

№: 23932/90
сеп. 180/90

УНИВЕРЗИТЕТ " КИРИЛ И МЕТОДИЈ " .
ФАКУЛТЕТ ЗА ФИЛОЗОФСКО-ИСТОРИСКИ НАУКИ
ГРУПА ЗА ИСТОРИЈА


СОТИР ГОЛАВОВСКИ

МУЗИЧКИТЕ РАКОПИСИ ОД ОХРИДСКАТА ЗБИРКА И НАЈСТАРИТЕ СОЧУВАНИ
МАКЕДОНСКИ ТРИОДИ НА СЛОВЕНСКИ ЈАЗИК

- ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА -

Ментор : Акад. проф. др. Владимир Мошин

Скопје, 1985.



СОДРЖИНА

1. Благодарница I

У В О Д

1. Побуда и причини за обработка на поставената тема .. 4
2. Осврт врз досегашните проучувања на ракописите од Охридската збирка, со посебен осврт на музичките, и најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик 6

Г Л А В А I

1. Византиското влијание врз развојот на македонската култура во периодот IX-XIV век 13
2. Развој на литургиското дело во Македонија, со акцент на музичката компонента 22
3. Потеклото на теоријата на музиката присутна во манускриптите 34
4. Забелешки 40

Г Л А В А II

1. Опис на музичките ракописи од Охридската збирка 51
2. Нотација 68
3. Структура на мелодиите 84
4. Забелешки 88

Г Л А В А III

1. План и состав на триодот 92
2. Опис на најстарите сочувани македонски триоди 101
3. Поетски форми 121
4. Нотација 127
5. Забелешки 135

Г Л А В А IV

1. Музичката интерпретација на текстовите во опишаните манускрипти како еден од изворите за дефинирањето на Македонската варијанта на византискиот октоих 141

ЗАКЛУЧОК 162

ИЗБОРИ И ЛИТЕРАТУРА 172

Овој труд е резултат на мојата 15-годишна работа врз иследувањето на средновековното минато во Македонија. Ако тој претставува придонес за развојот на македонската музикологија и историографијата воопшто, тогаш тоа е и заслуга и на повеќе специјалисти од разни области кои со своите драгоцен совети ми помогнаа во разрешувањето на разни проблеми со кои се среќавав во процесот на работата.

Во прв ред сакам да се заблагодарам на проф. др. Владимир Мошин, мојот ментор, за помошта што ми ја укажуваше, а која се протегаше и вон границите на вообичаената менторска задача.

Благодарност должам и на проф. др. Бранко Панов, проф. др. Цветан Грозданов и др. Лидија Славева за нивната добронамерна помош и критика.

Исто така се заблагодарувам и на сите други поединци и институции кои ми овозможија полесен пристап до изворите и литературата.

Сотир Голабовски

У В О Д

1) Побуда и причини за обработка на поставената тема

Во склопот на сеопштиот повоен развој на македонската материјална и духовна култура и историографијата и музикологијата бележат видни резултати. Најпрвин се тргна од најсогледливото т.е. од дефинирањето на современоста¹, а потоа на НОБ² и периодот меѓу двете светски војни³, за да се пријде кон иследување на XIX-от век.⁴ Средниот век речиси воопшто не е обработен музиколошки, макар да постојат одредени трудови што се однесуваат на овој период од македонската национална културна историја.⁵

Се поставува прашањето: Зошто токму овој период кој е толку значаен за развојот на македонската, словенската воопшто, па и светската музичка култура останал неразработен? Повеќе причини има за тоа, но секако, тоа се должи, пред се, од степенот на развојот на нашата музиколошка мисла и од сложеноста на материјата, која од иследувачот бара не само музиколошка подготвеност туку и пошироко од тоа: историска, лингвистичка, палеографска, филозофска, теолошка и сл. Покрај тоа, речиси, нераздвојната поврзаност на сите гранки на уметноста во средниот век налага да се пријде и кон компаративно иследување на литературата, музиката и ликовната уметност.

Малубројните трудови кои се однесуваат на македонската средновековна музичка култура главно потекнуваат од соседните земји кои како по изборот на третирањето материјал така и по неговата интерпретација се еднострани и тенденциозни. Тргувајќи од ненаучното гледиште дека во овој период не постоеле етнички, политички и културни разлики меѓу населението на Бугарија и Македонија овие научници не правеле разграничување меѓу бугарскиот и македонскиот народ туку едноставно ја пренесувале терминологијата "Бугарија", "бугарски народ" и на Македонија и македонскиот народ.⁶ Затоа се налага и потребата и од критичен осврт врз досегашните научни иследувања од овој домен.

Една од главните побуди и причини за обработка на поставената тема секако е тоа што музичките ракописи од Охридската збирка, иако се систематизирани, опишани (на француски јазик) и ставени на користење на научните работници од 1961 година⁷, сепак не се публикувани, со исклучок на неколку страници, ниту пак музиколошки поопстојно се третирали. Со оглед на фактот што во овие 14 манускрипти се содржани сите видови на византиска нотација тие се незаменив извор на информации за сите оние кои работаат врз иследувањето на средновековното минато на Македонија. Покрај тоа овие значајни извори на информации не се искористени за дефинирањето

на македонската варијанта на византискиот октоих, ниту за специфичните видови на нотации кои ги среќаваме во македонските ракописи пишувани на словенски јазик.

Уште понезавидна е состојбата околу дефинирањето на музичката компонента во најстарите сочувани македонски триоди, пишувани на словенски јазик. Тие содржат специфичен вид на музичка интерпретација на триодната поезија со карактеристична нотација и други музички ознаки, кои речиси воопшто не се темелно третирали на светски план. Затоа наша задача ќе биде врз база музичко-теоретски произградените охридски ракописи (сочувани на грчки јазик) да се даде прилог кон дефинирањето на музичката компонента на овие значајни ~~су~~ македонски културни паметници.

Работата врз музичката компонента на музичките ракописи од Охридската збирка и најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик може да биде од полза не само за откривањето на ~~них~~ македонското средновековно музичко благо туку и за расветлување на одделни прашања кои се однесуваат на другите словенски народи кои во овој период се развивале под влијание на византиската култура. Затоа ќе се трудиме секогаш да ги имаме во предвид научните резултати постигнати на ова подрачје од страна на музичките медиевисти од целиот свет.

Најпрактичната димензија на овој труд е секако прилогот кон дефинирањето на македонската варијанта на византискиот октоих. Макар да е констатирано дека таа постои како во музичките ракописи настанати на македонска почва така и во современата црковно-музичка практика⁸, сепак таа до денес не е теоретски дефинирана. Потребата од нејзино дефинирање се покажува денес како многустрана. Но сепак се чини дека со нејзиното дефинирање за македонските композитори ќе се оствори еден нов извор на инспирации за нивното творештво со што и понатака ќе продолжи да живее Климентовата традиција во наши современи услови а тоа ќе биде најзначајниот практичен придонес на овој труд.

2) Осврт врз досегашните проучувања на ракописите од Охридската збирка, со посебен акцент на музичките, и најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик

Предмет на разгледување во овој труд ќе бидат 14-те музички ракописи што се сочувани на грчки јазик во Народниот музеј во Охрид а потекнуваат од XI-XIV век, како и најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик: Ресенскиот фрагмент од триод XI в. Слечанскиот фрагмент од триод XII в., Битолскиот триод XII в., Загребскиот македонски триод XIII в., Шафариковиот триод XII-XIII в., Орбелскиот триод XII-XIII в., и неколку други фрагменти од триоди.

По познатите уништувања и разграбувања на ракописниот фонд создаден на македонска почва⁹ во Охрид до денес се сочувале 14 музички ракописи од средновековниот период. Оваа збирка на музички ракописи како по бројот така и по содржината е најбогата во Југославија.^{9(a)} Од начинот на пишувањето на невмите, записите, мелодиската структура на напевите и други музички карактеристики може да се заклучи дека тие биле пишувани од Словени и Грци. Во ракописите не се означени авторите на песнопенијата со исклучок на манускриптот бр. 58 (52) Антологион од XIV век, каде среќаваме авторизирани дела од еден од најголемите реформатори и творци во византиската музика, Јован Кукузел, македонски Словен, родум од село Церменци или Церманци, Дебарско.¹⁰ Тоа зборува за големото значење што овие ракописи го имаат за нашата и светската музикологија. Но, и покрај тоа тие речиси воопшто се се разработувани од музиколозите, со исклучок на ракописот бр. 53(39). Затоа слободно можеме да кажеме дека досега тие се иследувани попатно во склопот на целата Охридска збирка на ракописи.

Според постојната литература прв пројавил интерес за ракописите од Охридската збирка В.И. Григоровиќ. Тој во 1845 година го посетил Охрид и во главната црква регистрирал 69 ракописи на грчки јазик и 23 на словенски јазик.^{10 (a)}

Во 1863 година пропатува низа Македонија австрискиот конзул за Источна Грција Ј.Г. Хан, кој во црквата св. Климент нашол еден голем дрвен ковчег полн со ракописи, кои не биле предмет на неговите интересирања. То се задржал на еден "Кодекс на Митрополијата".¹¹

Во 1865 година, по трагата на Григоровиќ, во Охрид дошол архимандритот Антонин, кој во делатот на црквата св. Климент изброил 120 ракописи, сите на грчки јазик со еден византиски хронограф.¹²

По 1885 година бугарската наука пројавила посебен интерес за

Охрид и за неговото словенско минато. Од тоа произлегла и широката акција на егзархиското свештенство за собирање на ракописите од овој терен. При повлекувањето на бугарските војски во 1912 или 1918 година со себе однеле дел од ракописите кои денес се наоѓаат во бугарските библиотеки и архиви. Така н.п. во 1893 година, А. К³нчев престојувал две недели на гости кај охридскиот епископ Григориј и заедно со протопсалтот на владиката ги обиколил сите охридски цркви и параклиси и ги пробарал сите црковни тавани и мутли во потрага на старини. Во еден долап на митрополиската канцеларија нашол повеќе стари книги кои биле донесени од разни селски свештеници, меѓу нив и неколку ракописи што ги донел митрополитот од манастирот Слепче. К³нчев ни оставил податоци за 7 ракописи од оваа збирка.¹³

Во 1898 година Рускиот археолошки институт во Цариград упатил во Македонија научна експедиција со задача да ги проучи старините и регистрира ракописите. Извештај за ракописите дал директорот на Институтот Ф.И. Успенски, кој подоцна обработил два ракописи во одделни статии.¹⁴

Во 1902 година и Х. Гелцер допатувал во Охрид каде што посебно се заинтересирал за споменатиот охридски "Кодекс на митрополијата".¹⁵

Дури во 1938 година Охридската збирка го добила својот прв провизорен и непотполн инвентар. Таа година Х. Поленакović ги прегледал библиотеките на сите 14 охридски цркви и само во црквата св. Климент тој регистрирал 68 ракописи на грчки јазик и 1 на словенски јазик.¹⁶

За време на окупацијата во 1942 година Управата на Народната библиотека во Скопје превзела инвентарирање на целата ракописна збирка во црквата св. Климент, кога се регистрирани 89 ракописи на грчки јазик и 1 на словенски јазик.¹⁷ За време на овие воени години оваа збирка на ракописи морала да се крие така што еден дел била сместена во амбарот за жито така што многу настрадала од глупци а дел била скриена во некое чоше. По ослободувањето на земјава ракописите биле пренесени на сигурно место и распоредени според инвентаризацијата од 1942 година.

По повод прославата на 10-годишнината на Народниот музеј во Охрид, а во врска со одржувањето на XII-от меѓународен византолошки конгрес, управата на Музејот му понудила на В. Мошин да изврши дефинитивен опис на ракописите од оваа збирка. За таа цел В. Мошин претстојувал еден месец во Охрид каде што организирал чистење на

спомениците од прав, црвоточина и други штеточинци; била извршена и констатација за степенот на оштетеноста и укажана потреба од превземање неопходни мерки за конзервација, односно реставрација на загрозените ракописи. Сите ракописи без корици и со оштетена подврзија биле ставени во завивки од картон. На тој начин сета збирка добила нови етикети со реден број на инвентарот од 1942 година, кој веќе Снегаров го внел во научната литература. Била спроведена класификација и идентификација на спомениците спрема податоците од поранешните прегледи на Григорович, Успенски, Поленаковиќ и Снегаров, што овозможило да се утврдат првобитните сигнатури за 75 ракописи.

По извршената работа врз регистрацијата и описот на ракописите од страна на В. Мошин било констатирано дека оваа збирка содржи 89 манускрипти на грчки јазик од кои 14 музички. Покрај тоа повторно била формирана серија на ракописи ~~книжевни~~ на словенски јазик, со тоа што покрај Октоихот од црквата св. Климент му се придружиле три ракописи од поранешната збирка на Музејот. Оваа збирка добила свој посебен реден број на сигнатурата, со што е овозможено непречено зголемување на обете збирки со евентуални приновки.¹⁸

Во рамките на описот на целокупната Охридска збирка на ракописи од страна на В. Мошин поставени се темелите за позадлабочена обработка на музичките ракописи. Имено В. Мошин покрај описот на материјалот на кој тие се напишани, подврсани, украсени и слично, дава авторитетни податоци за писмото, илуминацијата, текстот и записите. Покрај тоа за прв пат го одредил типот на византиската невматска нотација употребена во секој одделен ракопис и носочил други ракописи и литература за понатамошна музиколошка разработка.¹⁹

Во 1966 година Д. Стефановиќ го објавил трудот "Охридски неумски ракописи и почетоци на словенската музичка култура" каде извршил некои исправки во однос видот на нотацијата застапена во одделни ракописи и нивното датирање. Покрај тоа Д. Стефановиќ во овој труд презентирал и додатна библиографија која се однесува на музиколошките истражувања на оваа проблематика во светски размери.²⁰ Но, овој автор не се зафатил со дешифраторска работа заради што не бил во можност подлабоко да навлезе во содржината на музичките текстови на овие манускрипти.²⁰

При подготвувањето на тритомниот труд "Охрид и Охридско низ историјата" Д.Ортаков и С.Голабовски биле задолжени да го изработаат делот од областа на музичката култура. Меѓу другите опфатени материјали соодветно место зазема и музиколошката оценка на музичките ракописи од Охридската збирка. Преку овој труд овие ракописи го добиваат вистинското место во процесот на развојот на македонската музичка култура, при што се истакнува дека во византиско време на охридска почва е направен чекор напред во поглед на издигањето на музичката теорија и писменост. Притоа констатацијата на Д.Стефановиќ во поменатиот труд дека " календарот на светците и празниците укажува дека повеќето ракописи потекнуваат од областа на Константинопол или Солун " е коригирана на единствено правилен начин дека "календарот на светците и празниците јасно укажува на присуството во Охрид на луѓе од Цариград и Солун и на степенот на влијание што тие го вршеле во секојдневната црковна практика"²¹. Ваквата теза може да се поткрепи со низа историски факти, како што е на пример кореспонденцијата на Теофилакт Охридски.²²

Во сите овие трудови дадени се значајни податоци и оценки за музичките ракописи од Охридската збирка, но сепак во ниеден од нив не е пријдено кон конкретна дешифрирација на музичките текстови и нивна анализа. Чекор напред во оваа смисла направил В.Мошин во својот труд "Новгородски листићи и Остромирово јеванђеље" при што целиот сочувани словенски текст од Новгородските листови во музички поглед е компариран со соодветните текстови од охридските ракописи бр. 70 и 73. Преку деталната анализа на споменатите ракописи В.Мошин констатирал дека првобитниот кирилски превод на апракосното евангелие морало да ги содржи целосниот тогашен грчки систем на екфонетски знаци. Според тоа Новгородските ливчиња се остаток од македонскиот превод на грчкиот апракос. Тие се од Остромировото евангелие и своевремено припаѓале на охридскиот апракосни кодекс кој пред крајот на X век бил пренесен во Русија, во Новгород, каде во средината на XI век послужил како предлошка за изработка на Остромировото евангелие.²³

Прилог кон ваквата конкретна работа, која не одвојува само еден чекор од дешифрирациската работа, е и трудот на В.Мошин "Опис на еден византиски музички фрагмент од Архивот на ЈАЗУ " каде овој македонски фрагмент од триод е компариран со соодветните делови од охридските ракописи бр. 53, 42, и ракописот на Dalássepos MMB 1221, при што е даден и соодветен словенски текст.²⁴

И покрај големата вредност, ракописите од Охридската збирка досега не биле предмет на научно иследување од музичките медиовисти надвор од нашата земја. Исклучок претставува ракописот бр. 53(39), од кога за прв пат во 1898 година Ж. Тибо репродукувал една страница, означувајќи го притоа ракописот како "Триод од Охрид".²⁵

Во 1966 година Ф. Странк од истиот ракопис репродукувал неколку страници во палеографскиот атлас на раните византиски невматски ракописи.²⁶

Во 1970 година К. Флорос ги направил првите дешифрирации на делови од овој ракопис, задржувајќи се притоа на почетните делови од стихирите, кои речиси се идентични во сити ракописи поради воспоставената традиција на започнувањето на пеењето на дадениот глас со помош на определените интонациски формули. Преку ваквиот избор на материјалот К. Флорос го истакнува космополитскиот дух кој во средниот век, според него, бил владеечки и на музичко поле.²⁷

Најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик од страна на музиколозите речиси воопшто не се иследувани. Во трудовите од други специјалисти се загатнува и музичката проблематика. Во прв ред таков е магистерскиот труд "Структурна и текстолошка анализа на македонската рецензија на Писниот и цветниот триод на ЈАЗУ бр. IV, д-107" од Лидија Славева. Работејќи врз проблематиката која ги содржи прашањата сврзани за постанокот и развојот на грчкиот триод и словенскиот превод на триодот, авторката не можела а да не се дотакне и до музиколошката проблематика која е една од најзначајните компоненти на оваа богослужбена книга. Сепак во овој труд на преден план анализата на структурниот и текстолошкиот аспект на триодот.²⁸ Поконкретен придонес кон расветлувањето на музичкиот аспект на овој значаен македонски ракопис Л. Славева дава преку трудот "Систем на нотни знаци во Загребскиот триод од почетокот на XIII в.", во кој се издвоени 27 фита-комбинации кои се споредени со соодветни комбинации присутни во средновековната грчка и црковна музика.²⁹ Сличен придонес Л. Славева дава и преку трудот "Музичките знаци во Шафариковиот триод".³⁰

Во трудот под наслов "Средновековни споменици на македонската музичка култура" Г. Поп-Атанасов констатира дека фита-нотацијата во македонските ракописи се среќава уште од почетокот на XI-от век. Најпрвин таа се употребувала ~~како илустрација~~ во ограничена мера но во текот на XII-от а особено во XIII-от век таа нашла широка примена во Македонија. Во почетокот знакот фита се употребувал самостојно а подоцна во комбинација со други знаци од екфонетскиот систем, па дури и невматскиот систем. Овој знак, односно

систем на знаци, е присутен во скоро сите македонски нотирани текстови од тој период (не е регистриран единствено во Болошкиот псалтир).³¹

Од веќе наведените причини бугарските музиколози и слависти пројавиле интерес за иследување на музичката компонента на овие македонски ракописи. Сега најобремен е трудот на С. Петров и Х. Кодов "Старобугарски музикални паметници " во кој како бугарски ракописи се третираат Кипријановските листови т.е. Фрагментот од Цар Самуиловиот кодекс, Ресенскиот фрагмент од триод, Битолскиот триод, Аргировиот триод, Болошкиот псалтир и Драгановиот минеј. Овие македонски ракописи всушност се основниот материјал на кој почива овој труд. Во него покрај описот на текстуалната компонента дадени се и пописи на музичките знаци употребени во ракописите, без да се навлегува во откривањето на нивното значење.³²

Сличен придонес дава и С. Кожухаров во својот труд "Нотни начертанија в Орбелскиј триод ". Во него се истакнува сестемното запишување ~~еж~~ на нотираниите за пеење слогови со растегното писмо т.е. преку повторување на самогласката врз која се пее одреден музички мотив. Покрај тоа С. Кожухаров издвоил 10 типови на фита-комбинации кои се употребуваат во овој македонски паметник.³³

Што се однесува до проблемот околу откривањето на значењето на музичките знаци застапени во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик, допирни точки можеме да најдеме во нив за трудови кои се однесуваат на расветлување на прашањата сврзани за потеклото и развојот на византиската невматска нотација, како и за нотацијата на старо-рускиот црковен напев. Но, за ова прашање ќе стане збор во III-та глава од овој труд.

Г Л А В А I

1) Византиското влијание врз развојот на македонската култура во периодот IX-XIV век

Познато е дека Византиското Царство, пишува Г.Острогорски, силно влијаело на политичкиот и културниот развој на јужнословенските народи. Државата со голема политичка традиција и стара, високо развиена култура, Византија силно го ширела своето влијание врз сиот околен свет, вовлекувајќи ги околните народи и држави - едни во поголема, други во помала мера - во својата културна и политичка сфера. Државното и црковното уредување на тие народи, како и нивната духовна и материјална култура носат на себе - во поголема или помала мерка - печат на Византија.³⁴ Оваа теза ја потврдува и А.Грабар кога вели дека во Источна Европа словенските земји, чии народи пред покрстувањето имале релативно слабо развиена уметност, ги запознале големите програми и техники на учената уметност дури по преминувањето во христијанство преку делата на уметниците кои дошле заедно со мисионерите.³⁵ А бидејќи црковен центар за овие земји бил Цариград, логично е што неговата активност (на религиозен и уметнички план) ќе биде, се до неговото паѓање под власт на османлиските Турци во 1453 година, поттик и углед за уметничката дејност во земјите од овој регион. Од овие причини периодот од IX-XIV век од историјата на македонската музика е означен како период на византиски влијанија во македонската музика.³⁶

Секако, ваквото глобално детерминирање на работите и појавите не ја исклучува можноста за барање и за препознавање на варијанти (во одделни гранки на уметноста) во византиско-словенската култура. Ова во прв ред е овозможено од реалијата што повеќе генерации на уметници во словенските земји што се развивале во овој период под византиско влијание создале дела низ кои провејува нивната свест за градење уметност и врз културните традиции на нивните народи, како што е највидлив случајот во Македонија со дејноста на ^{Методиј} Климент и Наум, попот Богомил, Јован Кукузел и др.³⁷ Од овие причини при глобалното детерминирање на работите и појавите ќе ги употребуваме термините византиска, византиско-словенска или словенско-византиска уметност. А кога ќе зборуваме за варијантите ќе стане збор за руската, српската, македонската, грчката, бугарската и др.³⁸

Покрај ваквите национално и регионално врзани проучувања на сакралната уметност од средниот век, денес се повеќе се афирмира тенденцијата за проучување на сета христијанска уметност како ~~една~~ единствена и нераздвојна целина. Ваквата теза, н.п. на музички план, е овозможена да егзистира пред се од следново: фактот што во за-

падната и во источната Црква музиката била практикувана според системот на осумте модуси;³⁸ тоналните основи на таканаречените гласови биле речиси идентични а се разликувале според своите имиња;³⁹ особено големата сличност на византиските со латинските невми го натерале Ж.Тибо да ја постави теоријата за византиското потекло на латинските невми;⁴⁰ а поврзаноста во поглед на вршењето на богослужбата му дала повод на А.Гастуе почетоците и развојот на грегоријанските мелодии(кои и денес се основен материјал за вршењето на католичката богослужба) да ги бара во мелодиите на синагогите, каде и византиската музика ги бара главно своите извори.⁴¹

Е.Велес, еден од најголемите авторитети за византиската црковна музика, предлага уште еден можен пристап кон разрешувањето на ова прашање кога вели дека Византија самата не ја играла онаа водечка улога која и се припишува од сите страни. Затоа што поставува се појасно дека Византија не била ништо повеќе отколку величественено собиралиште и преодна станица на творечките сили...⁴² Ова мислење го застапува и Г.Острогорски кога вели дека никој повеќе не мисли, како што мислел чувениот Фалмерајер, дека населението во Грција во средниот век потполно се словенизирано и го изгубило својот грчки карактер. Би било несериозно денес да се брани оваа парадоксална теза, но исто така е несериозно да се порекнува фактот дека што словенскиот елемент во раниот среден век подолго време во јужна Грција бил доминантен.⁴³ Затоа Е.Тончева смета дека со примањето на христијанството словените биле воведени во сверата на создавањето на многународносна византиска култура.⁴⁴

Ваквите различни приоди кон разрешувањето на прашањата кои се однесуваат на взаимните односи меѓу византиската и словенската култура и денес се актуелни. Меѓутоа, и колку тие да се различни не ги негираат ^{постојењето на} влијанијата на византиската култура врз словенската и обратно. Проблемот е во определувањето на степенот на влијанието. Според Г.Острогорски тој може да се определи донекаде веќе со самата географска положба. Едни области на Балканскиот полуостров сосема се свртени кон Византија, други се свртени кон Запад, некој ~~ки~~ пак се наоѓаат на работ помеѓу западниот и источниот ~~ки~~ свет и, спрема тоа, во едни области византиските влијанија делуваат со сета своја ~~ки~~ сила, непосредно и без пречки, а во други се судруваат со негде појаки, негде послаби сопернички влијанија од Запад.⁴⁵ На музички план тој може да се определи врз база на сочувани те извори, како што се литургиските ракописи, историските документи (житија, летописи, патеписи, писма и сл.) а во ограничена мера и

усната традиција (црковна и световна).⁴⁶

Следно спорно прашање е самиот термин "влијание". В.Мошин смета дека наместо терминот влијание подобро е да се употребува терминот "врски" (мостови) бидејќи секоја врска (контакт) претставува свесен интерес за взаемно запознавање на културните вредности, односно секое запознавање е свесно превземање на нови сознанија во составот на своето културно богатство. Без ваквите врски (мостови), контакти или влијанија развојот воопшто не би можел да се замисли. Според В.Мошин, самостојни, самобитни култури (врз кои не се вршело влијание од некоја друга култура) никогаш немало. Секој контакт меѓу луѓето води кон размена на мисли, кон взаемно запознавање на културните вредности. Она што изгледа рационално и корисно или убаво и пријатно се прифаќа во еден или друг облик, се прилагодува на своите навик и вкусови.⁴⁷ Ние го прифативме терминот "влијание" од причини што тој во најголема мера се употребува во постоечката литература, макар да ги респектираме искажаните дилеми.

Земајќи го предвид сето досега изнесено и специфичните историски околности можеме да го повториме она што го констатирал Г. Острогорски дека во средниот век Македонија била средиште од каде византиските културни и политички влијанија се ширеле на соседните јужнословенски земји⁴⁸, ~~и~~ па и на другите словенски земји.⁴⁹ Тоа значи дека во Македонија за разлика од другите словенски земји биле најприсутни византиските влијанија а од друга страна пак македонските словенски биле најдиректно вклучени во развојот на византиската, византиско-словенската и словенската култура. Ова го потврдуваат низа факти, како што се: просветителската дејност на браќата Кирил и Методиј и нивните ученици Климент и Наум, богомилското движење, дејноста на Јован Кукузел, бројот и староста на сочувваните ракописи, цркви и икони и сл. Ова го потврдува и В.Мошин при неговата компаративна анализа на најстариот сочуван музички кирилски ракопис Кипријановските ливчиња т.е. Фрагментот од Цар Самуиловиот кодекс (X в.) со охридските ракописи бр. 70 и 73 (кои се сочувани на грчки јазик) кога констатира дека и покрај сите разлики, кои се појавуваат во употребата на музичките знаци, може да се заклучи дека првобитниот кирилски превод на апракосното евангелие морало да го содржи целокупниот тогашен систем на грчката нотација.⁵⁰ Од друга страна пак н.п. познато е дека еден од најпознатите византиски музички творци и реформатори на теоријата и писменоста Јован Кукузел по потекло бил македонски словен.⁵¹

Сочуваните музички ракописи од Охридската збирка и најстарите македонски триоди на словенски јазик што ќе бидат предмет на нашето понатамошно иследување најрејлејно зборуваат за преплетувањето и струењето на музичките информации.

Слична е состојбата и во сферата на средновековната ~~книжев-~~^{книжев-}ност во словенските земји кои во средниот век биле под византиски културни влијанија. Таму од ~~книжевните~~ времето на Кирил и Методиј и неговите ученици Климент и Наум па се до XVIII-XIX век претежно се преведувала литература од византиски извори. Ако земеме во раце било кој словенски ракопис (часослов, ~~книжи~~ осмогласник, триод и сл.) ќе констатираме дека во основата тој е превод од грчки оригинал, макар да во многу од нив ќе најдеме дела создадени од Словени, како што во триодната поезија е случајот со стихирите за ~~кни~~ еретиците троезичници.⁵² Ваквата реалија ~~кни~~ му овозможила на Д. Богдановиќ да констатира дека национална самобитност во литературното создавање во средниот век нема, и покрај тоа што може да се зборува за некои специфичности во литературниот израз на ~~кни~~ еден или друг народ. Општите категории во целата епоха се над и пред посебните белези и затоа ниту една национална литература од средниот век не би можела да се издвои од својот општ простор - освем, многу условно, работно, покрај сите огради и напомени за големата поврзаност со литературите на другите народи кои припаѓаат на истиот културен простор. Не би можело да се зборува за руската средновековна литература без честите наврќања на јужнословенската литература од средниот век а особено без компаративното истражување со византиската.⁵³ Взаемните влијанија во оваа вблест од уметноста ги истакнува и еден од најголемите познавачи на византиската литература К. Крумбахер, кога пишува дека длабоко навлезените ^{гле} влијанија ориентални, словенски и од други народи врз грчката литература од средниот век.⁵⁴

Создадена за потребите на црквата најстарата словенска книжевност, и во текот на вековите, и служела најмногу нејзе. Но, според мислењето на Р. Угринова-Скаловска таа не е тематски свртена само кон црквата, ниту е само преводна: само еден бегол поглед од гледна точка на застапеноста на книжевните родови во неа, како и нејзината содржина, не уверува дека средновековната книжнина кај нас претставува неразделно единство со книжевните струења карактеристични за времето и за сиот словенски свет, а особено на оној со тесни духовни врски со византиската култура.⁵⁵ При изнесените мислења за периодизацијата на средновековната македонска литература В. Стојчевска-Антиќ констатира дека периодот IX-XIV век е

Литературата, музиката и ликовната уметност во рамките на литур-
гиското дело

Со прифаќањето на христијанството уметноста на македонска почва добила двојна функција. Од една страна продолжила да се негува народната уметност низ световните манифестации, а од друга пак, црковната како составен дел на богослужението и другите верски обреди. Наш интерес, со оглед на ракописите кои се предмет на нашево иследување, е литургиската уметност. Нејзиното иследување како целина во рамките на литургиското дело се налага од причина што таа во овој период се вклопила во сложениот теслошки систем при што се афирмирала своевидна синкретичност помеѓу гранките од уметноста. Затоа, иако не би можеле да ги пренабрегеме некои специфики на секоја одделна гранка од уметноста, нивната општа идејно-естетска суштина и литургиска функција, ни овозможува да констатираме дека, ^{тие} ги формирале општите тенденции во нивниот развој и им давале заеднички печат.

а) Поимот литургија

Како што е познато под терминот литургија (гр. λειτουργία) порано и денес се подразбирало и подразбира различни содржини. Во Стара Атина под овој термин се подразбирале работите кои граѓаните, на своја сметка, морале да ги свршат во корист на државата. Со текот на времето зборот литургија добил култово значење. Денес во Источната црква под овој термин, во прв ред, се вваќа централниот облик на богослужението, во кој се вршат светите тајни т.е. Евхаристијата (гр. ευχαριστία). Во пошироката смисла под ~~и~~ овој термин се подразбира надворешниот израз на богочитувањето, ⁶¹ богопоклонувањето и богоопштењето во сите негови пројави. Главни составни делови на литургијата, сватена во пошироката смисла ~~и~~ се: вечерна, повечерие, полуночица, утрена, литургија (сватена во потесната смисла) и часовите. ⁶²

Според овој термин и науката за црковното богослужение е наречена литургика (гр. λειτουργική , лат. scientia liturgi^{ca}). Еден од најважните извори и паметници за литургиската наука се древните сочувани литургиски текстови. Се разбира овде тие се проучуваат во прв ред како кодекси и ехологии (служебници). Иако нашата цел е поинква, во овие паметници да ги откриваме уметничките вредности, сепак не ќе смееме да бидеме надвор од предметот на нејзиното иследување бидејќи тој ја одредува идејно-естетската суштина и функција на средновековната црковна уметност.

б) Литературата и музиката во богослужбата

Најосновно средство, без кое не би можела да се оствари божественото, е словото (гр. $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$). Денес овој оригинален и популарен термин во античката и средновековната филозофија, од страна на марксистичката филозофија се смета за непреводлив. Затоа тој условно или описно се преведува со "мисла, адекватно изразена во словото и потоа неразделна од него, или слово кое адекватно изразило некаква мисла и потоа од нејзе е неразделно".⁶³ Затоа вообичаените преводи како лат. *verbum*, герм. *Wort*, франц. *parole*, англ. *word* ја изразуваат само лингвистичката страна а не мисловната и логичката. Во македонскиот јазик овој термин ја задржал и својата форма и содржина. Според тоа тој останал загонетен, задржувајќи го притоа своето надлитературно значење.

Словото е водржано во голем број разновидни сочувани литургиски ракописи, како што се: Евангелието, Апостолот и Псалтирот, потоа Типикот, Минејот, Октоихот, Триодот и др. Овие текстови од музичка страна можат да бидат интерпретирани :

а) во вид на рецитатив "свечено читање", или лат. *Lectio solemnis*

б) во вид на побогато мелодиско изразување "црковни песнопенија". Според тоа дел од текстовите содржани во сочуваните ракописи се интерпретираат според стилот *Lectio solemnis*, како што се Евангелието, Апостолот и Паримејникот а дел во вид на побогато мелодиско изразување, како што се Октоихот, Триодот, Псалтирот, додека во дел од нив се содржани упатства од вонмузичко и вонлитературно значење како што се Типикот или Уставот.

До појавата на првата печатница во 1444 година, сите богослужбени текстови се пишувале рачно на пергамент, хартија и сл., па поради тоа денес за средновековната литература и музика судиме претежно врз овие ракописни материјали. Од овој сочуван ракописен фонд досега најобработени се библиските текстови, додека ракописите со исклучиво литургиска содржина не привлекле толкаво внимание, од една страна поради нивниот помал литературен интерес и тесна поврзаност на нивната проблематика со богословско-догматската содржина, а од друга страна што нивното проучување е невозможно без познавање на таа проблематика.⁶⁴ Се разбира оваа реалија бара од одделните специјалисти при проучувањето на ракописите додатни напори при проучувањето на проблематиката од подрачја за кои тие не се специјалисти. Воколку не се обезбеди овој предуслов, во работата лесно може да се дојде до фаворизирање на ирелеватни извори и литература, како и до погрешни заклучоци.

Очевидна е големата поврзаност и взаемно проникнување помеѓу црковната литература и музика. Тоа може да се види и во подрачјето на надредните и околууднети знаци во најстарите сочувани текстови. Имено, до крајот на IV век ~~црковните~~ ^{библиските} текстови покрај тоа што биле напишани во непрекинато писмо (лат. *scriptio continue*) тие не биле разделени на зачала и затоа нивното правилно читање било отежнато. Поради тоа и на Исток и на Запад се создале посебни обучени кадри, четци, кои во латинскиот свет се нарекувале лектори (лат. *lectores*) а во источната црква агности (грч. *αγνοστη*) Тие требало да ги совладаат сите тешкотии од техничка и уметничка природа, како би можеле правилно да ги читаат текстовите.⁶⁵ За олеснување на оваа тешка задача лекторите почнале апостолските и евангелските текстови да ги делат на завршени ~~мисли~~ мисловни целини (перикопи или зачала) а над текстовите да додаваат знаци кои ја одредувале музичката интерпретација на текстот. Св. Јован Дамаскин (VIII в.) и Теодор Студит (IX в.) за Источната црква ги разделиле апостолските и евангелските четива на перикопи.⁶⁶ Според ваквото компаративно гледање на работите произлегува дека екфонетската нотација се појавила во VIII в. а не како што некои мислат ~~дека~~ во IV век.⁶⁷ Тоа го потврдува и фактот што најстарите сочувани ракописи од овој вид нотација потекнуваат од VIII в.⁶⁸

Црковната поезија обично била пораскошно музички интерпретирана, според тоа и неодвоива од музиката. Затоа не чудно што во средниот век творците на текстовите биле и творци на мелодиите. Кај нив истовремено се јавувала и поетската и музичката идеја која истовремено се реализирала. Најпознати вакви творци се Јован Дамаскин, Андреј Критски (VIII в.), браќата Теодор и Јосиф Студит (IX в.) и др. Најнапред овие мелодии се предавале по патот на усмената традиција од колено на колено. Како би се оваа тешка работа олеснала почнале мелодиите да се забележуваат со нотни знакови. Но овие мелодии барале и посложен систем на нотни знакови, за разлика од евангелските текстови. Тоа била причина да се појави во употребата во IX век, таканаречената палеовизантиска нотација, која се текот на времето, заедно со развојот на мелоритмичката структура на напевите, се развивала и усовршувала преминувајќи во нов тип на нотација наречена, медиовизантиска, која пак преминала во неовизантиската.

Од сето досега речено јасно се гледа ~~којкакака~~ ^{нераскинливата} врзаност на средновековната црковна литература и музика.

в) Литературата и ликовната уметност

Слични соодноси постојат и помеѓу литературата и ликовната уметност, затоа што према Дионисије Картузијанец (+1471) во уметноста зрачи одблесок на мудроста иж возвишеноста на Творецот,⁶⁹ Д.С.Лихачов констатира дека литературата во средниот век и давала белег и на ликовната уметност. Взаемното проникнување е факт на нивната внатрешна структура и затоа во науката за литературата и таа мора да се разгледува не само во литературно-историски туку и во теоретски поглед.

Ликовната уметност на стара Русија, пишува понатака Д.С.Лихачов, била изразито тематска и таа тематичност се до самиот почеток на XVIII в., кога се дошло до битни структурални промени во ликовната уметност, не само што не слабеела туку таа постојано се зголемувала. Темите на ликовната уметност првенствено биле литературни: ликови и одделни сцени од Стариот и Новиот Завет, светци и сцени од нивните житија, разновидна христијанска симболика... Темите од фреските биле теми од пишани извори. Со пишани извори била поврзана и содржината на иконите. Минијатурите ги илустрирале на светите, летописите, хронографите, физиолозите, космографите и сл. Покрај тоа биле илустрирани теми од црковните песни.⁷⁰ Ц.Грозданов ја опишува детално ликовната претстава на Богородичниот акадист во црквата св. Петар во Преспа,⁷¹ и Дамаскиновиот канон на Успението Богородично,⁷² во црквата св. Софија во Охрид.⁷²

г) Ликовната уметност и музиката

Раскошната средновековна ликовна уметност нуди голем број разновидни музички мотиви кои ни помагаат во реконструкцијата на музичкиот живот во тоа време во одделни региони. Тие – макар да најчесто претставуваат декоративни елементи кои не мораат да имаат домашно потекло – сепак во извесна мера говорат за поврзаноста со местото каде што настанале. Музичките елементи во македонското ~~кни~~ средновековно сликарство претставува^{ат} предмет на посебни ликовно-музички студии. За тоа кај нас е прилично пишувано, посебно за монументалното сликарство, додека минијатурното е помалку обработувано од музички аспект.⁷³

2) Развој на литургиското дело во Македонија, со акцент на музичката компонента (IX-XIV в.)

Со примањето на христијанството и создавањето на словенската азбука, Македонија станала еден од најзначајните словенски културни центри од каде словенската писменост и култура се ширела во другите словенски земји. Оваа теза уште еднаш со конкретен пример ја потврди В. Мошин, застапувајќи го мислењето на М. Н. Сперанскиј за примарното значење на Климентовата охридска школа и дипломатските односи на кнезот Владимир со Самуил Охридски врз организацијата на словенската богослужба во Русија.⁷⁴ За ова секако влијаеле и географската местоположба на Македонија и културата донесена и наследена но и историските околности. Познато е дека периодот од средината на IX в. до 969 година, претставува таква временска епоха, кога како резултат на засилениот процес на феудализацијата дошло, во Охрид и неговата област, како и поголемиот дел на Македонија, до формирање на класните феудални општествени односи; кога дефинитивно победено паганството, кога биле создадени мрежи од словенски училишта и цркви и биле поставени здрави темели за изградување на словенската култура и воведување на богослужба на разбирлив словенски јазик.⁷⁵ Тоа било причина да се зацврсти во Македонија, благодареејќи на дејноста на св. Кирил и Методиј ~~дихихихискохтнии~~ словенската богослужба а таа бујно да расцути во рамките на "Златната школа" на словенската писменост во Охрид, во времето на св. Климент и Наум, а во времето на самостојниот суверенитет на Македонија се до 1018 година да биде организирана во највисоката за тоа време словенска црковна институција, Охридската архиепископија.

Главни извори за проучување на почетоците на литургиското дело во Македонија се ракописите кои содржат податоци за животот и делото на Солунските браќа. Во Краткото Кирилово житие за неговата дејност меѓу македонските Словени е напишано; "

По том же ше въ Брѣгалницѣ. и Обрѣ ѿ словѣнскаго
Азѣка нѣколико кѣщенѣ. и ѣлицѣх же не обрѣт.

Крѣщенѣх, он же крѣтивѣ их и привѣде на православна
вѣрѣ. и написавъ имъ книги словѣнскы "Азѣко". и сих иже
сѣвати на вѣрѣ хрѣтианскѣ. нѣ тые хша. 78

Од овој текст јасно се гледа дека св. Кирил отишол некаде покрај реката Брегалница, т. е. во Македонија, каде покрстил голем број Словени и дека им напишал книга на словенски јазик. Според тоа тој во Македонија ги поставил основите на богослужбеното дело аналогно на тоа и основите на црковната уметност во Македонија.

Во Моравија, Константин-Кирил, продолжил со својата преведувачка дејност и на литургиски текстови кои бараат побогата музичка интерпретација. На каков начин била забележувана мелодијата на непевите, ~~ни~~ односно врз какви основи се базирало тоа пеење? На ова прашање не би можело аргументирано да се одговори бидејќи музички ракописи од овој период не постојат. Но, сепак врз база на други избори одделни автори се обиделе да дадат прилог кон расветлувањето на ова прашање. Така врз база на постоечките житија за св. Кирил и Методиј ~~и Кирил~~ и други историски документи констатирал дека во овој период постоеле убави прилики за поставување на цврсти темели на словенското литургиско пеење: јазичната и стилска совршеност на литургиските текстови, Музичката школа во Цариград, квалитетното пеење во грчките манастири во Цариград, на Олимп (во Витинија), потоа во Рим, обилното Кирилово и Методијево спојување на источните и западните елементи, здружувањето на формалната византиска совршеност со здравата словенска младост и природност и на крајот остро то такмичење со западната литургиска музика (која во тоа време била на завидна висина).⁷⁹

Бугарските музиколози Д. Христов,⁸⁰ В. Крстев,⁸¹ Ст. Петров,⁸² Е. Тончева⁸³ и др. сметаат дека е возможно ова пеење да било под силно византиско влијание но затоа со текот на времето тоа добило свој оригинален народносен белег. Врз база на познатите извори (житија, похвали и ~~документи~~ други) Р. Паликарова-Вердеј и С. Лазаров даваат поподробен преглед за музичката дејност на Солунските браќа, расветлувајќи ги следните прашања:

- Константин-Кирил и Методиј биле високообразовани луѓе за своето време; нивното образование ни дава можност да констатираме дека тие ја познавале теоријата и практиката на музичката уметност;

- Константин-Кирил бил автор на музички творби - тој создал химна во чест на Климент Римски, која била многу популарна бидејќи се изучувала во грчките училишта;

- Преведувачката дејност на браќата-просветители опфаќала и текстови кои што биле пејани. Меѓутоа, по централното прашање од ~~ни~~ овој домен мислењата на двајцата музиколози се разидуваат. С. Лазаров сметал дека Солунските браќа создале оригинална словенска црковна музика, која според него произлегува од фактот што тие по потекло се Словени.⁸⁴ Р. Паликарова-Вердеј застапува - макар претпазливо - спротивно мислење: при преводот на богослужбената поезија на словенски јазик постоел стремез да се сочува и византискиот пејачки облик.⁸⁵ Дилемата кон разрешувањето на ова прашање ја искажува и К. Флорос кога вели: "... Дека јужните Словени при нивното христијанизирање ѓ

ја презеле византиската литургија, при тоа и грчките литургиски текстови и системот на осумте модуси (Октоихот), не е спорно. Спорно останало и останува прашањето за преземањето на самата мелодија." 86

Чекор напред кон разрешувањето на ова прашање направил германскиот музиколог Е. Кошмидер со неговата анализа на надредните знаци во Киевските ливчиња. Тој се спротиставил на мислењата според кои знаците во овој ракопис имаат само граматичко а не музичко значење. Тој докажал дека знаците кои според прозодискиот систем би требало да означуваат акценти често не се наоѓаат на нагласените слогови. Извлекол доста примери каде тие се наоѓаат на ненагласени слогови, дури каде тие се наоѓаат на неколку слогови во ист збор. Анализирајќи ги овие знаци според нивниот графички облик Е. Кошмидер укажал на фактот дека Византиците во IX и X век покрај прозодискиот систем го имале и екфонетскиот и дека калуѓерите при препишувањето или пишувањето ги мешале овие два система. Така тој дошол до заклучок дека овие знаци претставуваат невми за означувањето на специфичниот вид музичко изразување lectio solemnis.

Според Е. Кошмидер Киевските ливчиња претставуваат не само најстар словенски фрагмент од мисал,⁸⁷ кој е преведен од латинска предлошка, туку и најстара потврда дека во старословенскиот период во одредено време и на одредено место мисалта можела да се служи (и да се пее) исто така на начин, кој што бил вообичаен за Западната црква. Ова би можело да се поткрепи со фактот што Кирил и Методиј и нивните ученици пееле словенска литургија во римски цркви и затоа реални би биле извесните компромиси во реализацијата на богослужбата.⁸⁸ Преку својата студија Е. Кошмидер Киевските ливчиња ги вброил меѓу најстарите музички словенски паметници кои настанале преку мешање на византиски, словенски и латински елементи.

Следен чекор напред во развојот на литургиското дело во Македонија бил направен по смртта на Методиј (885), откако биле протерани неговите ученици од Моравија, Климент и Наум и својата просветителска и творечка дејност ја продолжиле во Македонија. Кнезот Борис го испратил Климент, по кратко задржување на бугарскиот двор во Плиска, да изврши важна државна мисија во Македонија во својство на учител.⁸⁹ Ваквата работа траеле цели седум години а во текот на осмата тој бил назначен за епископ на Дрембица и Велика (893) а на негово место дошол неговиот соработник Наум.⁸⁹ а

За да биде остварена оваа сложена задача најпрвин требало да се изградат цркви и манастири и тие уметнички да се обликуваат. Во Пространото Климентово житие се вели дека уште пред да дојде за ~~неки~~ епископ Велички, Климент, го изградил својот манастир во Охрид, кој го посветил на св. Пантелејмон. Покрај тоа тој во Охрид соградил и друга црква, така што во времето на Климент Охридски во Охрид имало три цркви, од кои две ги соградил св. Климент.⁹⁰ Потоа, требало да се обучат луѓе за реализирање на богослужбата. Според Пространото житие св. Климент во секоја енорија (ενορία) имал избраници кои не биле помалку од три илјади и петстотини, со кои постојано работел² не давајќи им сон на очите свои, ниту дремка на клепките свои ". Тој го учел клерот за тоа што се однесува за црковниот ред, за пеењето на псалмите и молитвите.^{2 91}

Се до својата смрт (27. јули 916 год.) св. Климент работел со едноков жар и стручност на повеќе области, меѓу кои и музиката. Од податоците што ги имаме на увид дознаваме дека:

- Климент ги подучувал своите ученици на "псалмопение" и пеење на молитви;⁹²

- ја снабдувал црквата со "псалмоподобни" напеви во чест на светците и Марија;⁹³

- го пренесол пеењето во писмена форма: "... Н ~~с~~чешнаа пѣниѣ
Псалмиѣмъ прѣладе. ..."⁹⁴

- во своите поученија за Воскресението Климент подвлекувал дека херувимската песна се пее едногласно;⁹⁵

- создал песни во чест на многу светци и Марија;⁹⁶

- на македонската музика, меѓу другото, и го дал првиот Пентикостар, тоест зборник на песни што се пејат во времето од Велигден до Духовден.⁹⁷

За прашањето каква била музиката што ја негувал св. Климент, има повеќе хипотези. В. Укмар при компарирањето на западната и источната црковна музика подвлекува дека источната била постојано поврзана за живиот говор на тие држави, кој го презеле христијанството. Народот и со неа имал непосреден допир, затоа таа ~~од~~ народната душевност постојано се напојувала и напореда со неа се развивала.⁹⁸ Оваа хипотеза и на В. Укмар укажува на можноста за негување на посебна црковна музика во рамките на Климентовата школа, која одговарала на тогашната народна душевност на овој дел од Македонија. Оваа теза во извесна смисла ја поткрепува и С. Ѓуриќ-Клањ ^{музиката} кога ~~дејноста~~ на св. Климент и Наум ја поврзува со воведувањето на македонскиот јазик во богослужението во Македонија.⁹⁹

Оваа теза ја поткрепуваат и С.Петров и Х.Кодов со тоа што укажуваат на фактот што во тоа време, па и подоцна, музиката имала две линии на својот развој – едната на народната музика и песна, сврзана тесно со животот, битието и борбите на народот за слобода и праведност, а другата – црковната музика, сврзана со христијанската идеологија и црковен ритуал. Тие два елемента на националните култури не се развивале изолирано една од друга, а взаемно си влијаеле една на друга во зависност од историските услови.¹⁰⁰

На прашањето за музичкото писмо со кое се служел св. Климент постојат повеќе хипотетични одговори. С. Лазаров, земајќи го предвид целосниот карактер на дејноста на словенските просветители од тоа време, заклучил дека нотацијата што ја употребувале тие се разликувала од византиската и грегоријанската.¹⁰¹ Но, најголемиот дел иследувачи на оваа материја се на мислење дека св. Климент се служел со една од нотациите што се употребувале во црковната практика во тоа време.¹⁰² Сочуваните музички ракописи создадени во Охрид во подоцнешниот период, меѓу кои веројатно има и такви што влечат корен од Климентовото време, даваат можност за натамошна разработка на двете хипотези.

Во својот труд В. Мошин/Новгородските ливчиња – остаток од Цар Самуилов и Кодекс – компаративно ги разработи и докажа дека тие како македонски текст од крајот на X век уште ја пренесувале традицијата на систематската употреба на тогашната грчка екфонетска нотација, а фактот Григориј во руското Остромирово евангелие во средината на XI век ги пренесол оттаму само знаците пишувани среде текстот во смисла на интерпункција, со ретки случаи на пренесување на напредните знаци по примерот на македонскиот ракопис со црвено мастило.¹⁰³ Имено овој најстар сочуван македонски музички вирилски ракопис, најстар и во светот, ги користи наполно знаците на византискиот екфонетски систем. Тој ги содржи скоро сите знаци од тој систем со исклучок на сирматики и синемва. Тоа докажува дека во Македонија византиските влијанија во свертата на музичката писменост биле големи, особено во овој период. Но, како што е познато екфонетскиот систем служел за означување на музичката интерпретација само на евангелските метрива, додека за означувањето на мелодијата на песнопенијата се користел поинаков нотен систем. Секако не би можеле да очекуваме дека и тој систем досега ќе биде надвор од византиските влијанија. ~~Имајќи предвид~~ Работејќи врз музичките знаци во Боловскиот псалтир, за кој постојат претпоставки дека ~~и~~ неговата предлошка влече корени од Климентовата школа, којста ~~и~~ ги фиксира основните мелодиски линии. Ваквиот симплифициран нотен систем одговарал на потребите и можностите на Климентовата школа со огромен ~~и~~

број ученици, а малку наставен кадар.¹⁰⁴

Што се однесува пак за репертоарот на напевите исполнувани во рамките на богослужението во Климентово време, може да се каже дека тој бил сличен на оној што се употребувал во Византиската црква. До ваква констатација дошле низа современи иследувачи на византиската и словенската духовна музика, проучувајќи ги компаративно постоечките грчки и словенски ракописи.¹⁰⁵


Со појавата на богомилството во Македонија, кое уште во X в. се изразило како силно антифеудално, ослободително движење, макар што во својата основа тоа било верско, словенската култура во Македонија негувана врз византиски начела, а посебно византиската се сретнале со еден силен противник. Тоа го потврдува фактот што богомилството било движење на обесправените маси против феудалците и високото духовенство. Тоа не води до заклучокот дека богомилите во своите световни и верски церемонии се ослонувале исклучиво кон својата народна традиција.¹⁰⁶ Оваа хипотеза делумно ја потврдува и презвитер Козма кога пишува: "НЕ ТАКО БѢ СѢТЬ ХРѢТѢНЕ. АЩЕ СѢ ГУСЛѢМН И ПЛЕСКАННЕМЪ И ПѢСНѢМН БЕСОВСКИМН ВЪННО ПѢЮТЬ. И СРѢЩАМН И СНОМЪ
И ВСТАКОМЪ ХЧЕННЮ СОТОННУ ВѢРѢТЬ."¹⁰⁷

Од поборниците на ова движење немаме сочувано музички ракописи ниту пак други документи кои поконкретно се однесуваат на оваа гранка од уметноста, па затоа сите досегашни искажувања се сведуваат на воопштени констатации.¹⁰⁸

За време на краткиот период на Самуиловото македонско царство (969-1018), кога заради непријателските односи со соседните земји тоа добило меѓународен карактер и признание благодарение на Рим, каде било извршено крунисувањето на Самуил за цар, дошло до извесно приближување на македонската и латинската култура.¹⁰⁹ Во ваквите политички околности логично е што покрај Цариградската патријаршија и Римската курија се појавила како значаен фактор во консолидацијата на словенската култура во Македонија.¹¹⁰ Во овој период со папска дозвола Самуил ја издигнал Македонската црква во ранг на архиепископија, со што биле обезбедени сите предуслови за несметан развој на литургиското дело во Македонија. Покрај тоа Самуил како монарх успеал да создаде голема војска (пешадија и коњаница), да обучи добар кадар, што му овозможило да води одбрамбена и офанзивна војна.¹¹² Сите овие околности допринеле Македонската држава да се зајакне воено, економски и културно. Тоа допринело рускиот кнез Владимир да побара помош од монархот Самуил за покрстувањето на Русија и организацијата на тамошната црква.¹¹³

Ваквите политички, економски и културни околности и меѓународна афирмација на Самуиловото македонско царство и Охридската архиепископија

сведочат дека во тоа време во Македонија се создале најпогодни услови за развој на духовната музика, па и култура воопшто.

Благопријатните услови за развој на словенската култура во Македонија придонеле да се засили акривноста на Охридската школа во која, судејќи по постоечките материјали, можеме да претпоставиме дека во овој период биле создадени бројни музички ракописи. Но за жал, по пропаѓањето на Самуиловото царство, тие биле безмилосно уништувани или разнесувани во разни краишта надвор од Македонија. Според пишувањето на ~~нај~~ ^{нај}земинетниот музиколог-византолог Е. Велес : " ... денес се смета докажано дека сите глаголски ракописи, кои се нашле во манастирите на Исток, најпрвин се наоѓале во Македонија. " ¹¹⁴ Меѓу нив најпознати се Синајскиот псалтир Синајскиот евхологиј и Асмановото евангелие во кои наоѓаме траги од музичка нотација. ¹¹⁴ Од кирилските македонски ракописи, кои потекнуваат од овој период, побогати со музички знаци се: Кипријановските ливчиња - Остаток од Цар Самуилов кодекс и ~~фрагментот~~ Ресенскиот фрагмент од триод. Судејќи по нотацијата на овие ракописи можат да се правдаат и двете предходно поставени хипотези за постоењето на влијанија, но и стремех за создавање на своевиден вид нотација. Имено во Кипријановските ливчиња нотацијата е речиси превземена од Византија, додека во вториот, Ресенскиот фрагмент од триод веќе среќаваме комбинација на два система, екфонетскиот и палевизантискиот со нагласено користење на фита (), знакот за означување на помали или поголеми мелодиски формули, кои пејачите напамет ги знаеле. Со оглед на тоа што вакво мешање на системите среќаваме во македонските ракописи и од помлад датум, а тоа не го среќаваме во грчките ракописи, можеме да констатираме дека не се работи за некоја грешка или случајност туку за намерно конструирање на еден нов систем за комуницирање меѓу певците од македонско подрачје. Со оглед на тоа што овој систем на нотација го среќаваме и во ~~мн~~ најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик за него подетално ќе се осврниме во понатамошниот текст, во третата глава.

По пропаѓањето на Самуиловото царство, по смртта на неговиот внук Јован Владислав, кој бил убиен во 1018 година при опсадата на Драч и по завземањето на Македонија од цар Василиј II, настапуил двесте-годишен период на византиска власт. Василиј II, откако ја разрушил охридската тврдина и го опљачкал богатството на македонските цареви, ~~се~~ Македонија ја претворил во обична византиска провинција, утврдувајќи го византиското воено-административно уредување. ¹¹⁴ Уште со самото потчинување на Македо-

нија, византиската централна власт побрзала да ја подреди Охридската црква под своја власт и на тој начин и преку црквата да го наметнува и затврдува своето господство.

Охридската црква била рангирана во склопот на Источната црква како архиепископија. Во организационен поглед таа била поделена во почетокот на XI век на околу 32 епархии, додека при крајот на истиот век нивниот број бил намален на околу 26 епархии. Во диоцезот на Архиепископијата влегувале не само македонски епархии, туку и епархии на соседните земји: Бугарија, Србија и Албанија.¹¹⁵ По кратко време Охридската архиепископија преминала во рацете на грчкото свештенство кое постојано и деследно работело врз хеленизација на своите словенски верници, што придонесувало за ширењето на антицрковните и еретицките движења, кхххх а претераната експлоатација на населението предизвикувало повремени народни востанија. Сепак треба да се нагласи дека и покрај општиот грчки презир кон помалку културната словенска маса и сите појави на измачување и малтретирање на полуслободните и неслободните земјоделци, општиот правен поредок не давал повод за правна дискриминација на луѓето по етничкиот критериум; во многубројните византиски практики (изводи од катастарски книги) за манастирските и другите властелински имоти, словенските и грчките имиња на поданиците-селани, се редат, без никаква разлика, богати и сиромашни, во исти установени формули со еднакви критериуми на нивните даночни обврски и феудални ренти.¹¹⁶

Б. Панов врз база на изворни податоци од творештвото на Теофилакт Охридски, дал прилог кон разветлување на одделни прашања сврзани за македонската музичка култура за време на византиското владеење (XI-XII в.).¹¹⁷ Од писмата на Теофилакт Охридски Б. Панов утврдува дека Охрид кон крајот на XI в. се развил во голем град (Πολις), со голем број улици, испреплетени со повеќе квартави. Во градот биле изградени голем број многукатни куќи со добро проветрувани домови.¹¹⁸ Внатре во градот, покрај голем број други цркви, се наоѓала и катедралната црква св. Софија, во која архиепископот вршел богослужба, во присуство на голем број "црковни и мирски првенци" и обични граѓани.¹¹⁹ Богослужбата била реализирана со помош на црковен хор, чијшто диригент бил донесен однадвор. За тоа Теофилакт соспштува во писмото до Григориј Каматир дека бара диригент кој добро го знае црковното пеење и управувањето (дирижирањето) со хор. Интересно во ова писмо е тоа што Теофилакт Охридски напоменува дека тој што е планиран да дојде во Охрид (Теодор Хрисалиј) треба да има во предвид дека ќе пее во црква повеќе и по разни напеви и дека ќе биде раково-

дител на хор и со движењето на прстите, со промената на напевите и кршењето на гласот ќе го пројавува искуството си.¹²⁰

Д.Сртаков и С.Голобовски, земајќи ги предвид овие изворни податоци, констатира^{вме} дека следбениците на Климентовата школа во новите услови, пред се со промената на јазикот во богослужбата, се соочиле со редица проблеми во својата црковномузичка практика. Калемењето на грчки текстови на мелодии што тие до тогаш ги пееле на словенски јазик не можеле секогаш успешно да се спроведе. Тоа бездруго морало негативно да се одрази врз одржувањето на локалната словенска нота во напевите, во толку повеќе што во време на византиското владеење во Охрид (како што може да се види и од трудот на Б.Панов) се доселиле од Цариград и Солун духовни лица и учени луѓе од разни професии, меѓу кои имало и специјалисти за црковно пеење.¹²¹ Во вакви околности од една страна продолжила да се негува словенската традиција, особено во помалите места и манастири, а од друга пак во поголемите културни центри, како што е Охрид, ~~ки~~ речиси се прекинува континуитетот на словенските културни пројави,¹²² Оваа теза ја потврдуваат бројните сочувани музички ракописи од ~~ки~~ овој период, кои подетално ќе бидат обработувани во следните глави од ~~ки~~ овој труд.

Според тоа во Цариград воспитуваните и високообразованите ~~ки~~ охридски архиепископи и нивните помошници, од една страна мошне успешно ја спроведувале својата цел за елинизација на словенското население под нивна власт, од друга страна пак, придонесувале за непосредно струење на сите иновации од центарот на Византија во поголемите културни средини во Македонија. ~~И~~ додека за уметностите каде зборот е главно изразно средство ваквото струење наполно негативно се одrazilo, во музиката и ликовните уметности, чии изразни средства се општоважечки, тоа допринело за издигнување на занатскиот аспект на уметничкото дело. Оваа теза ја потврдуваат сочуваните цркви, икони, музички ракописи од овој период. Од овој период потекнува денешната црква св.Софија во Охрид, построена ~~ки~~ во времето на архиепископот Лав (1035/56). Фреските во оваа црква претставуваат голема ликовна и иконографска целина во црквеното сликарство од XI век, а што е уште поважно, тоа е една од најзначајните зачувани целини во византиското монументално сликарство на тоа време и воспшто.¹²³ Со средства на византискиот принц Алексеј во 1164 год. била изградена и живописана црквата св.Пантелејмон во с. Нерези, Скопско. Композицијата "Сплакување Христово" со елементите што се покажуваат како достоинство на непознатиот зограф од Нерези, а тоа, пред сè, е ~~ки~~ истакнувањето на внатрешните чувства на прикажаните ~~ки~~

ликови,¹²⁴ Во овој период е изградена црквата Богородица Перивлентос во Охрид и други поголеми и помали цркви и манастири.¹²⁵

Уште кога Охрид паднал под власта на Византија, грчките хиерарски оделе кон тоа да ги потиснуваат словенските писмени документи, словенските житија и сл. Тогаш настрадале многу ракописи кои се чувале во Охрид. По црквите започнале да се проповедаат словенските житија што биле преработени и преведени на грчки јазик. Величајќи го својот "елински говор", грчките свештеници настојувале да го наметнуваат не само во црквите, туку насекаде. Станало масовна појава словенските имиња на реки, гродови и сл. да се заменуваат со старогрчки односно ромејски имиња. Претворена во чисто грчка институција, Охридската архиепископија одела кон тоа да ги уништи сите традиции што ги одгледувал македонскиот народ.¹²⁶ Но, сочуваните документи покажуваат, нижето свештество во Македонија продолжило да дава разнообразен отпор против асимилаторската политика на Византија. Тоа го кажува и Теофилакт, кога пишува за начинот на кој бил примен во Охрид.¹²⁷ Имено, својата мисија Теофилакт требало да ја реализира со помош на големиот број потчинети епископи, кои според неговата изјава требало да бидат добро подготвени во извршувањето на духовните и световните работи. Меѓутоа, само што пристигнал Теофилакт во "варварската земја" - "Македонија", го дочекало населението во Охрид со пеење на "некакви борбени и победоносни песни". Поради тоа тој побарал од Алексиј I Комнин (1081-1118) веднаш да го врати во царицата на градовите - Цариград. Меѓутоа, таквото негово барање било одбиено зошто во него императорот пронашол таков "духовен човек" за кого дури и "световното е духовно". Во својата кореспонденција Теофилакт избегнал да каже нешто повеќе за овие борбени песни, но Б. Панов констатира дека преку нив Македонците се сеќавале на своите "честити времиња", кога слободно живееле во рамките на Самуиловата држава.¹²⁸

XIII-от век стои под знакот на Латинското царство, кое во 1204 година застанало на местото на Византиската империја и го афирмирало процесот на политичкото распарчување на Балканот меѓу раскинатите делови на Византија, новите држави на западните освојувачи и обновените словенски држави - Второто бугарско царство под династијата на Асеновци и Немањичката држава. Низ целото столетие се борат латините, византиските цареви во Никеја, епирските деспоти, Бугарите и Србите за власт над Македонија, приклучувајќи ја, одвреме навреме, целата или во поголеми или помали делови, кон својата државна територија.¹²⁹ По Манојловата смрт (1180)

Рашка конечно успеала да добие своја независност. А набргу после тоа Бугарите се кренале против ослабената Византија и настанало второто Бугарско Царство. Со осамосталувањето на Србија и Бугарија се завршила за секогаш превласта на Византија врз Балканскиот полуостров. Меѓутоа, во овие земји со слабењето на политичкиот притисок од страна на Византија не значело и слабењето на нејзиното културно влијание.¹³⁰ Покрај овие влијанија врз обновувањето на ~~и~~ словенската книжевност, ликовна уметност и музика било присутно и руското. Во музичките ракописи од овој период наоѓаме многу допирни точки со соодветните руски. На пример развлекувањето на вокалите кое го среќаваме во руските кондакари, во Македонија за прв пат се појавува во овој период во Орбелскиот триод.¹³¹

За формирањето на културната клима на македонска почва секако се пресудни и влијанијата кои и понатака биле од ~~византиско~~ потекло во црковната свера. Овие влијанија и понатака давале печат на сета македонска уметност од овој период. Но, сепак борбата на македонците за негување и афирмација на сопствената култура и во ~~и~~ овој период непрестанала. Напротив во овие сложени политички околности, судејќи по сочуваните ракописи, македонските самобитни елементи доаѓаат до уште поголем израз. Така на пример тоа можеме да го согледаме во стремежот за заменување на грчката со словенска музичка терминологија во сочуваните ракописи, за создавање на својевидни системи на музичка писменост и сл. За сите овие специфички на македонските музички ракописи од овој период ќе стане збор во наредните глави.

Во прилог на досега реченото оди и мислењето на В. Мошин формирано врз база на анализата на сочуваните словенски ракописи од овој период. Имено тој смета дека на предот од XII во XIII век, кога на Балканот се создале нови правописни редакции и тоа во врска со широката акција за воспоставување на словенска писменост, која била, според него, уништена во XII век, врз основа на руски предлошки. Ракописите од XIII век и кај другите јужнословенски народи (бугарски и српски) содржат русизми кои упатуваат на непосредно користење на руски предлошки. Русизмите ги забележуваме и во областа на орнаментиката, преку присуството на таканаречената тератолошка орнаментика, која во руските паметници ја среќаваме уште во првата четвртина на XII век и континуирано се развивала до XV век. Од друга страна пак овој посебен вид таканаречена "тератолошка" или "чудовишна" орнаментика, која се карактеризира со ликовно претставување на фантастични зверови и птици, преплетени со змија и ремени, во ракописите на јужнословенските народи се појавила дури во XIII век, што зборува дека таа била пренесена од Русија. Овој начин

на орнаментирање кај ~~Дужните~~ Словени се загубил веќе во третата четвртина на XIII век.¹³²

Кон крајот на XIII век, српскиот крал Милутин (1282 -1321) ја освоил Северна Македонија, за во средината на XIV век Стефан Душан (1346 -1355) да ја освои цела Македонија (без Солун).¹³³ Затоа овој период се до крајот на XIV век кога Македонија паднала под турски јарем е во знакот на српските културни влијанија во Македонија. Но поради фактот што Србија во средниот век се развивала во стален допир со Византија и со векови во нејзе се ширело влијанието на византиската црква, а тоа значи и целосната византиска култура,¹³⁴ и во овој период не настанале некои побитни промени во културната клима во Македонија. Меѓутоа на музички план српското влијание речиси непостои бидејќи и во овој период продолжува да се негува на македонска почва од една страна византиската теорија и писменост, а од друга страна пак македонската варијанта на "џита-нотација" која ги задржала, со извесни измени, облиците од предходните периоди. Српското влијание во овој период, врз македонската музика, не било можно и поради тоа што до XV век српски музички ракописи не постојат,¹³⁵ според тоа и не постоела можност за културна размена на овој план. За разлика во книжевноста каде во Македонија, во одделни региони се негувала во овој период српската рецензија.¹³⁶

Според досега изнесеното може да се види дека развојот на литургиското дело во Македонија, гледано претежно од аспект на музичката компонента во периодот IX-XV век, од една страна се одвивал паралелно со развојот на византиската култура воопшто а од друга пак тој поврзан со борбата на македонскиот народ за културна еманципација т.е. создавање на своја култура врз сопствени традиции. Пренесено на музичка план тоа значи дека сочуваниите музички ракописи настанати на македонска почва во овој период со нотација која во многу одговара на тагашната византиска се плод на првата насока, а ракописите создадени со специфична нотација се плод на втората насока од развојот на литургиското дело во Македонија. Секако во првиот случај влијанијата византиски врз македонската музичка култура во средновековниот период се повидливи, но и во вториот случај тие постојат макар во ослабена форма. Затоа, макар да влијанијата врз македонската средновековна култура доаѓаат од повеќе страни, сепак во овој период најзабележливи се византиските. Затоа тие треба да се откријат за да може во вистинска смисла да се открие и она самобитното македонско, што македонскиот народ му го понудил на светот за развој на светската музичка култура.

3) Потеклото на теоријата на музиката присутна во манускриптите

Нашиот труд базира врз два типа музички ракописи:

а) кои содржат византиска теорија, што досега пообимно е третирана од светската музиколошка медијевистика и

б) кои содржат теорија специфична за македонската средновековна музика, која малку или воопшто не е расветлена.

За првиот вид теорија на музиката денес постојат многубројни трудови кои се наслонуваат врз теоретските трактати, наречени "Пападики".¹³⁷ Покрај ваквата обимна литература до денес извесни и прашања останале неразрешени или различно толкувани. Тоа наложува ние да заземеме свој став по нив т.е. да дадеме прилог кон расветлувањето на одделни неразрешени прашања од овој домен.

Кон првиот тип музички ракописи ги вбројуваме оние од Охридската збирка. Тие ги содржат следните видови на византиска невматиска нотација: ~~книжевни~~ екфонетска, палеовизантиска, медиовизантиска и неовизантиска. Ознаките на гласовите, системот на нивната организација, нивните тонални основи и сл. одговара на теоријата за византиската црковна музика. Според тоа се налага потреба накусо да се осврнеме на главните пунктови од оваа теорија со наглаешок на оние толкувања кои според наше мислење се правилни.

Во времето на Јован Дамаскин (673-777), богослужбеното пеење во Источната православна црква било разработено во сите подробности и во завршена форма, како тип на осмогласие (сл. Осмогласник грч. οκτωηχοη) кое грижливо се негувало во еден подолг период. Според постојната литература до времето на Јован Дамаскин црковната музика била лишена од компетентен надзор, така да секој народ што гравитирал кон источната христијанска култура внесувал во богослужбата мелодии од своето фолклорно наследство.¹³⁸ На Јован Дамаскин му се препишува средувањето или "создавањето" на византискиот октоих, со што било ставено крај на една ваква несредена состојба во областа на источното црковно пеење.¹³⁹ На ваквото мислење се спротиставил Ж.Б.Тибо кога констатирал дека уште на почетокот на VI-от век постоел музички систем (октоих), според кој тоналните основи на гласовите се делеле на две серии: (4) главни или примарни и (4) споредни или секундарни, при што секоја тонална основа имала свој карактеристичен завршеток. Оваа теза Ж.Б.Тибо ја базира врз "Тропологионот" од Север од Антинохија, кој потекнува од почетокот на VI-от век, во кој меледиите на тропарите се поделени на осум ихои (ηχοι). Но Ж.Б.Тибо сметал дека формирањето на осмогласникот датира од многу порано. Тоа мислење го базирал врз познатата расправа на алкемистот Зосим од Панаполис (околу 300 го-

дина) во која се земаат за основа 4 автентични гласови А,В,Г,Д, а покрај нив се цитираат и нивните варијации — плагалните () т.е. ~~ка~~ т.е. оние гласови што се изведени од примарните.¹⁴⁰

Од ова произлегува дека Јован Дамаскин не го создал осмогласникот (~~Осмоголасник~~) туку тој него го редактирал и учествувал како творец во неговото надополнување со нови песнопенија. Оваа теза може да биде поткрепена и со фактот што и ~~ка~~ службената литургиска музика на католичката црква е градена врз осум тонални основи (староцрквени скали),¹⁴¹ што зборува дека начинот на организирање на црковното пеење според осумте модусим, гласови, ихот е својствен за сето христијанско литургиско пеење и тоа има заеднички корени. Ваквото сеопфатно толкување на постанокот и развојот на осмогласникот е карактеристично за западната музичка медијевистика.¹⁴²

Меѓутоа, иако доста рано овој осмогласник бил прецизно дефиниран сепак во живата практика, во секоја културна средина, добил свое толкување, свој начин на примена. Така н.п. сирискиот и ерменскиот осмогласници иако се темелат како и другите на тонот (ре) претставуваат модификација на античкиот систем со примеси на ориентална хроматичност. Исто така и рускиот осмогласник макар да останал апсолутно дијатоничен, сепак малу по малу добил свој специфичен облик, различен од византискиот.¹⁴³ Слична е состојбата на другите варијанти на византискиот октоих, како што се н.п. српската, македонската, бугарската и сл.¹⁴⁴

Едно од фундаменталните а сеуште спорни прашања е тоналната фундираност на гласовите на византискиот октоих. Грчките музиколози и некои бугарски се на мислење дека од формирањето на византискиот октоих па се до денес црковната музика во Грција останала иста. Таа и денес, според нив, живее во исти облик како и порано, а убаво е дефинирана во учебниците на Хризант (XIX в.). Оваа грчка теорија привлекла доста поборници, така што уште во 1938 година во својот труд "Византиско пјевање токму вијекова", бугарскиот музиколог А. Манев се потрудил да пронајде аргументи за ~~нигилизи~~ нејзино потпирање. Според него, фактот што во источната христијанска црква поетите на псалмите во истовреме биле и композитори на нивните мелодии зборува за големата зависност на музиката од текстот и обратно. И поради тоа што текстот не се менувал со текот на времето логично е и музиката да не се менувала. А. Манев оваа хипотеза ја поткрепува и со материјали од Лаодикејскиот собор (пред 365 год.) според кои никој друг не смее да пее во црква освем кироносни пејачи, кои што стојат пред амвоната и пејат по книга строго установени типични мелодии. Став 59 од споменатиот црковен

собор кажува дека пеењето на неканонични мелодии строго е забрането.¹⁴⁵

И во денешно време познати и афирмирани во пошироки рамки грчки музиколози-византолози ја застапуваат оваа теорија, како што е случајот со М. Драгумис кој оваа хипотеза ја ~~квкккккккк~~ поткрепува со компарирање на дешифрирани напеви од постар датум со соодветни сочувани во современата црковно-музичка практика во Грција.¹⁴⁶ Според тоа хроматиката и енхармониката од ориентално потекло, кои се присутни во современата црковна музика во Грција постоеле уште при формирањето на византискиот октоих.

Поборници на спротивното мислење по однос на ова прашање се музиколозите од Западна Европа. Тие сметаат дека дека византиската литургиска музика се до пропаѓањето на Византиското царство била дијатонска. Хроматиката, енхармониката, специфичните глисадни и ирационални (нетемперирани) интервали т.е. елементите од ^{ориентално} ~~истично~~ потекло се појавиле по пропаѓањето на Византиското царство под влијание на ориенталната култура. Аргументацијата на оваа теорија ~~еки~~ тие ја бараат и наоѓаат исклучиво во сочуваните музички ракописи, теоретски трактати и други автентични документи. Тргувајќи од фактот дека во сочуваните ракописи од средновековниот период нема знаци за одбележување на хроматските и енхармонските гласови тие доаѓаат до заклучок дека таквите гласови во тоа време не постоеле па затоа и немало потреба од нивно специјално бележење.¹⁴⁷ ~~Факт~~ ~~ник~~ О. Странк врз база на сочуваните теоретски трактати (Пападиките) во својот труд "Тонскиот систем на византиската музика" го констатира следново: "Тонскиот систем на средновековното византиско пеење е целосно дијатонско, неговата централна октава со внатрешната структура одговара на нашата дијатонска октава од Д до д".¹⁴⁸

Ваквата констатација не води кон тезата за големата сродност на ~~Источната~~ и ~~Западната~~ црковна музика во средниот век. Ова прашање подетално го разработил М. Марковиќ во својата книга "Тонскиот систем во раниот среден век". Тој тргнува од тезата за единството на западната и источната музика во поглед на тоналните основи на осумгласниот систем, особено во периодот IX-XI век, кога во христијанската Западна Европа продираше и се установиле во практиката доцноантичките и византиските влијанија.¹⁴⁹

Ваквата теорија се потврдува со фактот што и во едната и во другата црква модалните системи биле еднакви а се разликувале по своите имиња:

Византиски (грчки),	Визант. (словенски),	Латински (порано),	Лат (подоцна)
1. <u>ηχουγ α̃</u>	<u>ГЛАСЪ α̃</u>	<u>Authentus protus,</u>	<u>Tonus Primus</u>
2. <u>ηχουγ β̃</u>	<u>ГЛАСЪ β̃</u>	<u>Authentus deuterus,</u>	<u>Tonus Secundus..</u>

Во латинската музика уште во VII век постоеле осум модуси (гласови) според кои било организирано црковното пеење. Од нив четири биле автентични и четири плагалини. Плагалните или секундарните гласови биле изведени од петтото стапало на автентичните. Гласовите во Западната црква биле означувани со грчки имиња и латински редни броеви и тоа автентичните со непарни, а плагалните со парни.

- I. Tonus primus D e f g a h c d
- II. Tonus secundus a h c D e f g a
- III. Tonus tertius E f g a h c d e
- IV. Tonus quartus h c d ~~E~~ E f g a h
- V. Tonus quintus F g a h c d e f
- VI. Tonus sextus c d e F g a h c
- VII. Tonus septimus G a h c d e f g
- VIII. Tonus octavus d e f G a h c d

150

Иако оваа теорија на прв поглед изгледа непроблематична сепак музиколозите почнуваат да се разликуваат во своите ставови по неа уште при обидот грегоријанските модуси да се сведат на византиските и изведат од нив. Направени се сериозни компаративни студии на системите на тоналните основи и во Источната и во Западната црква но сепак не се дадени задоволителни одговори. Најголемите недоразбирања доаѓаат од тоа што во византиската музика тоналната основа на ~~ирикхехекириитхкикх~~ петтиот глас се изведува од првиот, шестиот од вториот, седмиот од третиот и осмиот од четвртиот. Додека во грегоријанското пеење, според посочениот систем, вториот глас произлегува од првиот, четвртиот од третиот, шестиот од петтиот, и осмиот од седмиот.¹⁵¹

Е. Велес тоналните основи на византиските гласови ги извел од интонациските формули кои одговараат на системот на староцрквените модузи и тоа:

1. Дорска, прв глас
2. Фригиска, втор глас
3. Лидиска, трет глас
4. Миксолидиска, трет глас
5. Хиподорска, петти глас
6. Хипофригиска, шести глас

7. Хиполидиска, седми глас

8. Хипомиксолидиска, осми глас. ¹⁵²

Некои музиколози кои се сомневаат на постоечките определби на тоналните основи на византискиот октоих се задоволуваат само со определбата на нивните иницијални и финални тонови. Но и оваа работа не е така сигурна бидејќи за еден исти глас постојат повеќе иницијални и финални тонови. ¹⁵² К. Флорос ја дава следнава табела, во која ги дефинира финалните и главните тонови во модусот:

Echos	Martyrie	Finaltöne	Haupttöne
plagios Protos		d	d, f, g
plagios Deuteross		e	e, g, a, d
plagios Tritos		f	f, a, d
plagios Tetartos		g	g, d, a
	Protos	d und a	a
	Deuteross	e und h	h, g
	Tritos	f und c	c, a
	Tetartos	g und d	d
mesos	Deuteross	e	a
	/Nenano /		
mesos	Tetartos	g	c
	/ Nana /		

153

Бидејќи византиската мелодија претставува еден вид на мозаик во кој комбинираните конвенционални мелодиски формули се појавуваат еднаш во еден облик друг пат во друг, формирајќи притоа примери кои и покрај нивната сличност во општа смисла никогаш не се повторуваат, ¹⁵⁴ ваквото глобално детерминирање на тоналните основи најмногу може да се приближи до вистината. Секаквите настојувања за детално определување на оваа материја, барем досега останало дискутабилно. Но, дешифраторската работа бара заземање став по ова прашање не во глобална смисла туку во детали. Затоа во нашата дешифраторска работа ќе се држиме за принципите кои според нас се важечки за македонската варијанта на византискиот октоих. До овие принципи, што во посебна глава од овој труд ќе бидат дефинирани за прв пат во светски размери, ние дојдовме врз база на проучувањето на музичките ракописи настанати на македонска

почва и делумно современата црковно-музичка практика за која може да се претпостави дека влече подлабоки корени од минатото на Македонија. Се разбира и овој наш систем може во иднина да претрпи извесни промени т.е. да биде надоградуван или модифициран, но, цениме дека самиот факт што тој не произлегува од некоја апстрактна теорија, туку од изворна материја, може да претставува основа за понатамошна работа во оваа насока.

Следен проблем е дешифрирањата на ритмичкиот аспект на мелодијата. Во западната византологија како основна единица е земена осминката а во источната четвртинката или половинката. Знаците за продолжување или скратување на нотните вредности ($\alpha\rho\beta\upsilon\nu \neg$ $\gamma\delta\rho\upsilon\nu \neg$) во теоријата не се цврсто дефинирани и според тоа не се земаат во предвид при дешифрирањата со што во многу се симплифицира самиот напев. Според тоа, во интерес на зачувувањето на богатството на самата мелодија, ќе ги земеме во предвид при дешифрирањата на напевите ~~не~~ делумно и овие знаци, имајќи ја при тоа во предвид фонетската законитост на црковнословенскиот јазик.

Спорно прашање во постоечката литература е и орнаментиката во сочувваните средновековни ракописи. Знаците кои го означуваат овој аспект на напевот ($\psi, \omega, \sigma, \mu, \lambda$ и др.) се толкуваат растегливо и различно. Поради тоа во најголем дел дешифрирациите тие не се земени во предвид со што напевот во многу губи од своето значење. Тој на ваков начин останува оголен без никаква смисла. Затоа цениме дека орнаментиката, колку што е можно, ќе мора да најде свое место во нашата дешифрирачка работа.

Слична е состојбата со метриката, модулацијата, употребата на исон и сл. Затоа велíme дека сеуште на светски план византиската теорија за музиката останува загадочна, обвивана во тајни. Респектирајќи ги досегашните иследувања на овој план ние ќе се обидеме да дадеме свој прилог во разрешување на одделни прашања.

Уште позагадочна е теоријата на музиката засталена во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик. Тоа е подрачје кое речиси воопшто не е иследовано. Од една страна тоа значи предизвик за продор кон непознатото, а од друга пак можност за отворање на нова страница од македонската и светската теорија за музиката. Ова го велíme поради тоа што Македонија е една од ретките земји која сочувала по патот на усното предание дел од архаичното пеење, но исто така и покрај огромните уништувања на македонските средновековни музички ракописи сочуван е фонд на манускрипти кои даваат можност за авторитетна научна работа.

ЗАБЕЛЕШКИ

1. Б. Каракаш, Музичките творци во Македонија. Скопје, 1970; Т. Prošev, Kompoziciono-tehnička i stiliska opredeljenja savremene makedonske muzike /Doktorska disertacija/. Sarajevo, 1981; Д. Ортаков, Музичката уметност во Македонија. Скопје, 1982, стр. 81-189; С. Голабовски, Традиционална и експериментална македонска музика. Скопје, 1984, стр. 159-172.
2. Т. Скаловски, Музиката во НОБ.-Историја на македонскиот народ. Кн. III, Скопје, 1969, стр. 474-476; Д. Ортаков, Македонската револуционерна песна од периодот на НОБ.-Македонска музика 1, Скопје, 1977, стр. 7-15; С. Голабовски, Музиката и музицирањето за време на НОБ во Македонија.-Традиционална... , стр. 136-158; Б. Каракаш, Музичките... , стр. 54 сл.
3. Д. Ортаков, Периодот меѓу двете светски војни.-Музичката... стр. 63-72; Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото минато на Охрид и Охридско.-Охрид и Охридско низ историјата, кн. III, (во ракопис); Музиката во Дебар и Дебарско низ векови.-Дебар и Дебарско низ историјата. (во ракопис).
4. Д. Ортаков, Музичката... , стр. 38-63; С. Голабовски, Традиционална... ibid., стр. 86-136; Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото минато на Охрид и Охридско.-Охрид и Охридско низ историјата, кн. I-II, Скопје, 1978, стр. 329-343; Музичкото минато на Прилеп и Прилепско.-Прилеп и Прилепско низ историјата. Прилеп, 1971, стр. 236-240; Македонска музика бр. 4. Скопје, 1983.
5. Д. Ортаков, Музичката... , стр. 15-29; С. Голабовски, Традиционална... , стр. 9-86; Македонска музика бр. 1, 2, 3 и 5, Скопје, 1977, 1979, 1981 и 1983.
6. Б. Панов, Теофилакт Охридски како извор за средновековната историја на македонскиот народ. Скопје, 1971, стр. 6.
7. В. Мошин, Ракописите на Народниот музеј во Охрид.-Зборник на трудови, Охрид, 1961, стр. 163-243.
8. С. Голабовски, Господи возвах од Дионис Попоски.-Македонска музика бр. 3, Скопје, 1981, стр. 23-30; Извори за проучување на македонското црковно пееше.-Традиционална... , стр. 9-31.
9. В. Мошин, Сербска редакција Синодика в неделно православије. ВВр, кн. XVI (1959), стр. 349-350, 368, 392.
- 9^а. Д. Стефановиќ, Охридски неумски ракописи и почетоци на словенската музичка култура.-Словенска писменост, Охрид, 1966, стр. 129.
10. Опстојно за тоа, види: С. Голабовски, Животот и делото на Јован Кукузел.-Македонска музика бр. 5, Скопје, 1983, стр. 37-42.

- 10^a. В. Григорович, Очерк путешествия по Европейской Турции, 2 изд. Москва, 1877, стр. 155-157.
11. Ј. Г. Хан, Путовање кроз поречину Дрина и Вардара. Београд, 1876, стр. 189-191.
12. Архимандрит Антонин, Из Румелии. Москва, 1886, стр. 44-45.
13. В. Кичев, Новооткрити охридски старини. - Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, XIII, Софија, 1896, стр. 257-266.
14. Ф. И. Успенский, Охридска рукопись Ипання куропалата Скилицы. - Известия Рус. Арх. Инст. в К-ле, кн. IV, д, стр. 1-8; Мнения и постановления константинопольских поместных соборов XI и XII веков о раздаче церковных имуществ. - Известия РАИК, кн. V, 1900, стр. 1-143; Список рукописей находящихся в библиотеке "св. Климента" в Охриде. - Изв. РАИК, кн. VI, 1901, 2-3, стр. 466-470.
15. H. Gelzer, Vom Heiligen Berge und aus makedonien. - Reisebilder aus den Athosklöstern und aus dem Insurrektionsgebiet, Leipzig, str. 161-172.
16. X. Поленакочић, Рукописи библиотеке манастира св. Климента у Охриду. Скопје, 1939, стр. 1-8.
17. В. Мошин, Ракописи... стр. 169.
18. Охридската збирка на музички ракописи е зголемена со неколку значајни музички ракописи од XIX век, кои не се предмет на нашево иследување.
19. В. Мошин во својот опис на ракописите посрчил литература, како и можни ракописи за компаративна музиколошка разработка со што им ги направил попристапни за работа овие ракописи, на музиколозите кои подоцна нив ги проучувале.
20. Д. Стефановиќ, Охридски...
21. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото...
22. Б. Панов, Теофилакт Охридски за музиката во Македонија од XI до XII век. - Македонска музика бр. 2, Скопје, 1979, стр. 39-46.
23. В. Мошин, Новгородски листини и Остромирово јеванђеље. - Археографски прилози бр. 5, Београд, 1983, стр. 56; Новгородските ливчиња - остаток од цар Самуилов кодекс - и нивната екфонетска нотација. - Македонска музика бр. 5, Скопје, 1983, стр. 7-14.
24. В. Мошин, Опис на еден византиски музички фрагмент од Архивот на ЈАЗУ. - Македонска музика бр. 2, Скопје, 1979, стр. 7-16.
25. J. Thibaut, Etude de musique Byzantine - La Notation de St. Jean Damascéne ou Hagiorolite. - Известия русского археологического института в Константинополе, кн. III, Софија, 1898, стр. 143 и сл. 2.

26. O. Strunk, *Specimina notationum antiquiorum. - Monumenta Musicae Bizantinae VII*, Copenhagen, 1966, str. 94-95.
27. C. Floros, *Universale Neumenkunde*. Kassel, 1970, str. 102 sl.
28. Л. Славева, Структурна и текстолошка анализа на македонската рецензија на посниот и цветниот триод ЈАЗУ бр. IVд-107 (во ракопис).
29. Л. Славева, Систем на нотни знаци во Загребскиот триод од почетокот на XIII век. Реферат поднесен на IX-та Струшка музичка есен 1983.
30. Л. Славева, Неумската нотација во словенски триодни ракописи од македонска редакција. Реферат поднесен на X-та Струшка музичка есен 1984.
31. Ѓ. Поп-Атанасов, Средновековни споменици на македонската музичка култура. Реферат поднесен на IX-та Струшка музичка есен 1983.
32. С. Кожухаров, Нотни начертанија в Орбелскиј триод - среднобългарски книжовен паметник от XIII в. - Български език, год. XXIV, кн. 4, Софија, 1974, стр. 324-343.
33. С. Петров и X. Кодов, Старобългарски музикални паметници. Софија, 1973.
34. Г. Острогорски, Византија и Словени. Београд, 1970, стр. 7.
35. A. Grabar, *Srednovekovna umetnost Istočne Evrope*. Novi Sad, 1969, str. 6.
36. С. Голабовски, Периодизација на македонската духовна музика. - Традиционална... стр. 35-41.
37. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото..
38. С. Голабовски, Некои согледувања за византиско-словенската естетика како одраз на средновековните морални норми. Традиционална... стр. 47.
- 38^a. S. Corbin, *Die Musik der frühen Kirche. - Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, kn. I, Kassel, Basel, London, 1972, str. 15-21.
39. M. Markovits, *Das Tonsystem der Abendländischen Musik im früher Mittelalter*. Bern, Stuttgart, 1977.
40. J. B. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*. Paris, 1907.
41. A. Gastoue, *Les Origines du chant romain*. Bibl. musicologique, Paris, 1907, str. 188.
42. E. Wellesz, *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalen Kirchenmusik*. Münster, 1923.
43. Г. Острогорски, Византија и Словени. *ibid.*, стр. 9.
44. Е. Тончева, Взаимоотношение между византиската и българската средновековна култова музика 681-1396. - Българска музика бр. 8, Софија, 1970, стр. 47.

45. Г. Острогорски, Византија и Словени..., ← стр. 8.
46. Во периодот 1970-75 година, Д. Ортакoв и авторот на овие редови работа на собирање на материјали од современата црковно-музичка практика во Македонија. Макар да оваа работа се обави со задоцнување, бидејќи голем дел од луѓето што ја негувале автентичното црковно-музичко кеење не беа меѓу живите, сепак се собраа доста материјали кои даваат можност за авторитетна работа.
47. V. Mošin, O periodizaciji rusko-južnoslavenskih književnih veza. - Slovo, kn. II-12, Zagreb, 1962, str. 13-14.
48. Г. Острогорски, Византија и Словени... стр. 19.
49. Поопстојно за тоа, види: В. Мошин, Новгородските... стр. 9 сл.
50. В. Мошин, Новгородски листици ... стр. 53.
51. Историја на македонскиот народ. кн. I, Скопје, 1969, стр. 225-226.
52. V. Mošin, Heretici trojezičnici u staroslavenskom prijevodu trioda. - Slovo, kn. 22, Zagreb, 1972, str. 117-125.
53. Д. Богдановиќ, Предговор за книгата "Поетика старе руске књижевности" од Д. С. Лихачов, Београд, 1972, стр. XVII.
54. K. Krumbacher, Die griechische Literatur des Mittelalters. - Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Leipzig-Berlin, 1912, str. 319-320.
55. Р. Угринова-Скаловска, Средновековна писменост во Македонија. - Предавања на VIII Семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје, 1978, стр. 21.
56. В. Стојчевска-Антиќ, За периодизацијата на средновековната македонска литература. - Спектар, кн. 2, Скопје, 1983, стр. 125.
57. A. Nikolovski, Ikone Srbije i Makedonije. - Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, 1969, str. 205.
58. Историја на македонскиот народ. кн. I, Скопје, 1969, стр. 212; Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век. Охрид, 1980, стр. 180.
59. В. Н. Лазарев, Живопис XI-XII веков в Македонии. - Actes du XII Congrès international d'études byzantines, Beograd, 1963, str. 133.
60. Ц. Грозданов, Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку. - Зборник за ликовне уметности, кн. 5, Нови Сад, 1969, стр. 53.
61. Епископ Николай, Наръчник по православна литургика. Софија, 1972, стр. 9.
62. Л. Мирковиќ, Православна литургика. кн. II, Београд, 1982, стр. 5 сл.
63. Философска енциклопедија, ^{кн. III} Москва, 1964, стр. 246.

64. Затоа најпознатите студии од ова подрачје ги среќаваме во стручните списанија на руските духовни академии, како што се студиите на Воскресенски и архимандритот Амфилохије. Посебно ја издвојуваме студијата за посниот триод на Карабинов која ќе ја користиме во понатамошниот текст.
65. Архимандрит Иона, Учебник по литургија. Софија, 1950, стр. 32.
66. Архимандрит Иона, Учебник... стр. 32.
67. A. Vidaković, Ekfonetska notacija. - Muzička Enciklopedija, kn. I, Zagreb, MCMLVIII, str. 417-418.
68. Во Московската синодална библиотека се чува екфонетскиот ракопис бр. 226 од VIII век. Датирањето се потврдува и со тоа што во синаксарот има помен на патријархот Герман, кој умрел 740 год. По тој помен нема други: С. Можайскиџ, Палеографическите снимки сѐ греческих рукописей - Московской синодалной библиотеки - VI-XVII в. Москва, 1863, таб. 3, опис стр. 5-6.
69. Р. Асунто, Теорија о лепом у средњем веку. Београд, 1975, стр. 245.
70. Д. С. Лихачов, Поетика старе руске књижевности. Београд, 1972, стр. 33 сл.
71. Ц. Грозданов, Композиција Опсаде Цариграда у цркви светог Петра на Преспи. Зборник за ликовне уметности, Нови Сад, 1979, стр. 277-287.
72. Ц. Грозданов, Прилози....
73. S. Đurić-Klajn, Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji. - Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb, 1962, str. 538 sl.
74. В. Мошин, Новгородските... стр. 11 сл.
75. Б. Панов, Охрид и Охридската област во време на бугарското владеење (средина на IX в. - 969 година). - Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, кн. 5-6, Скопје, 1979/80, стр. 137.
76. Историја на македонскиот народ. кн. I, ... *ibid.*, стр. 129 сл.; Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија. кн. I, Скопје, 1975, стр. 11.
77. F. Grivec, O staroslovenski cerkveni glasbi. - Slovo, kn. 4-5, Zagreb, 1955, str. 105-107.
78. Цитирано според: И. Ивановџ, Български старини изъ Македония. Софија, 1931, стр. 285.
79. F. Grivec, O staroslovenski... *ibid.*, str. 107.

80. Д. Христов, Музикално-теоретично и публицистично наследство. кн. I, Софија, 1967.
81. В. Кръстев, Очерки върху развитието на българската музика. Софија, 1954, стр. 8-137; По вѣпроса за развитието на християнската цѣрковна музика и влијанието на народната песен върху неа. - Известия на Института за музика, кн. II-III, Софија, 1955, стр. 395-442.
82. Ст. Петров, Очерци по историја на българската музикална култура. Софија, 1959, стр. 348; Творци, паметници и традиции на старобългарската музикална култура. Сб. Климент Охридски (916-1966), Софија, 1966, стр. 393-404.
83. Е. Тончева, Кѣм вѣпроса за музикалната дейност на славјанските просветители Константин-Кирил и Методиј. - Старобългарска литература, кн. I, Софија, 1971, стр. 81-102.
84. С. Лазаров, Наколку сведенија за музикалната дейност на Кирил и Методи. - Българска музика, кн. 8, Софија, 1956, стр. 20-23; Старобългарската музика и кирило-методијевските традиции (Die alte bulgarische Musik und die Kyriilo-Methodianische Tradition/. - Anfänge der slavischen Musik, Bratislava, 1966, str. 49-54.
85. R. Palikarova-Verdeil, La musique byzantine chez les bulgares et les russes. - MMB, Subsidia, vol. III, Copenhagen, 1955, str. 35-63.
86. C. Floros, Die Entzifferung der Kondakarier-Notation. - Musik des Ostens, kn. 4, Basel, Paris, London, New York, 1967, str. 7.
87. Мисал (п. missale) е литургиска книга која ги содржи сите текстови и напеви што му се потребни на свештеникот при служењето на мисата. Според тоа логично е што овие текстови, наменети за пеење, содржат музички знаци.
88. E. Koschmieder, Die Vermeintliche Akzentzeichen der Kiever Blätter. - Slovo, kn. 4-5, Zagreb, 1955, str. 5-23.
89. Б. Панов, Охрид и Охридската. стр. 147.
- 89^a. X. Поленакоски, Климент Охридски, живот и дело. - Книга за Климент, Скопје, 1966, стр. 17 сл.
90. Д. Коцо, Климентовиот манастир "Св. Пантелејмон" и раскопката при "Имарет" во Охрид. - Книга за Климент, стр. 130.
91. Опстојно за тоа, види: Б. Ангеловѣ, Стара българска литература. Софија, 1922, стр. 5-80; Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава. кн. I, Скопје, 1981, стр. 52 сл.; И. Ивановѣ, Български старини изѣ Македонија. Софија, 1931, стр. 281-388; Теофилакт Охридски, Житие на Климент Охридски (изд. А. Милев, БАН, Софија, 1955 и др.

92. Теофилакт Охридски, Житие... *ibid.*
93. *ibid.*
94. И. Иванов, Български... *ibid.*, стр. 321.
95. Л. В. Стојанович, Новые слова Климента словенского. Спб., 1905, стр. 67.
96. D. Stefanović, Prispevek k proučevanju začetkov slovanske pravoslavne glasbene kulture. - Muzikološki zbornik, kn. IV, Ljubljana, 1968, str. 23.
97. S. Durić-Klajn, Razvoj... *ibid.*, str. 554.
98. V. Ukmar, Bizantinska koralna glasba. - Zgodovina glasbe, Ljubljana, 1948, str. 55.
99. S. Durić-Klajn, Razvoj... *ibid.*, str. 554.
100. С. Петров и Х. Кодов, Старобългарски... *ibid.*, стр. 19.
101. С. Лазаров, История на нотното писмо. София, 1965, стр. 71.
102. M. Velimirović, Present of Research in Byzantine Music. - Acta musicologica, kn. XLIII, Basel, 1971, str. I-21.
103. В. Мошин, Новгородски листићи ... *ibid.*, стр. 53-56.
104. С. Голабовски, Осврт врз музичките текстови во Боловскиот псалтир. - Македонска музика бр. 1, Скопје, 1979, стр. 29.
105. С. Floros, Die Entzifferung ... *ibid.*; M. Velimirović, Present... *ibid.*
106. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото... *ibid.*
107. Б. Ангелов, Спра ... *ibid.*, стр. 392.
108. Поопстојно за ова, види: И. Иванов, Богомилски книги и легенди. Фототипно издание. София, 1970; Б. Панов, Богомилското движење во Македонија. Историја, kn. 1, Скопје, 1965; F. Rački, Bogomili i Patareni. 2 izd., Beograd, 1931; A. V. Soloviev, Bogomilentum und Bogomilengräber in den südslawischen Ländern. - Völker und Kulturen Südosteuropas, München, 1958.
109. Историја на македонскиот народ. kn. I, ... *ibid.*, стр. 131.
110. Споменици... *ibid.* стр. 11.
111. Историја на македонскиот народ. kn. I... *ibid.*, стр. 132.
112. Б. Панов, Охрид и Охридската... *ibid.*, стр. 69.
113. В. Мошин, Новгородските ливчиња... *ibid.*, стр. 11 сл.
114. E. Wellesz, Studije o muzici srpskog Oktoiha. - Ćirilometodski vjesnik, Zagreb, 1934.
- 114^a. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото... *ibid.*; С. Лазаров, Глаголическата традиција в старобългарската музика. - Българска музика, kn. 3, София, 1972.
- 114^b. Историја на македонскиот народ. kn. I, ... *ibid.*, стр. 145.

115. Историја на македонскиот народ. кн. I, ... стр. 147.
116. Споменици за средновековната ... стр. 12.
117. Б. Панов, Теофилакт Охридски за музиката...
118. Подетално за тоа, види: Б. Панов, Охрид во крајот на XI и почетокот на XII век во светлината на писмата на Теофилакт Охридски. - Зборник посветен на Д. Коцо, изд. Археолошки музеј на Македонија, Скопје, 1975, стр. 183 сл.
119. Б. Панов, Теофилакт Охридски за музиката... стр. 41.
120. Б. Панов, Теофилакт Охридски за музиката... стр. 41.
121. R. Pejović, Još neki podaci o muzici starih Slovena. - Zvuk, kn. 84, Sarajevo, 1968, str. 219 sl.; A. Андреев, Приноси към музикалната историја на нашите земи. - Известия на Института за музика, кн. 3/4, Софија, 1956, стр. 475 сл.
122. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото...
123. Споменици на културата на Македонија. Скопје, 1980, стр. 236.
124. Споменици... стр. 21.
125. Споменици... стр. 224 сл.
126. Историја на македонскиот народ. кн. I, ... стр. 148.
127. Б. Панов, Теофилакт Охридски за музиката... стр. 40.
128. Б. Панов, Теофилакт..... стр. 40.
129. Споменици за средновековната... стр. 12.
130. Г. Острогорски, Византија ... стр. 18.
131. С. Кожухаров, Нотни начертанија... стр. 325.
132. V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije. kn. I, Zagreb, 1955, str. 14 sl.
133. Документи ... стр. 127.
134. Ова го потврдува и Ц. Грозданов кога пишува: "... Околу средината на векот (XIV) се забележуваат и продори на култовите на Српската средновековна држава, династијата и црквата, кои се вклопуваат во структурата на ктиторските композиции. Во исто време, карактеристиките на владетелската иконографија на Немањиките во охридскиот круг се прилагодуваат на построгите хиерархиски норми на византиската уметност, манифестирајќи, во времето на изменетите политички прилики, процес на проткајување на традициите на Охридската и Српската црква. - Охридското ѕидно сликарство од XIV век. Охрид, 1980, стр. 47, 48.
135. Ова го потврдува Д. Стевановиќ кога пишува: "... Пошто из првот периода, од краја XII до прве половине XIII века, није сачуван ниједан српски музички рукопис, нисмо у могућности да реконструиреме најстарије српске мелодије. - Извори за проучавање старе српске црквене музике. - Српска музика кроз векове, Београд, 1973, стр. 118.

136. В. Мошин, *Словенски ракописи во Македонија Скопје*, 1971, стр. 31.
137. Најстара засега позната Пападика на словенски јазик е онаа сочуваната во Хилендарскиот невматски ракопис број 311 од XVIII век, кој манускрипт, според Ј. Милојковић-Ђурић, " ... Употреба предлога "сос" могла би да укаже да је овај ракопис, вероватно приликом преписа, примио извесне елементе македонске, односно српске, редакције." - Пападика у Хилендарском неумском рукопису број 311. - Зборник радова Византолошког института, кн. VIII², Београд, 1964, стр. 275.
138. П. Динев, *Обширен Вџкресник. Софија*, 1949, стр. 8.
139. П. Динев, *Обширен...* стр. 8.
140. A. Gastoué, *Odnos izvora latinskoga gregorijanskog pjevanja prema bizantinskoj crkvenoj melodici. - Ćirilometodski vjesnik*, kn. 3, Zagreb, 1935, str. 23.
141. A. Vidaković, *Gregorijansko pjevanje. - Muzička enciklopedija*, kn. II, Zagreb, MCMLXIII, str. 84, 85.
142. На X-от меѓународен симпозиум за почетоците на словенската музичка култура во Братислава, одржан во 1965 година, уводниот реферат бил поднесен од Е. Кошмидер. Врз база на единствениот сочуван ракописни фрагмент од тоа време, кој непосредно се надоврзува на дејност на Кирил и Методија, таканаречените Киевски ливчиња - за кои е утврдено дека содржат делови од Литургијата на св. Петар - докажал дека Методија служел и по римскиот обред. - D. Stefanović, *Deveti meĝunarodni simpozium o počecima slowenske muzičke kulture. - Zvuk*, kn. 63, Beograd, 1965, str. 314 sl.; На Охридскиот византолошки конгрес Е. Велес истакнал дека не е повеќе потребно да се ограничуваме на "источните елементи во западното пеење" туку треба да се пронајѓа заедничкото потекло и за источното и за западното пеење во музичката традиција на синагогите. † D. Stefanović, *Ohridski vizantološki kongres. - Zvuk*, kn. 52, Beograd, 1962, str. 167.
143. A. Gastoué, *Odnos...*, str. 23.
144. С. Голабовски, *Традиционална...* 1963, стр. 31 сл.
145. А. И. Манов, *Бизантинско пјевање токoм вјекoвa. - Ćirilometodski vjesnik*, kn. 9, Zagreb, 1938, str. 77-80.
146. M. Dragoumis, *The Survival of Byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church. - Studies in Eastern Chant*, kn. I, London, New York, Toronto, 1966, str. 9-36.

147. Покрај тоа А. Гастуе се ослонува и на мислењето на законот Јоан Педиасимос (псалтос во св. Софија во Цариград), според кое скоро сите мелодии, што се пееле во тоа време (XV в.) во Цариград, се дијатонски. - *Odnos izvora latinskoga...*, str. 23.

148. I. D. Petresco, *Etudes de paléographie musicale byzantine*. Bucarest, 1967; O. Strunk, *Essays on Musik in the Byzantine World*. New York 1974. - До истата констатација пред О. Странк дошле Петреско, Риман, Тибо, Флајшер, Тилиард, Велес и др. иследувачи на византиската и словенската средновековна музика.

149. M. Markovits, *Das Tonsystem der Abendländischen Musik im früher Mittelalter*. Bern, Stuttgart, 1977.

150. F. Lučić, *Kontrapunkt*. Zagreb, 1951, str. 5, 6.

151. Некои научници се обиделе да сепак направат табела на односите помеѓу византиските гласови и грегоријанските модуси (понекогаш давајќи им елински називи, но и тука постојат несогласувања). А други сметајќи ги овие односи потполно условни и држејќи се за практиката, настојувале барем да ги утврдат иницијалните и финалните тонови на гласовите. (P. Bingulac, *Vizantijska muzika*. *Muzička enciklopedija*. kn. II, ..., str. 778).

152. E. Wellesz, *A History of byzantine Music and Hymnography*. Oxford, 1961, str. 411 sl.

152. P. Bingulac, *Vizantijska...*, str. 778.

153. C. Flores, *Universale...*, str. 286.

154. Ова го потврдува и Е. Велес, кога пишува: "... The mode, we may therefore conclude, is not merely a "scale" but the sum of all the formulae which constitute the quality of an Echos. This definition is in conformity with that given by Chrysanthus of Madytos in his *Great Musical Theory* /1832/: "Echos is the scheme /idea/ of the melody..." / E. Wellesz, *A History...*, str. 326 /.

ГЛАВА II

1) Спис на музичките ракописи од Охридската збирка:

Во Охридската збирка се наоѓаат вкупно 14 музички ракописи кои според Ф.И. Успенски потекнуваат од IX-XV век,¹ а според В.Мошин² и Д. Стефановиќ³ од XI-XIV век. Во описот на В.Мошин на стр.177 ракописот бр.3(70) датирањето е погрешно означено X - поч.на XI век, која грешка е пренесена и во некои трудови.⁴ Во поглед на датирањето на музичките ракописи Д.Стефановиќ го прифатил мислењето на В.Мошин со исклучок на ракописите бр.7 (23) кој кај В.Мошин е датиран од XI/XIII в. а кај Д.Стефановиќ од XI/XIV и ракописот бр.53(39) кој кај првиот автор е датиран од XIII в. а кај вториот XI век.⁵ Што се однесува до несогласувањето во врска со ракописот бр.7(23) во поглед на неговото датирање веруваме дека станува збор за печатна грешка во трудот на Д.Стефановиќ, бидејќи тој никаде не го аргументира својот став. Поинаков е случајот со ракописот бр.53 (39) каде Д. Стефановиќ зазема свој став дека тој потекнува од XI век, а нагласува дека "...во описот на В.Мошин (тој) погрешно е отпечатен XIII, наместо XI век."⁶

Ракописот бр.53(39) кај Ф.И.Успенски е означен како "Псалтика од XIV в." ,кај В.Мошин е датиран од XIII век,макар да во описот е речено дека тој содржи "минускула од XII-XIII век."⁷ Земајќи го во обзир фактот што овој ракопис содржи музичка нотација од типот на коален, наречена така според познатиот ракопис бр.220 од Националната библиотека во Парис кој потекнува од XII или крајот на XI и почетокот на XII век,⁸ сметаме дека најправилно би било ако овој ракопис биде датиран од почетокот на XII век. Со оваа коракција и ние го прифаќаме датирањето на ракописите направено од страна на В.Мошин.

Во поглед на определувањето на видот на нотацијата застапена во ракописите В.Мошин ги определил екфонетските манускрипти и оние кои поседуваат поразвиен тип на невматска нотација т.е ги одвоил ракописите со екфонетски знаци и со невматска нотација.⁹ Чекор напред во оваа смисла направил Д.Стефановиќ кој ракописите со невматска нотација подетално ги дефинирал.¹⁰ Ваквата работа на Д.Стефановиќ не е спорна и затоа таа исцело во нашиот опис ќе биде прифатена.¹¹

Ракописите ќе ги означуваме според описот на В.Мошин и во заграда инвентарниот број. Покрај основните податоци за материјалот, писмото, илуминацијата, кориците, текстот, записите, ќе се подрудиме да дадеме опис на графичката на одделни невми кои што имаат карактеристични потези. Покрај тоа за прв пат ќе бидат дешифрирани нотни текстови од екфонетските и медиовизантиските ракописи. Од ракописот бр.53(39) од

кој постојат одделни фрагменти дешифрирани од страна на К. Флорос,¹² ке дешифрираме една стихира која досега не е ниту фрагментарно дешифрирана. За докажувањето на сличностите и разликите во поглед на застапената нотација во Охридските ракописи ке дешифрираме и соодветни стихирни од познати ракописи настанати во Македонија.

Според овие определби класификацијата на музичките ракописи од Охридската збирка во однос на времето на нивното настанување е следнава:

- Два ракописи од XI/XII век, Изборно евангелие бр. 3(70) и Изборно евангелие бр. 5(73);
- Еден ракопис од XI/XIII век, Изборно евангелие со монолог бр. 7(23);
- Три ракописи од XII век, Стихирар бр. 53(39), Изборно евангелие бр. 4(55) и Изборно евангелие со праксапостол бр. 11(78);
- Два ракописи од XIII век, Пентикостар бр. 44(25) и Кондакар-Псалтикон бр. 59(22);
- Три ракописи од XIII/XIV век, Стихирар бр. 53(39), Стихирар бр. 54(61) и Стихирар бр. 55(77);
- Три ракописи од XIV век, Триод и Пентикостар бр. 42(13), Триод, Пентикостар и Осмогласник бр. 57(62) и Антологион бр. 58(52).

Класификацијата според видот на невматската нотација содржана во манускриптите е следнава:

- Пет ракописи со екфонетска нотација или екфонетски знаци бр. 3(70), 4(55), 5(73), 7(23) и 11(78);
- Еден ракопис со палеовизантиска нотација (коален) бр. 53(39);
- Седум ракописи со медиовизантиска нотација бр. 42(13), 44(25), 54(61), 55(77), 56(65), 57(62) и 59(22);
- Еден ракопис со неовизантиска нотација бр. 58(52)

Класификацијата на ракописите според материјалот на кој се пишувани е следнава:

- Девет ракописи се пишувани на пергамент;
- Четири на хартија и
- еден на пергамент и хартија.

I) Изборно евангелие бр.3(70),XI/XII в.

Пергамент,30 x 22;277 фол. (548 стр.),од тоа првиот лист кој е на хартија е од крајот на XIV в.,29,5 x 21,5 со текст од одделна содржина.Исечени се листовите на стр.110 - 1 лист,164 - 2 листа; исечени се маргините на стр. 63/64 и 209,370.

Писмото е во два столбца по 22 реда - калиграфска литургиска средена минускула,која би можела да се сврсти и во X век.

Илуминацијата е раскошна,слична на раскошните византиски кодекси од X и XI век,со богата употреба на злато.

Кориците се веројатно од XV век,но се од стар тип,со штички без вдлабнатини,во кожна подврзија.

Текстот е зачуван скоро целиот.Страна 3 почнува со Евангелието на Велигден (J.I.1).

Записи: стр.3 - Гробничка (Гробничка црква во Схрид). Под тоа - Чалничко евангелие [†]сти, и други записи од кои може да се види местото на настанувањето и националната припадност на луѓето што го користеле овој ракопис.

Нотација екфонетска,испишана со црвено мастило.Искористен е целосниот систем на екфонетски знаци.Карактеристично е бележењето на кремасти,кој често се пишува водоравно,што е идентичен по својата форма со исон ε .

II) Изборно евангелие бр.4(55),XII в.


Пергамент 30 x 22;фол.286 (стр.566 -прескокнати 27 биса,28 биса,191 биса,526 биса,527 биса).Искинати се првите 7 листа од I тетрада - 6 листа се сокинати;зада 178 стр. - 1 лист,горната половина на стр.525/526,зад стр.458 - 1 лист,зад стр.544 - 2 листа од кои постојат сокинати и последните листови зад стр.566.

Писмото е во два столбца по 23 реда;постар тип средна минускула.

Илуминацијата ^{та}е од раскошен стил од епохата на Македонската династија.Пред секое читање има вкусни полихроми иницијали со злато (без зооморфни и антропоморфни елементи).Сите заглавија со белешките за дните на деновите за читање и одделни букви се пишувани со злато."Малите знаменца " се орнаментирани со панделки на стр.178 и 457.

Кориците се штички со вдлабнатини по целиот раб,во кожна подврзија;отспреди и одзади - концентрични тркала со ромби со дијагонали однатре,полнети,резети и медаљони со грифони во исечките.Тие потекнуваат веројатно од XV век.

Текстот почнува од крајот на евангелието во Томина недела - Ј. XX. 30; на стр. 459 почнува месецослов од кој почетокот е искинат - Лук. I. 42 од Богородичното евангелие од 1 септември.

Нотацијата е екфонетска, испишана со црвено мастило. Искористен е целиот систем на екфонетски знаци, кои се пишувани со заоблени потези. Сирматики се бележи со невообичаено долги изкривени линии . Со долги потези се бележат и други знаци.

III) Изборно евангелие бр. 5 (73), XI/XII в.




Пергамент 26,5 x 19,5; фол. 290, стр. 590, но при пагинирањето прескокнати се 10 страни - со 433 на 444. Кон крајот зад стр. 586 недостасуваат неколку листа. Зад стр. 212 исечени се 2 листа. По два листа на почетокот и на крајот (стр. 1-4 и 587-590) ставени се при подврзувањето во XIV-XV в. од некој ракопис со житието на св. Григориј Низианзин.

Писмото на евангелието е во два столбца, по 19 реда - убаво средна минускула на неколку места со јота адскриптур.

Илуминацијата е скромна, но многу вкусна. Убави мали колорисани правоаголни знаменца со злато и колорисани иницијали - на стр. 5 и 465; правоаголни цртани со црвено - на стр. 177 и 256; неколку мали знаменца орнаментирани извиткани црти на крајот на понекои раздели. На почетокот и на секое читање се цртани црвени иницијали заглавијата и белешките се црвени, но на стр. 465 се со злато.

Кориците се веројатно од XIV-XV век; штичките се со вдлабнати по целиот раб, со истрган крај на грбот; во кожна подврзија. Отспреди има концентрични обвивки со празен правоаголник во средниот простор. На долната корица се зачувани заштитни сребрени клинчиња и плочкички.

Текстот содржи изборно евангелие од пократок тип; стр. 5 - читање на Велигден - Јо. I, 1.

Нотацијата е екфонетска, испишана со црвено мастило. Искористен е целиот систем на екфонетски знаци. Карактеристична е употребата на двојна телиа , кремасти со телиа , параклитики со невообичаено издолжена линија во хоризонтала. 

IV) Изборно евангелие со монолог бр. 7 (23), XI/XIII в.

Пергамент, хартија 23,5 x 16; 24 x 18,5, фол. 215. Во евангелието се изоставени стр. 32 биса, а прескочени се стр. 125 и 140. Тетрат

ката на хартијата е од XIII в. (без воден знак), која претставува одломка од месецослов.

Писмото на евангелието е во два столбца по 21 ред - литургиска минускула со форми од XI век. Писмото на хартијата е во еден столбец по 31 ред - ситна брзописна минускула од XIII век.

Илуминацијата е скромна. Во евангелието се цртани со црвено знаменца: правоаголни, отворени одздола на стр. 93, 196, 271; правоаголни на стр. 223, 273 и 419; мали во месецословот - стр. 331, 338, 347 и др.

Кориците се можеби од XIII-XIV в.; дебели со штичка без вдлабнатина.

Текстот во евангелието почнува од читањето на велигденскиот поједелник (Јо. I, 19). Текстот на хартијата (на стр. 1-16); одломка на месецослов од крајот на октомври до 27 декември, со прокимени и податоци за апостолски и евангелски читања.

Нотацијата е екфонетска, напишана со црвено мастило. Искористен е целиот систем на екфонетски знаци. Карактеристично е што во овој ракопис сите екфонетски знаци се испишани со искривени линии. Во првите 8 фол., текстот на хартија од XIV век, нема музички знаци. На првите страници од евангелието скоро сите знаци се избришани.

V) Изборно евангелие и праксапостол бр. 11 (78), XII в.

Пергамент 22 x 17; фол. 310 (стр. 618 + 72 биса и 79 биса скокнати при пагинирањето).

Писмото е по 18 реда - средна минускула со стари облици на слова.

Илуминацијата е од византиски стил на Македонската династија. Многу убави се знаменцата колорисани на златна подлога - правоаголни отворени одздола, со ветчиња на страните - на стр. 1, 71, 133 и др.

Текстот содржи два дела: а) Изборно евангелие со читања за во сабота и во недела, почнувајќи од I-та недела на "Нова година" (Лук. IV, 31) и б) Практикапостол кој почнува од стр. 303, со читањето на Апостолските дела на Велигден.

Корици нема. (Добил корици по конзервацијата во Загреб)

Нотацијата е екфонетска, испишана со црвено мастило. Искористен е целиот систем на екфонетски знаци. На страните од 193-205 нема музички знаци. Знаците се пишувани во мали димензии. Нивното читање е отежнато особено во вториот дел на ракописот кој е доста оштетен.

Преглед на графичките облици на екфонетските знаци

	3 (70)	4 (55)	5(73)	7 (23)	11 (78)
Телиа	+	+	+	2	+
Сксиа	/	/	/	/	/
Вариа	\	\	\	\	\
Сирмат.	~	~	~	~	~
Катисти	└	└	└	└	└
синемба	∪	∪	∪	∪	∪
Паракл.	z	z	z	z	z
Апостр.	ʹ	ʹ	ʹ	ʹ	ʹ
Кремас.	∩	∩	∩	∩	∩
С. дубл	//	//	//	//	//
В. дубл	''	''	''	''	''
Кентима	ooo	ooo	ooo	ooo	ooo
А. дубл	vv	vv		vv	
Хипокр.	vvv	vvv	vvv	vvv	vvv

+ @ ερωτησα τον

γεννηθαι παρ
τος. ετα παρ
του δουλου +
και γαρ ο υιο του
αμου. ουκ ηλθε
διαλογηθηναι
αλλα διαλογη
σαι. και δοξαι
την τιχην
αυτου. λυτρον
αμτι πολλων +
εκ καταγωγης

Και ρωε
κειρω. ημτι σ
αυτερω ρωε
ροσ απο μηδ
γιασ. εκ της σκω
μησ μαριασ. ε
μαρτασ της αι
δελφης αυτης +
ηρ λε μαρια. η
αδελφισα του

λεμρω. και εκ
μαζαω το υιο
του δαυ αυτου.
τασ θριζιμαυ.
ησ ο αδελφος
λαζαροσ ησθ
μει + αυτη λαμ
ρωαι αδελφαι.
παρσ αυτου. ε
ρωσαι + κε. εδω
ομφ + λεισ αυτη
μει + αμουσ αυτη
οισ. ειπ αυτη. αυ
τη η αυτε μρω. ου
κατιμ παρσ αυ
ραυτου. αφησθ
της δεξ ησ του
θυ. ημιδωσ αυ
θη. ο υιο του θυ.
δαιπλωτη γασ
παυδ οισ. ημιδω
θαυ. και πτωαι

290

εκ τῶν κἀματ.
 ὧ καιρῶ ἐκείνῃ
 σμῆλιον ἐ
 λαμοιοί φαι
 σῆιοι κατα τοῦ
 ἰϋ. ὅ πασαὶ τὸ
 παρδύσσιμ
 ἐν λόγῳ· καὶ ἀ
 ποσέλλοισι μ
 αὐτῶ τοῦ μα
 θητῶ αὐτῶν
 μετὰ τῶν ἡρώ
 διαμῶν μῆρο
 τῶ· διδάσκαμε
 οἶδα μὲν· ὅτι ἀ
 ληθεῖσει· καὶ τῆ
 ὁδὸν τοῦ θυ· ἐν
 ἀμ· θῆα διδάσ
 κεις· καὶ οὐ μέγα

λεισοι πῶριου
 δὲν ὅσ· οὐ γὰρ με
 πείσῃς προσω
 πομῶν· ἄπε
 οὐὲ ἡμῶν· τί σοι
 δοκεῖ· ὅξαιδου
 μακνησὸν καὶ
 σαρι· κού· γῆς
 Δε οἶσπῆμ· πομη
 ρία αὐτῶν· ἄ
 πῶν· τί με πῆ
 ρα· ζεῖ· ποκρι
 τῆ· ἐ· πῶ· ὅξαι
 τέμοι· τομοισ
 μα· τοῦ κῆρσ
 οἶδ· προσίμ· φ
 κα· αὐτῶ· δη· ρ
 ριον· καὶ· λῆ· φει
 αὐτῶ· ἰσ· τῆ· ροσ

Ἐστὶν λαζάρου

Καὶ γὰρ οὐκ ἔστι
ἀπὸ οὐκ ἦρθε
διακομηθῆναι
ἀλλὰ διακομήσει
καὶ δοῦσαι τῆν
τῆν αἵτου λυ
τρῶν ἀντίπολ

λῶν
Ἐκ τῆν καὶ ἰω

καὶ ρῶ βῆμα
ἰω τῆν αἵτου
λαζάρου ἀπὸ
μητρίαν ἐκ
τῆν κῶμισμα
ρίαν καὶ μαρτυ
ρίαν ἀδελφῆν
αἵτου τῆν δῆμα
ρίαν ἡγήσασα
τῆν κῶμισμα καὶ

265

Ἐκμαίνασαι
τοῦ πόδα
ταῖς θριξίνας
αἵτου τῆν οὐ
ἀλλὰ φῶς λαβῆ
ροσῆ σῶναι
Πέσσαν οὐκ
ἀλλὰ φῶς πρὸς
αἵτου λῶν
κεῖ ἰδὲ οὐκ ἔστι
αἵτου ἀκού
σασθῆ οὐκ ἔστι
αἵτου ἀκού
αἵτου οὐκ ἔστι
πρὸς
θαλάσσαν ἀμ
πρὸς τῆν δόξην
τοῦ τῆν ἰμα δῶ
ζασθῆ οὐκ ἔστι
τοῦ τῆν δῶ τῆν

VI) Стихирар бр.53(39), XII в.

Пергамент 26,5 x 19; фол. 332 (стр.665 без стр. 363 која е прес-
кокната.

Писмото е елегантно во еден столб со 17 редови; минускула од XII-
XIII в. со акценти и спиритуси.

Илуминацијата е богата. На стр.1 знаменце долгунасто во правоагол-
на форма со флорални мотиви, во сина, зелена, црвена и златна боја.
Местото во средината на круговите кои се ставени едни покрај дру-
ги и иницијалот Е се колорисани во ист стил. Под секој месец има
елегантни знаменца со ленти.

Кориците се од стар тип со масивни штички, без вдлабнатини, во кожа
со излизани орнаменти.

Текстот содржи стихире за цела година, почнувајќи од месец септем-
ври стр.1; стр. 396 - почнува на големиот пост; стр.536 Велигден
и тн.

Записи има на стр.664,665,177 и тн.

Нотацијата е палеовизантиска од типот "коален ". Во овој ракопис
интересни се "џита-комбинациите" кои подоцна ќе ни послужат за
компарација со соодветните во најстарите сочувани македонски три-
оди на словенски јазик. Најзастапени "џита-комбинации" во овој ра-
копис се следниве:

The image displays several lines of handwritten musical notation, likely representing 'џита-комбинации' (zita-combinations). Each line shows a sequence of symbols, including letters (L, U, V, W, X, Y, Z) and various diacritical marks (accents, breathings, and other symbols) used in medieval manuscripts. The notation is arranged in horizontal lines, with some symbols appearing above or below the main line of text. The examples include:

- Line 1: L with a double accent and a breathing mark, followed by a circle with a horizontal line, and another circle with a double accent and a breathing mark.
- Line 2: L with a double accent and a breathing mark, followed by a circle with a horizontal line, and another circle with a double accent and a breathing mark.
- Line 3: A circle with a horizontal line, followed by a circle with a double accent and a breathing mark.
- Line 4: L with a double accent and a breathing mark, followed by a circle with a horizontal line, and another circle with a double accent and a breathing mark.
- Line 5: L with a double accent and a breathing mark, followed by a circle with a horizontal line, and another circle with a double accent and a breathing mark.
- Line 6: L with a double accent and a breathing mark, followed by a circle with a horizontal line, and another circle with a double accent and a breathing mark.
- Line 7: L with a double accent and a breathing mark, followed by a circle with a horizontal line, and another circle with a double accent and a breathing mark.

VII) Пентикостар бр.44(25), XIII в.

Пергамент 26 x 18,5, фол. 261 (стр.552 - погрешно нумерираната. стр. 442 е корегирана), 3 фол. оштетени одздола; 3 недостасуваат. Писмото е правилно во една колона, бројот на редовите различит (36, 34, 33); минускула од XII в. без елементи карактеристични за подоцнежното време.

Илуминацијата е многу скромна. Единствена заставица на стр.236 и неколку мали заставици. Се среќаваат иницијали кои не се лишени од елеганција, во црвена боја.

Кориците веројатно се од XV и XVI в. со тенки штички со кожен по-вез; од двете страни декорисани со правоаголн-ромб.

Текстот почнува со хомилија на Јован Златоуст за утрената служба на Велигден.

Нотацијата е од типот на медиовизантиската.

VIII) Кондакар-Псалтикон бр.59 (22), XIII в.

Хартија 23 x 15; фол.139 (стр.278) без почеток и крај. Хартијата е груба без водени знакови од крајот на XIII век.

Писмото е во 14 редови, ситна минускула од XIII в. без акценти и спиритуси.

Илуминацијата е многу скромна. Нема ништо осем едно мало знаменце, со трака со црвено мастило на стр.96 и неколку скромни орнаментирани иницијали.

Кориците можеби се од времето на создавањето на ракописот, на дрвени штички. Задната штичка е дебела без вглабнатини. Предната штичка е нешто помлада.

Текстот почнува со прокимени во различни гласови; потоа следат (стр. 3) прокимени за Преображение и за попразништво; потоа следат прокимени за периодот од постот; стр.96 - кондаци со редослед за цела година; почнувајќи од 1 септември; продолжува со Великиот пост до Велигден. Потоа следат кондаци за различни празници од раѓањето на Јован Крстител до успението на Богородица.

Записи има на стр.8,9,57,87,259.

На задната корица залепен е пергаментен лист со текст во 21 реда, ситна минускула од XIII в. кој содржи фрагмент од еден канон.

Нотацијата е од типот на медиовизантиската.

IX) Стихирар бр.54(61), XIII/XIV в.

Пергамент 26 x 19; фол.147 (стр.294), без крај.

Писмото по 17 реда; минускула од XIII в. без акценти и спиритуси. Илуминација постои само во вид на едно тесно правоаголно знаменце, на почетокот, со црвено-црно-жолта плетенка и црвено заглавие во врзникот, во вид на долго знаменце на стр.279; црвените иницијали се едноставни.

Кориците се веројатно од времето на постанокот на ракописот. Штичките се без вдлабнатини, во кожна подврзија.

Текстот содржи стихирани на дните на годишниот циклус почнувајќи од 1 септември - од стр. 1.

Записи има повеќе. На страна 278 на крајот од годишниот циклус со големи букви и црвено мастило стои името на некој јереј Михаил. Нотацијата е од типот на медиовизантиската .

X) Триод и Осмогласник бр.56(65), XIII/XIV в.

Хартија без воден знак, 29,5 x 22; фол.62 (стр.124) без почеток и крај.

Писмото е по 19 реда; калиграфска минускула од XIII в. без акценти и спиритуси.

Илуминација - има само интересни црвени иницијали (има и колорисани модро).

Кориците се од стар тип, со дебели црвоточни штички, без вдлабнатини.

Текстот почнува со стихирани од првата недела на Великите пости.

Записи има избледени, слабо читливи.

Нотацијата е од типот на медиовизантиската.

XI) Триод и Пентикостар бр.42(13), XIV в.

Пергамент 25,5 x 22 ; фол.121 (стр.238 со изоставени 8,9,10 и 11 лист). Повеќе лисја се изгубени и оштетени.

Писмото е по 33-34 реда (кога е текстот со нотни знаци може да биде и во помалу реда - 27 и сл.) - Минускула од XIV век.

Илуминација постои само во вид на платнено црвено-бело знаменце - на стр.6,98,117 и др. Уметнички иницијали нема.

Кориците се можеби од времето на создавањето на ракописот;штичките се со вдлабнатини по рабовите;во кожна подврзија.

Текстот тече од стр.2 - недела на Митарот и Фарисејот.Има повеќе прекинувања.

Нотацијата е од типот на медиовизантиската.

XII) Стихираб бр.55 (77),XIV в.

Пергамент 22 x 15,5 ; фол.212 (стр.427) без почеток и крај.

Писмото е во 19 реда,минускула од XIV в.без акценти и спиритуси.

Илуминација:тесни тенки знаменца во форма на врпца со пупки на краиштата и со прешлени насреде,или со змија која ја превива врпцата,на почетокот на секој месец.

Корици нема.

Текстот содржи стихире за цела година:на стр. 1 почнуваат стихирите за празникот на арханѓе Михаил на 8 септември.

Записи има неколку бришани или избледени.

Нотацијата е од типот на медиовизантиската.

XIII) Стихираб за Триод и Октоих бр. 57(62),XIV в.

Хартија 23 x 14,5;фол.262 (стр.523 со пресечени 118 и изоставени 187 биса и 188 биса).Нема водени знаци.

Писмото по 14 реда;минускула од првата четвртина на XIV век,без акценти и спиритуси.

Илуминација нема,освем неколку скромни црвени иницијали со завивка.

Кориците се веројатно од времето на создавањето на ракописот;штичките се без вдлабнатини по рабовите.

Записи:табела на невматски знаци,словенски имиња.

Нотацијата е од типот на медиовизантиската.

XIV) Антологион бр.58(52),XIV в.

Хартија 26 x 19; фол.223 (стр.446),без крај.Недостасуваат зад стр.422 - 9 листа.Постојат сокинатини.

Писмото од 15 реда,ситна минускула од XIV век,без акценти и спиритуси,со чести итализми.

Илуминацијата е од црвени правоаголни знаменца од геометриско-билен стил на жолт фон - на стр.1,178; на стр.281 -отворено одоздола знаменце со плетар во ист колорит;неколку сосема едноставни

мали знаменца. Иницијалите се од интересен тип со китнести завивки и со долги класови или листови од папрат.

Кориците веројатно биле од XIV век. Тоа се претпоставува по зачуваната предна штичка со вдлабнатина по работ; од последната штичка останало само едно тесно парче; кожата е загината.

Текстот содржи стихире: стр. 1 - на вечерна и октоих; стр. 178 - годишен циклус почнувајќи од септември; стр. 281 - повторно стихире. Карактеристично е што во овој манускрип среќаваме и имиња на авторите на напевите, меѓу кои и Јован Кукузел.

Записи: на последната страна 446 има запис од XIV век.

Нотацијата е од типот на неовизантиската.

288

την ἀποδοξάν. αὐξήσιν οὐκ ἐν τῆς ψυχῆς ταχέως ματα πικρῶ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

Π

οὐκ ἐν τῆς ἀποδοξάν. αὐξήσιν οὐκ ἐν τῆς ψυχῆς ταχέως ματα πικρῶ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

κοπῆς οὐκ ἐν τῆς δού οὐλοῦντος οὐκ ἐν τῆς κείσῃ ἰδέσθῃ μὲν

ὡς τεκνὰ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἁγίου ἐν ἡμῶν οὐκ ἐκείσῃ φωνῇ

2) Нотација

а) Нотацијата во екфонетските ракописи









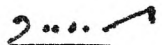






Пет ракописи (броеви 3,4,5,7 и 11) содржат екфонетска нотација или систем на екфонетски знаци (гр.). Прв обид кон дефинирањето на нотацијата во Охридските екфонетски ракописи е трудот на Д. Стефановиќ "Охридски неумски ракописи и почетоци на словенската музичка писменост ". Во овој труд се дадени неколку познати и недискутабилни податоци дека тиа служи за свечено читање, за интонирање на делови од Стариот завет, Евангелието и Целата апостолски, дека почетоците и краевите на одделот се истакнати: над или под соодветните зборови со црвен туш се забележани екфонетски знаци. Даден е и податокот дека тиа се среќаваат во ракописите од VIII до XIV век. Покрај овие општи податоци Д. Стефановиќ во овој труд публикувал три страници од ракописите бр. 4, 5 и 11 при што констатирал дека истиот почеток од грчкиот текст на Евангелието е забележан со еднакви екфонетски знаци.¹³

Д. Ортаков и авторот на овој труд констатиравме дека сите 5 ракописи (од Охридската збирка) со овој вид нотација се изборни евангелија, што е разбирливо со оглед на фактот дека токму во овие текстови доаѓа до израз најдревниот музички начин на интерпретирање на христијанската литургија наречен "Лекцио солемнис ", кој редовно се бележел со споменатиот вид нотација. Оваа нотација не ја фиксира доследно мелодиската и ритмичката структура на пеаните текстови, што значи дека тиа не ја овозможува нивната дословна реконструкција. Меѓутоа, со споредувањето на охридските екфонетски ракописи со други такви, настанати во други средини, може да се дојде до резултати, кои би можеле да укажат на определени специфичности какви што најмногу има резон да се бараат во различната местоположба и во начинот на употребата на дванаесетте екфонетски знаци во одделните ракописи.¹⁴

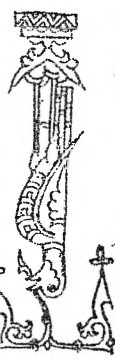
Макар да во овие два труда, главно, се изнесени општопознати и недискутабилни податоци за екфонетската нотација, сепак кога станува збор за охридските ракописи и двата не упатуваат на нивно споредување со други, настанати во други средини, за евентуално изнаоѓање на определени специфичности. Ваквата компаративна работа прв ја применил В. Мошин во својот труд "Новгородски листићи и Остромирово јеванђеље ". Во овој труд В. Мошин констатирал дека овој систем од 14 знакови е сочуван во многубројните ракописи од VIII-XIV век без големи разлики, со очигледен стремеж за одржување на црков-

ната традиција. Ваквата своја констатација В. Мошин ја аргументира со анализа на музичките знаци во Кипријановските ливчиња (Мт. X, 45; Јо. XI, 1-16; Мт. XXIV, 25-37) и соодветните текстови во Охридските екфонетски ракописи бр. 3(70), 4(55), 5(73) и 7(23) кои се датирани од XI и XII век. При ваквата анализа В. Мошин констатирал дека во сите наведени текстови од охридските ракописи се појавуваат познатите видови екфонетски знаци. Тие главно се употребуваат према зацврстената традиција. Така во почетокот на секое "читање" обично доаѓаат по две катисти а на последните зборови дупли оксии и дупли варији со апострофи, кои ја враќаат повишената интонација на основниот тон. Апострофот често се употребува во смисла на запета во почетокот на составните делови на сложената реченица...¹⁵

Според иследувањата на В. Мошин произлегува дека музичката нотација во охридските екфонетски ракописи, со својот состав на знаци и начинот на нивната употреба при интонирањето на литургиските текстови го содржи: вообичаениот облик за Источната црква. Таа се состои од ограничен број на конвенционални знаци распоредени над, под и во редовите на текстот за да го потсетат пејачот дека на одредени места треба да го спушти или подигне гласот, да внесе експресивност, молитвеност и сл. во интерпретацијата на текстовите. Секако со ваквата констатација би можеле да се согласиме бидејќи и од нашите компаративни иследувања на охридските екфонетски ракописи со соодветни грчки и словенски настанати на други места дојдовме до идентични резултати. Според тоа при иследувањето на нотацијата во охридските екфонетски ракописи се налага потребата од заземање став по одредени спорни прашања и користење на одредене веќе недискутабилни заклучоци по ова материја на светски план.

Од веќе цитираните делови може да се види дека постои разлика во одредувањето на бројот на екфонетските знаци. Едни се на мислење дека се 12, други 13 и тн. Е. Велес овој број го одредил врз база на манускриптот Cod. Leimon, 38, fol. 318 г, од XI/XII век, каде се дадени следните 14 екфонетски знаци: Оксиа , катисти , варија , сирматики , параклитики , телиа , хипокризис , кремасти , апосе ексо , кентимата , апострофос , синемба , оксиа димпле , варија димпле .¹⁶ Кон овие знаци Е. Велес го додал уште знакот апострофи (дупли апостроф) . Сите овие знаци тој ги поделил во две основни групи: а) едноставни знаци и б) сложени знаци.¹⁷

ΚΑΡΑΡΑΙΝΨΑΙ
ΜΝΗΜΕΙΟΝ+
ΜΕΝΕΠΤΟ
ΤΑΓ. ΕΑΡΑ
ΤΡΟCΑΝΑC
ΚΕΙΝΩ. ΟΠΕ
ΨΑΡΩ Ε
ΕΚΑ. ΑΚΑΝ.
ΤΡ. ΤΑΙΧΙΝΗC.
ΒΑΠΤΙZΩΝ.
ΗΝ. ΙΩΑΝΝΗ.
ΝΩ. ΟΠΩ.
ΠΟΛΙΟΡΑ.
ΤΟ. ΠΕΡΑΝ.
ΕΑΝΙΑ ΕΤΕΝ.
ΤΑΥΤΑ. ΕΝΗ.



ΜΑΤΟC +
ΤΟΥ. ΠΟΥΑΗ
ΤΟΝΙΜΑΝΤΑ
CΩΑΥΤΟΥ
ΑΖΙΟC. ΙΝΑΝ
ΤΩ. ΟΥ. ΚΕ. ΜΙ.
ΝΕΝ. ΟΥ. Ε.
ΜΟΥ. ΠΕΤΟ
ΕΜΠΡΟC ΕΝ
ΜΕΝΟC. ΟC
ΜΟΥ. ΕΡΧΟ
ΤΙΝΟ. ΟΠΙCΩ
ΜΑΤΟC ΕC
ΑΤΕ +
ΜΕΙC. ΟΥ. ΚΟΙ
ΚΕΝ. ΟΥ. Ν.

Фактот што овие знаци произлегуваат од прозодиските во многу ја олеснува работата околу дефинирањето на нивното значење. Имено прозодиските знаци се делат на четири групи:

- 1) Тоноси (оксиа / , вариа \ , периспимени ^ ~) кои во тесната смисла означуваат акценти а во музичка смисла релативна висина и насока во која гласот треба да се движи;
- 2) Лџта (макра — , врахја ∪) се метрички знаци, знаци за траење;
- 3) Дџхи (дасја | (, џили +)) служат за одбележување на вокалниот почеток на зборот;
- 4) Страсти (апостроф > , џен ∪ , иподјастоли >) служат за одбележување на обликот на тонот.¹⁸

Ако извршиме компарација помеѓу прозодиските и екфонетските знаци ќе дојдеме до заклучок дека меѓу нив постои голема сличност како по графичкиот изглед на знаците така и по нивното значење. Некаде дури и нивните имиња останале исти. Така нп. најупотребуваните знаци и во прозодискиот и екфонетскиот системи се сосема идентични и по имињата, графичкиот изглед и значење, а некои само по својот графички изглед или значење.

Прозодиски знаци

екфонетски знаци

1) Оксиа <u> / </u>	Оксиа <u> / </u>
2) Вариа <u> \ </u>	Вариа <u> \ </u>
3) Периспимени <u> ^ ~ </u>	Сирматики <u> ~ ~ </u>
4) Макра <u> — </u>	Кентимата <u> ∪ </u>
5) Врахја <u> ∪ </u>	Катисти <u> ∪ </u>
6) Дасја <u> (</u>	Кремасти апесо <u> L </u>
7) Џили <u> +) </u>	Кремасти апексо <u> > ^ </u>
8) Апостроф <u> > </u>	Апострофос <u> > </u>
9) Џен <u> ∪ </u>	Синемба <u> ∪ </u>
10) Иподјастоли <u> > </u>	Хипокризис <u> > > </u>
11) Телиа <u> + - </u>	Телиа <u> + - </u> 19

Од оваа табела може да се види дека првите три знака кои лингвистите ги толкуваат како знакови за одбележување на нагласениот слог во зборот и во прозодискиот и во екфонетскиот системи имаат ист облик, значење, дури и првите два имаат и исти имиња. Сваа реалија не упатува на фактот дека при проучувањето на надредните знаци во ракописите потребно е да се има во предвид дека црковната химнографија е спој на текст и музика и според тоа треба да се имаат во предвид и лексичките и музичките законитости при нејзиното толкување. Во оваа смисла констатирал Б.А. Успенски

дека е многу тешко да се разграничат чисто фонетските и правописни појави. При тоа како системот на записите, така и изговорот во принцип можат да имаат посебен "книжевен" карактер, не одразувајќи ги непосредно појавите на живиот збор, затоа негово мислење е дека ниту ортографијата може да се сведе на едноставна транскрипција на запишаните текстови, ниту фонетиката може да не го одразува живиот говор на писателот. Во таа смисла тој го зема во предвид големото значење на кондакарите (т.е. руските музички ракописи) за проучување на историјата на руската фонетика, поради тоа што токму тие музички знакови помагаат да се долови реалниот изговор, а не ортографијата.²⁰

Слично нешто би требало да кажат музиколозите, затоа што при проучувањето на музичките знакови, при реконструкцијата на метричките и ритмичките особености на напевот во најстарите сочувани руски ракописи треба да се имаат во предвид и фонетските и ортографски законитости т.е. да се внимава и на правописните законитости и изговорот кои биле важечки за времето и просторот, кога и каде тие ракописи настанале, за да не се западне во квазинаучна работа.

Сите овие потешкотии кои се јавуваат од взаемното преплетување на музичките, лингвистичките, теолошките и сл. компоненти, ги имале во предвид големите научници при толкувањето на надредните знаци. Затоа, можеби и досега ова подрачје е најмалку обработувано. А токму екфонетската нотација е таков систем на знаци која во никој случај не припаѓа само во музиколошкото подрачје на работа.

Обид за едно вакво комплексно согледување на оваа проблематика направил С.Риземан во своето дело " Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges " каде дава периодизација на развојот на музичката нотација (невматска) за периодот IV-XIV век.

- 1) Прозодиско писмо од IV-VII в.
- 2) Грчко-сириска хирономија од VII-VIII в.
- 3) Грчко-сириска хирономија од VIII-X в.
 - Византиска хирономија од VIII - X в.
 - Латинска хирономија од VIII - X в.
- 4) Словенска хирономија од IX-XI в.
- 5) Грчко-сириска семиографија од X-XI в.
 - Византиска семиографија од X - XIV в.
 - Латинска семиографија од X - XI в.
- 6) Руска семантична нотација од XI-XIII в.
 - Кондакарна нотација од XI-XIII в.²¹

Од периодизацијата на О.Риземан може да се види од една страна меѓусебната поврзаност на прозодискиот, хирономискиот и семиографскиот, семантичниот односно невматскиот системи, а од друга страна пак нивната просторна и временска условеност и поврзаност во сета Христијанска црква. И затоа, макар да оваа периодизација е печатена во 1908 година, до денес таа главно не е демантирана. Се разбира со текот на времето таа се надополнувала со нови научни сознанија, посебно од иследувањето на јужнословенските музички ракописи.

Следен покрупен чекор во иследувањето на Источната црковна музика е направен во 1931 година, кога во Копенхаген се договориле тројца сериозни научници (К.Хоег, Данска, Х.Ј.В.Тилиард, САД и Е.Велес, Австрија и Енглеска) заеднички да работаат врз разрешувањето на следниве прашања: а) избор и изграднување на методологија за транскрипција на невматските ракописи; б) избор на научен материјал кој ќе биде проучуван и в) изнајдување на можности за публикување на материјалите.

Во врска со првото прашање одлучено е во понатамошната работа да се употребува единствена метода за транскрипција. Била прифатена, со мали измени, методата што ја применувал Е.Велес како најцелесообразна. Со оваа метода во својата дешифраторска работа и денес се служат музиколозите од Западните земји. Оваа метода и ние ќе ја применуваме во нашата дешифраторска работа.

Во поглед на второто прашање било одлучено да се испрати во Грција и во земјите од Блискиот Исток познатиот дански музиколог К.Хоег со цел да собере византиски музички ракописи и друг научен материјал. Проф.К.Хоег ги посетил Атос, Солун, Атина, Ерусалим и Синај и од таму донесол богат научен материјал.

Прашањето околу објавувањето на музичките материјали и дефинитивните научни резултати не било проблематично затоа што Кралевската данска академија на науките ги одобрила и прифатила исцело проектите на овој научен тим и примила на себе да ја објавува едицијата *MMB / MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE /*. Било одлучено, поради прегледност на материјалот кој требало да биде објавуван, да таа излегува во одделни серии. На тој начин во составо на *MMB* се формирале четири серии: првата (*S.principale, in 4^o* / да објавува фотографски репродукции на одделни византиски невматски ракописи; втората (*S.subsidia, in 8^o* / да објавува научни трудови од областа на византиската музика; третата

/ S.transcripta, in 8^o/ да донесува дешифрирани византиски мелодии во модерен нотен систем, а четвртата /S.lectionaria, in 8^o/ да објавува византиски ракописи со екфонетска нотација.²²

По Втората светска војна се појавија повеќе центри за иследување на Источната црковна музика меѓу кои се најзначајни Оксфорд, Ленинград, Москва, Бидгошч, Гротафџерата, Минхен, Франкфурт, Минстер, Букурешт, Софија, Атина, Солун и др. Создадена е огромна литература која се однесува и на одгонетнувањето на спорните прашања во врска со сочуваниите екфонетски ракописи. Но и покрај ваквата обемна и сериозна работа редица прашања од ова подрачје до денес останале неразрешени. Покрај тоа Охридските невматски ракописи кои по својот квалитет и старост претставуваат особена вредност на светски план, ги останале вон интересите на светската наука. Респектирајќи ги досегашните резултати на ова подрачје немаме намера да се впуштаме во овој труд кон расчленување на спорните прашања од пофундаментално значење. Затоа ќе се задржиме на некои наши согледувања, претежно од дескриптивен карактер, кои во никој случај не би требало да бидат спорни. Исто така ќе дешифрираме фрагменти од Охридските ракописи и соодветни делови од други настанати на други места за компаративно согледување на материјата.

Ако Охридските ракописи ги споредиме со ракописот бр.226 од Московската синодална библиотека (VIII в.) и Код. Синаит. бр.204 (X в.) ќе дојдеме до следниве резултати:

- 1) τῷ καιρῷ ἐκεῖνῳ (Ms.226, МСБ, VIII в.)
- 2) τῷ καιρῷ ἐκεῖνω (Код. Синаит. 204, X в.)
- 3) τῷ καιρῷ ἐκεῖνω (Охр. 3(70), XI/XII в.)
- 4) τῷ καιρῷ ἐκεῖνω (Охр. 5(73), XI/XII в.)
- 5) τῷ καιρῷ ἐκεῖνω (Охр. 7(23), XI/XIV в.)
- 6) τῷ καιρῷ ἐκεῖνω (Охр. 11(78), XII в.)

1) Во сите ракописи катисти е употребен по два пати на исто место, во почетокот и крајот на реченицата;

2) Оксия е употребана во четири ракописи по еднаш на исто место, додека во два ја нема.

Ако овие ракописи ги споредиме со соодветниот текст сочуван на словенски јазик во Кипријановските ливчиња ќе дојдеме до следниот заклучок:

- 1) Вѣ вѣрѣма оно (Кипр. ливч. X в.)

1) Катисти се јавува само еднаш на крајот од реченицата (конвенционална која во новите преводи е исфрлена);

2) Оксијата се јавува на поинакво место ,на почетокот.

Од овие примери можеме да заклучеми следново:

1) Во сите примери имаме употреба на знакот катисти └ кој означува дека гласот треба да отпочне или да се врати на основниот тон. Во дешифрирациите тој е обично тонот - До.

2) Некаде имаме употреба на две ^{катисти} ~~оксиди~~, како што е вообичаено, а некаде само по една што се употребува на крајот од реченицата.

3) Оксијата каде што е употребена во ракописите на грчки јазик стои на еднакво место, додека во словенскиот превод таа е на друго место. Бидејќи оксијата има и прозодивко и екфонетско значење тоа значи дека го определува и нагласениот слод или збор, логично е што нема совпаѓање со словенскиот превод каде акцентуацијата е поинаква.

4) Според тоа меѓу ракописите пишувани на грчки јазик разлика постои во употребата или изоставувањето на оксијата, но тоа не е карактеристика само за одредени Охридски ракописи, бидејќи во некои од нив ја има а во некои ја нема.

Ms. 226, MSB Oxp. 5(73)

TW KAI-PW E-KEI-NW TW kai-pw e-kei-vw

Кипр. ливчиња

Въ вѣ-ма о-но

εν αρχη ην ω ο λο-γος και ο λο-γος ην προς τον
 θεον και θεος ην ο λο-γος + ου-τος ην εν
 αρχη προς τον θεον ου-του ε-γε-νε-το + και
 χω-ρις αυ-του, ε-γε-νε-το ου-δε, εν ο γε-γο-νεν +

Од досега изнесеното може да се констатира дека екфонетските ракописи од Охридската збирка припаѓаат во една група манускрипти што содржат развиен екфонетски систем. И покрај сите разлики што се појавуваат при употребата на екфонетските знаци во нив се гледа стремежот на преписувачите, кои СЪ КЪТОСТІЮ Н СЪ ЛЮБОВІЮ ја вршеле својата должност, за вклопување во зацврстената црковно-музичка традиција. Затоа не е чудно што тие во глобала се слични на другите соодветни ракописи настанати во поразвиени културни средини кои во средниот век се развивале под византиско влијание. Високиот респект на преписувачите, Македонци и Грци кои делувале во Охрид, се гледа и од другите аспекти на ракописите, илуминацијата, ортографијата и сл. Сето тоа придонело овие ракописи да добијат елегантна форма.

Како што рековме, оваа нотација не ја фиксира доследно мелодиската структура на пеаните текстови, па поради тоа таа не ја овозможува нивната дословна реконструкција. Судејќи по сочуваната по усното предание современа црковно-музичка практика во Македонија и во другите соседни земји, може да се заклучи дека и во овој начин на интонирање на деловите од Стариот завет, Евангелието и Делата апостолски постоеле одредени специфики за секоја национална култура, кои произлегувале од биопсихосоциолошките, географските, традиционалните и други карактеристики на секој одделен народ. Но, како што рековме во овој миг ние се држиме за веќе прифатените на светски план толкувања на екфонетските знаци. А тие очигледно не ги респектираат овие разлики. Ваквите специфики во современата црковно-музичка практика особено се појавуваат во иницијалните и каденцијалните формули. Но знаците кои ги означуваат овие мелоритмички формули или се веќе дефинирани со групи на тонови кои во никој случај не би можеле да се вклопат во одредени национални музички култури или останале сеуште тајна која допрва треба да се одгонетнува. Понатамошните специјализирани иследувања веројатно ќе донесат повеќе светлина и во оваа област.

б) Нотацијата во палеовизантискиот ракопис бр.53(39)

Палеовизантиската нотација, која во манускриптите се среќава од IX-XII век, е застапена само во еден ракопис од Охридската збирка, Стихирарот бр.53(39) од почетокот на XII век. Тој е определен како примерок од последната фаза од развојот на палеовизантиската нотација, определена како "Коален нотација", според Код. Коален 220 од Националната библиотека во Парис, од крајот на XI и почетокот на XII век.²³ Овој ракопис е еден од најзначајните од Охридската збирка и секако најпознат во светски размери.

Уште во 1898 година Ж.Б.Тибо објавил една страница (стр.330) и притоа него го определил како "Триод од Охрид".²⁴ Во 1901 година Ф.И.Испенски него го определил како "Псалтика" од XIV век.²⁵ Во 1961 година В.Мошин него го определил како "Зборник на црковни напеви со ноти (Псалтика)" од XIII век. Притоа тој констатирал дека тој содржи минускула од XII-XIII век. В.Мошин не се зафатил со прашањето за определувањето на видот на невматската нотација но затоа навел литература за компаративна музиколошка разработка на ракописот.²⁶ Во 1966 година О.Странк дал во факсимил неколку страници од овој ракопис во Палеографскиот атлас на раните византиски невматски ракописи.²⁷ Истата година Д.Стефановиќ го публикувал својот труд "Охридски неумски ракописи и почетоци на словенската музичка култура" во кој се осврнува и на овој ракопис. Според Д.Стефановиќ охридскиот ракопис бр.53(39) е Стихирар од XI век. Тој претставува драгоцен примерок на рановизантиската нотација и како таков е најважен за музиколошко проучување. Д.Стефановиќ без потребна аргументација констатирал дека овој ракопис настанал во околината на Константинопол.²⁸

Неколку години потоа Д.Ортаков и авторот на овие редови констатирале дека Д.Стефановиќ во својата статија дава информации за одделни фази на византиската невматска нотација застапени во Охридските ракописи, меѓутоа неговите искази не базираат врз дешифраторската и аналитичката работа врз ракописите. Тоа не е чудно ако се има во предвид дека за поопстојната научна разработка на ваков вид споменици е потребна долготрајна континуирана активност. Од овој труд, како и од другата посочена литература што се однесува за иследувањата врз охридските ракописи, се гледа дека тие од музиколошки аспект речиси воопшто не се разгледувани, така што со дешифрирањата на овој драгоцен фонд можеме да очекуваме нови сознанија за културното минато на Македонија.

Фактот што во дел од ракописите календарот на светците и празниците укажува на извесни сличности со Константинополскиот и Солунскиот во овој наш труд беше толкуван како аргумент за присуството на византиски влијанија во македонската музика од овој период. Тоа беше поткрепено со низа факти од кореспонденцијата на Теофилакт Охридски за присуство во Охрид - низа врвни музичари од Солун и Цариград. Со тоа беше демантирана тезата на Д. Стефановиќ дека повеќето ракописи потекнуваат од областа на Константинопол и Солун.²⁹

Најсериозен придонес кон расветлувањето на нотацијата во овој ракопис дал К. Флорос во неговото монументално дело во три тома "Universale Neumenkunde". Во првиот том на стр. 57 даден е опис на ракописот кој што е означен како "Охрид 53". Датиран е крајот на XI век. Нотацијата е определена како Коален V. Тој е определен како Кодекс кој во една книга го опфаќа скоро целиот репертуар од Стихирарионот и тоа:

- стр. 1-395 Стихирите од Мините заклучно со месец Август;
- стр. 396-589 Стихири од Триодот и Пентикостарот;
- стр. 601-631 Стихири од Јован Дамскин;
- стр. 631-642 Стихири алфаветик (истотака од Ј. Дамаскин);
- стр. 642-656 Ексапостилариум од кралот Лав;
- стр. 656-664 Стихири од редовниот репертуар, во поголем дел компонирани од кралот Лав VI и Константин VII.

Во третиот том на стр. 98, 99 сл. се дадени во дешифрирација делови од стихирите од овој ракопис, компарирани со соодветни ракописи создадени на други места. На овој начин К. Флорос ја застапил и на свој начин аргументирал тезата за единствениот систем на музицирање во сета Источна црква.³⁰

Недостатокот во оваа работа е тоа што се компарирани само фрагменти од ракописите и тоа почетните фрази за кои знаеме дека се идентични, бидејќи се базираат врз општоприфатените во тоа време канонични формули. Ситуацијата ќе биде поинаква ако се дешифрираат целите стихири. Тоа го покажа и нашата работа врз дешифрирацијата на две стихири од Сирната седмица од ракописите Ох. бр. 53(39), Ох. 42(13), ММВ 1221, Загреб V д/1. Од оваа дешифрирачка работа дојдовме до следниве заклучоци:

- 1) Во сите ракописи текстот е ист; дури тој останал без промени во печатениот триод од 1876 год.;³¹
- 2) Во сите ракописи почетната музичка реченица е иста;
- 3) Во секој одделен ракопис средниот дел на напевот е различен.

Од оваа емпириска работа може да се констатира дека владејачката идеологија во средниот век (апстрактното над конкретното, интернационалното над националното, општото над посебното, објективното над субјективното и сл.) оставила траги и во музичкото творештво. Сосема логично е што ваквата идеологија во подрачјето на музичката уметност не можела во потполност да се реализира. Затоа сметаме дека не се во право оние кои сметаат дека во средновековната уметност националното е изразено како во романтичната или денешната уметност и оние кои негираат постоење на било какви особености во одделните национални култури.

в) Нотацијата во медиовизантиските ракописи бр. 42, 44, 54, 56, 57, 59

Медиовизантиската нотација е застапена во седум ракописи -42(13), 44(25), 54(61), 55(77), 56(65), 57(62) и 59(22) -кои од музиколошки аспект речиси воопшто не се иследувани. Тие се значајни поради тоа што содржат развиен вид на нотација која овозможува покомплексна реконструкција на напевот.

Во својот труд "Ракописи на Народниот музеј во Охрид ", В. Мошин, макар да овие ракописи од музиколошки аспект не се подетално третирали, дал здрави основи за понатамошни специјализирани иследувања.³²

Д. Стефановиќ во врска со овие ракописи констатирал дека нивните мелодии можат да бидат транскрибирани со модерна нотација; дека се тие силабични (над секој слог се наоѓа по една или две невме); исклучок претставува ракописот бр. 59(22) со развиени мелодии за солистот.³³

Д. Орџаков и авторот на овие редови, во врска со овие ракописи констатиравме дека тие се најинтересни за работа во сегашниот момент бидејќи за нив постои искристализирана методологија за нивното дешифрирање. Како најинтересен ракопис го истакнавме бр. 57(62) во кој среќаваме табела на невматски знаци и словенски имиња - Марко Турсунов, Шукле Шарпак, Грдан, Петко, Михаило Терзи и други, кои најверојатно се служеле со овој ракопис.³⁴

Според Е. Велес студиите врз палеовизантиската нотација мора да базира врз манускриптите со медиовизантиска нотација, затоа што во таа фаза интервалите егзактно се определени, ритмот и динамиките нијанси и модификацијата на темпото. На овој начин византиските напеви можат да бидат компарирани со Западните. Дешифрирањата на медиовизантиските ракописи се базира врз византиските теоретски трактати наречени "Пападики".³⁵

Овие трактати, кои потекнуваат од XIV век наваму, се пишувани на грчки и словенски јазик. Најпознати од нив се: Parisinus ancien fonds grec. 360, fol. 216-237, XIV v.; Petropolitanus graecus 239, XIV v.; Vaticanus graecus 872, fol. 240 v - 243 v, XIV v.; Messanensis graecus 154, fol. I-7, XV v.; Codex Chrysander, str. 3-36, XV v.; Codex Lavra 610, fol. I-I-, XVI v.; Barberinus graecus 300, fol. 2-15, XV v.; Codex Lavra 1656, XVII v.; Papadikata na slovenski jazyk vo Hilendarskiot raskopis br. 311 i dr.³⁶

Врз база на овие извори направена е класификација и определено е значењето на знаците од медиовизантиската нотација:

I. СОМАТА, секунда нагоре, Олигон —, Оксия ↗, Петасти ∪, Куфисма ∩, Пеластон ∞, Дуо кентимата ∪∪; секунда надолу, Апострофос ∩, Дуо апострофи ∩∩;

II. ПНЕВМА, терца нагоре, Кентима ∩; квиата нагоре, Хипсили ∪; терца надолу, Елафрон ∩; квинта надолу, Хамили ∩;

III. НИТУ СОМАТА НИТУ ПНЕВМАТА, Исон ∩ (репетирање на тонот), Хипорое ∩ (две секунди надолу), Кратемо хипорое 3 4 (две секунди надолу). Покрај тоа постојат ритмички знаци, динамички и групи на знаци.³⁷ Е. Велес набројува 30 основни знаци од медиовизантиската нотација,³⁸ додека Г. Пантиру 37.³⁹

Со овие знаци е создаден доста пластичен но компликуван систем кој веројатно бил достапен само на добро обучените певци, кои судејќи според записите во Охридските ракописи во Охрид ги имале во погледен број.

Иако врз дефинирањето на овој вид византиска невматска нотација прилично доста е работено, макар да истражувањата базираат врз изворни текстови и теоретски трактати, сепак останале сеште низа прашања неразјаснати. Во прв ред тука станува збор за музичката орнаментика, која е еден од најважните фактори за правилната реконструкција на напевот. Исто така ритмиката е дускутабилно прашање. Повеќето музиколози кои не сакаат да се впуштаат во релативности се откажуваат од орнаментиката а често и од ритмиката со што напевот ја губи својата суштина. Поради овие причини и нашите дешифрирации ќе бидат плод на сегашниот степен на светската наука во ова подрачје, макар да сме свесни дека во иднина ќе треба уште долго да се работи во одгонетнувањето на засега неодоетливите прашања во овој домен.

г) Неовизантиската нотација во ракописот бр.58(52)

Неовизантиската нотација е застапена во еден ракопис бр.58(52) од Охридската збирка. Х. Поленаковиќ него го одредил како "Октоих са нотама",⁴⁰ додека В. Мошин како "Стихирар од третата четвртина на XIV в."⁴¹ Д. Стефановиќ него го одредил како "Антологион од крајот на XIV в."⁴²

Во врска со нотацијата Д. Стефановиќ констатирал дека тој е забележан со доцновизантиска нотација и дека значењето на невматските знаци е исто како во средновизантискиот систем со тоа што има додатни знаци кои служат за израз и што мелодиите се многу поразвиени - мелизматични т.е. повеќе невми се забележани над еден слог.⁴³

Д. Ортаков и авторот на овие редови во врска со овој ракопис констатиравме дека содржи неовизантиска нотација, позната како Кукузелова - според името на најголемиот реформатор на византиската музика Јован Кукузел, родум од дебарското село Церменци (или Церманци), Македонец кој живеел најверојатно во почетокот на XIV век. Исто така истакнавме дека во него на многу места се среќаваат имиња на автори, меѓу кои се наоѓа и името на споменатиот голем музичар Јован Кукузел.⁴⁴

Према Ж. Б. Тибо Кукузеловата нотација се употребувала од XIII-XIX век,⁴⁵ а према Е. Велес од XIV-XIX век.⁴⁶ Според тоа Охридскиот Стихирар бр.58(52) спаѓа меѓу првите од овој вид, што зборува за интензивните врски помеѓу Охрид и Цариград. Како еден од изворите за проучување на оваа нотација може да се користи Пападиката на словенски јазик во Хилендарскиот ракопис бр. 311. Овој извор може да се поврзе со македонската музичка традиција и поради тоа што според Ј. Милојковиќ-Ѓуриќ "... употреба предлога "сос" могла би да укаже да је овај ракопис, вероватно приликом преписа, примио извесне елементе македонске, односно српске, редакције."⁴⁷

Сите музиколози се согласуваат дека Кукузеловата нотација произлегува од медиовизантиската нотација само што постои разлика во поголемата употреба на "големите знакови", Меџалам Улов Сагелс, кои во невматските текстови се допишувале со црвено мастило. Во споменатата Пападика овие знаци се означени како "безгласни".⁴⁸ Самиот факт што оваа Пападика на словенски јазик, претставува превод од грчки извор јасно укажува на степенот на влијанието на Цариградската музичка култура врз музичките култури на Јужнословенските народи во тој период.

кописи од Охридската збирка може да се констатира дека тие содржат видови нотации кои биле општоприфатени во Источната црква. Не треба да уследат повеќе специјализирани трудови за да се докаже евентуалното постоење на карактеристични белези, невизантиски, македонски, во поглед на нотацијата. Но, судејќи според нашите досегашни согледувања таквите белези, не би можеле да бидат толку значајни за да го негираат досега кажато.

Според тоа во Цариград воспитуваните и високо образованите охридски архиепископи и нивните помошници, од една страна мошне успешно ја спроведувале својата цел за елинизација на словенското население под нивна власт, од друга пак, придонесувале за непосредно струење на сите иновации од центарот на Византија, пред се од областа на ликовните уметности и на музиката. И додека за уметностите каде зборот е главно изразно средство ваквото струење се одразувало негативно во нашите центри каков што бил Охрид, во музиката и во ликовните уметности, чии изразни средства се општоважечки, ваквиот непосреден контакт на Охрид со Цариград и со другите големи византиски центри придонесол за појавата на мошне значајни дела од споменатите уметнички гранки на наша почва.⁴⁹

3) Структура на мелодиите

Како и другите изразни елементи на музиката така и мелодијата подлегнувала на влијанијата од времето и културните средини во кои настанувала. Покрај тоа и во народната и во црковната музика се присутни разлики кои произлегуваат од карактерот и намената на музиката (духовна музика, танцевална музика, вокална, инструментална и сл.). Сето тоа придонесувала во одредени временски периоди, во одредени културни средини, за одредени прилики да се негуваат мелодии кои со својата содржина и структура одговарале на сите овие барања. Ако се земе во предвид и консументот на определената музика т.е. нивото на неговата естетска култура ќе може да се заклучи дека и мелодиите создавани на македонска почва во средниот век морале да имаат покрај општиот и свој белег. Макар да тие во охридските ракописи потекнуваат главно од законитостите на византиската химнодија, сепак преку нивното прилагодување на средината каде биле создавани или препишувани и исполнувани добиле свој белег. Овој карактеристичен белег особено е присутен во начинот на исполнението и карактеристичното украсување на напевот. Но, за жал за овие две компоненти во овој момент најмалку сме во можност да одговориме со автентични докази. Затоа, ќе се задржиме на глобалната структура на мелодиите која во најголема мера се совпаѓа со византиската.

Мелодиите содржани во охридските ракописи се напишани за исполнението на човечки гласови (солистички или од групи пејачи). Тие се наполно дијатонски со слободен ритам без било какво определување по тактови и се изведуваат во унисоно, на еден глас. Според тоа тие во главните црти не потсетуваат на грегоријанската музика.

Мелодиите во охридските ракописи се базираат врз осумте модуси кои се основа на црковното пеење и во Византиската и во Латинската црква. Овие модуси се дијатонски и ја определуваат во глобала и мелодиската структура на напевите. Модусот се определувал преку карактеристичните конвенционални фрази (мелодиски формули) иницијални, каденцијални и други. Од нив повеќето се карактеристични за еден модус а некои други се појавуваат во разни положби и во секој модус. Сето тоа ги правело овие мелодии да бидат полесни за памтење.

Мелодиите во охридските ракописи би можеле да ги поделиме на три групи и тоа:

- 1) Речитативни, во екфонетските ракописи;
- 2) Силабични, во палеовизантискиот и медиовизантиските ракописи и
- 3) Мелизматични, во неовизантискиот ракопис.

Бидејќи речитативот е начин на пеење кој се доближува до говорот т.е. тој е интензивен говор, музички стилизирана декламација, неговата музичка содржина не е богата. Тој се сведува на рецитирање на еден или два тона или во рамките на тесен мелодиски обем. Ваквата свечена рецитација обично е украсувана на почетокот и крајот на говорната реченица со мелодиски фрази, наречени иницијални, каденцијални, медијални и други видови мелодиски формули кои пејачите ги знаеле напамет.

Ритмиката на овој вид пеење или рецитирање е еднолична и е прилагодена на брзината на говорот. Х. Ј. В. Тилиард сметал дека метричкото единство на византиската химнодија е след или низ од неутврдени должини, како полустиховите во псалмите. Композиторот не обрнувал внимание на скандирањето туку на нагласокот, како во обичниот говор. Старите грчки квантитети биле застарени и во византиското време и музиката нив не ги познава, туку ги почитува акцентите кои повеќе не ја означувале висината, како во античката Грција, туку нагласокот, како во модерната Грција.⁴⁹

Развијаноста на мелодијата зависи од обемот на употребените знаци во определени ракописи. При извршената споредба на охридскиот ракопис бр. 3 (70), еден од најубавите ракописи од оваа категорија, со други ракописи што ги обработувале Г. Пантиру,⁵⁰ Е. Велес⁵¹ и други автори, заклучивме дека во него имаме поретка употреба на екфонетските знаци. Така н.п. дешифрираниот наш прилог (Јо. I, 1-4) имаме употреба на следните знаци: катисти, оксиа, вариа, апосе екс и телиа, додека во соодветниот дел од ракописот бр. 160, дешифриран од Г. Пантиру ги имаме следниве знаци: оксиа, вариа, катисти, телиа, апострофос, сирматики, параклитици и хипокризис. Од ова се гледа дека во охридскиот ракопис имаме употреба на 5 екфонетски знаци а во грчкиот 8. Сето ова јасно го потврдува досега кажаното за законитостите на времето, местото и консументот кои го определуваат начинот на музичкото изразување.

Силабичните мелодии ги среќаваме главно во палеовизантискиот и медиовизантиските ракописи од Охридската збирка. Тоа се мелодии каде на секој слог од текстот доаѓа по една невма, што значи во најголем број случаи и по еден тон. Но бидејќи имаме невми кои означуваат група на тонови, ваквите ракописи во латинската музика се поделени на две групи: а) каде на еден слог од текстот доаѓа по една невма што означува еден, два или три тона и б) каде имаме застапени невми што означуваат по повеќе тонови.⁵² Во охридските ракописи среќаваме и од двата типа на невматски текстови. Според тоа терминот "силабични" кој е прифатен за означувањето на ваквите мелодии, треба условно да се свати бидејќи овие мелодии имаат и мали мелизматички пасажии. Тоа се оние мелодии кои во латинската музика се означени како развиени акцентуси.⁵³

Во овие мелодии не се така зависни од текстот па затоа во нив можеме да откриеме извесни музички конструктивни принципи, кои во многу влијаеле во градењето на формата на текстот. Така н.п. овие мелодии се градени од колена кои се состојат од неколку фрагменти, најчесто сродни во метричка и римичка смисла. Мелодијата се гради од нижење на колена, кои можат да бидат различни но и слични по својата мелоритмичка содржина. Варирањето на основниот фрагмент од првото колено е основна структурна карактеристика на овие мелодии. Овде се проследува и тенденцијата за заокружување на обликот преку разни постапки: повторување на почетните материјали на крајот, или преку рамнотезата на градациите и падовите на мелодијата.

За разлика од речитативните мелодии кои се градени врз прозент текст, силабичните мелодии се градени врз текст граден во стихови, кој диктира во извесна смисла и симетрија во градбата на мелодијата. Едноставноста и пластичноста на мелодиските контури, доминацијата на силабичноста без мелизми, но и без рецитирање на еден тон - претставуваа главни одлики на овој тип мелодии. Овие одлики нив ги доближуваат до западните химни, кои го напуштаа античкиот принцип на квантитативно градење на стиховите и се базираат врз силните и лесни делови на текстот и музиката.⁵⁴

За пример нека послужи стихирата од сирната седмица што ја дешифриравме од охридскиот ракопис бр. 42(13), стр. 289, од медиовизантиска нотација.

Мелизматичните мелодии се јавуваат само во еден ракопис од Охридската збирка, бр. 58(52) кој потекнува од крајот на XIV век, кога во Македонија почнале да продираат источните културни влијанија. Тоа се широко развиени мелодии, со голем амбитус, богато украсени со мелизми т.е. низови од тонови пејани на еден слог. Во овие мелодии доаѓа до најголемо одвојување на текстот од музиката. Често текстот служи само како фонетски материјал бидејќи раздробен со мелизмите тој повеќе не може да се следи.

На Јован Кукузел му се препишува создавањето на таканаречениот стил на пападикиско пеење. Мелодиите од овој стил се разликуваат од Дамаскиновите по своите размери, широчина на распејаноста и таматска разработка на музичките мотиви.⁵⁵ Некои сметаат дека овој стил произлегува од словенската музичка традиција,⁵⁶ други се на мислење дека тоа се ориентални влијанија во византиската музика кои продирале преку Турците.⁵⁷

Мелизматичкиот принцип е присутен и во латинската музика во таканаречениот концентус кој се изведувал главно антифонски или респонзоријално. Тоа биле главно напевите од мисата (нарочито променливите делови на мисата т.к. "proprium").⁵⁸

Според досега кажаното можеме да констатираме дека структурата на мелодиите во охридските музички ракописи пишувани на грчки јазик, поради зависноста на музиката од текстот и обратно во најголема мера го следеле развојот на византиската мелодика. Логично е да се претпостави дека во нив постоеле белези кои биле условени од степенот на развојот на музичкиот кадар и консументот, што во прв поглед се гледа во послабата развиеност на музичката нотација во споредба со ракописите што настанале Цариград или Солун. Од друга страна пак низа елементи на напевот не сме во можност да ги одгонетнеме, како што е орнаментиката и ритмиката, со што сме оневозможени за давање на поинакви заклучоци кои би се основувале врз здрава аргументација.

ЗАБЕЛЕШКИ

1. Ф.И. Успенский, Охридская рукопись Иоанна куропалата Скилицы. - Известия Рус. Арх. Инст. в К-ле, кн. IV, д, стр. 1-8; Список рукописей находящихся в библиотеке "св. Климента" в Охриде. - Изв. РАИК, кн. VI, 1901, 2-3, стр. 466-470.
2. В. Мошин, Ракописи на Народниот музеј во Охрид. - Зборник на трудови, Охрид, 1961, стр. 163-243.
3. Д. Стефановиќ, Охридски неумски ракописи и почетоци на словенската музичка култура. - Словенска писменост, Охрид, 1966, стр. 129-138.
4. В. Мошин, Ракописи ... стр. 117.
5. Ibid ... , ... стр. стр. 218; Д. Стефановиќ, Охридски неумски... стр. 131.
6. Д. Стефановиќ, Охридски неумски... стр. 131.
7. В. Мошин, Ракописи ... стр. 218.
8. E. Wellesz, A History of byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1961, str. 263; G. Pantiru, Notatia si ehurile muzicii bizantine, Bucuresti, 1971, str. 17.
9. В. Мошин, Ракописи...
10. Д. Стефановиќ, Охридски неумски...
11. Систематизацијата и датирањето е извршено според принципите на западноевропската современа музикологија.
12. C. Floros, Universale Neumenkunde, Kassel, 1970, 102, 103 сл.
13. Д. Стефановиќ, Охридски неумски... стр. 130.
14. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото минато на Охрид и Охридски, - Монографија Охрид и Охридско низ историја, кн. 1 (во ракопис).
15. В. Мошин, Новгородски листићи и Остромирово јеванђеље. - Археографски прилози, кн. 5, Београд, 1983, стр. 45-61.
16. E. Wellesz, A History... str. 251.
17. Ibid ... , ... str. 252.
18. Ibid ... , ... str. 250; Д. Стефановиќ, Екфонетска нотација у старим словенским ракописима. - Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, кн. 2, Скопје, 1970, стр. 339-346.
19. M. Stöhr, Byzantinische Musik. - Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, кн. 2, Kassel, 1952, str. 586; E. Jammers, Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich, Heidelberg, 1962, str. 42 сл. ; E. Wellesz, A History... ibid., str. 250-252; G. Pantiru, Notatia... ibid. str. 10-15; С. Лазаров, Историја на нотното писмо, Софија, 1965, стр. 49; Д. Стефановиќ, Екфонетска ... стр. 2 сл.
20. Б. А. Успенский, Древнерусские кондакари как фонетический источник. Славянское языкознание, Москва, 1973, стр. 314.

21. O. Rieseemann, Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. Moskau, 1908, str. 20.
22. S. Lazarević, Monumenta Musicae Byzantinae i hilendarski muzički rukopisi. ZVUK, kn. 2-3, Beograd, 1955, str. 99-106.
23. E. Wellesz, Die Musik der byzantinischen Kirche, Köln, 1959, str. 6.
24. J. Thibaut, Etude de Musique Byzantine, La Notation de St. Jean Damascene ou Hagiopolite, Известия русского археологического института в Константинополе III, София, 1898, стр. 138-179, особено стр. 143 и сл. 2.
25. Ф. И. Успенский, Список...
26. В. Мошин, Ракописи... стр. 218.
27. O. Strunk, Specimina notationum antiquorum. Monumenta Musicae Byzantinae VII, Copenhagen, 1966, str. 94-95.
28. Д. Стефановиќ, Охридски неумски... стр. 131.
29. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото ...
30. C. Floros, Universale... str. 57.
34. ΤΡΙΩΔΙΟΝ, ΒΕΝΕΤΙΑ, 1876, стр. 38 и 42.
32. В. Мошин, Ракописи...
33. Д. Стефановиќ, Охридски неумски...
34. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото ...
35. До денес се пронајдени повеќе пападики во различни ракописи. Засега најстарата пападика потекнува од XIV век. К. Флорос нив ги поделил на три типа: во првиот тип спаѓаат три трактати (пападики) од XIV в., во вториот два од XV и еден од XVI в., додека во третиот еден од XV в. и еден од XVII в. - C. Floros, Universale... ibid. str. II2-II3.
36. C. Floros, Universale... II2-II3; J. Милојковиќ-Ђуриќ, Пападика у Хиландарском неумском рукопису број 311. - Зборник радова Византолошког института, кн. VIII², Београд, 1964, стр. 273-285.
37. Спстојно за тоа, види: H. J. W. Tillyard, Handbook of the middle byzantine musical notation. - Monumenta musicae byzantinae, Subsidia, Vol. I, Fasc. I, Copenhagen, 1935, str. 19-30; E. Wellesz, A History... str. 261-312; C. Floros, Universale... kn. II, str. III sl.; G. Pantiru, Notatia... str. 30 sl.
38. E. Wellesz, A History... str. 286.
39. G. Pantiru, Notatia... str. 30-33.
40. X. Поленаковиќ, Рукописи библиотеке манастира св. Климента у Охриду. Скопје, 1939, стр. 1-8.
41. В. Мошин, Ракописи... стр. 179 и 218.
42. Д. Стефановиќ, Охридски неумски... стр. 137.
43. Ibid... стр. 131.

44. Д. Ортаков и С. Голабовски, Музичкото...
45. J. B. Thibaut, Origine byzantine de la notation neumatique l'eglise latine, Paris, 1907.
46. E. Wellesz, A History..., str. 262.
47. Ј. Милојковић-Ћурић, Пападика..., стр. 275.
48. Ibid ..., стр. 276.
49. H. J. W. Tillyard, Handbook..., str. 13.
50. G. Pantiru, Notatia..., str. 13-15.
51. E. Wellesz, A History..., str. 251-260.
52. A. Vidaković, Koral. Muzička enciklopedija, kn. 2, Zagreb, MCMLXIII, str. 49.
53. V. Peričić i D. Skovran, Nauka o muzičkim oblicima. Beograd, 1966, str. 199.
54. Опстојно за тоа, види: Д. Стефановић, Појава старе српске црквене поезије. О Србљаку, Београд, 1970, стр. 129 сл.
55. Музикален терминологичен речник, Софија, стр. 242.
56. Иоан Кукузел.- Енциклопедија на бугарската музикална култура, Софија, 1967, стр. 259-260.
57. V. Ukmar, Zgodovina glasbe, Ljubljana, 1948, str. 59.
58. V. Peričić i D. Skovran, Nauka..., str. 200.

Г Л А В А III

1) План и состав на триодот

Триодот е богослужбена книга која содржи променливи делови од богослужението за подвижничките денови, почнувајќи со неделата на Митарот и Фарисејот и завршувајќи со неделата на сите свети. Зборот триод (Триодиа - трипеснец) произлегува од определената категорија на песнопенија кои се карактеристични за оваа книга. Тие песнопенија - канони - се состојат од три песни и затоа се наречуваат трипеснеци, а се исполнуваат во обичните денови. Во неделите се исполнуваат потполни канони од 8, а поретко од 9 песни, а во саботите од четири, четирипеснеци (Тетраодиа).

Во триодот покрај трипеснецот, четирипеснецот и потполниот канон се содржат и други видови песнопенија: седални, стихири самогласни и подобни, светилни, кондаци со икоси и различни видови тропари. Паримејните чтенија и синаксари подоцна биле вклучени во Триодот. Според тоа, оваа книга содржи неколку видови песнопенија, различни чтенија и затоа е многу сложена по својот состав.

Триодот, како химнографска книга, бил проучуван релативно малку. Од иследуваателите на триодот на прво место, секако, доаѓа И. А. Карабинов, автор на досега најсериозните иследувања на посниот дел од триодот.¹ Полскиот научник Е. Русек посветил редица статии на проблемите на јазикот на триодот.² Бугарскиот научник Г. Попов открил повеќе песнопенија во древните ракописи создадени од словенски автори.³ Од македонските научници најповеќе работела врз триодот Л. Славева. Во магистерскиот труд на тема "Структурна и текстолошка анализа на македонската рецензија на посниот и цветниот триод ЈАЗУ, бр. IV д -107" таа дала исцрпна анализа на овој значаен македонски паметник.⁴ Од истата авторка значајни се и трудовите "За словенскиот триод"⁵ и "Две стихири на словенскиот триод како прилог за историјата на постапните редакции".⁶ Посебно е значаен трудот на В. Мошин под наслов "Херетици тројезичници у старословенском пријеводу триода".⁷ Од поновите иследувања врз оваа богослужбена книга, секако најзначаен е трудот на М. А. Момина под наслов "Вопросы классификации славянской Триоди".⁸

Триодната химнографија досега во прв ред била предмет на изучување од страна на историчарите на литературата кои се задржале на методите и степенот на мајсторството манифестирани при преводот на византиската поезија. Но, користењето на тематиката, стилистиката и сл. во оригиналните дела од словенски химнографи, со ретки исклучоци,⁹ скоро да не е изучувана.¹⁰ Меѓутоа, триодната химнографија била пред-

мет на интересирање и од страна на лингвистите. Така например Г. А. Илиински посветил специјална студија за Копитаревиот љубљански триод.¹¹ Триодот е проучуван и од други аспекти но секако најмалку од музичкиот, макар да постојат одредени трудови кои попато ја зафаќаат оваа проблематика.¹² Исклучок во оваа смисла претставуваат неколку трудови.¹³ Заради сето ова целта на овој труд е да се даде и прилог кон расветлувањето на музичката компонента на оваа богослужбена книга, особено на најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик.

Тргувајќи од фактот што во средниот век текстот и музиката биле поврзани во една нераздвојна целина можеме да заклучиме дека карактерот на музиката била слична или идентична на оној од текстот. Според тоа се налага најпрвин потребата од дефинирањето на содржината на триодната химнографија.

Триодот, според својата содржина, се дели на два дела: посен и цветен (пентикостар). Во посниот дел од триодот доминира покајничкото и подвижничкото расположение а во цветниот победоносното и радосното. Песнопенијата од посниот дел на триодот И. А. Карабинов ги поделил на три категории и тоа:

- а) Текстови кои се пејат за време на пасхалниот пост, или страсната седмица;
- б) Текстови кои се пејат во неделните денови на 40-сетницата и
- в) Текстови кои се пренесени во подвижничкиот круг од неподвижничкиот.¹⁴

Според овој критериум посниот триод се дели на седмици и недели. Но, треба да се напомене дека во ракописите терминот недела се употребува и за означување на неделата како еден ден од седмицата и како синоним за седмицата. Со навлегувањето во секојдневната практика на богослужението на помладиот термин (седмица) се создаваат извесни непрецизности во определувањето на планот на триодот. Поради прецизност ние понатака ќе ги употребуваме изразот седмица за означување на група од седум дена, а изразот недела, специјално за неделниот ден, кој е посветен на Воскресението Христово. Но, притоа треба да се има во предвид дека траењето на неделата во литургискиот живот, сеуште во одредени средини, се рачуна од сабота навечер до следната сабота наутро. Во одредени случаи за време на постот и Воскресниот циклус неделата сватена во оваа смисла започнува од понеделник и трае до неделата.

Во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик некои седмици се застапени само со неделната служба, која се исполнува во сабота на вечер и недела на сабајле, а некои и со служби и за другите денови. Според тоа посниот триод се состои од четири припремни недели:

1. Недела на Митарот и Фарисејот;
2. Недела на блудниот син;
3. Недела месопусна (полусирна и во спомен на страшниот суд);
4. Недела сиропусна (сирна или бела), или четири седмици:
 1. Прва припремна седмица, која почнува од Неделата на Митарот и Фарисејот (т.е. од саботата пред Неделата на Митарот и Фарисејот, бидејќи тогаш се реализира првиот дел од неделната служба) и завршува со литургијата во сабота, истата седмица;
 2. Втора припремна седмица која започнува со Неделата на блудниот син а завршува со литургијата во сабота, истата седмица;
 3. Трета припремна седмица која започнува со Неделата месопусна а завршува со литургијата во сабота, истата седмица;
 4. Четврта припремна седмица која започнува со Неделата сиропусна а завршува со литургијата во сабота, истата седмица.

Посниот или подвижничкиот период содржи шест недели и тоа:

1. Прва недела на Великиот пост (чиста, посветена во спомен на VII-от васеленски собор (787) кога се укинало иконоборството);
2. Втора недела на В.П. (после чиста, посветена на св. Григориј Палама);
3. Трета недела на В.П. (Крстопоклона);
4. Четврта недела на В.П. (средопусна, посветена на св. Јован Лествички);
5. Петта недела на В.П. (молчелива или акатистна, посветена на преп. Марија Египетска);
6. Шеста недела на В.П. (цветници) и шест седмици:

1. Прва седмица на В.П., која започнува од сабота на вечер на Сиропусната недела и завршува со литургијата во сабота на чистата недела;
2. Втора седмица на В.П., која почнува со саботната вечерна на чистата недела и завршува со литургијата во сабота во после чистата недела;
3. Трета седмица на В.П., која почнува со саб. веч. на после чистата недела а завршува саботната литургија на крстопоклоната недела;
4. Четврта седмица на В.П., која започнува со саб. веч. на крстопоклоната недела а завршува со саб. лит. на средопусната недела;
5. Петта седмица на В.П., која започнува од саб. веч. на средопусната недела а завршува со лит. саб. на акатистната недела;

6. Шеста седмица на В.П., која започнува од саб.веч. на акатистната недела а завршува со вечерната на Великата сабота.

Според ваквата наша определба за дефинирањето на составните делови на посниот триод, на пример, Загребскиот триод за припремниот период на постот ги содржи следните делови: Недела на Митарот и Фарисејот, Недела на блудниот син, Сабота пред месопусна, Недела месопусна и Сиропусна седмица, додека подвижничкиот период е составен од седмици.

По својот состав триодот наликува на октоихот, а од него се разликува како по содржината на песните, така и по нивната форма. Така на пример, во триодот аналогно на времето се поместени песнопенија со соодветни содржини, а место потполни канони, какви што се содржат во октоихот, се поместени трипеснеци и четирипеснеци, за обичните денови.

Во посниот дел од триодот се поместени дела од разни црковни автори (регистралирани се околу 20) од кои најпознатите живееле во времето на VIII-IX век, како што се: Андреја Критски, Косма Мајумски, Јован Дамаскин, Јосиф и Теодор Студит и др. Според Л. Мирковиќ составувањето и воведувањето на триодот во црковната употреба дело на Јосиф и Теодор Студит. Меѓутоа, потоа тој се дополнувал со одделни делови, како што се: паримииите, синаксариите, последованијата во Неделата на православието, службите за втората, четвртата и петтата недела од постот.¹⁵

Според И.А. Карабинов основна содржина на триодот се паримииите и песнопенијата. Паримииите секако подоцна биле вклучени во триодот но според овој автор не би можело да се даде одговор на прашањето: каде и кога бил изработен системот на триодните паримии.¹⁶ Тоа се најчесто фрагменти од Стариот завет кои музички се интерпретираат по стилот "лекцио солемнис", како и другите евангелски текстови.

Песнопенијата во триодот се од посебен интерес за нашите иследувања. Во посниот дел од триодот (печатениот) се поместени над 500 песнопенија, кои силно се разликуваат меѓу себе со својата форма, обем и име. Покрај тоа обемен број песнопенија излегле од употребата а се наоѓаат во ракописите. Првите датирања на песнопенијата од триодот се однесуваат во V-от век а последните во XIV век. Бидејќи првиот период на византиската црковна поезија завршува до втората половина на IV-от век, може да се констатира дека песнопенијата од триодот (посниот дел на триодот) му

припаѓаат на вториот период на византиската црковна поезија.

И.А.Карабинов истакнал дека и покрај споменатата разно-образност на триодните песнопенија постојат заеднички елементи поради тоа што имаат заедничко потекло. Тие произлегуваат од припевите со кои древните христијани го придружувале пеењето на библиските псалми и песни.¹⁷ Познато е дека библиските псалми и песни се пеле по стихови од еден пејач а останатите присутни одговарале на секој стих со припев. Така била пејана еврејската благодарствена песна при преминувањето низ Црното море (Исх. XV, 1-20). Таков начин на пеење без сомнение бил применуван и во изведбата на псалмите 117 а особено 135, за кого е назначен и самиот припев: Яко въ вѣки милость Его.¹⁸ Се разбира постојат и други заеднички елементи помеѓу песнопенијата во триодот, но за тоа повеќе ќе стане збор кога ќе ги разработуваме поетските форми.

Цветниот дел од триодот е сличен на посниот по обликот на песнопенијата а различен по нивната содржина. Во него се поместени сите служби за деновите на педесетницата и за седмицата на педесетницата. Спрема тоа тој почнува од првиот ден на Велигден и се простира до Неделата на сите свети. Од временскиот период на застапените служби оваа книга го добила името пентикостар, а името цветен триод го добила поради тоа што во неа некогаш се наоѓале и последованијата од страсната седмица, почнувајќи од Цветната недела на која била придружена службата на Лазаревата сабота (која содржински е врзана за Цветната недела), поради што и во Српската црква таа се наречува Лазаревац. Покрај тоа оваа книга се наречува цветен триод бидејќи нејзините служби се исполнуваат во пролет, кога цутат цвеќињата, со што на симболичен начин се споредуваат песнопенијата со духовната убавина, префинетост и леснотија. И овој дел од триодот по својот план и состав е сличен на октоихот. Најглавните содржини кои се разработуваат во овој дел од триодот се: Воскресението Христово, вознесението Господово и слегувањето на св. Дух на апостолите.

Песнопенијата од цветниот триод ги создале многу познати и непознати автори, а познатите се однесуваат на периодот V-XIV в. Овој дел од триодот, според постојната литература, го составил Јосиф Студит (+830). Умножувањето и конечната редакција на оваа богослужбена книга била направена во XIV век.¹⁹

Цветниот триод, исто така може да се подели на недели и седмици. Тој ги опфаќа следните недели:

1. Светла недела (Велигден, Пасха);
2. Томина недела (Антипасха);
3. Недела на мирноснониците;
4. Недела на фатениот (ослабениот);
5. Недела на самаријанката;
6. Недела на слепиот;
7. Недела на сите свети од I-от васеленски собор;
8. Духовска недела;
9. Недела на сите свети.

Цветниот триод разделен на седмици изгледа вака:

1. Прва седмица на пентикостарот, почнува од Великата сабота на полноќ до саботната литургија од првата седмица;
2. Втора седмица на пент., почнува од вечерната служба на I-та седмица до саботната литургија на II-та седмица;
3. Трета седмица на пент., почнува од вечерната служба на II-та седмица до саботната литургија на III-та седмица;
4. Четврта седмица на пент., почнува од вечерната служба на III-та седмица до саботната литургија на IV-та седмица;
5. Петта седмица на пент., почнува од вечерната служба на IV-та седмица до саботната литургија на V-та седмица;
6. Шеста седмица на пент., почнува од вечерната служба на V-та седмица до саботната литургија на VI-та седмица;
7. Седма седмица на пент., почнува од вечерната служба на VI-та седмица до саботната литургија на VII-та седмица;
8. Осма седмица на пент., почнува од вечерната служба на VII-та седмица до саботната литургија на VIII-та седмица;
9. Девета седмица на пент., почнува од вечерната служба на VIII-та седмица до саботната литургија на IX-та седмица.²⁰

Планот и составот на триодните ракописи зависат и од низа други фактори: дали тие се напишани на словенски или грчки јазик или дали припаѓаат на ерусалимскиот, константинополскиот или студискиот тип и сл.²¹ За нас во прв ред не интересираат триодите напишани на словенски јазик.

Денес се смета за недискутабилно дека Словените го превеле триодот до 916 година, бидејќи до тогаш Климент Охридски завршил со преводот на вториот дел од триодот, пентикостарот.²² Се смета дека словенскиот триод главно се развивал паралелно со грчкиот, бидејќи тој постојано се редактирал соодветно на грчкиот. Тоа продолжило се до XX век. Сочуваните словенски триоди кои имаат исти текстови често се од разни редакции, дури има случаи ко-

га во еден ист ракопис има повеќе редакции. Во XIV век била извршена редакција на словенскиот триод во Света Гора, како што пишуваат самите преведувачи.²³

Според едни автори словенските триодни ракописи се копија на грчките а според други тие се разликуваат според составот, распоредот на песнопенија, чтенијата и сл. Најновите иследувања покажуваат дека словенската триодна химнографија не е само преводна туку дел од неа е создадена од самите преведувачи во согласност со разни тогашни актуелности поврзани за животот на словенската црква (празнувањето на локалните светители, празници и сл.). Така н.п. В. Мошин скренал внимание на една стихира која се содржи во македонските триодни ракописи (Шафариковиот и Србелскиот) во која е сочувана една содржина што служи како споменик на оној притисок со кој бил подвргнат богослужбениот словенски јазик од страна на латините и грците. Станува збор за една преработена стихира "дополнителна подобна" за триод од св. Теодор Студит во која од страна на словенскиот преведувач се внесени содржини кои не упатуваат на времето по прогонството на мисијата од Моравска. Во неа авторот, според В. Мошин, Климент Охридски, вели: "... Ти, Спасителе на родот човечки, макар од страдањата ослободи не нас, новоповиканите народи, прогонети од еретиците триезичници по земјите и светот; (кои) трпат страдања утеша(не)..." .

В. Мошин констатирал дека оваа стихира, која се пее на вечерна во четврток, V-та седмица од Великиот пост, без сомнение припаѓала на првобитниот превод на триодот, додека реченицата на имитираната стихира за новоповиканите народи "по земјите и светот" трпат маки од триезичниците, сигорно не упатува на времето по прогонството на мисијата од Моравска, за што говори и аналогниот податокот во службата на св. Методиј, кој по неговата смрт, веројатно ја составил токму св. Климент, или бар активно соработувал при составувањето на таа служба. Потполно е очевидно дека таа стихира настанала во времето кога прашањето на прогонствата од страна на тријазичниците било актуелно.

Според овие и други аргументи В. Мошин констатирал дека без колебања авторството на оваа стихира може да му се препише на св. Климент.²⁴ Со оглед на тоа што станува збор за едно од најстарите сочувани на словенски јазик триодно песнопение го дава истото во две верзии:

Руски законик бр. 137

СТРАСТН СП(А)СЬНЫНА. ПРЪНМЪ ТЫ Б(О)ЖЕ РОДА ЧЕЛОВЪЧЬСКАГО.
ОТЪ СТРАСТН ГОСПОДН, ХОТЯ СВОБОДНТН. СТАДО СИ ИЗБРАННОЕ.
КЕЖЕ СЪТЪЖА ПРЪ(Ъ)Ч(И)СТОЮ СВОЕЮ КРЪВНЮ. ВРЪМА СЕ ПОСТЫНОЕ.
МНРЪНО СЪИОНЪЧАТН. И С(ВА)ТЪЯНА ТН СТРАСТН ЦЪЛОВАТН. НМНЖЕ
ПРОСВѢЩАЕМН. ВЪСКРЪСЕННА Х(Р)ИСТО)ВА СВѢТЛН ДА ДОЙДЕМЪ.
КЪСТОМЪ ОГРАЖДАЕМН. ПРОТНВЪНАГО ЖАЛА И ЗЛОБѢ. ДА
ПОТРЪБНМЪ Х(Р)ИСТО)ВН МОЛАЦЕСЯ О ДЮУШАХЪ НАШНХЪ.

От белски и Шейдерикое тврѣод

СТРАСТН СП(А)СЬНЫЯ ПРЪНМЪ ТЫ СП(А)СЕ. РОД ЧЛ(ОВЪ)ЧЬСКИ.
ИТ СРАСТН ХОТЯ СВОБОДНТН. ПОВОЗВАНЪНЫ
ЯЗЫКЪ. ПРОГНАВЪ ЕРЕТНЧЬСКИЯ ТРНЪЗЫЧНИКИ.
ПО ЗЕМЛЪМЪ И СТРАНАМЪ. СТРАСТЬ ПРЪНЕМЛА.
ОУТѢШНЫ М(И)ЛОСТНВЕ. СХРАНИ И ОУМНОЖИ КЪЖЕ
ИСКОУПИ КРЪВНЯ СВОЕЯ ЧЕСТНОЖ. ТЪЛО СТРАСТНЫ
ПРЕЦЕДРЪИ Б(О)ЖЕ БЕСМЪТНЫ ГОСПОДН.

Познат е податокот од опширното житие на Климент Охридски, кое го составил охридскиот архиепископ Теофилакт, дека пред својата смрт 916 година, Климент го превел пентикостарот. Према тоа логично е да се претпостави дека првиот дел од триодот (посниот триод) бил преведен во рамките на целокупната преведувачка акција во Моравска.²⁵

Според структурната редакција на старословенскиот превод направени се неколку вида периодизации. Л. Славева утврдила постоење на четири вида постапни редакции во однос на литургиската структура. Според сложеноста на структурата на службата таа определила четири типа на триоди. Кон првиот тип се однесуваат триодите со многу едноставна структурна служба (Загребскиот, Шафариковиот и др.). Кон вториот тип се однесуваат триодите со утрени стихири "на стиховне" и паримии (Орбелскиот триод). Кон третиот тип се однесуваат триодите со уште посложена структура, со некои додатоци, на пример БАН, 13.1.4. Четвртиот тип го претставуваат триодите во кои има голема и мала вечерна и синаксари. Славева ја поставува тезата: што постар е триодот тоа едноставна е структурата на службата.²⁶

А. Момина направила класификација на триодите според составот и распоредот на каноните во неделите, четирипеснеците во саботите и трипеснеците во обичните денови. Врз основа на овој принцип таа издвоила девет типови на триоди.²⁷

Од досега кажаното може да се констатира дека планот и составот на триодот е диктиран од многу компоненти. Макар да словенскиот триод го следел развојот на грчкиот, без сомнение тој имал свој белези кои главно се одраз на намерните или спонтаните лични зафати на преведувачите и препишувачите во настојувањето текстот и музиката да ги направат поразбирливи и поприфатливи за средината на која тој и бил наменет.

2) Опис на најстарите сочувани македонски триоди

Како што е познато сочуваните македонски триоди на словенски јазик сепак не се регистрирани, бидејќи тие главно се наоѓаат во музеите и архивите надвор од нашата земја а не е мал бројот од нив кои во науката се познати како бугарски. Затоа во сегашниот миг ние ќе се задржиме само на оние македонски триоди за кои е докажано дека се од македонско потекло. Според тоа како базични извори за нашата работа ќе бидат следните сочувани македонски триоди на словенски јазик:

- 1) Ресенски фрагмент од триод (крај на X или поч. на XI в.)
- 2) Слечански фрагмент од триод (XII в.)
- 3) Битолски триод (XII в.)
- 4) Аргиров триод (крај на XII в.)
- 5) Загребски македонски триод (крај на XII или поч. на XIII в.)
- 6) Шафариков триод (крај на XII или поч. на XIII в.)
- 7) Србелски триод (XIII в.).

Изборот на ракописите што ќе бидат предмет на нашето разгледување е направен и врз база на нашите сознанија за постоењето на музички знаци во нив. Така на пример, макар да во почетниот стадиум од нашата работа ги имавме во предвид и Копитаревият македонски триод (XIII в.) и Клудовиот македонски триод (XIII в.) тие нема да бидат предмет на сегашните наши интересирања бидејќи во нив не најдовме музички знаци.

Исто така дилема постоела кај нас за вклучувањето во овој трудна Ресенскиот фрагмент од триод, бидејќи музичките знаци се откриени во првобитниот (избриан) текст од овој ракопис кој припаѓал на некој дел од Светото писмо т.е. Евангелието, Апостолот или Паримејникот. Но бидејќи во научната литература овој ракопис е познат според својот триоден текст ние сепак се определивме да и него го вклучиме во оваа група ракописи.

Како што нагласивме во избор на ракописи е условен од низа фактори а и од степенот на развојот на нашата медијевистичка наука. Уверени сме дека овој број на ракописи што имаат музички знаци во иднина ќе биде многу поголем.

Ресенски фрагмент од триод (крајот на X или поч. на XI в.)

Ресенскиот фрагмент од триод е еден од најстарите сочувани музички паметници кои настанале на македонска почва. Тој е најден меѓу книгите на починат свештеник кој емигрирал од Македонија во Бугарија во 1918 година. Свештеникот бил родум од Ресен поради што и ракописот што со себе го понесол при неговото емигрирање го добил името Ресенски фрагмент од триод. По неговата смрт овој значаен фрагмент од триод станал сопственост на Хр. Кодов. Подоцна тој бил подарен на библиотеката при БАН, каде и денес се чува под број 37.

Овој фрагмент се состои од еден пергаментен лист 24 x 17, доста дебел, слабо кафејава боја, оветвен од времето. Долниот надворешен агол е малку скинат, но текстот не е зафатен.

П и с м о - немарна калиграфска кирилица, наведнато малку напред, но со беспорно архаично пишување на некои букви.

Нема црвенослов. Главните букви се примитивно украсени со двојни линии.

Листот е палимпсет. Старото писмо било грижливо очистено, затоа неговите траги не се гледаат со голо око, особено од страната на лицето. Но при една добра фото-снимка, направена со посредство на инфрацрвени зраци, се покажале доста разбирливо трагите од првобитното кирилско писмо, кое според Хр. Кодов би требало да се однесува кон средината на XI в., но сепак тоа мора да биде постаро од сочуваниот горен текст кој исто така е датиран во XI век.

Со црвено мастило меѓу редовите, према Хр. Кодов, на првобитниот текст се ставени екфонетски знаци од најстар тип: оксиа, вариа, двојна вариа, апостроф, катисти, апосо ексо и телиа.²⁸ Подоцна С. Петров и Хр. Кодов откриле уште три знаци: параклитики, кентимата и фита (тема).²⁹ Од податокот што знаците се пишувани со црвено мастило и тие припаѓаат на системот на знаци, наречен екфонетски, со исклучок на знакот фита, кој припаѓа на палеовизантиската нотација, можеме да заклучиме дека бришаниот текст припаѓал на некој дел од Светото писмо т.е. Евангелието, Апостолот или Паримејникот.

С о д р ж и н а - сочуваниот горен текст е дел од песниот триод. Во него е сочуван еден канон (трипеснец) кој се пее на утрената во четврток од средопосната седмица. Овој трипеснец е застапен и во другите македонски триоди кои се предмет на наше-

во разгледување. Интересно е да се направи споредба на овој трипеснец со соодветните сочувани во други македонски триодни ракописи. За оваа цел го земаме последниот тропар од трипеснецот сочуван во Ресенскиот фрагмент од триод и соодветните тропари од Орбелскиот, Загребскиот и Шафариковиот триоди.

а) Ресенски фрагмент од триод (л. 1')

ШЛОУТЪМНЪУТО СТРАШНО СЪДНЦЕШНО:

НО: НА НЕМЪЖЕ ХЕ СЪДЕШН СЪДЪ

б) Орбелски триод (л. 94')

ОЛЛОУТЪ НАМЪ УТО СТРАШНО СЪДНЦЕШНО.

НА НЕМЪЖЕ ХЕ СЪДЕШН СЪДЪ НАВЛЪ НА АМН ВЪТАННЪ

НАВЛЪШН ГН ШБЛЧУХ НЕ ВЪСТВА НА СЪ -

в) Загребски триод (л. 77)

ШЛОУТЪМНЪУТО СТРАШНО СЪДНЦЕШНО. НА НЕМЪЖЕ

СЪДЕШН. СЪДЪ НАВЛЪ НА АМН ВЪТАННАХЪ. НАВЛЪШН ГН.

ШБЛЧУНЪ НЕ СЪСТНА СЪДЪ. НА НЕМЪЖЕ СЪДЕШН СЪДЪ.

НАВЛЪШН ГН.

г) Шафариков триод (л. 58')

ШЛОУТЪМНЪУТО СТРАШНО СЪДНЦЕШНО. НА НЕ

МЪЖЕ ХЕ СЪДЕШН СЪДЪ НАВЛЪ НА АМН ВЪТАННАХЪ

ГН. ШБЛЧУНЪ НЕ СЪСТНА СЪДЪ. НА НЕМЪЖЕ СЪДЕШН СЪДЪ.

НАВЛЪШН ГН.

При внимателното читање на овој тропар можеме да го констатираме следново:

1) Тропарот во сите верзии главно ја задржува основната мисла;

2) Според развиеноста на текстот тој е најблизок до Орбелскиот триод, со што се потврдува тезата на Хр. Колов дека Ресенскиот фрагмент од триод послужил како предлошка за создавањето на Орбелскиот триод. 30

Во сите посочени ракописи овој трипеснец се пее на први глас. Карактеристична е терминологијата на означувањето на трипеснецот. Во Ресенскиот фрагмент од триод, Шафариковиот триод овој облик е означен со грчка терминологија, во Загребскиот со словенска а во Орбелскиот не е означен посебно. Од ова може да се проследи стремежот за освојување на словенска терминологија и во областа на музиката на македонска почва. Во споменатите ракописи за означувањето на овој облик се употребува грчкиот збор триод ΤΡΙΟΔΙΟΝ и словенскиот трипеснец. Меѓутоа во сите ракописи за означувањето на деловите на трипеснецот се означени со словенска терминологија, како песни а не оди. Исклучок во оваа смисла претставува Фрагментот од триод AM M-Φ/1 од XIII век, во кој сè уште се задржала грчката терминологија за означувањето на песните во триодот.³¹

Ако направеме анализа на облиците на трипеснеците во Ресенскиот фрагмент од триод и Загребскиот македонски триод ќе го констатираме следново: Ресенскиот фрагмент од триод се состои од 3 песни со 9 составни делови, а Загребскиот од 3 песни со 13 составни делови. Исто така составните делови (ирмоси, тропари, богородични, триади) во Загребскиот триод се многу поразвиени.

Во Ресенскиот фрагмент нема десеттерично и (i), ниту јотваните облици HA, HO, HA, HX, ниту јери (y), додека је (k) се наоѓа во зборот СХДНЦКЕ. Ги нема уште следните грчки букви: тета (e), кси (z), пси (ψ). Словото шч (щ) е пишувано цело во редот. Словото д (д) е пишувано во вид на правоаголници. Грчкото омега (ω) се употребува само во почетокот на зборот, како што е вообичаено.

Према јазичните појави X. Кодов претпоставува дека овој споменик потекнува од "Југозападните краеве на бугарската област" т.е. од Македонија.³²

Во долната половина на другата страница од фрагментот се наоѓа белешка со глаголски слова: ПОПЕДРАГОСЛАВЕЗДЪСТВОРНШЪ.

Како прилог на својот опис X. Кодов дава фотоснимки на фрагментот кои и ние ги пренесуваме.³³ Исто така пренесуваме една снимка од книгата на С. Петров и X. Кодов направена со инфразраци на која се гледаат музичките знаци од првобитниот текст.³⁴

ру уноу двѣа: МѢЖНАЛСТА СТИНУСТА

хчинилъ дурѣиналликѣгѣстѣ: стѣнѣрѣтѣ: поволалино
бѣлавоутирѣ: жемне стѣнѣрѣтѣ: прѣпѣжжѣннѣно
нѣлоннѣмѣпѣнѣ: хѣсѣннѣпѣннѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ

нѣмѣлѣоублѣжнѣ: ѿбразѣлннѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
жѣрѣжѣрѣстѣрѣ: дѣлоннѣ: дѣлѣлннѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
жѣсѣбразѣоублѣжнѣ: рѣжѣлѣкрѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ

нѣмѣлѣ: дѣлоннѣлѣлѣлѣ: сошѣсѣннѣлѣлѣлѣ: прѣпѣжжѣннѣно
щнѣлѣлѣлѣлѣ: дѣлоннѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
сѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: стѣнѣрѣтѣ: поволалино

жѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: прѣпѣжжѣннѣно: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ

лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ

лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ

лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ
лѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣлѣ: погѣлннѣлѣкрѣлѣ

Ресенски фрагмент од триод од X/XI в., стр. А

...ЕСИМЪ ПОБЕДИМЪ... И БЪ... НЕ ПЕРУЧЕ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

...И ПЪ... И ПЪ... И ПЪ...

Слепчански ффрагмент од триод (половината на XII в.)

Овој ффрагмент од триод, кој денес се чува во Публичната библиотека во Ленинград, сигн. Ф I 75, потекнува од фондот на ракописи на архимандритот Амфилохие од таму тој во описот на П.А. Лавров на стр.130/132 е означен како Ффрагмент од триод на Амфилохие. Во овој опис се наведуваат податоци за графијата на повеќе букви, при што се упозорува на архаичниот облик на буквите "а" со копеч кој не досегнува до долната линија, на "к" од два различни потези, на употребата на јотованото "е", на обликот УСЪЖДЕНАГО со тврд полуглас, големiot "јус" по "с" и др.³⁵

Врз основа на недотераноста на азбуката и општиот карактер на ракописот Е. Гранстрем во својото опис на пергаментните ракописи на Публичната библиотека овој ффрагмент од триод го става во XII век, а наспроти П.А. Лавров кој овој ффрагмент го ставил меѓу македонските текстови од XII-XIII век, погрешно го поставил во групата српски ракописи, иако во горниот десен агол јасно е напишано местото од каде тој потекнува " _____ ", веројатно од Верковиќ од кого овој ракопис го добил архимандритот Амфилохије.

Текстот од Слепчанскиот ффрагмент од триод припаѓа на службата на Великиот петок од посниот дел на триодот. Е. Гранстрем во својот опис него го определил како ффрагмент од цветниот триод, према штапаните триоди во кои поради краткиот обем на пентикостарот (за педесет денови наспроти десет недели во посниот триод) страсната недела е припоена кон пентикостарот, поради што тој дел од триодот се жаречува "Цветен триод".



Надредните знаци се од лингвистичко и музичко значење. Покрај титлите, постојат и спиритуси и точки, како и карактеристични знаци кои го означуваат крајот на стихирите. Од музичките знаци се употребува фита (ϑ) во самостојна употреба и во комбинација (ϑ), како и двојна оксиа (//).

Битолски триод (втора половина на XII век)

Битолскиот триод е македонски ракопис кој е најден во Бито-
ла во 1898 година (по што го добил своето име), а во 1907 годи-
на Ј.Иванов го однел во Бугарија.Отпрвин тој се чувал во Уни-
верзитетската библиотека во Софија,а потоа бил пренесен во библи-
отеката на БАН,каде што и денес се чува под број 38.

Ракописот содржи 101 пергаментни листови 27,5 x 19,5 см.Ори-
гинална пагинација нема.Тетрадите (кватерните) биле означени на
горното поле на листот,кои сега не постојат бидејќи на тие мес-
та листовите се најповеќе оштетени.Сочувани се само ознаките на
тетрадите:И,С,К,КВ.Во почетокот недостасуваат 50 листови - 6 те-
тради и првите два листа од седмата тетрада.На крајот исто така
недостасуваат доста листови,но не може да се определи точно кол-
ку.Недостасуваат листови и во сочуваниот дел од ракописот:пόμε-
ѓу л.1 и 2 недостасува еден лист,меѓу л. 21 и 22 - еден лист,л.
25 и 26- еден лист,л.60 и 61 - 15 лисја,л.66 и 67 можеби околу
20 лисја,л.67 и 68 - два лисја,л.69 и 70 - два лисја,л.80 и 81
- два лисја,л.82 и 83 -два лисја,л.90 и 91 два или четири лисја,
л.93 и 94 - три или четири лисја.

Пергаментот е груб,различен по дебелина и боја,нерамномерно
обработен,со чести рапави места и дупки.Листовите се излитени во
горните краеве,оштетени од глупци,влага,прав и мрснотија а на не-
кои места се накапени со восок.³⁶

Писмото е архаично,напишано од неизвежбана рака по 28 реда
на страница,без разделување на зборовите.Според описот на Х.Ко-
дов од 1969 година во Битолскиот триод нема ударенија а надред-
ните знаци се ретки: се употребуваат густо предикание над **IA** и
двоточие на вокалите , , , ,кои се поставени некаде со
црно,а некаде со црвено мастило.Има многу кратенки и легатури.
Како интерпункциски знак се употребува мала црна точка,поставен
на по средината на редот,а пред ирмосите како почетен знак е пос-
тавена неправилна квадратна фигура од девет точки ,кои се
напишани со црно или црвено мастило или ѕвездичка со точки .
Меѓутоа,во овие надредни знаци С.Лазаров открил музички знаци за
кои подоцна ќе стане збор.

Кирилскиот текст на многу места е прошаран со цели изрази,
напишани со глаголско писмо.Во палеографски однос тоа глаголско
писмо,според Х.Кодов,од една страна е блиско до Асемановото еван-
гелие,Македонските глаголски листови,Охридските евангелски лис-
тови,а од друга пак покажува блискост и до паметниците за кои се

претполага дека се пишувани во Моравските земји, Клоцов паметник, Киевските ливчиња, Прашките ливчиња.

Најверојатно е дека ракописот во својата првобитна верзија ги содржел службите за сите неделни и делнични денови за Великиот пост. Сочуваниот текст (л. 1 а) започнува со седмата песна од канонот на службата за четврток на утрена од првата седмица на постот: ЛѢОСНКОЛѢНАИАТСАТЕБѢДВО... МНХАБАСТА
ТЕУЕНИАСТГО а завршува со седален по трипеснецот за среда на утрена од шестата недела ПРИБЛНЖНСАВРБИАДНХВНАБОГАТЬ
СТВАУ5(0)НСАДЦЕМОГАВЪЖАГАЖЦНСВЪЦАСН...

Како по^план така и по состав, но и по редакцијата на текстот, според Кодов, Битолскиот триод се разликува суштествено од другите познати ракописни триоди. Службите се дадени во кратка форма: скоро насекаде (со мали исклучоци) се дадени само канони или трипеснеци - без вечерни и утрени стихири, без часови, без паримии и дури без неопходните типикарски указанија. Некои стихири и канони покажуваат очигледна редакциона врска со соодветните песни во Србелскиот триод.

Ракописот е исполнет со многу белешки, пишани од раката на самиот препишувач. Од нив, меѓудругото дознаваме дека книгата е пишувана од граматик Георги, спрема Ѓ. Иванов од селото Свети Врачи (Кичевско) а спрема Х. Кодов село Стѣп, Кичевско во црквата "Свети Врачи"³⁷, додека М. Георгиевски смета таа е пишувана во село Вапа, Дебарско.³⁸

На страна 77 б, пред богородичниот тропар од втората песна на трипеснецот ја има следната белешка: ПѢТНЕСНЕМАЛОЕ
ЖИВОЕСТЬ. Преку оваа белешка препишувачот сакал да го означи темпото на песната, а и нејзиниот карактер.

Ракописот е опишан доста детално од Ѓ. Иванов,³⁹ Б. Цонев⁴⁰ К. Мирчев,⁴¹ Х. Кодов⁴².

Аргиров триод (кон крајот на XII век)

Овој ракопис го добил своето име според името на директорот на Софиската народна библиотека, Стојан Аргиров, кој го пронашол овој ракопис. Според С. Петров и Х. Кодов тој спаѓа во оние музички ракописи кои потекнуваат приближно од истото време и од истите југозападни краишта т.е. Македонија, од каде што потекнува и Битолскиот триод.⁴³

Овој паметник содржи 58 пергаментни лисја, со размер 24,5 x 19,5 см. Пишуван е на груб и неквалитетно обработен пергамент, со немногу правилно, но архаично полууставно писмо, на места покрупно на места помало, по 27 - 30 реда на страница, без ударенија и ретки надредни знаци, но со многу кратенки и легатури. На л. 26 во кирилскиот текст има вметнато два-три збора напишани со глаголицко писмо.

Илуминацијата е скромна. На л. 86 има мало примитивно изработено знаменце во плетен стил кое е идентично на знаменцата во Битолскиот триод и во некои други ракописи кои потекнуваат од југозападната старобугарска школа⁴⁴ т.е. македонската. Заглавијата и главните букви се напишани со црвено мастило.

Ракописот е без почеток и без крај. По се изгледа дека по содржината тој бил посен триод и пентикостар заедно. Сочуваниите листови ги содржат службите од петок пред неделата Ваија (), VI-та недела од Светиот пост, до деветтата песна од пасхалниот канон на првиот ден на Велигден.

На л. 316 од ракописот врз целиот текст од икосот од трипеснецот од Великот четврток на вечерта се нанесени со црвено мастило нотни знаци од палеовизантиската нотација и тоа од архаичен тип: исон, петаста, оксиа, двојна оксиа, вариа, двојна вариа, параклитики, апостроф, елафрон, клазма, кентимата и се разбира соодветни комбинации. На л. 43а врз текстот на славата на стиховите од Великата сабота "ТЕБЕША БЪЩАГОСА СВЪТОМЪ" на две места е поставен со црвено мастило музичкиот знак фита, кој се среќава во предходните опишани ракописи: Ресенскиот фрагмент од триод, Слеччанскиот фрагмент од триод и Битолскиот триод.⁴⁵

Загребски македонски триод (крајот на XII или почетокот на XIII в

Овој македонски ракопис, кој денес се чува во Архивот на ЈАЗУ под сигн. IVд, 170, претставува драгоценост како за литургистите (бидејќи скоро е потполн, а содржи повеќе отстапувања од вообичаениот текст), така и за палеографите, историчарите на орнаментиката, а еве станува интересен и за музиколозите. Тој е детално опишан од В. Мошин,⁴⁶ а прва скренала внимание на музичките знаци во него Л. Славева.⁴⁷

Ракописот има 196 лисја, пагинирани со молив во горниот десен агол, без почетните листови, испуштени листови во средината и на крајот. Пишуван е на жолт груб пергамент. Димензијата на листовите е 19 x 26,7. Бројот на редовите е различен: во почетокот по 30, а понатаму по 28 или 27 реда на страница. Ознаките на тетрадите се на горниот дел од листовите.

Редакцијата на овој споменик е македонска, по својот изглед охридска. Од аспект на графијата тој е оценет како оценет како ракопис со архаични облици. Орнаментиката ја карактеризираат геометриските и растителните мотиви со два зооморфни; но без траги на тератологија. Колоритот главно е црвено-црн, а при иницијалите црвено-зелен.

По содржина овој ракопис претставува посебен вид скратен триод. Скратен е према октоихот: по утрената изоставени се "часовите" и одма се поминува на "вечерна" на истиот ден. На вечерната се изоставени паримиите со прокимените, а нема ни поученија.

Според В. Мошин текстот претставува посебен вид превод на грчки текст со многу оддалечување од вообичаениот текст кој влегол во штампаните триоди.

Од надредните знаци В. Мошин во својот опис ги регистрирал титлите и точките на јотираните вокали,⁴⁸ додека Л. Славева регистрирала музички знаци во него, за кои во понатамошниот текст ќе стане збор.⁴⁹

ИТОЮСТЬ СЛАВУ И ДАЖЬ МНВОДИТИ. ЧИКИ ПРО
 ИЛА О НЕГО. И ДАЖЬ МНВОДИТИ. ДА И КЪ ЖАЖЕШИ
 АКЪ ВЪ КИ... А. КАНГОУМНИКЪ ПРИШЕ
 ИСТОУНИКЪ УШЕШИ. КЪ 2. ЧА. И БЫ СЛМЪ ДШИ ПЛА
 БОИ ДЖЕНУ СМАНЗРАГА. И БЪ УМНИКЪ ПРИШЕ ОУ БОС
 ИМАРШИИ ПОУРЪ СЕВОДЫ. И ЖЕ ВНА БЪ ПЕРУ
 ДАЖЬ МНВОДИТИ. ЕЖЕ ВОДА АЛА ДЖЕНУ И С
 ТАМНА. И КЪ ГРА БУ СЪШИ МДРО. И... И ТЪ
 БЪ СЪ ЧИ. РЕКЪШИ. ПРЪ ТЪ ЧЕН ВЪ ЧЕ. Х... ПЛАША.



ВСА ВЕ. СМ. СТИХО МАГНУВА. О. С. ПОЕ
 ИЕНА ГЪ ВИ. В. КР. НО. А. ПО. СТИ. ГЛА. Е.
 УН ГРА ДЩОУ ЧИ ПЪ ЧЕ. НО БЪ ТЪ ЧЕ УАКА СЕ ПЛА ОРО
 ДЕН КЪ... И БЪ ВШНОУ ЧЕ И ЧИ.
 ВЪ ПРАЩЕ ДЛАЩЕ ОУ ЧИ... И КЪ О ГРЪ ШИ. СНА
 В. НА ИРОНТЕ СЪ ЕГО. ДЛА СЕ ПЪ РОНСА. ЧИ ЖЕ СЕ ПЕ ВЪ И
 ЯШЕ КНИ КЪ. ИИ СЕ И ГРЪ ШИ. И КРОУ СЕ СЪ ЕГО. ПЪ
 АЛА БА ТСА ДЪ ЛА БЪ ЖНА И АНЕМЪ. МНЪ ПО БЛА СЪ ДЪ БЛА
 ГИ ДЪ БЛА И СЛА ВША ГОМА. И ЖЕ НЕ МОЖЕ ТЪ ВНИ СТО
 ДЪ БЛА ГИ. И ТОРЕ КЪ. ПЛО И ДЪ ВЪ ИА ЗЕ МЛА НЕ РЕКНЕ С
 ТВОРИ. И ПО МА ЗА ОУНИ МОУ. И РЕ ЧЕ МОУ КДИ КИЗМ
 И СЛА ВЪ СОЛОУ ДМНИ КЪ ПЪ БАН. ИУ МН ВЪ САНЦЪ БЛА БЪ.
 И ВЪ ПИ КЪ ШЕ КЪ ТЪ БЪ ВЪ РОУ ДИ ГИ. И ПОКА ОНИ ТЪ СА
 ТЪ ШЕ ЖЕ И МН КЪ ПНЕ МЕ ЧИ. ПЪ МОУ И НА.
 ПОНУ ГАСИ НАНЪ ВО ДЪ ХЕ. ДИ КЪ ОКСУ ТЪ ЧЕ БУ О СЕ СЪ ТВОИ.

Шафариков триод (крај на XII или почеток на XIII в.)

Овој ракопис се чува во Государствената публична библиотека во Ленинград, под сигн. Ф. н. I бр. 74. И. А. Карабинов него го датирал во XII век,⁵⁰ додека во Гранстремовиот опис е означен како ракопис од XII-XIII век.⁵¹ И. А. Лавров овој манускрипт го воврстил меѓу западно-бугарските, односно македонските текстови.⁵² Во текстот се среќава глаголско писмо што сведочи дека ракописот е сврзан со раните преводи на богослужбените книги. Според јазичните особености тој е близок на Битолскиот триод. За него Х. Кодов вели: " произлегува од исто време а можеби и од исти краишта " како и Битолскиот триод.⁵³

Според И. А. Карабинов, Шафариковиот триод е најстар (од оние словенски триоди кои тој ги користел при изработката на неговото капитално дело за посниот триод) како по составот така и по палеографските особености. Овој ракопис содржи потполн триод т. е. посен триод и пентикостар. Елементите кои влегуваат во неговиот состав се одликуваат со длабока древност. Тој содржи служба, односно делови на службата за Великиот петок, кои многу малце се слични со оние од грчките ракописи: во него антифоните имаат 6 тропари и 2 седални, кои воопшто не се познати за последните.⁵⁴

И. А. Карабинов а подоцна В. Мошин се задржале на една стихира која се исполнува на вечерна во четврток од петтата седмица од Великиот пост која зборува за триезичната ерес. Содржината на оваа стихира, според И. А. Карабинов, зборува за притисокот под кој бил подвргнат богослужбениот словенски јазик од страна на Латините и Грците.⁵⁵

Шафариковиот триод содржи песнопенија од крајот на IX и почетокот на X век. Во него се дадени самогласните и подобните во трипеснецот. Според тоа И. А. Карабинов заклучил дека тој припаѓа кон првата словенска редакција.⁵⁶

На музичките знаци во овој ракопис скренале внимание Б. Христова,⁵⁷ Г. Поп-Атанасов⁵⁸ и Л. Славева.⁵⁹

3. 291

СТІХІ:

П РИД ПОСТАМАТНАМАХ АРОСІ
 ВАНІ ТРАДІЦІЯХЪ И ПОСПЕШНИХЪ ЛОКАЛІАХЪ. ДІ
 ТАКОМУ СЛАВІ СЕ СЛАІ ДІМНІ ЧАКОМЪ. ВЪ РИМЪ УЛІ
 ТАКОМУ СЛАВІ СЕ СЛАІ ДІМНІ ЧАКОМЪ. ВЪ РИМЪ УЛІ
 ТАКОМУ СЛАВІ СЕ СЛАІ ДІМНІ ЧАКОМЪ. ВЪ РИМЪ УЛІ
 ТАКОМУ СЛАВІ СЕ СЛАІ ДІМНІ ЧАКОМЪ. ВЪ РИМЪ УЛІ

П ОЩЕ И КЛАВЪ ОУНІ ТИ ПО ЧІМ СЕ СЕ ВЪ РІМЪ
 И ШІХЪ АМАЛО ТИМЪ ЧАКОМЪ. ІЖЕ КІСІНІ
 ШІХЪ И ТИМЪ ЧАКОМЪ. ІЖЕ КІСІНІ
 ШІХЪ И ТИМЪ ЧАКОМЪ. ІЖЕ КІСІНІ

П ІЩЕ И СЛОМІ ПРНІМАЛЪ. ПРНІ СЕ ВЪ ДХОВНІХЪ
 ПРНІ СЕ ВЪ ДХОВНІХЪ ПРНІ СЕ ВЪ ДХОВНІХЪ
 ПРНІ СЕ ВЪ ДХОВНІХЪ ПРНІ СЕ ВЪ ДХОВНІХЪ

П РАДІ СЕ БРАТНЕ КІАС. ПОІТАНО СЕ СРЯЖНЕ И АЖЩЕ
 ІСОЩІТЬ СЕ ТРАДІ КРАЖНІ РАЖЕ КІЖ ВЕС. ОУ ПРНІ
 ДРЪЗНОВЕРНО. ДА ПОКІЖЕ КІВНІ УАМНІ ЖДІ МЪ ВЕ.
 ДРНЕ ТОМЪ. ПРОСА КЛѢЩЕ БІА ПОДАЩІА КРОКРІТІО.
 ДОСТОМІТІА МЪ РАКОМЪ СЕ. :- КЪ СТО. ГЛА: Р:

П ОСТІМЪ СЕ ПО ТОМЪ ПРНІ ЖРНОМЪ. ОУ ПОДНОГІИ. НЕ ТІ
 ИНО ІАЩЕ МІ КЕ ЧА ОУ КЛАВЪ. ЧА ВІ МЪ ПРНІ МНІ. ОСТА
 ВІАЛЪ ЧА ОУ КЛАВЪ. ЧА ВІ МЪ ПРНІ МНІ. ОСТА
 ВІАЛЪ ЧА ОУ КЛАВЪ. ЧА ВІ МЪ ПРНІ МНІ. ОСТА

КЪ ВЪ МЪ ХЪ СЛАВІЦЕ. КЪ ВТОРНІ МЪ ХЪ СЛАВІЦЕ.
 7. СЪ. ГЛ. И. А. ПО. РИ ЧОУ ШЖ МІЖІ ТРОЖЕ ТРАСТА.
 І ПІ СІНО І ПОЩЕ МНІ. ДВОДНОУ ЖЩІ КІ ПІ СІА ТИ. ОУ ЛІА І
 СРЦА РАКЪ СКОИХЪ. ПРНІА ЛНОУ А ЧА СІ ЖІА ВЪ ІА
 ПНА ЖІА МЪ СЛАВІЦЕ ПРНІ СЕ ТРОЖЕ ТРАСТА. ОУНЩЕ МНІ
 И КІ СІА МІА ОСТА. :- И ПО. ІО. СЪ ПІ ЧА ОУ ЖА ПО СЛО

И А СІА МІА ОСТА. :- И ПО. ІО. СЪ ПІ ЧА ОУ ЖА ПО СЛО

Орбелски триод (крај на XII или почетокот на XIII в.)

Овој македонски ракопис се чува во Публичната библиотека "Салтиков-Щедрин" во Ленинград, сигн. Фн. I. 102. Тој е пронајден во село Орбеле, Дебарско и е вклучен во научното иследување од 90-те години на минатиот век. Досега бил предмет на иследување од страна на руските слависти И. А. Карабинов,⁶⁰ П. А. Лавров,⁶¹ Е. Е. Гранстрем⁶², И. А. Бичков⁶³ кои се осврнале на текстолошките, палеографските, лингвистичките, литературно-историските, литургиските и сл. карактеристики, а прв укажал на музичките знаци во него, бугарскиот славист С. Кожухаров.⁶⁴ На музичките знаци од овој ракопис се осврнале и Ѓ. Поп-Атанасов,⁶⁵ и Л. Славева.⁶⁶

Орбелскиот триод содржи 241 пергаментни листови 30,5 x 20. Според палеографските особености И. А. Лавров него го воврстил во "средно-бугарските" односно македонските текстови со замена на Ѡ, ѡ и честа замена на А, А(Ѡ).⁶⁷ Во Гранстремовиот опис тој е воврстен меѓу бугарските ракописи.⁶⁸ Во Списот на македонските ракописи од XI до XVIII век од М. Георгиевски овој ракопис е воврстен во групата македонски ракописи од XIII век, под број 32, а под наслов, Орбелски македонски триод на поп Петар.⁶⁹

Според содржината И. А. Карабинов него го споредува со Шафариковиот триод. Истиот автор во него пронашол карактеристични седални стихири кои се слични на соодветните стихири од св. Теодор. Покрај тоа И. А. Карабинов во Орбелскиот триод паримиите и бројните фрагменти од црковниот устав ги издвоил како елементи кои имаат Студиски карактер.⁷⁰

С. Кожухаров смета дека нотните комбинации во Орбелскиот триод имаат големо значење за историската фонетика, бидејќи тука за прв пат во старобугарските, односно македонските, музички паметници до XIV век, набљудуваме с и с т е м н о запишување на нотирани запење слогови со растегнато писмо т. е. преку повторување на вокалот врз кој се пеел определен музички мотив.⁷¹

2) Поетски форми

Како што веќе рековме, основна содржина на триодот се паримите и песнопенијата. Наш интерес во овој миг ќе бидат песнопенијата, односно содржинската и формалната структура на текстот од овие песнопенија, бидејќи паримите не би можеле да ги третираме како поетски форми.

Во сочувваните најстари македонски триоди на словенски јазик централен облик е канонот. Заради својата сложеност и обемност тој во обичните денови се пеел во скратена верзија, како трипеснец а во саботите како четирипеснец. Само во неделите се пеел потполниот канон составен од 8 или 9 песни. Овој облик е карактеристичен за византиската црковна поезија почнувајќи од VIII век. Творец на канонот е Андреј Критски (околу 660-740) кој овој облик го развил до совршенство. Неговиот Велики канон, кој во оригиналната верзија содржи 250 строфи придонесол ритмичката црковна песна да добие извонредно големи размери и сложеност. Јован Дамаскин (+753) го редактирал канонот како поетска форма: скратувајќи го на три до четири строфи (тропари) покрај ирмосот како носител на темата во секоја ода. На тој начин Јован Дамаскин му ја дал конечната структура на канонот.⁷²

Канонот Κανών, КАНОНЪ е поетски облик составен од девет односно осум - затоа што втората се изоставува - песни удџај кои во музичка смисла се поврзани бидејќи припаѓаат на еден исти глас иџџџ кој обично на почетокот е означен. Секоја песна од канонот е составена од еден ирмос Ирмос и неколку (обично 4 тропари) Тропарја.

Песните во содржинска смисла се засниваат врз библиски песни и тоа:

1. Песната на благодарноста, која ја пееле Мојсиеви синовите Израелски по преминот низ Црвеното море (Исх. XV, 1-19);

2. Мојсиевата песна со која им прорекнува на синовите Израелови казна Божја (Второзак. XXXII, 1-43);

3. Радосна песна на пророчицата Ана, мајка на пророкот Самуил (I. Цар. II, 1-10);

4. Молитва на пророкот Авакум (Авак. III, 1-13);

5. Молитва на пророкот Исаија (Ис. XXVI, 9-19);

6. Молитва на пророкот Јона (Јона II, 3-10);

7. Седмата и осмата песна од канонот се инспирирани од химната за трите момчиња во печката (Дан. III, 26-56, 57-58);

9. Песна за Богородица (Лук. I, 46-55, 68-79).⁷³

Спрема Е.Велес канонот е составен од девет оди (песни), а секоја ода е составена од 6 до 9 тропари. Подоцна се редуцирал бројот на тропарите во одите на 3.⁷⁴ Спрема Л.Мирковиќ само во теоријата има канонот 9 песни а во суштина тој има 8, затоа што втората песна е изостабена. Девет песни канонот има многу ретко, на пример во два канони од посниот период од Андреј Критски.⁷⁵ Анализата на сочувваните најстари македонски триоди на словенски јазик ја потврди исправноста на мислењето на Л.Мирковиќ.

Еве како изгледа формата на канонот што се пее на утрена во Неделата месопусна, а е поместен во Загребскиот македонски триод (л. 10¹-13):

1. Песна А, ирмос, 4 тропари, триада, богородичен;
2. Песна Г, ирмос, 4 тропари, триада, богородичен;
3. Песна Д, ирмос, 4 тропари, триада, богородичен;
4. Песна Е, ирмос, 4 тропари, триада, богородичен;
5. Песна З, ирмос, 3 тропари, триада;
- Кондак и икос -
6. Песна И, ирмос, 2 тропари, триада, богородичен;
7. Песна И, ирмос, 2 тропари, триада, богородичен;
8. Песна С, ирмос, 2 тропари, триада, богородичен.

Од оваа анализа може да се види обликот на канонот кој се употребува во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик. Постои потполна симетрија во употребените делови во песните. Ако во шестата песна ги вброиме икосот и кондакот ќе видиме дека четири песни се составени од по 7 делови (1 ирмос, 4 тропари, 1 триада и 1 богородичен. Шестата песна (петтата по ред) е составена исто така од 7 делови (1 ирмос, 3 тропари, 1 триада, 1 кондак, 1 икос). Следните три песни се составени од по 5 делови (1 ирмос, 2 тропари, 1 триада, 1 богородичен).

Наше мислење е дека бројката 8 се вклопува во системот на осмогласникот и поради тоа нелогично би било да се тврди дека канонот содржи 9 песни. Л.Мирковиќ уште подецидно се изразува кога вели дека втората песна не испаднала од канонот туку таа воопшто и непостоела. Тоа тој го потврдува со конкретни примери.⁷⁶

Како што можеме да видиме од формалната анализа на канонот ирмосот ѿ ирмосъ, ирмосъ се наоѓа на почетокот на секоја песна. Тој претставува една строфа од неколку стихови, заедно со мелодијата која го придружува текстот, и служи како мостра за поетско и музичко обликување на останатите делови од песната.⁷⁷

(Загр. триод, Песна $\bar{\text{E}}$, л. 11')

(Ирмос) ШТ НОЦН ОУТРЬНОУЖЦЕ МАРДЕ ПРОСВѢТН
МА ТА • НАСТАВН МЕНЕ НА ПОВЕЛѢННѢ НАОУЧН
МА ХЕ ТВОРНТН ВОЛА ТВОЯ :-

Во канонот најзастапен е тропарот Тропаріон, Тропарь. Тој претставува една строфа од неколку стихови. Некои сметаат дека зборот Тропаріон доаѓа од Тропаја, трофеи, победнички знаци, во кој се опекува победа на светителите или некаква идеја.⁷⁸ Тој се јавува во склопот на канонот но може да се јави и самостојно. Во рамките на канонот, тропарот е поставен во тесна зависност од ирмосот и поради тоа постојат поинакви етимолошки толкувања на името на оваа песна.⁷⁹

(тропар) ТРОПЕНЬ Н НЕНЗРЕЧЕНЬ СТРАХЪ ТАМС • ПРЧДЕТЬ БЪ
Н ДЪЛА С НИМЪ • КОМУЖДО УЛКОМЪ • НИИ КТО Ш СЖАОУ
НЕ СЪТОУЕТЪ СЕБЕ :-

Триада Триадикон, Тронченъ се наречуваат песните во кои се прославува пресветата Троица. По структура е слична на тропарот затоа некои автори неа ја именуваат како тропар.⁸⁰

(Загр. триод, Песна $\bar{\text{E}}$, л. 11')

(Триада) ЕДННЯ КѢСТВА ТА КЕВО • ТРЦЯ ПОЖ • ЗАУЖЛО
НЕ ПОСТНЖНМО • ЦРТВО СКВРЩЕНОЕ • КЕДННОГО БА
ВСТЪМЪ • ВЪЗДѢЛА МИРОУ ГА :-

Во секоја песна од канонот има по еден тропар посветен на Богородица. Инаку има повеќе вида богородични песни кои не спаѓаат во составот на канонот, како што се: Богородичен догматик, Крстобогородичен и Богородичниот.⁸¹ Со богородичниот тропар се завршува песната во канонот. Во најстарите сочувани македонски триоди тој се означува со грчката буква Ϸ.

(Загр. триод, Песна E , л. 11)

ПАХЕ КѢСТВА РОЖВА УТАНА • ЗАКОНЪ КѢСТВА • РАЗОРН
ВСА КАВЪ • БЕСТЪМЕНЕ РОЖДЪЦННА БА ПРЪВЪУНАГО •
ИЗЪ ШТЦА РОЖДЕНАГО СНА :-

Во неделните служби во склопот на канонот после шестата песна (петтата по ред) во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик се употребува кондакот Константин, Кондакѣ. Во овој случај под овој термин подразбираме песнопение од една строфа која содржи кратка похвала кон светецот или празникот со обработка на содржината на кратко со истакнување на најкарактеристичните црти на празникот или подвижничкиот чин. Но, под ова име подразбираме и стара химна, односно поетска проповед од 20-30 строфи кои сите се еднакво метрички градени (бројот на слоговите, акцентот и синтактичкото ниво се потполно се поклопува) а се разликува од нив проемионот (уводот) кој стои пред нив.⁸⁴

(Загр. триод, Кондак, л. 12)

ЕГДА ПРНАДЕШИ БЕ СЪ СЛОВОЖ НА ЗЕМЛА. ТРЕПЕЦЪТЪ
ВЪСЪЧЪСКАНА. ВЪКА ШГЪНА ПРЪ СЪДНЦНМЪ ТЕЧЕТЪ...

Кондакот го придружува икосот Оикос. Тој никогаш не се јавува самостојно а слично на кондакот ја објаснува суштината на празниците и ги воспева светителите. Меѓутоа, под ова име се подразбира и одделна строфа од големите кондаци кои својот расцут го имале во VI и VII век. Поради тоа Л. Мирковиќ смета дека кондаците и икосите, кои ги среќаваме подоцна и се задржале во црковномузицката практика, се остатоци, строфи од првобитните големи кондаци. Тоа го аргументира со фактот што и кондакот и икосот имаат иста тема - прославување на светители или св. збиднување. Л. Мирковиќ ја истакнува врската на кондакот и икосот со канонот. Овој автор се обидел да даде и толкување на називот икос што преведено значи куќичка, соба, ќелија, што според него тоа е соба во споредба со кондакот, кој би преставувал зграда. Ваквото толкување тој го поткрепува и со фактот што во сириската и еврејската поезија со зборовите што означуваат куќа се означува строфа во песмата.⁸⁵

(Загр. триод, Икос, л. 12)

СТРАШНАГО ТВОЕГО СЪДНЦА ПОМНИШЪ ПРЪБЛГН ГН.
И ДЪКЕ БО СЪДНАГО БОЖ СЪ И ТРЕПЕЦЪ И СВЪСТН МОЖ
ШБЛНЧАНЕМЪ. И СТВОРНТИ НЕСПНТАННЪ ТОГДА
ШТВРЪЩН СЪ НЕ ВЪЗМОЖЕМЪ. ШТ ГРЪХЪ СВОИХЪ...

Покрај наведените поетски форми во сочуваниите македонски триоди на словенски јазик среќаваме и други кои поретко се употребуваат или се разликуваат од веќе посочените само по својата содржина. Од нив би ги споменале:

- Мученичен: МАРТИРИКОВ, МУЧЕНИЧЕНЪ, кој во суштината е еден од тропарите во канонот кој е напишан во чест на мачениците;⁸⁶

- Катавасија КАТАВАБЛА, КАТАВАСІА означува она што и ирмосот. Овој назив дошол од таму што било вообичаено додека се читаат ирмосите пејачите (од десната и левата страна) се наоѓале на среде храмот и стоечки пееле;⁸⁷

- Мертвени и покојни ВЕКРОБСЛОВ, МЕРТВЕННИЙ ПОКОЈНИЙ се тропари т.е. молитви за мртвите. Тие се наоѓаат во саботните служби, бидејќи тој ден црквата прави спомен на умрените;⁸⁸

- Светилен ФОТАОУСИКОВ, СВѢТНЛЕНЪ се нарекува песнопението кое се пее по деветтата песна на канонот т.е. после канонот на утрена во седмичните денови (освем неделата). Називот дошол од таму што во ова песнопение се изразува молитвата за душевно разсветлување.⁸⁹

3) Нотација

За разлика од нотацијата содржана во музичките ракописи од Охридската збирка, која го следела развојот на византиската нотација, во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик го гледаме стремежот за создавање на своевидно невматско писмо кое ќе одговара на потребите, карактерот и традицијата на средината каде што тие биле создавани. Ова би можеле да го видиме уште во најстариот сочуван ракопис од оваа категорија, Ресенскиот фрагмент од триод. Во него, покрај знаците од екфонетскиот систем среќаваме и знак кој не припаѓа во овој систем. Станува збор за знакот Ϡ ^{Ϡητα}, THETAS, ТНЕМА, ϠИТА, кој го среќаваме во палеовизантиската, медиовизантиската и неовизантиската нотација. Ваквото мешање на системите, според Е. Кошмидер, би можело да се поврзе со степенот на образованоста или желбата за создавање на нови своевидни системи на самите препишувачи или автори на одделни песнопенија на ракописите. Според класификацијата на Е. Кошмидер постојат автори или препишувачи кои:

а) го познаваат системот и добро го употребуваат, во толкава мера колку што е можно, консеквентно во неговото првобитно значење или во варирана форма;

б) не го познаваат добро системот, но се стремат да го употребуваат во неговото првобитно значење, што често доведува до погрешна употреба на знаците;

в) сосема не го познаваат системот или свесно го игнорираат и поради тоа знаците во овие ракописи можеме да ги толкуваме како:

- сосема нов систем, или
- како знаци нафрлени без содржина и разбирање.⁹⁰

Од нашите досегашни сознанија од работата врз сочуваните македонски музички ракописи можеме да заклучиме дека во никој случај не би можело да стане збор за непознавање на системите а уште помалку за нафрлање на знаци без содржина и разбирање. Повеќе сме склони да кажеме дека тоа е израз на желбата за создавање на нови системи кои ќе се во унисон со потребите, карактерот и традицијата на средината каде што тие биле создавани. Тоа би можело да се аргументира и од фактот што ваквата тенденција ја проследуваме и преку стремежот за создавање на словенска музичка терминологија. Така на пример во Ресенскиот фрагмент од триод сеуште е задржан грчкиот термин ΤΡΑΨΑ за означување на трипеснецот, додека во сите други помлади ракописи тој е означен со словенски термин ТЪТОНЪ.

Во овој ракопис за прв пат среќаваме словенски термин за означувањето на мелодиската структура на напевот ГЛАС А. Сличен е случајот и со имињата на песнопенијата, кои пополека добивале соодветни преводи, на пример наместо ѡбай — , песна и сл.

Карактеристично е што во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик се користи стенографскиот начин на бележење на музичките мисли кој не е својствен за грчките ракописи од тој период. К. Флорос бил на мислење дека ваквиот принцип се протега на сета музичка писменост од средниот век. Таа своја теза тој ја аргументира со фактот што во, палеовизантиската нотација тој се манифестира преку собирањето на невмите со помош на легатури и коњуктури, додека во словенските ракописи тој принцип егзистирал преку фиксирањето на повеќе тонови со еден знак. Ваквото свое мислење К. Флорос го демонстрира да докаже дека тоа не се два различни система (две различни нотации) туку два принципи кои потекнуваат од еден извор, што според него покажуваат дека припаѓаат на еден ист род.⁹¹

Јасна е тезата на К. Флорос со која ние не би можеле целосно да се сложиме бидејќи преку неа се негира постоењето на било каква самостојна музичка култура во словенскиот свет. Макар да во никој случај не ја негираме взаимните надополнувања на византиската и словенската музичка култура сметаме дека ваквото мислење на К. Флорос е премногу генерализирано и не дава можност за објективна работа.

Еден од најупотребуваните знаци со стенографско значење во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик е споменатиот тетас, тема, или како што веќе е прифатен во словенската терминологија — фита. Под овој знак (осмата буква од грчката алфавита) се подразбираат група на ноти. Е. Велес издвоил 4 типа фити : Тематисмос есо ε и Тематисмос еко ε,
Тема >аплун ε и Тес ке апотес εε εε.⁹²

К. Флорос издвоил 44 видови на фити. Тие се означени под заедничкиот наслов "Тетас и темата" и затоа во оваа група на знаци се вклучени и оние кои не се означуваат со грчката буква ε.⁹³

Е. Кошмидер издвоил 27 фити и комбинации со овој знак, кои ги регистрирал во двата најстари Новгородски ирмолошки фрагменти.⁹⁴

Во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик фитата во самостојна употреба ја среќаваме во Ресенскиот фрагмент од триод,⁹⁵ многукратна самостојна употреба во Битолскиот

триод, состави — ~~џита со дигли~~ — "e" во Аргировиот триод. С. Кожухаров во Орбелскиот триод во 36 песнопенија од посниот и цветниот дел на триодот издвоил 41 џита-состави (џита, оксиа или двојна оксиа) кои ги систематизирал во десет групи со различна фреквентност.⁹⁶

Л. Славева во Шаџариковиот триод издвоила 41 џита-состави кои ги систематизирала во четири групи:

1. џита со симетрично поставени од двете страни двојна варија и двојна оксиа "e";

2. џита со двоен апостроф и дигли "'e";

3. џита аплун во истата симетрична комбинација на двојна варија и двојна оксиа "e'";

4. џита аплун со двоен апостроф и дигли "'e'".

Во Загребскиот македонски триод од истата авторка се одбележани повеќе џита-состави но тие не се систематизирани.⁹⁶ Тие би можеле да се поделат на 4 групи и тоа:

1. џита со двојна оксиа и апостроф "e'";

2. џита со двојна оксиа од двете страни "e";

3. џита со двојна оксиа од едната страна "e";

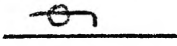
4. џита со оксиа со пункт /'e";

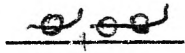
Покрај овие џита-состави кои јасно можат да се идентификуваат со познатите знаци од екфонетската и палеовизантиската византиска нотација, има и такви кои содржат знаци од грегоријанската нотација и прозодискиот систем.⁹⁷

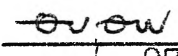
Макар да знаците кои ги сочинуваат џита-составите во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик се превземени од постарите грчки и латински системи сепак одделни комбинации укажуваат на постоењето на своевидна музичка нотација на македонска почва. Тоа произлегува и од тоа што присуството на внатрешниот интерес на препишувачот да ја фиксира мелодијата што тој инстинктивно, како резултат на секојдневната пракса, ја интерпретирал мисловно, доведувало до индивидуални решенија. Прифаќајќи ја можноста и за постоење на непосредно влијание на предлошката, дислоцираноста на џитните состави, во различни песнопенија, потоа разликите во графичката обликуваност и сл. покажуваат дека ракописите се препишувани од различни предлошки.⁹⁸

Во врска со значењето на буквата "тета", односно музичкиот знак џита и џитните состави што ги имале во средниот век, во недостиг на автентични толкувања од времето и местото на нивното настанување и употребување, од страна на одделни автори

дени се повеќе хипотетични одговори, а некои се задржале само на објаснувањето на нивниот графички облик. Глобалното толкување на основните облици на џита во самостојна употреба е следново:

1. Тематисмос есо (положба внатре)  означува група на орнаментални тонови;

2. Тес ке апотес (постави и одземи)  означува мала каденца;

3. Тема аплун (едноставна положба)  означува каденца со движење надолу од неколку тона (2-3).⁹⁷

К. Флорос смета дека под знакот "тетас" би можеле да подбереме непроменливи мелоритмички фигури. Тој треба да го одредува мелизматичкиот карактер на завршните слогови од зборот или додадените вокали или слогови од текстот и да означува фигури кои опфаќаат од 3 до 15 тонови. Сепак К. Флорос констатира дека никаде не стои забележано, дека тетас во пеењето на византискиот и словенскиот асматикон има вакво или онакво значење. Во доцно-византиските трактати тетас е означена како "тематисмос", "тема аплун" и "тес ке апотес". Според него со сигурност може да се прифати дека буквата "тета" означувала најпрвин кратенка за темата која требало да се употреби, подоцна се вовеле споменатите три термини за да можат фигурите да се разликуваат едни од други.

Во подоцнежната коален-нотација темите се фиксирале осем со буквата "тета" и со други интервалски знаци, овој факт овозможува несогласувањата во врска со одгонетнувањето на стенографските нотирани мелодиски фигури да се разрешат. Во подоцнежниот стадиум од развојот на византиската невматска нотација овие стенографски симболи почнале да се разрешуваат со интервалски знаци т.е. стенографскиот начин на бележењето на мелодијата да се одбегнува.

Во средновизантиската нотација (XII-XIV) темата на полно се испишува со интервалски знаци. Буквата "тета" се задржува само во постарите ракописи, додека во помладите најчесто е испуштена.

Како еден од методите за откривањето на значењето на џита знаците и составите К. Флорос предлага да се послужи со коален-ракописите, каде покрај џитата се наоѓаат други интервалски знаци за дообјаснувањето на музичката тема.⁹⁸

Сепак и К. Флорос констатирал дека за расветлувањето на оваа проблематика потребни се уште повеќе иследувања, кои подоцна ќе треба да уследат.^{98a}

Н.Д. Успенски сметал дека фитата влегла во арсеналот на средствата за запишување на руските црковни напеви заедно со примањето на христијанството. Со текот на времето, во зависност од типовите на мелодиите, растел и бројот на фита-составите. Во XVI век тие добиле естетско значење како што во грегоријанското пеење им се придавало на јубилациите.⁹⁸ Се појавиле таканаречените фитники - зборници на фитни мелодии, кои биле достапни само за мајсторите на црковното пеење. Со распространувањето на линиската нотација во XVII век се појавил нов тип на зборници - двознаменики каде на левата страница од книгата биле дадени "во тајна затворените" графички прикази на фитата и фитните состави, додека на правиот запис истата фита во петтолиниска нотација.¹⁰⁰

Според тоа клучот за овие "обвијани во тајни" знаци, чие значење најчесто се предавало од колено на колено по патот на усната предаја, можеме да ги бараме⁹⁹ руските двознаменики, во латинските јубилуси, во византиските коален-ракописи или во ракописите¹⁰⁰ извесни толкувања на овие знаци. Во колку се одлучиме за оваа последна спомената насока во трагањето на значењето на овие знаци, ќе дојдеме до сосема поинакви резултати. Имено во папиката од хилендарскиот ракопис бр. 311 на стр. 3 и 4, фита знаците се ставени во групата големи знаци, кои според овој теоретски приказ се безгласни БЕЛНКАЯ ЖЕ ЗНАМІНІЯ БЕЗГЛАСНАЯ.¹⁰¹

Од друга страна пак толкувањето на овие знаци во руските ракописи е плод на развојот на руската мелодија и теорија на музиката кои не би морало да се поклопува со толкувањето на истите знаци во другите средини.

Еве тоа се дилемите околу одгатнувањето на значењето на овие знаци кои за жал сеуште останало обвијано во тајни.

Во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик среќаваме знаци со музичко значење, без фита знакот. Најголем дел од нив можеме да ги споредиме (во однос графичкиот облик) со невмите од палеовизантиската нотација. Најчесто употребувани знаци од овој систем се следниве: Олигон —, Оксия ∟, Петасте ∩, Дио кентемата “ ”, Апострофос ∩, Дио апострофи ∩∩, Пеластои ∞, Кентима ∩, Вариа ∩, Дипле ∥, Класма микрон ∩, Исон ∩, Елафрон ∩, Сирма ∞, Апесо ексо ∩.

Ако се земе во предвид фактот што сите овие наброени знаци од палеовизантиската нотација (IX-XII в.) ги пронајдовме само

во еден ракопис -Загребскиот македонски триод, а тоа се поголемиот дел од вкупниот број на знаци од палеовизантиската нотација, можеме да констатираме дека арсеналот на музички знаци во сочувани те македонски триоди на словенски јазик е мошне богат. Недостатокот е во тоа што во овие ракописи не наоѓаме места каде тие бога то се застапени, што би овозможило поверодостојна реконструкција на напевите. Ваквото проретчено употребување на знаците, што не е случај во палеовизантиските ракописи пишувани на грчки јазик, не води кон помислата за нивното евентуално поинакво значење. Но, во овој миг, во недостиг на автентични толкувања, ќе ги прифатиме соз нанијата за значењето на невмите на палеовизантиската нотација.

Следно прашање од овој домен, кое чека на разјаснување, е она што го постави Л. Славева во врска со буквената нотација во Шафариковиот триод. Имено на л. 46/ таа забележала една стихира каде многу често, внатре во текстот, има букви (што означуваат обично бројки) и дошла до заклучок дека овие букви (бројки) ја означуваат висината на тонот во рамките на една скала, бидејќи не би би ло природно во една иста стихира после секоја реченица да се менува основниот глас, односно генералната интонација.¹⁰²

Оваа хипотеза може да има основа, бидејќи буквеното писмо е едно од основните типови на нотни писма кое е карактеристично за античката музика. Во средниот век буквеното писмо се проширило во Западна Европа, каде најпознати се писмата на монахот Хукбалд (840-930) и потполниот систем на еден од тројцата Ноткеровци (IX-XI в.).¹⁰³ Во невматското руско писмо успешно продреле буквените елементи во XVI в.¹⁰⁴

Во Шафариковиот триод буквената нотација ја среќаваме на л. 46/, во стихирата што се пее во неделата на вечер од Третата недела на постот (Крстопоклона).

Възвестнъ сѣчн на небо. Ѡ. немѣя шкандѣны

азъ ѿ непъназиныхъ мн дѣлъ. д. нѣ како

вело* стена н впнѣ. Ѡе събѣстн ма

грѣшнаго. Ѡ и фансешви ма. н.

грѣдына нзбавн. како едннъ мнлосрѣ-

Вака употребените букви (бројки) за означувањето на контурите на мелодијата, произлегува од стремехот за менувањето на гласот во рамките на една стихира, кое со денешна терминологија би можело да го означиме како модулација или мутација. Во конкретна стихира би можел да се употребе терминот буквена нотација бидејќи се многу чести промените на гласот. Но среќаваме стихири како на пример во Загребскиот македонски триод на л. 26' и 31' и Шафариковиот триод л. 8', каде промената на гласот следи по завршена мисловна целина. Во таквите случаи секако станува збор за модулација, но бидејќи таа е означена со букви, односно бројки, сепак не се одвојуваме од доменот на буквената нотација.

З А Б Е Л Е Ш К И

1. И.А.Карабиновъ, Постнаѣ триодѣ. С.-Петербургъ, 1910.
2. И.Русек, Из лексиката на среднебългарски Триоди. Известија на института за български език, кн. XVII, Софија, 1969; Deklinacja i użycie prypadkow w triodzie Chtudowa. Wrocław, Warszawa, Krakow, 1964; O pierwotnym pizektaǰzie Triodu. - Slawia orientalis, г. XXVIII, br. 4, 1979.
3. Г. Попов, За едно споменавање на триезичници в битолскиот Триод. - Старобългарска литература, кн. 3, Софија, 1978; Новооткрито сведение за преводаческа дејност на български книжовници од Света гора през првата половина на XIV в. - Български език, кн. 5, Софија, 1978; Новооткрита оригинална старобългарска част в текста за Триода. - Български език, кн. 6, Софија, 1978.
4. Л. Славева, Структурна и текстолошка анализа на македонската редакција на посниот и цветниот триод ЈАЗУ бр. IV д-107, во ракопис. Магистарската теза е одбранета во 1972 година.
5. Л. Славева, За старословенскиот триод. - Slovo, kn. 22, Zagreb, 1972.
6. Л. Славева, Две стихирѣ на словенскиот триод како прилог за историјата на постапните редакции. - Зборник Владимира Мошина, Београд, 1977, стр. 133-139.
7. V. Mošin, Heretici trojezičnici u staroslavenskom prijevodu trioda. - Slovo br. 22, Zagreb, 1972, str. 117-125.
8. М.А. Момина, Вопросы классификации славянской Триоди. - Труды Отдела древнерусской литературы, кн. XXXVII, Ленинград, 1983, стр. 25-38.
9. Овде станува збор само за триодните песнопенија создадени од словенски автори.
10. Ваквиот став го застапува Л. Славева во својот магистерски труд: Структурна и текстолошка анализа на македонската рецензија на посниот и цветниот триод ЈАЗУ бр. IV д-107 (во ракопис).
11. Г.А. Илѣинский, Копитарова Триодѣ XIII в. - Русский филологический вестник, кн. 55, Варшава, 1906, стр. 199-215.
12. Станува збор за трудовите кои подоцна ќе бидат поопстојно разгледувани а веќе се цитирани.
13. Ѓ. Поп-Атанасов, Средновековни споменици на македонската музичка култура. - Реферат поднесен на Струшка музичка есен 1983 г.; Л. Славева, Систем на нотни знаци во Загребскиот триод од почетокот на XIII век. - Реферат поднесен на СМЕ 1983; Невматската но-

- тација во словенски триодни ракописи од македонска редакција.-
Реферат поднесен на СМЕ 1984.
14. И. А. Карабиновъ, Постная... *ibid.*
15. Л. Мирковић, Православна литургија или наука о богослужењу
Православне Источне цркве, кн. I, Београд, 1982, стр. 154.
16. И. А. Карабиновъ, Постная...
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. А. П. Сѣрку, Къ исторіи исправлениа богослужебныхъ книгъ въ
Болгаріи, кн. I, Спб., 1899.- Цитирано според: Л. Славева, За старо-
словенскиот триод... *ibid.*, стр. 97.
20. Во модерните печатени зборници не се прави разлика од недела
и седмица.-Зборник црквених богослужбених песама, псалама и мо-
литава, извод из типика и црквенословенски речник, Београд, 1971,
стр. 617 и 618.
21. Поопстојно за ова, види во : Л. Мирковић, Православна...
стр. 142-146.
22. Теофилакт, Климент Охридски, превод од грџки оригинал, увод и
белешки од А. Милев, Софија, БАН, 1955.
23. М. А. Момина, Вопросы... стр. 27.
24. V. Mošin, Heretici ... str. 123.
25. L. Slaveva, Za staroslovenskiot triod... *ibid.*, str. 99.
26. L. Slaveva, Za staroslovenskiot triod... str. 93-116.
27. М. А. Момина, Вопросы ...
28. Х. Кодов, Опис на Славянските рѣкописи в Библиотеката на БАН...
Софија, 1969, оп. 37, стр. 61-62.
29. С. Петров и Х. Кодов, Старобѣлгарски музикални паметници. Софија,
1973, стр. 27 сл.
30. Х. Кодов, Опис на ... стр. 62.
31. В. Мошин, Словенски ракописи во Македонија. кн. II, Скопје, 1971,
оп. 36, сл. 3.
32. Х. Кодов, Опис на ... стр. 62.
33. *Ibid.* ... Таблица XVI и XVII.
34. С. Петров и Х. Кодов, Старобѣлгарски ... стр. 117.
35. П. А. Лавровъ, Енциклопедія славянской филологіи. Петроградъ,
1914, стр. 130-132.
36. Х. Кодов, Опис на ... стр. 62-75.
38. М. Георгиевски, Македонското книжевно наследство од XI до XVIII
век. Скопје, 1979, стр. 25.
37. Х. Кодов, Опис на ... стр. 75.

39. И. Иванов, Български старини из Македонија, Софија, 1931, стр. 452-467.
40. Б. Цонев, История на българския език, Софија, 1940, стр. 175-176.
41. К. Мирчев, История на българския език, Софија, 1958, стр. 15-16.
42. Х. Кодов, Опис на ... стр. 62-75.
43. С. Петров, Х. Кодов, Старобългарски ... стр. 127.
44. С. Петров, Х. Кодов, Старобългарски ... стр. 127.
45. За овој ракопис пишувал и Г. Поп-Атанов: Средновековни...
46. V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije. kn. I, Zagreb, 1955. str. I47-I48.
47. Л. Славева, Систем на нотни знаци ...
48. W. Mošin, Ćirilski ... Ibid.
49. Л. Славева, Невматската нотација...
50. И. Карабиновџ, Постнаја... стр. VI.
51. Е. Э. Гранстрем, Описание русских и славянских пергаменных рукописей, Ленинград, 1953, стр. 80.
52. Н. А. Лавровџ, Энциклопедия... стр. 103.
53. Х. Кодов, Опис на ..., стр. 73.
54. И. Карабиновџ, Постнаја ..., стр. 226.
55. И. Карабиновџ, Постнаја ... стр. 226.
56. Цитирано според трудот на В. Мошин (Неветиси ...) бел. 2.
57. Б. Христова, Първи семинар по славянска палеографија. - Старобългарска литература 9, стр. 116.
58. Г. Поп-Атанасов, Средновековни ...
59. Л. Славева, Невматската нотација...
60. И. Карабиновџ, Постнаја... стр. VI сл.
61. П. А. Лавровџ, Палеографическое обозрѣние кирилловскаго письма, Петроградџ, 1914, стр. 333, (односно Энциклопедия ...).
62. Е. Э. Гранстрем, Описание ... стр. 80.
63. И. А. Бучков, Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1891 г. стр. 25.
64. С. Кожухаров, Нотни начертанија в Орбелскија триод - среднобългарски книжовен паметник от XIII в. - Български език, кн. 4, Софија, 1974, стр. 324-343.
65. Г. Поп-Атанасов, Средновековни ..., стр. 120 .
66. Л. Славева, Невматската нотација ...
67. П. А. Лавровџ, Энциклопедия ... стр. 120 .
68. Е. Э. Гранстрем, Описание ... стр. 80.
69. М. Георгиевски, Македонското ... стр. 36.
70. И. Карабиновџ, Постнаја...

71. С. Кожухаров, Нотни начертания... *ibid.*, стр. 325.
72. Д. Богдановиќ, Предговор за книгата "Путеви византијске књижевности" од Х. Г. Бек, Београд, 1967, стр. 14-15.
73. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 224 сл.
74. E. Wellesz, A History of byzantine music and Hymnographi. Oxford, 1971, str. 198.
75. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 224-225.
76. *Ibid.*... *ibid.*, стр. 224-225.
77. Арх. Иона, Учебник по литургија. Софија, 1950, стр. 26.
78. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 228.
79. Дефинирањето на оваа поетска форма се усложнува и со тоа што понекогаш тропарите во канонот се наречувале и ирмоси : Арх. Иона, Учебник по... *ibid.*, стр. 26.
80. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 230.
81. Арх. Иона, Учебник... *ibid.*, стр. 26 ; Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 230.
82. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 235-236.
83. Арх. Иона, Учебник по... *ibid.*, стр. 25.
84. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 233-234.
85. *Ibid.*... *ibid.*, стр. 235.
86. *Ibid.*... *ibid.*, стр. 230.
87. Арх. Иона, Учебник... *ibid.*, стр. 26-27.
88. Л. Мирковиќ, Православна... *ibid.*, стр. 230.
89. *Ibid.*... *ibid.*, стр. 236.
90. E. Koschmieder, Die ekphonetische Notation in Kirchen slawischen Sprachdenkmälern.- Südostdeutsche Forschungen, kn. 35, München, 1940.
91. C. Floros, Universale Neumenkunde. kn. I, Kassel, 1970, str. 252 sl.
92. E. Wellesz, A History of byzantine music and Hymnography. Oxford, str. 296.
93. C. Floros, Universale... *ibid.*, kn. III, str. 39 sl.
94. E. Koschmieder, Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. kn. I, München, 1955, str. 68.
95. Ѓ. Поп-Атанасов, Средновековни...
96. С. Кожухаров, Нотни... стр. 326.
97. Овие знаци ќе бидат накнадно идентификувани и систематизирани во специјални студии.
98. Л. Славева, Невматската нотација...
99. C. Floros, Universale... *ibid.*, kn. I, str. 253.

99. Н. Д. Успенский, Фита. - Музыкальная энциклопедия, кн. 5, Москва, 1981, стр. 828-829.
100. Н. Д. Успенский, Фита... стр. 828.
101. Хилендарски невматски ракопис бр. 311, л. 2/ .
103. С. Лазаров, История на нотното писмо. София, 1965, стр. 89.
102. Л. Славева, Невматската нотација ...
104. С. Лазаров, История... стр. 77.

Г И А Б А И В

Музичката интерпретација на текстовите во опишаните манускрипти како еден од изворите за дефинирањето на Македонската варијанта на византискиот октоих

Од анализата на македонските ракописи кои се предмет на нашево иследување произлезе констатацијата дека македонската музика во средниот век се развивала под влијание на византиската, но притоа ги негувала и понатака сите оние елементи, кои денес ги сметаме за национални особености, што ни дава за право да кажеме дека станува збор за своевидна национална културна творевина. И додека другите словенски народи кои се развивале под поповолни историски околности имале можност да ја дефинираат својата музичка култура од овој период, македонскиот народ од познатите причини тоа до ден денеска не го направил. Се разбира ваквата сложена задача не би можела да биде реализирана со еден труд. Не треба да уследат повеќе напори за дефинирањето на средновековно црковно пеење т.е. Македонската варијанта на византискиот октоих. Затоа нашата цел ќе биде во овој миг остварена ако од сознанијата за музичката интерпретација на текстовите во опишаните манускрипти дадеме прилог кон расветлувањето на прашањата од овој домен.

Како едно од најсушествените прашања, од овој домен, се наметнува дефинирањето на тоналните основи на средновековното македонско црковно пеење. Во сочувваните македонски триоди тоналните основи се означени со букви (бројки) од 1 до 4 и од 1 до 8. Како постаро бележење на тоналните основи (гласовите) е секако од 1 до 4. Тоа се совпаѓа со византиската теорија за поделбата на гласовите (тоналните основи) на 4 автентични и четири плагални.

1. Византиска поделба на гл.

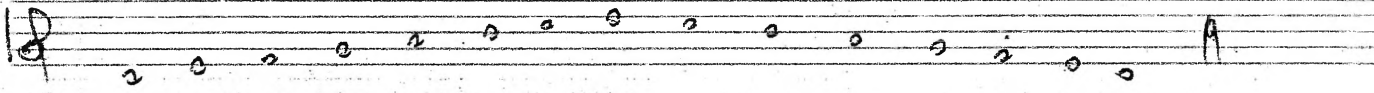
πχορ	α	I
-	β	II
-	γ	III
-	δ	IV
πχορ πλ	α	V
- -	β	VI
-	γ	VII
-	δ	VIII

2. Поделба на гласовите во најстарите сочуввани мак. триоди

ΓΑ	α	I
-	β	II
-	γ	III
-	Δ	IV
ΓΑ Η	α	V
-	β	VI
-	γ	VII
-	Δ	VIII

Преглед на основниот материјал на тоналните основи на
ВИЗАНТИСКИОТ ОКТОИХ

ηχοσ α̂ - γλ̂α α̂



ηχοσ β̂ - γλ̂α β̂



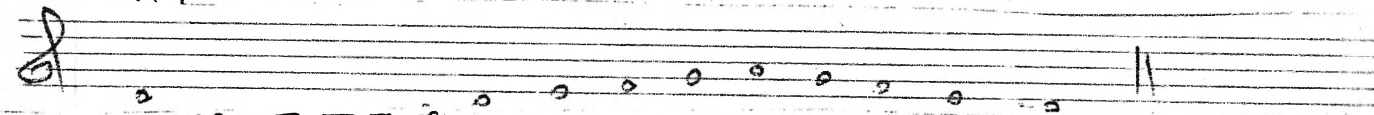
ηχοσ γ̂ - γλ̂α γ̂



ηχοσ δ̂ - γλ̂α δ̂



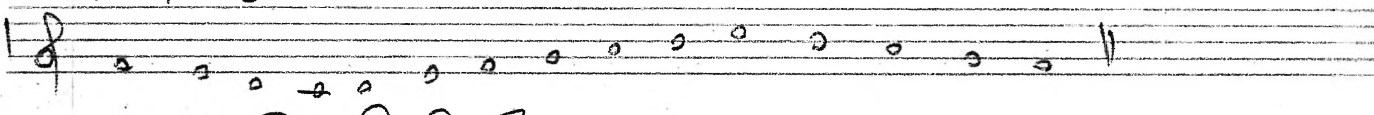
ηχοσ πλ̂ α̂ - γλ̂α η̂ α̂



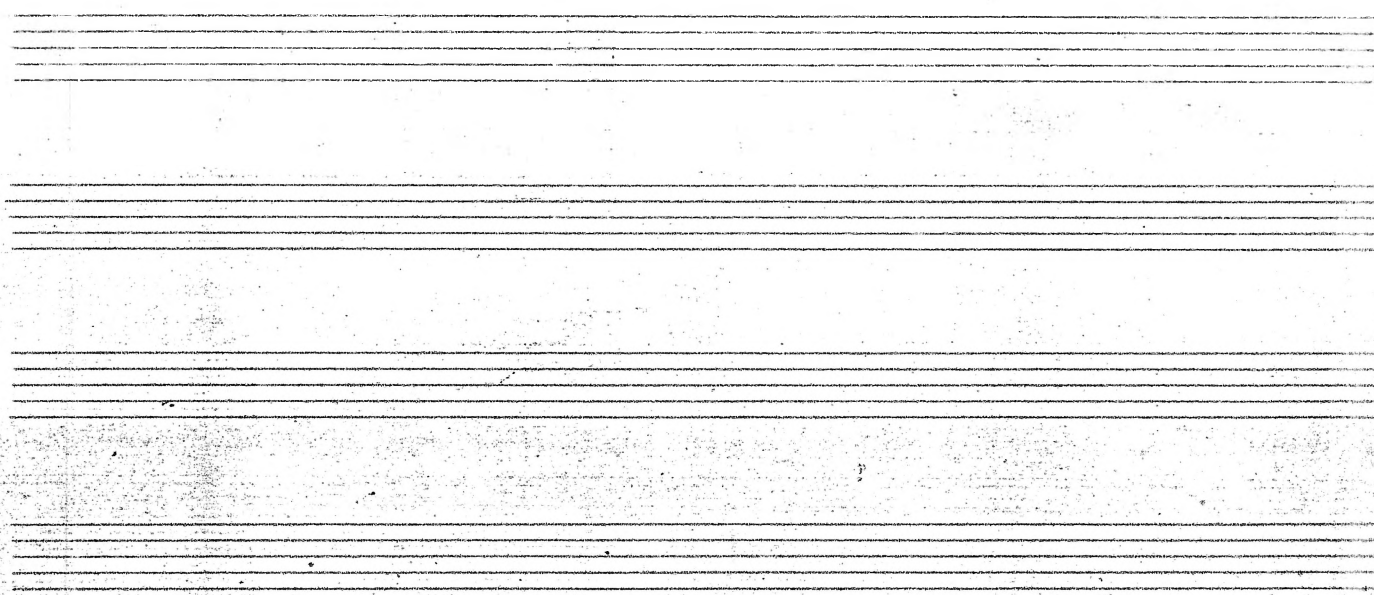
ηχοσ πλ̂ β̂ - γλ̂α η̂ β̂



ηχοσ πλ̂ γ̂ - γλ̂α η̂ γ̂

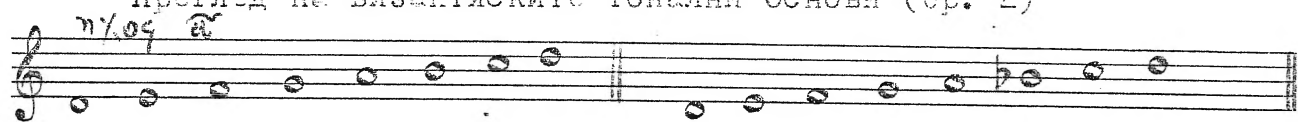


ηχοσ πλ̂ δ̂ - γλ̂α η̂ δ̂



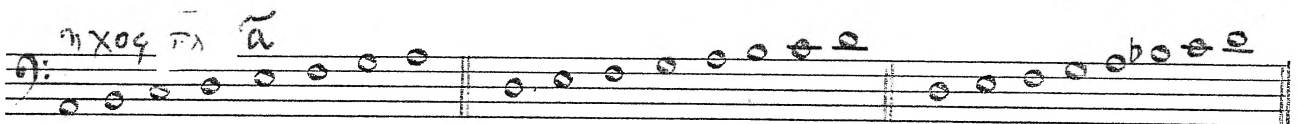
Преглед на византиските тонални основи (бр. 2)

ηχογ α̃



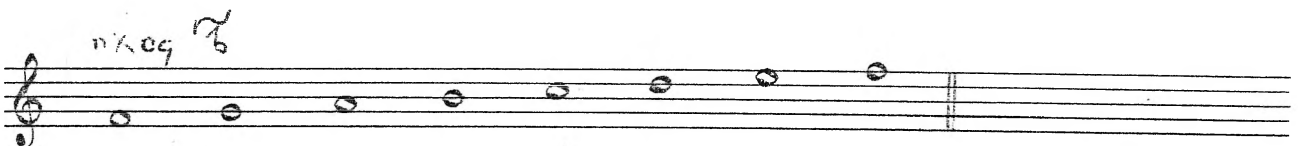
A musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first and last notes.

ηχογ πλ α̃



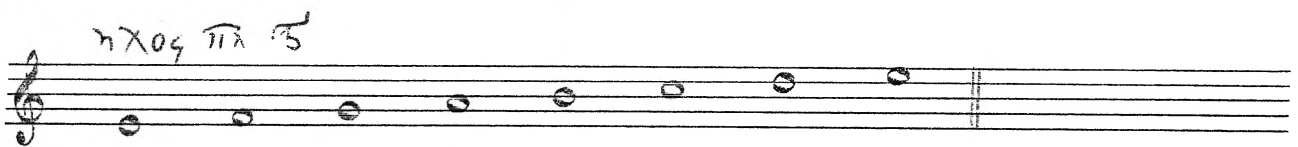
A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first, fourth, and last notes.

ηχογ ς̃



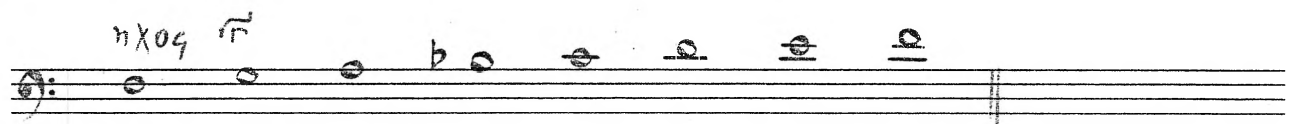
A musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first and last notes.

ηχογ πλ ς̃



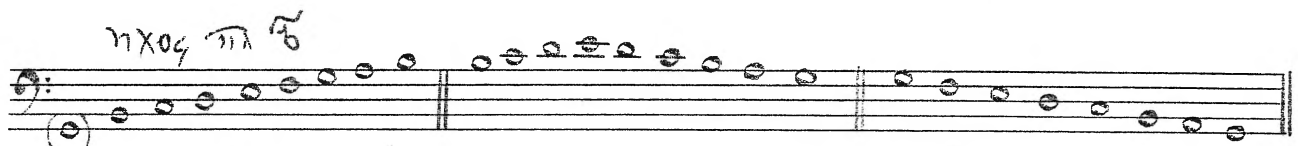
A musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first and last notes.

ηχογ ς̃



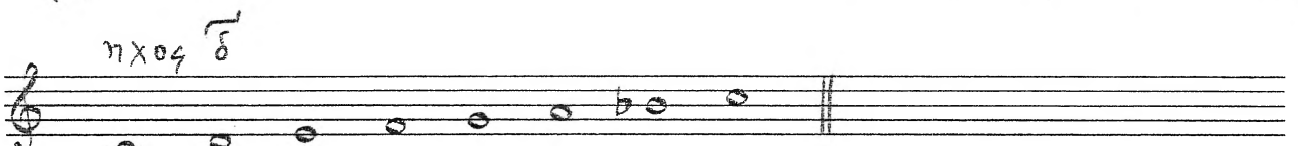
A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first and last notes.

ηχογ πλ ς̃



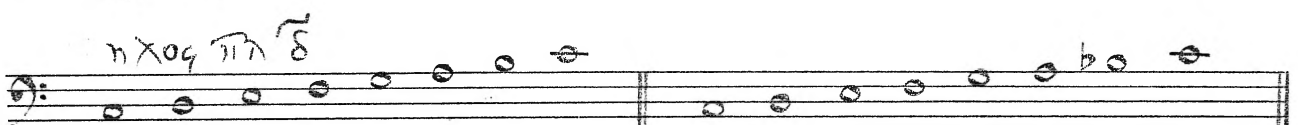
A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first, fourth, and last notes.

ηχογ ς̃

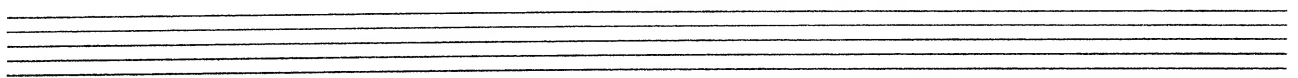


A musical staff with a treble clef. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first and last notes.

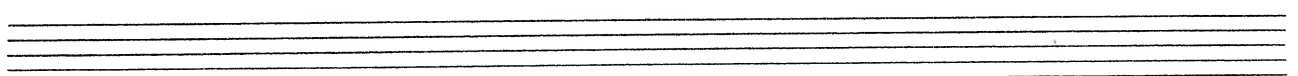
ηχογ πλ ς̃



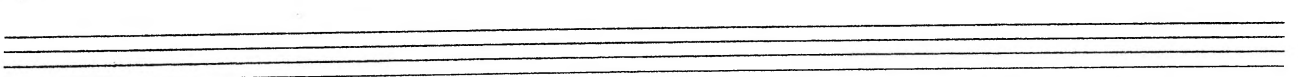
A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. There are double bar lines after the first, fourth, and last notes.



An empty musical staff with a treble clef.



An empty musical staff with a bass clef.



An empty musical staff with a treble clef.



An empty musical staff with a bass clef.

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of eight staves. The first four staves are for the voice, and the last four are for the piano accompaniment. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes. The lyrics "VII БОХУ" are written below the voice staves.

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (М. 3)

Од наведените примери може да се согледа разликата во толкувањето на тоналните основи на византискиот октоих. Разликите произлегуваат од ставот на музиколозите кон сочуваната црковна музичка практика. Западно-европската музикологија смета дека преку усната предаја се менувале со текот на времето и изворните стари византиски мелодии и според тоа реконструкцијата и толкувањето на средновековната византиска музика со помош на овој извор на информации не одговара на вистината. Затоа тие своите ставови ги базираат исклучиво врз сочуваните византиски трактати за музиката.

Секако ваквиот став научно е сосема правилен и недискутабилен затоа ние како и досега и во овој труд за него главно ќе се држиме. Меѓутоа при решавањето на одделни прашања за кои не можеме да најдеме одговори во пишаните извори ќе мораме да се послужиме во определена мера и со сочуваната црковно музичка практика во Македонија за која може да се претпостави дека има подлабоки корени.

Интересно е што преку ваквиот начин на работа дојдовме до потврда на тезите на Западната музикологија но пронајдовме и одделни специфики кои и даваат свој почеток на Македонската варијанта на византискиот октоих. Сметаме дека овие специфики би можеле да имаат подлабоки корени и поради тоа што се многу блиски со архаичниот македонски музички фолклор и античката музика. Станува збор за снижената квинта во фригискиот модус, снижената кварта во лидискиот, повишената терца во хипофригискиот, повишената секунда во хиполидискиот и повишената септима во хипомиксолидискиот модус.

Специфичноста на македонското црковно пеење се оцртува и преку карактеристичната употреба на иницијалните и финалните тонови на напевите. Некогаш тие започнуваат со секундата, некогаш со терцата, квартата, а завршуваат со терцата, квинтата или примата. Покрај тоа самите мелодии обилуваат со карактеристични мелоритмички движења.

Сето ова јасно зборува од една страна за византискиот конструкциски елемент на македонското црковно пеење во средниот век (кој се сочувал во делумна мера се до денес) а од друга пак за своевидниот македонски печат на ова пеење. Затоа при нашата дешифраторска работа ние мораме да се ослониме во извесна мера и на современата сочувана црковномузичка практика во Македонија, но притоа респектирајќи ги сите позитивни достигнувања во откривањето на византискиот октоих.

Табела на тоналните основи на македонската варијанта на гизантискиот октоих

Гласъ а

IN FIN.

Гласъ в

IN FIN. (FIN.)

Гласъ г

IN FIN. (FIN.)

Гласъ д

IN FIN. (FIN.)

Гласъ и а

IN FIN. (FIN.)

Гласъ и в

IN FIN. FIN

Гласъ и г

(IN) IN FIN (FIN.)

Гласъ и д

IN. i FIN (FIN.)

Гласъ д а

IN. FIN.

Blank musical staff

Blank musical staff

Blank musical staff

Господи возвах I гл. Дионис Попоски
Мел. С. Голубовски

Го-спо-ди во-звях кѣ те-бѣ у- слы-

ши ма у- слы-ши ма

Го- спо- ди Го-спо-ди во-звях

к те- бѣ у- слы- ши ма вои- ми гла- бо

мо- ле- ви- а мо- е- ю вѣр-ба во-зв-а-ю му кѣ-

сте у- слы- ши ма ю- бо- ю

Господи возвахъ I гл. (македонско пеење)
Мелодр. С. Голубовски

Го-спо-ди воз-звяхъ кѣ те- бѣ оу- слы-

ши ма оу- слы- ши ма

Го- спо- ди Го- спо- ди

воз- звяхъ кѣ те- бѣ оу- слы-

шн ма вон-ми гла-су мо-ле -
 нї - а мо - е - го
 вно-га воз-зва - ти ми къ те - бѣ
 оу - слы - ши ма Го - спо - ди

Господи воззвахъ I гл. (Бугарско пѣнье)

Лето П. Динев

1 Го-спо-ди воз-звахъ къ те-бѣ оу - слы - ши ма
 2 оу - слы - ши ма Го - спо - ди
 3 Го-спо-ди воз-звахъ къ те-бѣ оу - слы - ши ма
 4 вон-ми гла - су мо - ле - нї - а мо -
 е - го вно-га воз-зва-ти ми къ те - бѣ
 Оу - слы - ши ма Го - спо - ди

Господи Возвахъ I гл. (сръпско-пеење)

МЕЛОДР. С. МОКРАЊАЦ

Го- спо-ди воз-звахъ къ те-бѣ оу-слы-ши ма
 оу-слы-ши ма Го- спо- ди
 Го- спо-ди воз-звахъ къ те-бѣ оу-слы-ши ма
 вои-ми гла-сѣ мо-ле-ни-а мо-е-го
 внег-да воз-зва-ти ми къ те-бѣ
 оу-слы-ши ма Го- спо- ди

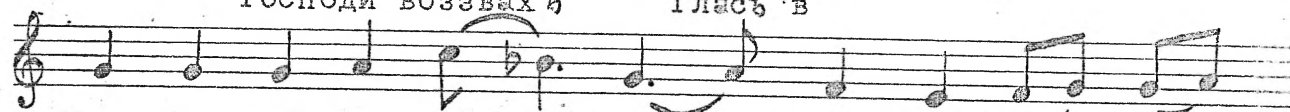
Господи Возвахъ I гл. (руско-пеење)

АЕВ. П. УСПЕНСКИЙ

Го- спо-ди воз-звахъ къ те-бѣ оу-слы-ши ма
 оу-слы-ши ма Го- спо-ди Го- спо-ди воз-звахъ
 къ те-бѣ оу-слы-ши ма вои-ми гла-сѣ мо-ле-ни-а мо-е-го
 вне-гда воз-зва-ти ми къ те-бѣ
 оу-слы-ши ма Го- спо- ди

Господи воззвахъ

Гласъ в



Гос- по - ди воз- звахъ къ те - бѣ оу- слы - ши



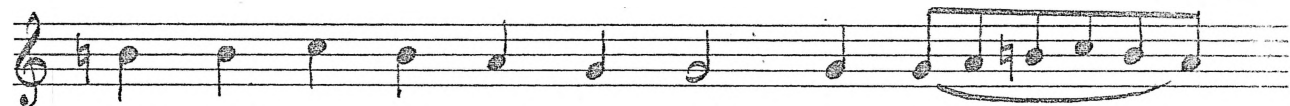
ма оу-слы - ши ма Гос-по-ди воз-



звахъ къ те - бѣ оу- слы - ши ма вон-ми



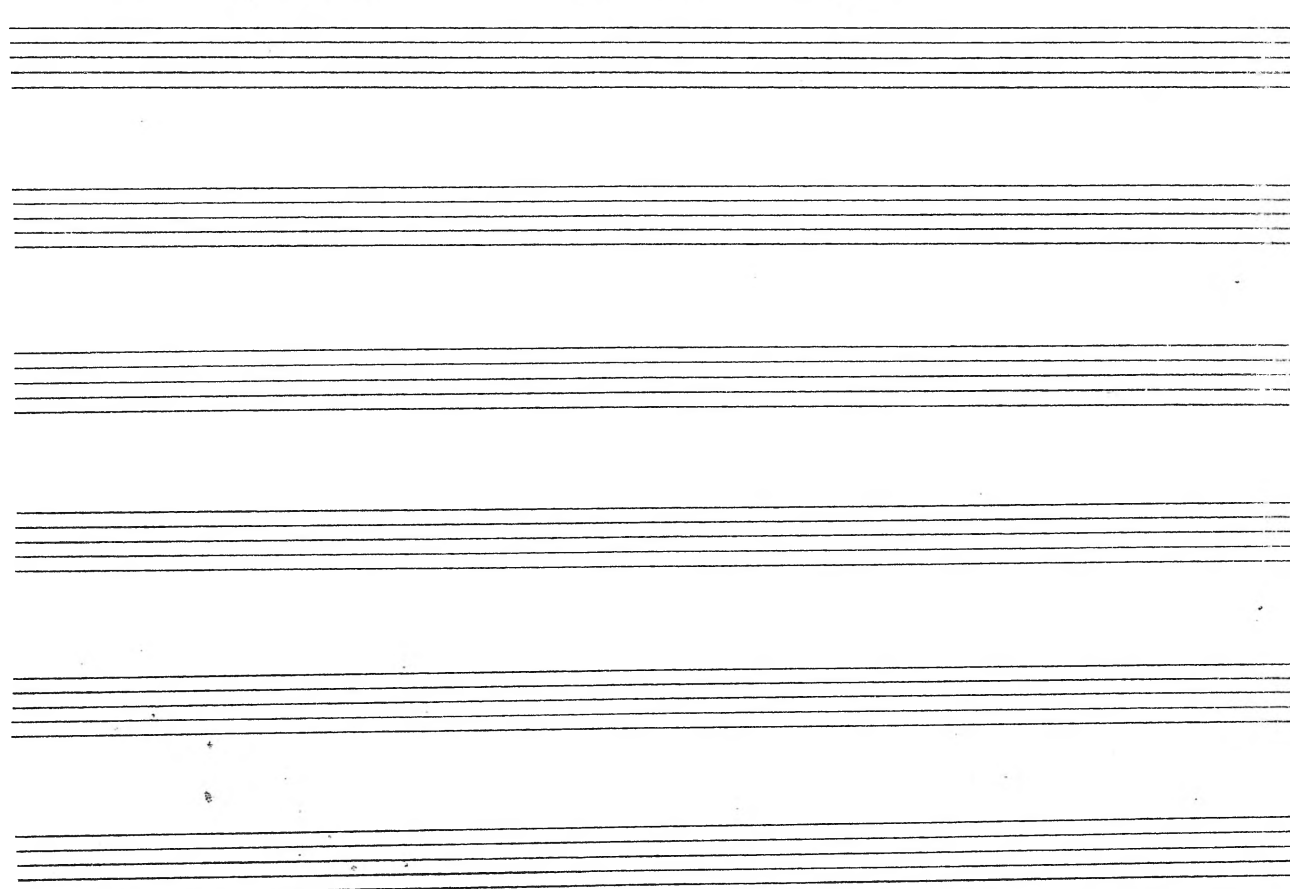
гла - су мо- ле - ні - я мо-е - га внер-



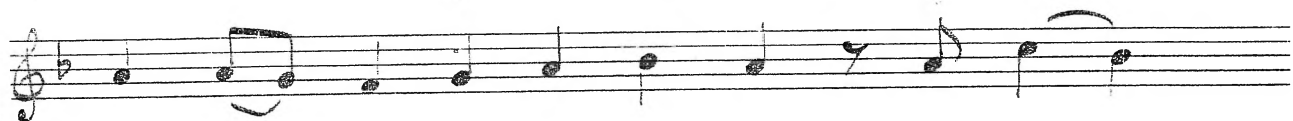
да воз-зва- ти ми къ те-бѣ оу-слы -



ши ма Гос- по - ди



Господи воззвахъ Гласъ Г



Гос - по - ди воз-звахъ къ те - бѣ оу-слы



ши ма оу-слы - ши ма Гос -



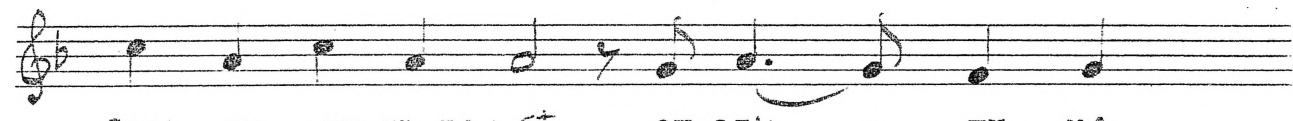
по - ди Гос - по - ди воз-звахъ къ те - бѣ оу -



слы - ши ма вон-ми глас - сѣ



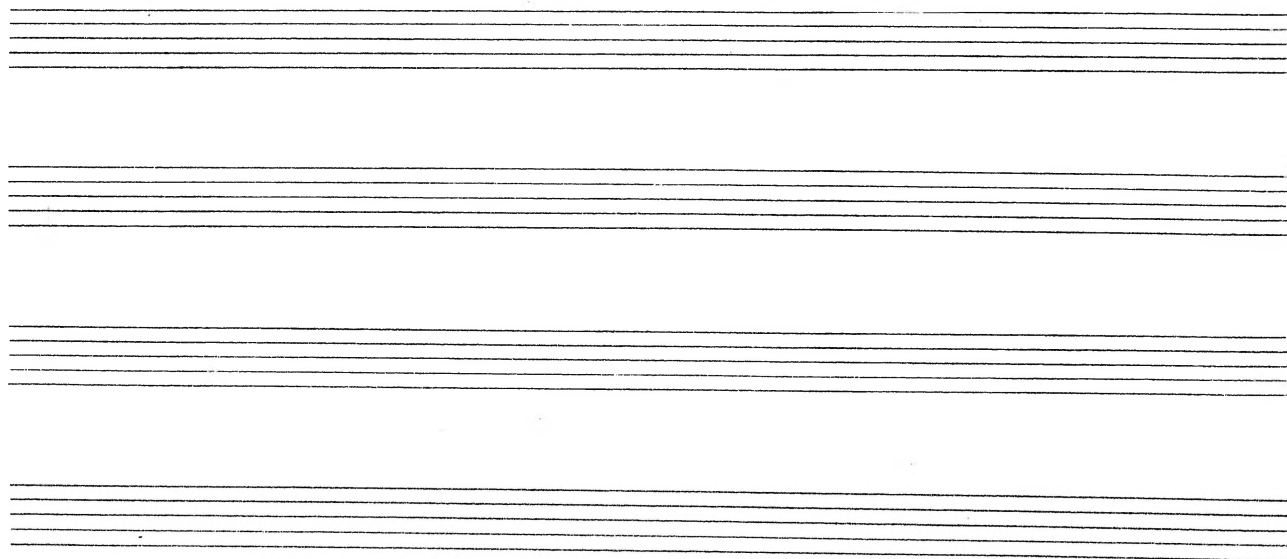
мо - ле - ні - мо-е - гѣ вѣг-да воз -



зва-ти ми къ те - бѣ оу-слы - ши ма



Гос - по - ди



Господи воззвахъ

гласъ Д

Гос-по-ди воз-звахъ къ те - бѣ оу - слы -

ши мѧ Гос-по - ди Гос-по-ди воз-звахъ

къ те - бѣ оу - слы-ши мѧ вон-ми

гла - су мо - ле - ні - мѧ мо-е гш внег-да

воз-зва - ти ми къ те - бѣ оу-слы-ши

мѧ Гос-по- ди

Мертвѣна стихира гласъ 3

Ко - га ме гле-да-те да ле-жам пред вас
 без -глас- сен и без- ду - шен
 за - пла- че - те за ме-не бра-ка
 сес-три дру - га - ри и при- ја -
 те - ли

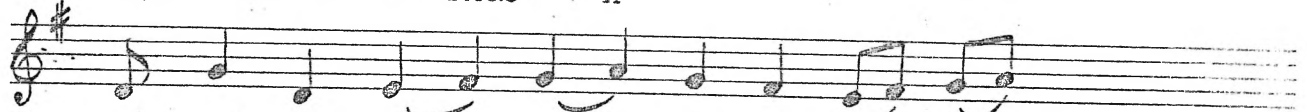
Богородице Дѣво гласъ 6

Бо- го - ро - ди - це Дѣ - во ра-дуй са бла-го-
 дат на - Ма - рі - е Гос-подъ с'то - бо - го
 бла-го - сло-ве - на ты в'же-нахъ и бла- го - сло-
 венъ плодъ чре- ва тво- е - гы ра - ки спа- са
 ро - ди - ла е - си душъ на - шихъ

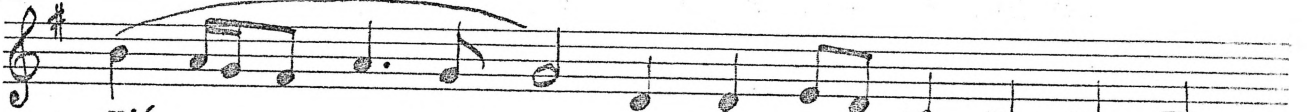
Достойно естъ гласъ 3

Дос-той-но естъ **Ѧ** - **кѡ** во-ис-ти
 нѣ бла-хи-ти **тѦ**
 Бо-го-ро-ди-цѣ прис-
 сно-бла-же-нѣ ю и пре-не-по-
 роч-нѣ ю и ма-теръ
 Бо-га на-ше-гѡ
 чест-нѣи-шу-ю хе-рѣ-вѣмъ
 и сла-внѣи-шу-ю безъ срав-не-нї-и
 се-ра-фимъ безъ ист-лѣ-нї-и
 Бо-га Сло-ва рожд-шѣ-ю съ-
 щѣ-ю Бо-го-ро-ди-цѣ
 тѦ ве-ли-ча-емъ

Достоинo ест глас и



Дос-той -но естъ и кѡ во ис-ти -



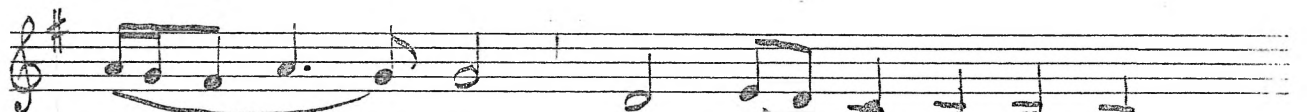
нѣ бла-жи-ти тѣ



Бо - го-ро - ди-цѣ прис-но бла -



же - нѣ - ю и пре-не-по-роц -



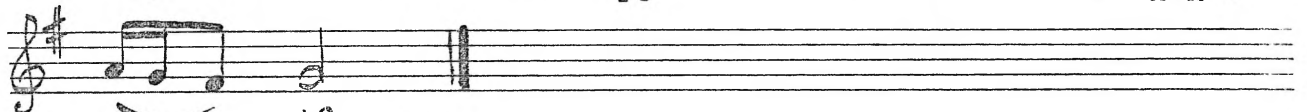
нѣ - ю и ма - теръ



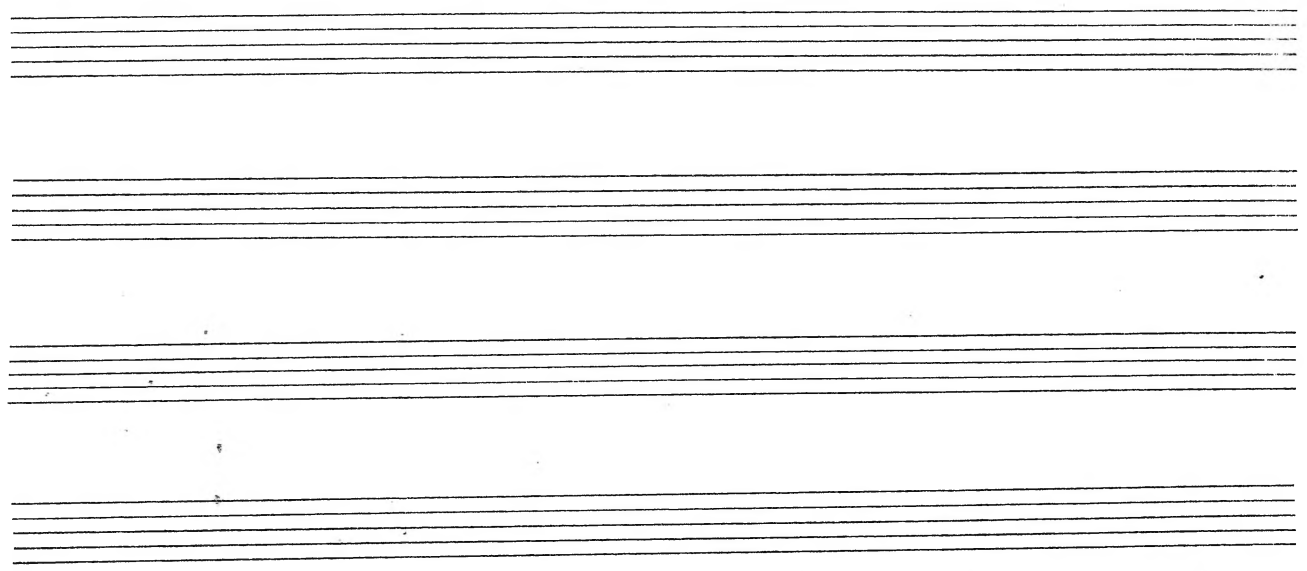
Бо- га на- ше - гѡ чест -



нѣи - шѣ - ю хе - рѣ - вѣм и слав-нѣи -



ш ѣ ю ...



Шафариков триод, стихира на стиховно (л. 46)

Гласъи д

Въз-вес-ти ѡ-чи на не-бо не-смѣ-ѡ-ка -

анъ и ѡ азъ ѡт не-при-мз-нинъ -иѡхъ ми дѡаъ

и ѡ ѡ-ко ѡе-лон стен - и впи - ѡ

Бо-же ѡ-цѡс-ти ма грѣш-на-а-го

и ѡа-ри-се-ѡ вѡи ма грѣ-ди-на

из-ба-ви ѡ-ко е-дин ми-ло-срдъ

д в и

а) Диатоника

Од нашите досегашни резултати од работата врз иследувањето на македонското средновековно минато произлегува дека македонското црковно пеење се ослонувало врз диатониката. Оваа наша констатација се совпаѓа со Западната музикологија која врз постосечките византиски трактати за музиката констатирала дека византиската музика во средниот век била наполно дијатонска со централна октава Д-д. Исправноста на оваа теза може да се потврди и со фактот што руската црковна музика, која по пропаѓањето на Византиското царство не потпаднала под ориентални влијанија, до денес останала наполно дијатонска. Ако се земат во предвид големите преплетувања на руската и македонската црковна музика во средновековниот период нашата теза ќе биде уште поткрепена.

По прашањето на диатонизмот гледањата на источната и западната теорија значително се доближуваат. Се тргнува од фактот што во дијатонските лествици преовладуваат цели тонови, во мешавината на цели и полутонски. Во диатониката спаѓаат современите дуриски и молски лествици (природни), средовековните модуси "ладови" и ^{поголем дел} античките ладови. Според тоа дијатониката има антички корени, која продолжила да се негува во византискиот период, а подоцна постанала основен систем за развој на западноевропската музичка култура. И овој податок јасно зборува во прилог на нашата теза, за дијатонскиот карактер на македонското црковно пеење во средниот век.

б) Хроматика

Во однос на толкувањето на значењето на поимот хроматика постојат разлики во источната и западната музичка теорија. Во западната теорија за музиката се тргнува од значењето на зборот хроматика (гр. Χρῶμα, боја). Тое се тоновите "обоени" (повишени или снижени) т.е. тоновите кои не припаѓаат на дадената дијатонска скала. Во источната теорија за музиката главна содржина на хроматскиот лад е зголемената секунда, која и дава печат на мелодиите кои извираат од него. Тоа се мелодиите од II и VI глас, според Хризантовата теорија. Тие по својата структура и карактер одговараат на источниот мелос, кој во Ма-

кедонија продрел од XV век и егзистирал се до половината на XIX век. Според тоа логично е да се претпостави дека во современата црковномузичка практика во Македонија постои влијание од Исток. Но, нашите досегашни иследувања укажуваат на тоа дека и самите певци ваквите хроматски мелодии ги чувствуваат како нешто страано, туѓо и се стремат нив да ги одбегнуваат.

Но, погрешно би било ако зголемената секунда ја сметаме како карактеристика на ориенталната музика која не се среќавала и во македонската музика. Сва го велíme поради тоа што таа се среќавала во античката музика, а во западноевропската теорија за музиката имаме посебна молска скала, наречена хроматска, која ја содржи зголемената секунда. Но мелодиите кои извираат од оваа скала во ништо не личат на ориенталните макар да во нив е содржана зголемената секунда. Значи, овде станува збор за специфична употреба на овој интетвал а тоа пред се се должи на тоа што тој не е како во ориенталната музика основна содржина на ладот.

Таков е случајот со шестиот глас во македонското црковно пеење, односно македонската варијанта на византискиот октоих. Свде зголемената секунда се употребува не така потенцирано, но и кога се користи тоа се случува само кога мелодијата се движи надолу, така да во никој случај не дава впечаток дека тоа би можело да биде ориентално влијание. Наше мислење е дека тоа е остаток од античките влијанија врз македонската музичка култура.

в) Енхармоника

Грчкиот збор енхармоника (гр. ἒν внатре, αρμονία хармонија, складност) преведено значи хармонија во хармонијата. Во западноевропската теорија за музиката тоа се енхармонските тонови или истозвучни тонови или енхармонски скали или акорди т.е. истозвучни скали или акорди, кои теоретски по висина се различни и различно се нотираат, меѓутоа практично во денешниот темперирани систем имаат идентична висина. Според тоа станува збор за остаток од поранешни системи каде октавата не била поделена на 12 еднакви делови. Ова е карактеристично за ориенталната музика каде долго се задржала традиција на инструментално музицирање со интервали помали од нашите вообичаени.

Во западноевропската музика имало обиди да се подели октавата на 24 дела, биле создадени специјални инструменти дури и нотација но сето тоа останало само како обид кој немал ништо заедничко со реалниот начин на музицирањето во Европа. Според тоа можеме да претпоставиме дека ваквата енхармоника во старогрчкиот систем имала повеќе теоретско отколку практично значење. Сва го велíme поради тоа што музицирањето со помали интервали од нашите вообичаени (четврттоновите) со помош на човечките гласови е скоро неизводливо.

Според теоријата на Хризант седмиот глас од источната музика е енхармонски и по својата конструкција ^{главно} одговара на локрискиот модус, со карактерични хроматски измени на одделни тонови. Овде станува збор за мелодии формирани врз такви хроматски редици со силно стеснати полутонски растојанија. Во нив обично мелодијата започнува со тонот " си " и се качува за полустепен нагоре, слегува за полустепек надолу, потоа за уште еден полустепен, за повторно да се врти во круг на полустепени. Во овој случај теоријата за седмиот глас би можела да се совпадне со теоријата за хроматиката во западната музика бидејќи мелодијата главно се ослонува врз хроматската скала.

Во македонското црковно пеење ваквиот третман на хроматиката е присутен во таканаречената источна енхармонска ^{скала} и тоа во седмиот глас.

Од сето досега кажано по однос на тоналните основи во македонското црковно пеење може да се констатира дека тоа има дијатонски карактер, макар да во одредени случаи со карактеристичните промени на тоновите во дијатонската основа се добиваат конструкции кои би можеле да се квалификуваат како антички влијанија, и како влијанија на македонскиот музички фолклор. Ваквата наша хипотеза би можела да се потврди со фактот што македонската црковна музика се до IX век се развивала под античко влијание а за взаемните преплетувања на црковната и световната музика во Македонија укажуваат досега бројните трудови.

ЗАКЛУЧОК

Свој наш осврт врз средновековната музичка култура во Македонија, базиран врз музичките ракописи од Охридската збирка и најстарите сочувани триоди на словенски јазик е само фрагмент. За да се добие целосна слика ќе треба да се опфатат и другите видови ракописи, да се опфатат повеќе музички творци т.е. уште пошироко и подлабоко да се навлезе во третираната материја. Со разбира тоа е невозможно во овој момент наеднаш да се направи и затоа ќе треба да уследат повеќе специјализирани трудови кои ќе расветлат одделни проблеми што ќе отворат патштата за уште поаргументирана музиколошка работа. Меѓутоа, сметаме дека и свој начин на работа ни овозможи да поставиме хипотези кои нека да подлежат на некои битни промени.

Познато е дека во Македонија настанале првите словенски црковни музички дела и дека од Македонија византиската музичка култура се ширела во другите словенски земји. Оваа реалија овозможува врз иследувањето на средновековното минато на Македонија да се вклучат повеќе музиколози од другите словенски земји, но исто така таа зборува за тесните врски на македонската музичка култура со оние од другите словенски земји. Ние се трудеме во нашиот труд да ги имаме во предвид овие реалии особено кога бараме примери за компарирање во руската црковна музика која имала можност како во јазичен така и во музички поглед во подолг период да ги сочува старите словенски традиции. Така н.п. кога ја поставивме тезата за дијатонскиот карактер на македонската варијанта на византискиот октоих го имавме во предвид и фактот што руската црковна музика до денес останала во потполност дијатонска т.е. таа не потпаднала под турските влијанија кои се евидентни во музиката на јужните словени.

Во нашиот труд главно се служевме со податоци кои ги црпавме од наведените музички ракописи. Но делумно ја користевме и современата црковно-музичка практика во Македонија како елемент за компаративна работа. Свесни сме дека дека од почетокот на XV век до половината на XIX век, македонската музика морала да биде изложена на турски влијанија, а од половината на XIX век до денес под западноевропски. Сето ова современата црковно-музичка практика ја прави како несигурен извор на информации кога станува збор за средновековниот период. Но земајќи го предвид високот респект кон традицијата и желбата за откривање а не создавање кои владееле и владеат во рамките на црквата убедени сме дека

одделни примери од овој извор би можеле да послужат како незаменив извор за дешифраторската работа.

Во нашиот труд свесно користевме два различни типа на музички ракописи. Едните од Охридската збирка што се напишани на грчки јазик со развиени видови на византиска невматска нотација, и другите - најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик - со понеразвијана музичка нотација која многу малку е иследувана на светски план. Очигледно е дека вторите произлегуваат од првите како по граѓијата на музичките знаци така и во поширока теоретска смисла. Но, во нив има повеќе елементи кои не се карактеристични за ракописите настанати на други подрачја (карактеристични фита-комбинации, употреба на елементи од буквената нотација и сл.) кои ни дадоа можност да констатираме дека во средниот век во Македонија се негувала и специфична нотација која одговарала на културните околности и потреби.

Слична е состојбата со триодната поезија и поетските форми застапени во двата типа на ракописи. Од дешифрираните примери може да се види дека при преводот од грчки на словенски јазик постоел стремехот да се запазат бројот на слоговите што овозможува пеење на една иста мелодија и на грчки и на словенски јазик. Но во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик среќаваме и такви песнопенија кои не се содржани во оние напишани на грчки јазик. Тоа значи дека во нив постои определена закономерност во отстапувањето од византиските образци (предлошки). Свие отстапувања можат да бидат третираани како последица на околностите, како желба за создавање на сопствен систем или како случајност. Во нашиот труд се застапува мислењето дека ваквите отстапувања од византиските канони не би требало во никој случај да се третира како случајност (што досега често се правело) туку како последица на околностите и желба за создавање на своевиден систем. За тоа укажуваат и за факти, како н.п. повечекратно застапената стихира за еретиците триезичници (која според В. Мошин, без дилеми, е создадена од Климент Охридски) во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик, особено во Загребскиот македонски триод. Сваа стихира, која според И. Карабинов служи како споменик на оној притисок под кој бил подвргнат богослужбениот словенски јазик од страна на Латините или Грците, во никој случај не би можела да се свати како случајна преработка на "дополнителните подобни " за триод од Теодор Студит, туку како последица на околностите

во кои се развивала словенската култура во Македонија во тој период.

При разработката на прашањата сврзани за содржината и обликот на песнопенијата содржани во разработуваните ракописи ние се трудеме тоа да не го правиме изолирано, задржувајќи се само на надворешниот облик, туку баравме можности за откривање на "внатрешноста", ослонувајќи се притоа на средновековните морални норми, кои биле услов таа музика да биде таква а не поинаква. Уверени дека развојот на музиката и на другите гранки на уметноста, почнувајќи од најскромните почетоци на создавањето и утврдувањето на обредите уште во прогонетата црква, до својот најголем сјај и раскош на свечената литургија, практикувана во св. Софија-Цариградска, не се одвивал во знакот на сестраниот музички израз, инспириран од религиозните чувства, туку од желбата за создавање на функционално условена уметност, ние развојот на средновековното македонско музичко творештво го разгледувавме во склопот на развојот на литургиското дело во Македонија. Познато е дека периодот од средината на IX век до 969 година, претставува таква временска епоха, кога како резултат на засилениот процес на феудализацијата дошло, во Охрид и неговата област, како и во поголемиот дел на Македонија, до формирање на класните феудални општествени односи; кога дефинитивно е победено паганството и биле создадени мрежи од словенски училишта и цркви и биле поставени здрави темели за изградување на словенската култура и воведување на богослужбата на разбирлив словенски јазик. Тоа било овозможено од дејноста на Кирил и Методиј во Македонија кои "покрај реката Брегалница покрастиле голем број Словени и им напишале книги на словенски јазик", меѓу кои секако имало и такви барале побогата музичка интерпретација. Развојот на словенската литургија во Македонија продолжил во рамките на "Златната школа" на словенската писменост во Охрид, во времето на Климент и Наум Охридски, а во времето на самостојниот суверенитет на Македонија се до 1018 година да биде организирана во највисоката за тоа време словенска црковна институција, Охридската архиепископија.

Развојот на музиката во овој период во Македонија течел во две насоки - едната на народната музика и песна, тесно сврзани со животот, битието и борбите на народот за слобода и праведност, а другата - црковната музика, сврзана со христијанската идеологија и црковен ритуал. Тие два елементи не се развивале изолирано еден од друг туку взаемно си влијаеле во зависност од историските услови. Сето тоа јасно зборува дека во овој период од развојот

на македонското црковно пеење не може да стане збор за егзистирање на само имитаторска уметност, туку и на уметност која има свои сопствени национални белези. Затоа нашите усилби беа насочени не само во откривањето на заедничкото туку и на посебното.

По пропаѓањето на Самуиловото царство (1018 год.) настапил двесте-годишен период на византиска власт врз Македонија. Во овој период условите за развојот на литургиското дело во Македонија биле изменети. Во градовите богослужбата се реализирала на грчки јазик а само во селата и манастирите продолжила да се негува словенската писменост. Затоа ракописите кои биле создавани во градовите се пишувани на грчки јазик и имаат посложена структура, а ракописите создавани на словенски јазик во селата и манастирите од музичка страна се многу поедноставени. Од овој период потекнуваат главно ракописите кои се предмет на нашето иследување. Се разбира во вакви услови не би можеле да очекуваме на музички план во ракописите создадени на словенски јазик да најдеме она што е надвор од условите под кои тие настанувале. Меѓутоа, во градоците каде успешно била спроведувана елинизацијата на словенското население логично е да очекуваме и позасилени византиски влијанија врз македонската музичка култура. Тоа го докажуваат и сочуваните музички ракописи од Охридската збирка.

Од кореспонденцијата на Теофилакт Охридски може да се види дека тој самиот бил високо образован и во музичката област, затоа тој се трудел да доведе во Скрид врвни музичари од Цариград кои придонеле црковното пеење да биде издигнато на највисоко рамниште за тоа време. Оваа теза ја поткрепуваат и сочуваните цркви, икони, музички ракописи и сл. од овој период.

Промените во културната клима се евидентни и во XIII век кога Латинското царство застанало на местото на Византиската империја и го афирмирало процесот на политичкото распарчување на Балканот меѓу раскинатите делови на Византија и кога биле обновени словенските држави - Второто бугарско царство под династијата на Асеновци и Немањичката држава. Во овој период од една страна се чувствуваат латински влијанија во културата на Македонија а од друга пак руски, покрај византиските. Така н.п. во Орбелскиот триод среќаваме растегнување на вокалите што секако е руско влијание. Исто така среќаваме одделни музички знаци кои имаат латинско потекло.

Од XIV век немаме музички ракописи на словенски јазик (овде станува збор само за ракописите што се предмет на нашево иследување), додека оние од Охридската збирка, пишувани на грчки ја-

зик, сведочат дека и во овој период византиското влијание било актуелно во Македонија и покрај изменетите политички околности.

Во обработката на овие периоди од развојот на литургиското дело во Македонија, се разбира со давање акцент на музичката компонента, ние го застапувавме мислењето дека тој од една страна се одвивал паралелно со развојот на византиската култура воопшто а од друга пак бил поврзан со борбата на македонскиот народ за културна еманципација т.е. создавање на своја култура врз сопствени традиции. Пренесено на музички план тоа значи дека сочувваните најстари триоди на словенски јазик се одраз на стремението за создавање на своја национална музичка култура, а охридските музички ракописи за следење на врвните дострели во византиската музичка култура. И едните и другите имаат свое значење. Првите зачувањето на националниот белег а другите за унапредувањето на музичката теорија на македонска почва.

Преку описот на музичките ракописи од Охридската збирка, анализата на нотацијата и структурата на мелодиите во нив дојдовме до сознание дека не е одржива тезата на К. Флорос за практикување на идентични мелодии во соодветните обреди во сета Источна црква. Тоа го проверивме со компарирање на соодветни мелодии од ракописи настанати на разни подрачја. Навистина има многу заеднички елементи, кои произлегуваат од усвоените во практиката иницијални и финални формули, од идентичната нотација, но, затоа има во процесот на развојот на самата мелодија своевидни зафати кои се карактеристични за одделни подрачја. Сепак овие 14 музички ракописи од Охридската збирка, кои се датирани од XI-XIV век најмногу се блиски до соодветните византиски настани на други подрачја. Тоа услови да во нашиот труд посебно внимание посветиме на досегашните илседувања на византиската музика на светски план. Фактот што до денес шарената слика и заматлените патешта на византиската музика не се докрај осветлени наложи да по одделни спорни прашања заземеме свои ставови кои би можеле да бидат прилог кон општите настојувања во оваа насока.

Музичките ракописи од Охридската збирка, во кои се застапени сите видови на невматска византиска нотација, ни послужија и како извор за компаративна работа во однос на музичката нотација застапена во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик. Тоа од една страна овозможува да се открие заедничкото а од друга посебното.

Како што е познато сочувваните македонски триоди на словенски јазик сепуште сите не се регистрирани, бидејќи тие главно се наоѓаат во музеите и архивите надвор од земја а не е мал бројот од нив кои во науката се познати како бугарски. Затоа во овој труд ние се задржавме само на оние македонски триоди за кои е докажано дека се од македонско потекло. Според тоа предмет на разгледување во овој труд се седум ракописи или фрагменти, кои се датирани од X-XIII век. Изборот е направен и врз нашите сознанија за постоење на музички знаци во нив, бидејќи бројот на триодните македонски ракописи знатно би се проширил воколку се земат во предвид и оние во кои нема музички знаци.

На ваков начин извршениот избор на ракописи, кои се предмет на нашите иследувања, ја отвора можноста во иднина тој да биде проширен со нови ракописи. При анализата на овие манускрипти нашата задача пред се беше да дадеме опис на секој одделен ракопис; да ги регистрираме поетските форми застапени во нив и да ја определиме музичката нотација. Бидејќи сите ракописи се триодни се наложи и потребата да се осврнеме на планот и составот на триодот. При разработката на сите овие прашања ние се трудеме да ги имаме во предвид нашите сознанија добиени од разработката на музичките ракописи од Охридската збирка не само заради тоа да се запази монолитноста на трудот, туку од низа практични причини. Ако веќе констатиравме дека македонската музика во овој период се развивала под византиско влијание, а тоа е најзабележливо во Охридските музички ракописи, тогаш е сосема логично најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик да се споредат со нив за да се определи степенот на влијанието и автохтоното.

При ваквата компаративна работа констатиравме дека нотацијата содржана во музичките ракописи од Охридската збирка го следела развојот на византиската нотација, додека во најстарите сочувани македонски триоди на словенски јазик го наметуваме стремјето за создавање на своевидно невматско писмо кое ќе одговара на потребите, карактерот и традицијата на средината каде што тие биле создавани. Ова би можеле да го видиме уште во најстариот сочуван ракопис од овој избор, Ресенскиот фрагмент од триод (X/XI в.). Во него покрај знаците од екфонетскиот систем среќаваме и знак од другите системи. Ваквото мешање на знаци од различни системи непостои во Охридските ракописи. Според Е. Кошмидер тоа би можело да се поврзе со степенот на образованоста или желбата за создавање на нови своевидни системи на самите

автори на одделни песнопенија или препишувачите. Според класификацијата на Е. Кошмидер постојат автори или препишувачи кои:

а) го познаваат системот и добро го употребуваат, во толкава мера колку што е можно, консеквентно во неговото првобитно значење или во варирана форма;

б) не го познаваат добро системот, но се стремат да го употребуваат во неговото првобитно значење, што често доведува до погрешна употреба на знаците;

в) сосема не го познаваат системот или свесно го игнорираат и поради тоа знаците во сvie ракописи можеме да ги толкуваме како :

- сосема нов систем, или
- како знаци нафрлени без содржина и разбирање.

Од нашите сознанија од работата врз сочувваните македонски музички ракописи можеме да заклучиме дека во никој случај не би можело да стане збор за непознавање на системите а уште помалку за нафрлање на знаци без содржина и разбирање. Повеќе сме склони да кажеме дека тоа е израз на политичките и културните околности и желбата за создавање на нови системи во кои ќе бидат вградени словенските музички традиции, бидејќи како што пишува Ф. Енгелс " Историјата не е ништо друго од континуирана смена на одделни генерации, од кои секоја користи материјал, капитал, производни сили кои им ги предале сите предходни генерации " .

Како прилог кон аргументацијата на оваа теза е и четвртата глава од овој труд, во која врз база на музичката интерпретација на текстовите во опишаните манускрипти даден е прилог кон дефинирањето на Македонската варијанта на византискиот октоих. Тргувајќи од нашето мислење дека македонската црковна музика во средниот век се развивала под влијание на византиската, латинската и руската, но притоа ги негувала и понатака сите оние елементи, кои денес ги сметаме за национални особености, а западната музикологија често ги квалификувала како "варваризми", ние констатиравме дека станува збор за своевидна национална културна творевина. И додека другите словенски народи кои се развивале под поповолни историски околности имале можност да ја дефинираат својата музичка култура од овој период, македонскиот народ од познатите причини до денес не го направил, макар такви обиди постоеле почнувајќи од половината на XIX век наваму.

Како едно од најсуштествените прашања од овој домен е определелувањето на тоналните основи на средновековното македонско пеење т.е. македонската варијанта на византискиот октоих. Во сочуваните македонски триоди видот на одделни гласови од осмогласникот е означен со букви (бројки) од 1 до 4 и од 1 до 8. Првиот начин на бележење на гласовите се создава со византиската теорија за поделба на гласовите на 4 автентични и 4 плагални. Но, проблемот се појави кога требаше да се дефинираат тоналните основи на овие гласови, бидејќи тие се различно толкувани од музичката византологија. О. Странк во својата студија за тоноскиот систем на византиската музика, работена врз база на еден ракопис "Стихерарион" од Атос (XIII в.) констатирал исто. Она што пред него го дефинирале Л. Тардо, О. Флајшер, Е. Велес и др. претставници на западната теорија за византиското пеење, дека тоа базира врз систем кој е потполно дијатонски со централна октава која лежи меѓу Д и д. Затоа и самиот О. Странк констатирал дека ако заклучоците во оваа студија се стари, основата е барем нова. Затоа ние во нашиот труд ја прифативме ^{главно} утврдената во практиката на Монумената музике бизантине карактеристика на византиското осмогласието низ средновековието, макар да постојат и поинакви толкувања на ова прашање. Се повеќе се утврдува гледиштето дека паралелно со дијатонскиот во средновековниот модален (ладов) систем учествувал и хроматскиот ладов род. А некои одат подалеку, служејќи се со многу гласовни особености од Хризантово-Хурмузиевиот период (XIX в.) во дефинирањето на соодветните елементи на средновековната пејачка практика. Интересно е што ваквите толкувања доаѓаат претежно од грчки, румунски и бугарски автори кои можеби и се повлечени од современата црковна практика во нивните земји.

Во недостиг на соодветни автентични извори за разрешување на ова спорно прашање ние сме склони да искажеме и извесна резерва и по двете гледања, но сепак најповеќе се основуваме врз првото од причина што тоа се базира врз византиски трактати за музиката. Затоа, во вака замеглената ситуација, ние бевме принудени делумно да се ослониме и на современата црковно-музичка практика во Македонија. Ги земавме во

предвид само оние примери за кои можеше да се претпостави дека влечат подлабоки корени во минатото. На таков начин ја оформивме нашата табела на тоналните основи на македонската варијанта на византискиот октоих т.е. македонското црковно пеење.

Резултатите од работата врз дефинирањето на тонскиот систем на македонското црковно пеење наполно одговараат на досега реченото во предходните глави од овој труд. Но, сепак треба да напоменеме дека целата работа околу разрешувањето на ова прашање не е завршена бидејќи бидејќи македонската средновековна мелодија претставува еден вид мозаик во кој се комбинирани конвенционалните мелодиски формули, еднаш во еден облик, друг пат во друг, формирајќи примери, кои и покрај нивната сличност во општ смисол, никогаш не се повторуваат. Покрај тоа за да се добие разнообразност, Јован Дамаскин (VIII в.) определил во октоихот за секој глас по пет вида напеви со различен мелодиски облик: стихирариски, ирмологиски, тропарски, подобни и припевни. Кон овие видови Јован Кукузел го додал така наречениот пападикиски напев. Секој од овие напеви во зависност од содржината на текстот и богослужбениот момент кога тие биле изведувани добивале своевидно мелодиско руво. Затоа, морало да постојат повеќе видови на тонални основи за секој одделен глас, за што зборува и современата црковно-музичка практика. Но во досегашните иследувања на тонскиот систем на византиската музика овие реалии не се земени во предвид бидејќи за нивното дефинирање не постои потребната аргументација во сочувваните трактати за музиката. Затоа сметаме дека разработката на тонскиот систем во вака проширен обем бара подолготрајна работа на светската музикологија.

Од нашата дефиниција на тоналниот систем на македонското црковно пеење, која во многу се доближува до онаа општо прифатената за тонскиот систем на византиската музика, можеме да ги издвоиме следниве специфики:

1. Иницијалните тонови обично не се совпаѓаат со иницијалниот тон на дадениот лад (модус). Тие обично одговараат на иницијалните тонови во македонскиот музички фолклор. Се почнува со II, III, IV, V, ^{VI} I стапало на дадениот лад.

2. Финалните тонови исто така главно не одговараат на финалните тонови на дадениот лад. Се завршува на III, IV, V и I стапало.

3. Во повеќе гласови се јавуваат алтерирани тонови кои

му даваат своевиден печат на тонскиот систем на македонското црковно пеење. Во вториот глас, кога мелодијата се движи надолу, обично е снижена квинтата на ладот. Во третиот глас е снижена квартата. Во вториот плагален повишена е терцата, а во третиот плагален секундата кога мелодијата се движи надолу. Во четвртиот плагален повишено е VII стапало на ладот.

Од сето досега кажано за тонскиот систем на македонското црковно пеење може да се заклучи следново:

1. тој во својата основа е дијатонски ;

2. преку употребата на алтерираниите тонови се добиваат тонски состави кои наликуваат на хроматските и енхармонски гласови. Меѓутоа, нашиот став е дека тие имаат античко потекло и во никој случај не даваат впечаток дека нивниот извор би можела да биде ориенталната музика;

3. според распоредот на иницијалните и финалните тонови како и други мелодиски карактеристики, тонскиот систем на македонското црковно пеење е близок со соодветните карактеристики на македонскиот музички фолклор;

4. тоналните основи на македонското црковно пеење, гледано во целина, претставуваат своевидна категорија која е одраз на специфичниот развој на македонската средновековна музика и музичките традиции на македонскиот народ.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

I. Не објавени ракописи :

- 1) Изборно евангелие бр. 3 (70), XI/XII в., НМО (Народен музеј Схрид).
- 2) Изборно евангелие бр.4 (55), XII в., НМО.
- 3) Изборно евангелие бр.5 (73), XI/XII в., НМО.
- 4) Изборно евангелие со монолог бр.7 (23), XI/XIII в., НМО.
- 5) Изборно евангелие со праксапостол бр.11 (78), XII в. , НМО.
- 6) Стихираp бр.53 (39), XII в., НМО.
- 7) Пентикостар бр.44(25), XIII в., НМО.
- 8) Кондакар, Псалтикон бр.59 (22), XIII в., НМО.
- 9) Стихираp бр.54 (61), XIII/XIV в., НМО.
- 11) Триод и Пентикостар бр.42(13), XIV в., НМО.
- 10) Триод и Осмогласник бр.56 (65), XIII/XIV в., НМО.
- 12) Стихираp бр.56(65), XIV в., НМО.
- 13) Стихираp, Триод и Осмогласник бр.57(62), XIV в., НМО.
- 14) Антологион бр.58(52), XIV в., НМО.
- 15) Загребски македонски триод XII/XIII в., користени се фоторепродукции од Институтот за македонски јазик, Скопје.
- 16) Шафариков македонски триод XII/XIII в., користени се фоторепродукции од Институтот за македонски јазик, Скопје.
- 17) Орбелски македонски триод XIII в., користени се фоторепродукции од Институтот за македонски јазик.

II. Објавени ракописи

- 1) Ресенски фрагмент од триод X/XI в., користени се фоторепродукции од книгите: С.Петров и X.Кодов, Староблгарски музикални паметници; X.Кодов, Спис на Славнските ракописи в Библиотеката на БАН.
- 2) Битолски триод XII в., користени се фотоснимки од исти извори.
- 3) Аргиров македонски триод XII в., користени се фотоснимки од исти извори.
- 4) Слeпчански фрагмент од триод XII в., користени се фотоснимки од Палеографскиот албум на јужнословенското кинрилско писмо од В.Мошин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ангеловъ, Б., Стара българска литература. София, 1922.
2. Андреев, А., Приноси към музикалната история на нашите земи. - Известия на Института за музика, кн. 3/4, София, 1956.
3. Архимандрит, А., Из Румелии. Москва, 1886.
4. Архимандрит, И., Учебник по литургика. София, 1950.
5. Архимандрит, К., Восточно църковно пение. Св. Гора, 1905.
6. Асунто, Р., Теорија о лепом у средњем веку. Београд, 1975.
7. Бек, Х. Г., Путеви византијске књижевности. Београд, 1967.
8. Beck, H. G., Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München, MCMLIX.
9. Binguľac, P., Vizantijska muzika. - Muzička enciklopedija, Zagreb, MCMLXIII.
10. Бицков, И. А., Отчет Императорской Публичной библиотеки. СПб. 1891.
11. Богдановић, Д., Византијски књижевни канон у српским службама средњег века. - О Србљаку, Београд, 1970; Предговор за книгата "Поетика старе руске књижевности", од Д. С. Лихачов, Београд, 1972.
12. Busch, R., Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion Der Echos Deuterios. Hamburg, 1971.
13. Wellesz, E., A History of byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1971; Die Musik der byzantinischen Kirche. Köln, 1959.
14. Werner, E., Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik. - Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Kassel Basel Tours London, 1972.
15. Gardner, J., Die Gesänge der byzantinisch-slawischen Liturgie. - Geschichte..., 1972.
16. Георгиевски, М., Македонското книжевно наследство од XI до XVIII век. Скопје, 1979; Положбата на нотираниите музички ракописи во Македонија настанати до крајот на XIX век. - Македонска музика, кн. 1, Скопје, 1977; Неколку новооткријани музички ракописи од Македонија. - Македонска музика, кн. 2, Скопје, 1979; Краток опис на четири новооткријани музички ракописи од XIX век. - Македонска музика, кн. 5, Скопје, 1983.
16. Голабовски, С., Традиционална и експериментална македонска музика. Скопје, 1984.

17. Gastoue', A., Über die 8 "Töne ", die authentischen und plagalen. - Kirchenmusikalisches Jahrbuch, kn. XXV, 1930; Odnos izvora latinskoga gregorijanskog pjevanja prema bizantinskoj crkvenoj melodici. - Ćirilometodski vjesnik, kn. 3, 1935.
18. Grabar, A., Byzanz. Baden-Baden, 1976; Srednjevekovna umetnost Istočne Evrope, Novi Sad, 1969.
19. Grivec, F., O staroslovenski cerkveni glasbi. - Slovo, kn. I 1952.
20. Грозданов, Ц., Охридско ѕидно сликарство од XIV век. Схрид, 1980; Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку. - Зборник за ликовне уметности, kn. 5, 1969; Композиција Спсаде Цариграда у цркви светог Петра на Преспи. - Зборник..., kn. 15, 1979.
21. Гранстрем, Е., Описание русских и славянских пергаменных рукописей, Ленинград, 1953.
22. Григорович, В., Очерк путешествия по Европейской Турции. Москва, 1877.
23. Динев, П., Ръководство по съвременна византийска невмена нотация .София, 1964.
24. Dragoumis, M., The Survival of byzantine Chant in the Monophonic Music of the Modern Greek Church. - Studies in Eastern Chant, kn. I, 1966.
25. Đurić-Klanj, S., Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji. - Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb, 1962.
26. Епископ, Н., Наръчник по православна литургика, София, 1972.
27. Ивановъ, И., Български старини изъ Македония. София, 1908.
28. Ильинский, Г. А., Копитарова Триодъ XIII в. - Русский филологический вестник, kn. 55, 1906.
29. Jammers, E., Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Heidelberg, 1962.
30. Карабиновъ, И. А., Постаја Триодъ. С. - Петербург, 1910.
31. Каракаш, Б., Музичките творци во Македонија. Скопје, 1970.
32. Kebede, A., Äthiopien Musik der koptischen Kirche. Berlin, 1969.

33. Кодов, Х., *Опис на Славянските ръкописи в Библиотеката на БАН.* София, 1969.
34. Коцо, Д., *Климентовиот манастир "Св. Пантелејмон" и раскопката при "Имарет" во Схрид.* - Книга за Климент Схридски, Скопје, 1966.
35. Кожухаров, С., *Нотни начертанија в Србелскиј Триод - Среднобългарски книжевен паметник од XIII в.* - Български език, кн. 4, София, 1974.
36. Кръстев, В., *Очерки върху развитието на българската музика.* София, 1954; *По вѣпроса за развитието на христијанската црковна музика и влијанието на народната песен върху неа.* - Известия на Института за музика, кн. II/III, София, 1955.
37. Кънчевъ, *Новонајдени охридски старини.* - Сборникъ за народни умотворенија, наука и книжнина, XIII, София, 1896.
38. Koschmieder, E., *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, kn. 37, München, 1955 i kn. 35, 1952; *Die Vermeintliche Akzentzeichen der Kiever Blätter.* - Slovo, kn. 4-5, 1955; *Die ekphonetische Notation in Kirchenslawischen Sprachdenkmälern.* - Südostdeutsche Forschungen, kn. 35, München, 1940.
39. Krumbacher, K., *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München, 1897; *Die griechische Literatur des Mittelalters.* - Die griechische und lateinische Literatur und Sprache, Leipzig - Berlin, 1912.
40. Лазаров, С., *История на нотното писмо.* София, 1965; *Нѣколко сведенија за музикалната дейност на Кирил и Методи.* - Българска музика, кн. 8, 1956; *Die alte bulgarische Musik und die Kyrilo-Methodianische Tradition.* - Anfänge der slavischen Musik, Bratislava, 1966.
41. Лазарев, В. Н., *Живописъ XI-XII веков в Македони.* - Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, Beograd, 1963; *История византийской живописи.* Москва, 1947; *Русскаѣ средневековаѣ живописѣ,* Москва, 1970.
42. Лавровъ, П. А., *Энциклопедія славянской филологіи.* Петроградъ, 1914.
43. Лихачов, Д. С., *Поетика старе руске књижевности.* Београд, 1972.
44. Lučić, F., *Kontrapunkt.* Zagreb, 1951.

45. Markovits, M., Das Tonsystem der Abendländischen Musik im früher Mittelalter. Bern, Stuttgart, 1977.
46. Manik, L., Das arabische Tonsystem im Mittelalter. Leiden, 1969
47. Manov, A. I., Dešifriranje starih bizantiskih notnih znakova. - Ćirilometodski vjesnik, kn. 10, 1937; Bizantisko pjevanje tokom vjekova. Ćirilometodski vjesnik, kn. 9, 1938.
48. Мирковић, Л., Православна литургија. кн. 1, 2 и 3, Београд, 1982.
49. Милојковић-Ђурић, Ј., Пападика у Хилендарском неумском рукопису број 311. - Зборник радова Византолошког института, кн. VIII², Београд, 1964.
50. Можайский, С., Палеографические снимки с греческих рукописей - Московской синодальной библиотеки - VI- XVII в., Москва, 1863.
51. Мошин, В., Опис на еден византиски музички фрагмент од Архивот на ЈАЗУ. - Македонска музика, кн. 2, 1979; Новгородските ливчиња - остаток од цар Самоиловиот кодекс - и нивната екфонетска нотација. - Македонска музика, кн. 5, 1983; Остромировото евангелие и Новгородските ливчиња со екфонетска нотација. - Македонска музика, кн. 5, 1983; Новгородски листици и Остромирово јеванђеље. - Археографски прилози, кн. 5, 1983; Словенски ракописи во Македонија. кн. 1 и 2, Скопје, 1971; Србска редакција Синодика в неделю православия. ВВр, кн. XVI, 1959; Палеографическо-орфографическое нормы (сжнославянских рукописей. - Методическое пособие по описанию славянско-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР, Москва, 1973; Heretici trojezičnici u staroslavenskom prijevodu trioda. - Slovo, kn. 22, 1972; O periodizaciji rusko-južnoslavenskih književnih veza. - Slovo, kn. II-12, 1962; Još o Hrabru, slavenskim azbukama i azbučnim molitvama. - Slovo, kn. 23, 1973; Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije, kn. I i 2, Zagreb, 1955.
52. Moran, K. N., The Ordinary Chants of the Byzantine Mass. Hamburg, 1975.

53. Najock, D., Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Kassel, 1972.
54. Nikolovski, A., Ikone Srbije i Makedonije.-Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, 1969.
55. Сртаков, Д., Музичката уметност во Македонија. Скопје, 1982.
56. Сртаков, Д. и Голабовски, С., Охрид и Охридско низ историјата. (во печат) само за музиката; Дебар и Дебарско низ историјата. (во печат), само за музиката.
57. Острогорски, Г., Византија и Словени. Београд, 1970; Историја Византије. Београд, 1959.
58. Панов, Б., Теофилакт Охридски за музиката во Македонија од XI до XII век.- Македонска музика, кн. 2, 1979; Теофилакт Охридски како извор за средновековната историја на македонскиот народ. Скопје, 1971; Охрид и Охридската област во првите векови по словенската колонизација (VI-VIII век).- Годишен зборник на Филозофскиот факултет на универзитетот во Скопје, кн. 4, 1978; Охрид и Охридската област во време на бугарското владеење (средина на IX в.- 969 година). - Годишен зборник ..., кн. 5-6, 1979/80; Охрид и Охридската област од средината на X век до крајот на XII век. - Годишен зборник ..., кн. 10, 1983.
59. Pantiru, G., Notatia si ehurile muzicii bizantine. Bucuresti, 1971. Palikarova-Verdeil, R., La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes / du IX^e au XIV^e siecle /. Copenhagen, 1953.
60. Petresco, I. D., Etudes de paleographie musicale byzantine. Bucarest, 1967.
61. Peričić, V. i Skovran, D., Nauka o muzičkim oblicima. Beograd, 1966.
62. Петров, С., Очерци по историја на бугарската музикална култура. Софија, 1959; Творци, паметници и традиции на старобугарската музикална култура.- Сб. Климент Охридски (916-1966), Софија, 1966.
63. Петров, С. и Кодов, Х., Старобугарски музикални паметници. Софија, 1973.

64. Pejović, R., Još neki podaci o muzici starih Slovena.-
Zvuk, kn. 84, Sarajevo, 1968.
65. Поп-Атанасов, Ѓ., Средновековни споменици на македонската
музичка култура. Македонска музика, кн. 6 (во печат).
66. Поленаковиќ, X., Климент Охридски, Живот и дело.- Книга за
Климент Охридски, Скопје, 1966.
67. Попов, Г., За едно споменавање на триезичници в битолски
триод. - Старобългарска литература, кн. 3, 1978; Новооткрито све-
деније за преводаческа дејност на български книжовници од Света
гора през првата половина на XIV в. - Български език, кн. 5,
1978; Новооткрита оригинална старобългарска част в текста за
триода.- Български език, кн. 6, 1978.
68. Prošev, T., Kompoziciono-tehnička i stilska opredeljenja
makedonske muzike. Sarajevo, 1981 / Vo raskopis /.
69. Rački, F., Borba Južnih Slovena za državnu neodvisnost u
XI vjeku. Rad JAZU, kn. XXV, Zagreb, 1874; Borba Južnih Slovena
za državnu neodvisnost. Bogomili i patereni. Izd. II, Beograd,
1931.
70. Riesemann, O., Die Notationen^{des} alt-russischen Kirchengesanges
Moskau, 1908.
71. Rusek, I., Deklinacija i uzycie prypadkow w triodzie Chtu-
dowa. Wroclaw, Warszawa, Krakow, 1964; O pierwotnym pizektadzie
Triodu.- Slavia orientalis, r. XXVIII, br. 4, 1979; Из лексиката
на старобългарски Триоди.- Известија на Института за български
език, кн. XVII, 1969.
72. Salvo, B., Byzantinischer Gesang /Melurgie/.- Riemann
Musik Lexikon /Sachteil/, Mainz, 1967.
73. Сырку, А. П., Къ истори и исправлениа богослужебныхъ книгъ
Болгарии, кн. I, Спб., 1890.

75. Славева, Л., Структурна и текстолошка анализа на македонската рецензија на посниот и цветниот триод ЈАЗУ бр. IV д -107 (во ракопис); Систем на нотни знаци во Загребскиот триод од почетокот на XIII век. Македонска музика, кн. 6 (во печат); Невматска нотација во словенски триодни ракописи од македонска редакција Македонска музика, кн. 6 (во печат).

74. Скаловски, Т., Средновековна македонска музика.- Историја на македонскиот народ, кн. I, Скопје, 1969; Makedonska muzika.- Muzička enciklopedija, Zagreb, MCMLXIII; Kukuzel Ivan.- Muzička ...; Crkvena muzika, Makedonija. Muzička ..., kn. I i 2 .

75. Стефановиќ, Д., Охридски неумски ракописи и почетоци на словенската музичка култура.- Словенска писменост, Охрид, 1966; Екфонетска нотација у старим словенским ракописима.- Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, кн. 2, Скопје, 1970; Почети стихира у хилендарским неумским ракописима.- О Србљаку, Београд, 1970; Извори за проучавање старе српске црквене музике.- Српска музика кроз векове, Београд, 1973.

76. Stöhr, M., Byzantinische Musik.- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, kn. 2, Kassel, 1952.

77. Strunk, O., The Tonal System of Byzantine Modes. - The Musical Quarterly, XXVIII, 1942; Specimina notationum antiquiorum. - MMB VII, Copenhagen, 1966.

78. Thibaut, J.B., Etude de Musique Byzantine - La Notation de St. Jean Damascene ou Hagiopolite.- Известия русского археологического института в Константинополе III, София, 1898.

79. Tillyard, H.J.W., Handbook of the Middle Byzantine Notation MMB, Subsidia, vol. I, Copenhagen, 1935; The Hymns of the Octoechus. MMB, Copenhagen, 1940.

80. Тончева, Е., Музикалните текстове в Палаузовия препис на Синодика на цар Борил.- Известия на Института за музика, кн. XII 1967; Молдавски ракописи от XVI век.- велика вечерна репертоарно и палеографско-текстологическо изследване, София, 1979; Новооткрит паметник на средновековната музика от XIII в. в Бачковският манастир.- Българско музикознание. кн. 3. 1984.

81. Угринова-Скаловска, Р., Старословенски јазик. Скопје, 1970; ^{За}Изворите на речникот на македонските црковнословенски текстови. Предавања на XII семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје, 1979; Јазикот на записите и натписите во Македонија. Предавања на VI ... , Скопје, 1978; Лексиката на црковнословенските споменици во Македонија. Предавања на X ... , Скопје, 1978. За македонските кодици. Предавања на XIII ... , 1980; Морфолошки одлики на црковнословенскиот јазик во македонските книжевни споменици. Предавања на XI ... , 1979; Учество на црковнословенскиот јазик во формирањето на современиот писмен јазик. Предавања на IX ... , 1976; Средновековна писменост во Македонија. Предавања на VIII ... , 1975.
82. Ukmar, V., Bizantinska koralna glasba.-Zgodovina glasbe, Ljubljana, 1948.
83. Успенский, Н., Образцы древнерусского певческого искусства. Ленинград, 1971.
84. Fleischer, O., Neumen-Studien, III, Berlin, 1904.
85. Floros, C., Universale Neumenkunde. kn. I, 2 i 3, Kassel, 1970; Die Entzifferung der Kondakarien-Notation. Kassel, 1967.
86. Хан, Ј. Г., Путовање кроз поречину Дрина и Върдара. Београд, 1878.
87. Хармосин-Охридски, Ј., Пасхалија. Цариград, 1869.
88. Христов, Д., Музикално-теоретично и публицистично наследство. Софија, 1967; Към теоретичните основи на мелодиката. kn. I, Софија, 1973.
89. Цонев, Б., История на българския език. Софија, 1940.
90. Цухлевъ, Д., История на българската църква. Софија, 1910.