се използват същите похвати. Той се явява като някаква реминисценция, като визия или просто като просветление за онова, което предстои да се случи. В музикално отношение това си има своя доста точен аналог. Чуваме го в големите бахови произведения с оркестър, например в някои арии или хорове, като “Laudamus te” или “Qui tollis peccata mundi” от неговата меса в h-moll. Там като контраст на цялата музика чуваме най-високия глас, който чрез своите фигури говори за нещо вечно, за нещо, което е извън времето – това е идеята за Небето, за ангелическото, една визия за вечността и необятността на пространствата, обитавани от ангели, архангели и серафими (това прозира изключително ясно ако разгледаме ролята на флейтата в “Qui tollis peccata mundi”).

### III. Музиката за орган и архитектурата

Поради своята природа органът се явява едновременно като музикален инструмент, но и като част от архитектурната среда. Примерите за умело вграждане на органовия инструмент в архитектурата на църквата са изключително много, например органът в абатството Weingarten, Германия (построен 1750 г. – на снимката). Можем да отправим поглед и към един наскоро възстановен орган от Шнитгер, намирал се някога в катедралата на град Любек. Този инструмент е абсолютна илюстрация на определението, дадено от Гьоте за архитектурата – “замръзнала музика”. Инструментът е така конструиран, че съотношението на височината и ширината на кутиите на всеки един от верковете “звучи” в някакъв интервал – октава, квинта, кварта, голяма и малка терца.<sup>2</sup>



Също като такава хармонична постройка можем да разгледаме и самата музика за орган, обхващаща многоетажната конструкция от обертоновия ред – от 16' или дори 32' през аликвотите до обертоните на микстурата. По този повод трябва да отбележим, че

---

<sup>2</sup> Пълният текст на проекта за възстановяването на инструмента: <http://goart.gu.se/gioa/w-17.htm>



може би неслучайно органът е атрибут на св. Цецилия (на изображението – „Св. Цецилия“ от Орацио Джентилески) – инструментът, който възплъщава цялото богатство на музиката освен с големия си диапазон, така и с несравнимото си темброво богатство – “Wond'rous Machine”, както се пее в пърселовата “Ода за деня на св. Цецилия” (текстът е на Никълъс Брейди). От друга страна имаме полифоничната структура на органовата музика, която изгражда зданието в дълбочина и ширина и акордиката, която поставя носещата конструкция приличаща на берниниева колонада, като по този начин създава едно умозримо триизмерно пространство.



Какво е характерно за архитектурата от времето на Алберти, Паладио и Бернини? Изградена е от арки, пиластри, сводове, корнизи и др. архитектурни форми, които са изключително ясно осмислени и много строго композирани едни спрямо други. Обаче архитектурните форми си кореспондират и с формите, които откриваме в музиката. Тук е мястото да се отбележи, че термина “форма”, чието значение по презумпция се асоциира с нещо зримо е и дума от лексиката на музиколозите. Музиката на ренесансовите и бароковите майстори е изградена от *строги форми*. С тях музиката прави онова, което прави и архитектурата – появи ли се в някой от гласовете дадена форма, другите веднага “реагират” – било то чрез имитация, като изграждат канон или като се появи същата форма примерно в аугментиран вид. В архитектурата това са съответно приличащите си една на друга фигури, низовете от декорирани прозорци и пропорционално увеличените, но иначе напълно идентични форми по фасадата. Това също много прилича на музиката – дори в кратките интонации за орган от Дж. Габриели (ок. 1554–7–1612) намираме същите тези архитектурни похвати, но изработени чрез похватите на музиката – имитации, аугментации и пр.

Въпреки тази стройна постройка, все пак музиката може да прави неща, които архитектурата не е в състояние да постигне чак до такава степен. Тя може да говори по един много по-жив начин – в речитативите или дългите импровизационни дялове, за живото предаване на които има дял използването на агогика и артикулация – елементът на живееца, чрез който се постига много по-силно внушение, отделни важни фигури изпъкват, чуват се ясно имитациите – това при архитектурата отсъства поради самата ѝ “застинала” природа.

Също така музиката има способността да обръща отделните части на идеалната постройка – тук понятията основа (свиренето с крака) и етажи (свиренето с ръце) могат и да не бъдат толкова строго обособени. Самуел Шайдт (1587–1654) например оставя своята Messa Gloria от Kyrie dominicale IV. toni с препоръки за регистрите, с които органистът може да я изпълнява. Така виждаме, че на някои места краката, които по принцип се свързват с баса, със земното, с основата, върху която се гради, тук биха могли да имат свършено различна роля. В “Gratias agimus a 4 Voc. in cantu” им е поверена функцията на cantus firmus – те свирят хоралната мелодия високо в сопрана (предписан е регистър от 2'), високо над другите 3 гласа, които се свирят на мануала.

Тук трябва да направим една бележка – интересно е, че сходен тип илюзорност със

заместване на функцията на дадено нещо с друго можем да открием и в архитектурата. Колкото и свободен да е този паралел ще си позволим да се обърнем към декора на един театър, проектиран от Андреа Паладио (1508–1580) – Teatro Olimpico (на снимката) във Виченца, завършен 1585 г. Сцената му сякаш се явява като един площад, на който се събират три дълги улици. И тъкмо дълбочината на тези улици е илюзорна – фасадите на сградите, които се виждат всъщност са с трапецовидна форма като по този начин създават впечатлението за някаква голяма дължина, а в действителност това са три сравнително къси коридора.



Мисленето за музиката като за жива материя, като за нещо, което говори е изключително важно за нейното разбиране както от страна на изпълнителите, така и от страна на онези, които я анализират. Екзегетичното вглеждане отвъд изображенията на нотите върху нотния лист може да създаде чудесни паралели с различни идеи или други изкуства, като например архитектурата, като по този начин се хвърля по-голямата яснота върху конкретната творба. Тази идея за отбягване от абстрактността на музиката и търсенето в по-конкретна и обективна насока очевидно ни най-малко не е била чужда на Ренесанса и Барока. Прастарата идея за смисъла на хармонията е възприета от личност като Атанасиус Кирхер (1602–1680), който избира тъкмо органа, чийто орган е с по шест тройки черни клавиши и има шест регистъра (символиката на числата), за да изобрази Сътворението на Света в “Musurgia universalis”, Рим, 1650 г. (на изображението долу). Сходна идея имаме и при архитекта Бернини в проекта му за орган, осъществен в църквата Santa Maria del Popolo в Рим – инструментът, вплетен в живото дърво, в природното начало (на изображението долу).

