

ЕЛЕНА ТОНЧЕВА (София)

ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК И ЦЪРКОВНО-ПЕВЧЕСКАТА ПРАКТИКА В СЛАВЯНСКИЯ ЮГОИЗТОК В ПЕРИОДА XIV—XVII В.

В своите „бележки“ по история на руската музика В. М. Ундолюски твърди, че „известният със своята ученост“ киевски митрополит Цамблак бил и „любител и познавач“ на църковното пеене.¹ Ундолюски прави своята констатация главно въз основа на сведения от историята на руската музика. Но предприетото през последните десет години комплексно проучване на културната дейност на Търновската книжовна школа, на нейните ученици и последователи в славянския Югоизток² разкри цяла редица нови данни, насочващи към наличието и на музикални изяви в тази дейност, и то на музикални изяви със значение за цялото по-нататъшно развитие на славянската литургична музика. Макар и косвено, тези открития — резултат на активизирането на изследователската работа в областта на музикалната ни медиевистика през последните години — основателно поставиха въпроса за вероятната музикална дейност и на видния възпитаник и творец на търновските културни традиции Григорий Цамблак.

* * *

В началото на XIV в. във връзка с утвърждаването на Ерусалимския устав на Балканите се налага претворяване на църковната песенност.³ Новосъздадената музика притежава и нова стилистика, свързана с основни идейно-естетически тенденции на Палеологовото време; тенденции, определени от конкретните исторически условия. Опрян на традиционни за източното православие мистични идеи, на Балканите надделява т. нар. християнски максимализъм (Ж. Мейендорф)⁴, достигнал своя връх в

¹ В. М. Ундолюски. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846, с. 4.

² Търновска книжовна школа. I. С., 1974; Търновска книжовна школа. 2. Ученици и последователи на Евтимий Търновски. С., 1980.

³ E. Williams. John Koukouzeles Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century. Ph. D. Thesis. Yale University, 1968.

⁴ J. Meyendorff. Introduction à l'étude de Grégoire Palamas. Paris, 1959, p. 40.

средата на XIV в. с разработването на теоложката доктрина на исихазма. Повишената възискателност спрямо чистотата на източното православие (застрашено от уния с „еретиците“ — католици и от мохамеданството) намира израз по специфичен начин в областта и на литературата, и на изкуствата.⁵ Тази възискателност в голяма степен определя и характера на новата музикална стилистика. Новата музика и нотацията ѝ (свързани предимно с името на композитора-реформатор, българина Йоан Кукузел) се оказват напрегнато устремени към сближаване с митичния архетип — ангелогласието, в името на повишения стремеж към човешко духовно усъвършенстване, към богопознание. Появява се аналогично на литературното музикално „плетение словес“ (калофонният или сладкогласен музикален репертоар), опряно на обогатен музикален „речник“ — внимателно охраняван по отношение на точност и яснота във формално и съдържателно отношение репертоар от традиционни мелодични фигури-формули.⁶ Музикалната естетико-етическа нормативност — „етикетът“ (Д. С. Лихачов)⁷ се запазва, но певческите канони претърпяват изменения. Във връзка с обогатяването на музикалножанровата система своеобразно се осъществява характерната за византийското изкуство тенденция на отделяне на частта от цялото⁸ (на мелодичната фигура-формула от жанрово-стилистично определените дотогава мелодия-тип, фраза-тип). В духа на характерния за къснофеодалната източноправославна епоха християнски хуманизъм на „свободната воля“ на „композиторите“ се предоставя повишена възможност за „авторско“ комбиниране на традиционните фигури-формули при композирането на „новите“ мелодии — възможност за натрупване на „синоними“ и „омоними“, за създаване на необичайни за дотогавашната практика съчетания на традиционните мелодични фигури-формули.⁹

⁵ Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVIII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.

⁶ Функцията на своеобразен „музикален речник“ на епохата играе т. нар. Хирономично певческо упражнение на Йоан Кукузел (наред с аналогични по предназначение творби от Йоан Гликис и Ксенокс Коронис). Творбата е позната у нас под по-късното наименование „Голямо исо на пададическото пееие“. Текстът на упражнението изрежда основните за медно-късновизантийската невмена класификационна система невмени знаци, мелодията му разкрива тяхното значение, респективно традиционните мелодични фигури-формули, а невменият запис предлага „правописа“ на мелодичните „слова“ (мелодичните фигури-формули са имали определена семантика). Вж. Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. — Велика вечерня. Репертоарно и палеографско-текстологическо изследване (За музиката в Евтимиевата книжовна школа в Търново през XIV в.). Кандидатска дисертация. Инст. музикозн. 1980, гл. IV; Хирономическото певческо упражнение на Йоан Кукузел. — В: Йоан Кукузел — живот, творчество, епоха (под печат).

⁷ Д. С. Лихачев. Големият свят на руската литература. С., 1976, с. 189—211.

⁸ А. И. Каздан. Византийская культура X—XII вв. М., 1968.

⁹ В жанрово-стилистично разширена употреба се включват предимно традиционните за орнаменталните жанрове на асматиката и псалтиката мелодични фигури-формули. Отбелязвайки появата в късновизантийската музикална практика на „фантастични“ наименования като „кратимокатаватромикопороон“, големият византолог от първата половина на века Е. Велес не открива никакъв смисъл в тях (E. Wellesz. A history of Byzantine music and hymnography. Oxford, 1961). Тези наименования съвсем не са лишени от смисъл; те обозначават характерните за времето мелодични „новообразувания“ — в случая съчетанието на мелодичните фигури на кратимомипороон, катавасма и тромикон. Вж. Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. . . ., гл. IV.

В резултат на изредените особености на къснотранзитната певческа практика в новите смесени по съдържание „Палеологови“ певчески сборници тип антологии-аколути (оглавявани от характерните за времето теоретично-практически музикални трактати-пападики)¹⁰ се появява „многогласността“ — различното „разпяване“ на едни и същи текстове в дадена жанрова област, свързването им с различни мелодии (спрямо които изпълнителите са имали право на свободен избор). Израз на многогласността е необичайното за дотогавашната музикално-писмена практика изписване към съответните мелодии на имената на композиторите (над 80 на брой за периода XIV—XV в.).¹¹ Палеологовите певчески антологии предлагат изяви на многогласност и на равнището на местни певчески традиции; създават се повишени възможности за поява на местни певчески школи, на нерядко осъзнати като народностно специфични „разпевы“¹².

Многогласността в къснотранзитната музика остава в рамките на жанровата система. Но тя значително повишава възможността за изследване на „авторска“ стилистика в рамките на даден жанр. Опит за подобно изследване предприема за първи път американският изследовател Е. Уилямс. Поставил си за задача да характеризира музикалнореформаторската дейност на Йоан Кукузел в репертоара на Великата вечерня, Е. Уилямс установява наличието на характерен за Кукузел мелодичен стереотип с каденцова функция, който според него може да служи едва ли не като „подпис“ на композитора.¹³ За наличието на подобни „авторски“ отличителни мелодични моменти — най-вероятно авторски съчетания на мелодични фигури-формули — свидетелствува и видният композитор и теоретик от XV в. Мануил Хризафис, който поставя между условията за добро музикално-професионално майсторство и изискването за разпознаване — при първо слушане — на автора на дадена мелодия.¹⁴

¹⁰ Компилирането на новите смесени в жанрово-стилистично отношение певчески сборници тип аколути се приписва от началните им рубрики на композитора българин Йоан Кукузел. Вж. Е. Williams, *Op. cit.*, p. 82—83.

¹¹ M. Velimirovic, *Byzantine Composers in Ms.*, Athen 2406. — In: *Essays Presented to Egon Wellesz*, Oxford, 1966, p. 7—18.

¹² В това отношение особено интересни за българската музикално-историческа наука са мелодиите, обозначавани в ръкописите като „българско“, „българката“, „българчица“. Забележителна в това отношение е мелодията на композитора Димитриос Докианос, обозначена като наподобяваща „български оплаквателен мотив“. Тя подсказва вероятното основание за подобни наименования — използвайки специфичен подбор на традиционни мелодични фигури-формули (свързани и с характерен начин на изпълнение), тази мелодия „наподобява“ с орнаменталните си мелодични съчетания, характерни за българската фолклорна оплаквателна и епическа певческа практика, орнаментални мелодични стереотипи. Едно специфично за „образното познание“ на къснофеодалното източноправославие диалектическо единство между „подобни“ и „неподобни“ образи (Дионисий Ареопагит), доколкото своеобразният музикален „мимезис“ се оказва най-често свързан с най-напрегнатото „ангелогласие“ (характерните за къснотранзитната музика „програмни“ наименования се явяват най-често в репертоара на считаните за най-сблизени с ангелското пеене „безсловесни“ мелодии, т. нар. кратими или териреми). Вж. М. В е л и м и р о в и ч. Българските песнопения във византийските ръкописи. — Изв. Инст. музикозн., т. 18, 1974, с. 197—208; Кр. Станчев и Е. Тончева. Българските песнопения във византийските аколути. — Музикознание, 1978, кн. 2, с. 39—70.

¹³ E. Williams, *Op. cit.*, chapter V, VI.

¹⁴ A. Paradoiros-Keramias, *Μανουὴλ χρυσῆς, λαμπάδιος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου*. — Византийский временник, VII (1901), с. 536. По M. Morgan, *The musical setting of Psalm 134 — the Polyelos*. — *Studies in Eastern chant*, vol. 3, 1973, p. 112—170.

* * *

Още в 1905 г., описвайки славянските ръкописи в румънските библиотеки, А. И. Яцимирски открива в руска нотна азбука № 85 от 1828 г. музикална фигура, наречена „цямблачна“¹⁵. А. В. Ундошки, изброявайки 27 разпева, характерни за руската певческа традиция, отбелязва и наличието на разпев „Цамблак“¹⁶. Изредените примери са от руската певческа практика след XV в., т. е. след времето на създаване на „новия“ знаменен разпев,¹⁷ свързан с появата на многогласността и в руската богослужебна музика¹⁸ — явления, типологично сходни на явленията в областта на музикалната практика на Балканите един век по-рано. Приписвайки на Григорий Цамблак пряко участие в създаването на новия за времето славянски певчески репертоар, изредените сведения основателно насочват към бъдеща изследователска работа върху обширен музикален материал от славянския Югоизток — работа, която би могла да превърне цитираните данни в сигурни свидетелства за музикалнотворческа дейност на Григорий Цамблак.

* * *

В последните години бе открита сравнително богата документация на славянска богослужебна песенност на Балканите от периода XIV—XVI в., която очерта хода на музикалнореформаторски за славянското богослужение процес, насочен към овладяване за богослужението на славянски език на новосъздаденото къснотранзитско „ангелогласие“ и неговата нотация; процес, пряко свързан с утвърждаването на Ерусалимския устав и вероятно с възприемането на исихазма в балканските страни.¹⁹ Най-ранният документ на този процес е българският музикален паметник Палаузовият препис на Синодика на цар Борил от втората половина на XIV в., свързан с редакторската дейност на Патриарх Евтимий.²⁰ Чрез музикално-стилистичен и палеографски анализ бе установена принадлежността на четирите мелодии в Синодика (и на тяхната нотация) към „сладкогласната“ къснотранзитска музикална практика; принадлежност, свързана и с изявите на българско-гръцко музикално двуезичие (с музикален „превод“, т. е. приспособяване на българския преводен текст към византийската мелодия).²¹ Ценният музикален памет-

¹⁵ А. И. Яцимирский. Славянския и руския рукописи румынских библиотек. — Сб. Отд. русск. языка и словесности Имп. акад. наук. Т. 79. СПб., 1905, с. 183; Григорий Цамблак. Очерк его жизни, административной и книжной деятельности. СПб., 1904, с. 210.

¹⁶ В. М. Ундольский. Цит. съч., с. 11.

¹⁷ Б. Карастоянов. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. — *Musica Antiqua*, Bydgoszcz, 1975, № 4, р. 487—504.

¹⁸ Н. Успенский. Древнерусское певческое искусство. М., 1965; II допълн. изд. М., 1971; Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, II допълн. изд. М., 1971.

¹⁹ E. Toncheva. Die Kirchenmusik in der literarischen Schule Eftimis zu Tirnovo (14. Jahrhundert) — *Synodik des Zaren Boril*. — *Musica Antiqua*, Bydgoszcz, 1978, р. 45—58.

²⁰ Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. . . .

²¹ Е. Тончева. Църковната музика в Търновската школа и съхранението ѝ в молдовската църковнопесенна практика през XVI в. — В: Търновска книжовна школа. 2. С., 1980, с. 573—589.

ник даде основание за предположението, че инициативата за възприемането (или ранното утвърждаване) на Палеологовото „ангелогласие“ на славянска почва принадлежи на Патриарх Евтимий, на Търновската „музикална“ школа.²² Вероятно стана и предположението, че — макар и обективно обусловен — този музикалнореформаторски процес намира по-нататъшно развитие благодарение и на активното културно излъчване на Търновската „музикална“ школа в другите балкански славянски и славянски говорещи на култово равнище страни.²³ Тази хипотеза се подкрепя от известните досега гръцко-славянски документи на Палеологова музика и нотация от XV в.²⁴ Най-ранният документ на цитирания музикалнореформаторски процес на сръбска почва е Иверският ръкопис № 544 от 1431 г., писан от Давид Редестинос. Този ръкопис представя изяви както на музикален „превод“, така и на вероятно музикално творчество на славянски език в духа на късноризантската стилистика (чрез двуезичната стихира на опело от Йоан Кукузел на л. 263 и чрез стихирата на славянски за Рождество Христово на л. 263). Значителен документ от този тип е Скопската, или Белградската антология № 93 от XV в. На л. 1 ръкописът представя началото на най-ранния известен опит за превод на късноризантската пападика на славянски език. Този превод се свързва с дейността на видния възпитаник на Търновската книжовна школа Константин Костенечки.²⁵ Белградският ръкопис представя и двуезичната музикална активност на сръбския композитор Стефан Доместик от XV в. Особено представителен за същия музикалнореформаторския процес е Атинският ръкопис № 928 от XV в. Той съдържа двуезични творби от главния писач и компилатор на сборника Исая Сърбин, от композиторите Стефан и Никола, от Йоаким и Мануил Раул. Ръкописът поднася и редица славянски преводи на музикални термини. Писачът на ръкописа Исая е бил монах в манастира Матейче (Жеглиговския манастир „Успение Богородично“) и се предполага, че именно към него е било отправено известното послание на Владислав Граматик — видния български книжовник от следтърновското време, свързан с търновските книжовни традиции.²⁶ В ръкописа се намират и най-ранните известни нотирани похвални стихове за популяр-

²² Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. . . .

²³ Пак там.

²⁴ Д. Стефанович. Музички рукописи из четрнаестог и петнаестог века од значаја за историју српског појања. — В: Д. Стефанович. Стара српска музика. Београд, 1975, с. 17.

²⁵ Данните в по-нататъшното изложение са взети от цитираната публикация. Основание за това твърдение е изписването в горното поле на л. 1 на Белградската антология № 93 на имената на три прозодийни знака, които се явяват за първи път на славянски език в „Разяснено изложение на буквите“ от Константин Костенечки. Д. Стефанович. Цит. съч., с. 20.

²⁶ Дж. Сп. Радойич идентифицира йеромонаха Исая Сърбин със свещеника и доместика хир Исая, комуто Димитър Кантакузин посвещава своето „Послание“, писано след 1469 г. Радойич идентифицира и композитора Никола Сърбин с Никола Спанчевич, в чиято къща в Младо Нагоричино, близо до Куманово, Владислав Граматик преписва сборник в 1456—1457 г. Вж. Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба. Нови Сад, 1967, с. 252. Вж. още: Дж. Трифунович. Димитрие Кантакузин. — В: Стара књижевност. Београд, 1965, с. 491. Цит. по Д. Стефанович. Цит. съч., с. 21, заб. под черта № 17. Вж. още: Г. Данчев. Посланията на Димитър Кантакузин. — *Studia balkanika*. Балкански културни и литературни връзки. Т. 8. С., 1974, 45—48.

ните български евтеци Иван Рилски, Прохор Пчински и Йоаким Осоговски.²⁷

Най-пълно е засвидетелствуван музикално-реформаторският за балканското славянско богослужение процес в музикално-ръкописното семейство от XVI в. от манастира Путна в Молдова (Буковина) — манастирско книжовно средище, тясно свързано с манастира Нямц.²⁸ Известните досега 9 музикални антологии от късноризантиски тип, характерни с гръцко-славянското си двуезичие, документират наличието на местна певческа школа в манастира Путна, в която е бил изпълняван и значителен по обем музикален репертоар на култовия за Молдова по това време среднобългарски Евтимиев език. Известният путненски Евстатиев сборник от около 1511 г., изписан от най-видния представител на школата протопсалт Евстатие, съдържа над 80 мелодии от Палеологов тип на български език от различни певчески жанрове; тези мелодии засвидетелствуват изяви както на „превод“ (на приспособяване на български текстове към мелодии от известни византиски композитори); така и изяви на творчество на български език.²⁹ Според свидетелството на Путненските аколутии процесът на славянизация на Палеологовото „ангелогласие“ достига в Путна кулминацията си около началото на XVI в., след което започва процес на надделяване на гръцкия език в певческата практика на Путна.³⁰

В българската музикално-историческа наука е популярна хипотезата за „пътя“ в „изгнание“ на българската средновековна музика от Търново през XIV в. през Влашко и Молдова до Украйна, където в края на XVI и през XVII в. се появяват първите нотни записи на мелодии с наименование „Български распев“ — наименование, свързано с отличителен с мелодичното си богатство целогодишен богослужебен певчески репертоар.³¹ В подкрепа на тази хипотеза служат четирите открити в последно

²⁷ На л. 806 мелодиите са на първи глас. Към имената на тримата популярни сред южните славяни светци са прибавени и имената на Василий Велики, Йоан Златоуст и Григорий Богослов. Имената на тримата български светци са открити след внимателно проучване на ръкописа от Ан Пеннингтън. Цит. по Д. Стефанович. Цит. съч., с. 106. Начало на текста на припевите: „Приндѣте въси земазньорѣдны.“

²⁸ A. Pennington. Eustatie's Song Book of 1511: some observations. — *Revue des études Sud-Est Europeenes*, 9, Bucarest, 1971, p. 565—583; The composition of Eustatie's Song Book. — *Oxford Slavonic Papers*, New Series, 6, 1973, p. 92—112; Music in sixteenth century Moldavia: new evidence. — *Oxford Slavonic papers*, New Series, 11, 1978, p. 64—83; Stefan the Serb in Moldavian manuscripts. — *The Slavonic and East European revue*, London (January) 1973, p. 107—112; A Polychronion in honour of John Alexander of Moldavia. — *Slavonic and East European Review*, London (January) 1972, p. 90—99; Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. . . . , гл. III; П. Бойчева. Евтимий Търновски и църковно-културният живот в двете румънски княжества през XV—XVIII в. Кандидатска дисертация. — Инст. балканистика, 1977.

²⁹ A. Pennington. The composition of Eustatie's. . . ; Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. . . . , гл. III.

³⁰ Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. . . . , гл. III.

³¹ А. Николов. Старобългарско църковно пение по старите руски нотни ръкописи от XVII и XVIII векове. Кн. 1. Литургия. СПб., 1905; Кн. 2. Вечерня. СПб., 1906; И. Вознесенский. Осмогласные распевы трех последних веков Православной русской церкви. 2. Болгарский распев или напевы на „Бог Господъ“ Югозападной Православной Церкви. Техническое строение. Киев, 1891; Г. Бадашов. Няколко думи върху техническото устройство и произхождението на българския църковен напев. Пловдив, 1899; П. Динев. За самобитността на „Болгарски распев“ — Българска музика, 1963, № 3, с. 22—29; По следите на българския напев

време певчески сборника от XVII—XVIII в. от типа на украинските музикални антологии, наричани ирмолози, изписани с киевска квадратна петолинейна нотация. Сборниците — съответно ръкописи № 10845 (от 1685 г.) и 10846 (от 1676 г.) от музикалния отдел на Централната градска библиотека в Букурещ, ръкопис № 525 (от 1731/3 г.) от библиотеката на Румънската академия на науките,³² и ръкопис № 1902 (от 1677 г.) от Титовската сбирка в Ленинградската държавна библиотека³³ — се оказаха документи на първата известна на музикално-историческата наука музикална школа на „Болгарский роспев“³⁴. Школата се е намирала в основания в края на първото десетилетие на XVII в. от малорусийския отшелник-исихаст Йов манастир Голям Скит в Галиция. Основоположник на певческата школа на „Болгарский роспев“ в Голям Скит е сътрудникът на Йов в основаването на манастира и пръв игумен след него Теодосий³⁵ (родом от Галич), който идва в Скит като йеродякон от молдовския манастир Путна³⁶. За вероятните преки връзки между Скитската певческа школа на „Болгарский роспев“ от началото на XVII в. и молдовската певческа практика през XVI в. (и по-специално Путненската певческа школа) свидетелствува и съдържанието на скитските ирмолози. Те са сходни на късноризантските аколутии не само по основен репертоарен състав; подобно на документите на музикалнореформаторския за славянското богослужение на Балканите процес през XIV—XVI в. българските ирмолози също са двуезични, като гръцко-славянското им двуезичие се извява както в сходни жанрове (главно жанровете на литургиите), така и по сходни начини на изписване (най-популярният между тях е изписването на два текста на различни езици под един и същи нотен запис).³⁷ Откриването на Скитската певческа школа на „Болгарский роспев“ и на нейните документи разкрива нови перспективи за изследване на т. нар. второ

в Румъния. — Българска музика, 1965, № 7, с. 23—28; В. Кръстев. Произход и развитие на старобългарския напев. — В: В. Кръстев. Очерки върху развитието на българската музика. С., 1954, с. 106—125. Ст. Петров и Хр. Кодов. Старобългарски музикални паметници. С., 1973; Е. Тончева. Болгарски роспев. Композиционно-структурни особености на стихирарическия жанр. — В: Е. Тончева. Проблеми на старата българска музика. С., 1975, с. 95—159. Болгарски роспев. Сборник. Съст. и ред. Е. Тончева, ред. на славянските текстове Ст. Кожухаров, Н. Константинова. Болгарски роспев и неговото участие в руското партесно пеене през XVII—XVIII век. — В: Международен симпозиум „Хуманизмът и съдбата на културата“. Т. IV, С., 25—29 март 1980, с. 617—632.

³² Е. Тончева. Манастирът „Голям Скит“ — школа на „Болгарский роспев“. Скитски „Болгарски“ ирмолози от XVII—XVIII в., под печат; Композиционно-структурни особености на стихирарическия жанр. . . , с. 109—113, 155.

³³ Н. Константинова. Ролята на Болгарски роспев във второто южнославянско влияние. — В: Йоан Кукузел — живот, творчество, епоха, под печат.

³⁴ Е. Тончева. Манастирът „Голям Скит“ . . .

³⁵ Сведението поднася л. I на Скитския „Болгарски“ ирмолог № 525 от Библиотеката на Румънската академия на науките в Букурещ, датиран от 1731/33 г. Вж. Е. Тончева. Манастирът „Голям Скит“ . . .

³⁶ F. A. Wickenhauser. Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina. Bd. 4. Geschichte des Bistums Radauz und des Klosters Groß-Skit, Heft 1—2. Czernowitz, 1890, p. 28.

³⁷ Двуезичен — гръцко-славянски причастен е изписан в Скитския „Болгарски“ ирмолог № 10845 от Музикалния отдел на Централната държавна библиотека в Букурещ, датиран от 1685 г.; причастният се намира на л. 225. Към гръцкия текст (изписан с кирилица) на причастния за неделя е прибавен славянският текст на причастния за събота: „Блажени яже избра.“

южнославянско влияние в Русия не само в типологичен план, но и в аспекта на преки музикални контакти. Вероятният резултат на тези контакти е появата на редица „балкански“ разпеви в украинската певческа практика през XVII в., като сръбски, влашки (молдовски), гръцки; между тях най-значително и трайно място заема „Болгарский распев“. Наред с допълнителната роля, която е играл в руското богослужение през XVII—XVIII в., „Болгарский распев“ се оказва преобладаващ (т. е. функциониращ като основен разпев) в редица локални центрове на Украйна и Белорусия.³⁸

Очертаният ход на музикалнореформаторския процес за славянското богослужение на Югоизток, чиито ранни импулси откриваме в Търновската „музикална“ школа на Патриарх Евтимий, красноречиво точно съвпада с пътя на търновския възпитаник Григорий Цамблак и е трудно да се мисли, че книжовник от неговия мащаб е могъл да остане встрани от несъмнено твърде значимото за славянското богослужение музикалнореформаторско дело, свързано с имената на видни представители на търновските културни традиции. Имаме сериозни основания да се надяваме, че бъдещото цялостно и задълбочено изследване на цитирания богат документален музикален материал ще допринесе за конкретизирането на предполагаемото участие на Григорий Цамблак в утвърждаването и понататъшното обогатяване на музикалнореформаторските инициативи на търновските му учители.

* * *

В къснотезавантзийското време (XIV—XV в.) химнографското творчество не е непременно свързано и с творчество в областта на музиката (както е в предходната епоха на поети-композитори). Това обстоятелство е обусловено от закономерния ход на процеса на „еманципиране“ на музиката от словото в християнското богослужение. Но къснотезавантзийският химнограф не се освобождава от задължението да се съобразява с определени музикално-поетични жанрови канони — съобразяване, което отчетливо се изразява в стилистичните промени както в химнографията,³⁹ така и в музиката при утвърждаването на Ерусалимския устав. Макар и сравнително малко изучена, добре известна е химнографската дейност на Григорий Цамблак в духа на новата химнографска стилистика. Той е автор на служба за Йоан Нови Бялградски (писана в Румъния), на служба за Стефан Дечански и на редакция или нова преработка на службата за Петка Търновска (създадени в Сърбия), на осем стихирни за Успение Богородично, канон за печорските преподобни отци, редакция на служба на Петка Търновска и вероятно на служба за митрополит Ки-

³⁸ Л. Ф. Корни й. Болгарский распев в певческой практике Украины XVI—XVII вв. (к проблеме украинско-болгарских музыкальных связей). Автореферат на кандидатска дисертация. — Академия на науките на Украинска ССР. Институт по изкуствоведение, фолклор и етнография. Киев, 1980, с. 11.

³⁹ Ст. Кожухаров. Търновската книжовна школа и развитието на химническата поезия в старата българска литература. — В: Търновска книжовна школа. С., 1974, 277—310; Типологические параллели между византийской и славянской гимнографией. — В: Славянские культуры и Балканы. 1. С., 1978, с. 254—260.

приан (писани в Русия).⁴⁰ Между сравнително малкото нотирани документи, пряко свързани с химнографското творчество на Григорий Цамблак, специален интерес представлява разпетият в къснотворитантска музикална стилистика и записан с къснотворитантска невмена нотация текст на първата литийна стихира от службата на Йоан Нови Бялградски, който е открит в Путненското музикално-ръкописно семейство; мелодията на тази стихира е нотирана в два от путненските ръкописи — в Евстатиевия сборник и в т. нар. Путненски сборник, ръкопис, съхраняван под № 56/576 в музея на манастира Путна. Тези най-ранни и единствени досега пряко свързани с химнографската дейност на Цамблак на Балканите нотирани документи биха могли да предложат и по-конкретни данни за предполагаемата му музикалнотворческа дейност. За съжаление на настоящия начален етап на изследване на къснотворитантската музика в балканските страни (документирана от стотици ръкописи) тази възможност все още не може да бъде оползотворена. Тук ще споделя само някои наблюдения върху путненските музикални документи, свързани с химнографската дейност на Цамблак.

Мелодията на първата литийна стихира (от вечернята) за Йоан Нови Бялградски на първи глас е изписана в Евстатиевия сборник в репертоар, предшествуван от следната рубрика: **Здѣ починаетсѣ кратнмелѣ** (л. 105) (става дума за характерен за къснотворитантското време каллофонно разпят репертоар от стихирите от триода, пентикостаря и минеите). Записът се намира на л. 138 б—140. (На лист 140 има надпис, който гласи: **Конецъ кратнмъ светомъ ѿванъ соучавскомъ**. По Хр. Кодов.) Евстатиевият сборник не съобщава име на композитор. Авторско приписване обаче предлага вторият ръкопис — Путненският сборник. Стихирата е поместена в т. нар. „първи“ двуезичен дял на ръкописа (датиран от първото десетилетие на XVI в.),⁴¹ на л. 76б—78, след рубриката на л. 44, която съобщава, че започват творби на Евстатие протосалт: **Зѣ починаетсѣ творенѣ еустатѣва протосалта**. Авторството на Евстатие е потвърдено от обозначението „ту авту“, което съпровожда записа на самата стихира, следваща приписана на Евстатие мелодия за стихира на св. Симеон: **тѣ мовѣ еустатѣ**.⁴² За първи път стихирата от службата на Йоан Нови Бялградски е цитирана от А. И. Яцимирски през 1902 г. и е наречена от него „самостоятелно молдовско произведение в честъ местного святого“, без обаче да се посочи мястото ѝ в службата.⁴³ Стихирата в Евстатиевия сборник се споменава от Ст. Кожухаров по повод аргументацията му в полза

⁴⁰ Ст. Кожухаров. Търновската книжовна школа..., с. 302—303. Ст. Петров и Хр. Кодов. Старобългарски музикални паметници, с. 179.

⁴¹ Според Ан. Пеннингтън Путненският сборник е съставен от два дяла. Първият от тях — от л. 1—84б е близък по съдържание на Евстатиевия сборник, но е писан по-късно и от различна ръка; а вторият — от л. 85 до л. 160 е гръцка антология от преди 1500 г., близка по съдържание до Молдавските ръкописи. А. Pennington. Eustatie's Song book..., p. 566.

⁴² А. Pennington. The composition of Eustatie's..., p. 102—103. Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. ..., с. 111.

⁴³ А. И. Яцимирский. Кирилловские нотные рукописи с глаголическими тайнописными записями. Древности. — Труды славянской комиссии изпер. Московского археологического общества. Т. III, 1902, с. 154.

на Цамблаковото авторство на службата за Йоан Нови Бялградски; според Кожухаров в Евстатиевия сборник са събрани и нотирани отделни песнопения от службите на големи общохристиянски празници и за най-популярни и почитани светци, които са били нужни на протопсалта като образци за разпяване на останалите ненотирани текстове в съответните части на службите или изобщо като готови мелодични модели за съответните гласове и видове напеви.⁴⁴

Първото музикално-аналитично изследване върху транскрибирана на съвременна нотация мелодия на стихирата предприема румънският музиковед Григоре Панциру.⁴⁵ Авторът започва с кратко сравнително изследване на словесния текст, установявайки редица „грешки“, той стига до заключението, че текстът е бил писан от човек, мислещ на румънски — констатация, която му служи в полза на твърдението, че авторът на стихирата е румънец по народностен произход. Определил калогонната стилистика на мелодията (наречена от него „пападичен стил“), Панциру смята, че тя е била предназначена за изпълнение от църковен певец с големи гласови възможности. Авторът предприема транскрипцията на невмения текст на съвременна нотация по записа в Евстатиевия сборник, при което особено голямо внимание отделя на въведените в невмения текст междинни гласови сигнатури; съобразно тези сигнатури той разделя мелодията на девет мелодични „фрази“, предлагащи мелодично развитие в различни гласове (което не пречи според него да бъде постигнато „завършено единство“ чрез използване на „идентични мелодични формули“ или повторение на „малки ритмично-мелодични украшения“⁴⁶). Панциру смята, че изписаните от Евстатие междинни гласови сигнатури представляват музикален „тайнопис“, познат само на путненските певци и предназначен съобразно популярна средновековна практика да „подвежда“ певци от други школи. Сравнявайки междинните гласови сигнатури в двата путненски записа, авторът установява наличието на разлики, дължащи се според него на различие по време; за по-ранен той приема невмения запис в Путненския сборник, отнасяйки го неправилно преди 1500 г. Заключението на Г. Панциру е: 1) че стихирата е румънска творба със славянски текст и с мелодия във византийски стил, съответен на епохата; неин автор е протопсалтът Евстатие, и 2) стихирата свидетелствува за характерни за певческата школа в манастира Путна музикалнокомпозиционни принципи, които трябва да бъдат основно проучени.

Няма да коментирам нито поставения от Г. Панциру проблем за текстовите разночетения в Путненските музикални сборници (подобни разночетения могат да бъдат открити както в среднобългарските, така и в гръцките текстове и заслужават специално езиковедско проучване), нито твърдението за румънско авторство на стихирата; авторството на Цамблак на цялата служба за Йоан Нови Бялградски е безспорно доказано.⁴⁷ Няма да се спирам и на възприетия от Г. Панциру транскрипционен метод, въведен в румънската музикална медиевистика от видния

⁴⁴ Ст. Кожухаров. Търновската книжовна школа, с. 305—306.

⁴⁵ G. Panțiru. Școala musicală de la Putna. — Studii de muzicologie, 6. București, 1970, 31—67, p. 42—64.

⁴⁶ Ibidem, p. 44.

⁴⁷ Ст. Кожухаров. Търновската книжовна школа: ..., с. 300—309.

и представител И. Петреску,⁴⁸ тази транскрипционна система (и по-специално принципите на тълкуване на знаците за ритмика) е дискуссионна и не е намерила приложение извън Румъния. Но специален коментар заслужава становището на Г. Панциру относно т. нар. междинни гласови сигнатури, които играят и водеща роля в транскрипцията му. Преди всичко Г. Панциру неоснователно възприема новогръцкото Хрисантово-Хурмузиево значение на междинните гласови сигнатури (мартирии), утвърдено едва след 1814 г.;⁴⁹ според новогръцката възрожденска музикална практика гласовите сигнатури са изпълнявали функцията на „контролни“ за правилността на изпълнението знаци.⁵⁰ Тази функция обаче е неприсъща на сигнатурите от ранното поствизантийско време. Поради същата причина неоснователно е и въвеждането на транскрибираната мелодия във възрожденското Хрисантово-Хурмузиево осмогласие;⁵¹ смята се, че модалността през къснопоствизантийското време е била значително по-различна.⁵² В извършената за настоящия доклад транскрипция на невмения запис по Евстатиевия сборник⁵³ е възприета смятаната за свойствена на медно-къснотрансвизантийския период модална система. Използувани са и резултатите от специалното изследване на Й. Растед върху междинните гласови сигнатури във византийските нотации.⁵⁴ Според Й. Растед тези своеобразни буквено-невмени комбинации са имали първоначално твърде различни от възрожденските функции. Те са били свързани с тържественото изпълнение на мелодиите, служили са на основното мелодично членение, често определящо и изпълнителското разпределение между двата хора и солистите им, т. е. знаците са изпълнявали и ролята на междинни гласови интонации (мелодични мотиви-формули), предназначени да подготвят встъпването в следващия мелодичен дял; а това встъпване често е било свързано с гласови промени и мелодични транспозиции.⁵⁵

Палеографско-текстологичното изследване на певческия репертоар на Великата вечерня в Путненските (Молдовските) ръкописи (извършено в дисертацията ми)⁵⁶ позволи редица констатации относно употребата на междинните гласови сигнатури в Путненското ръкописно семейство.

⁴⁸ J. D. Petrescu. *Etudes de paleographie musicale byzantine*. Bucarest, 1967.

⁴⁹ *Chryzantos of Madytos*. Θεωρητικὸν μέγα. Trieste, 1832.

⁵⁰ П. Динев. Ръководство по съвременна византийска невмена нотация. С., 1964.

⁵¹ Пак там.

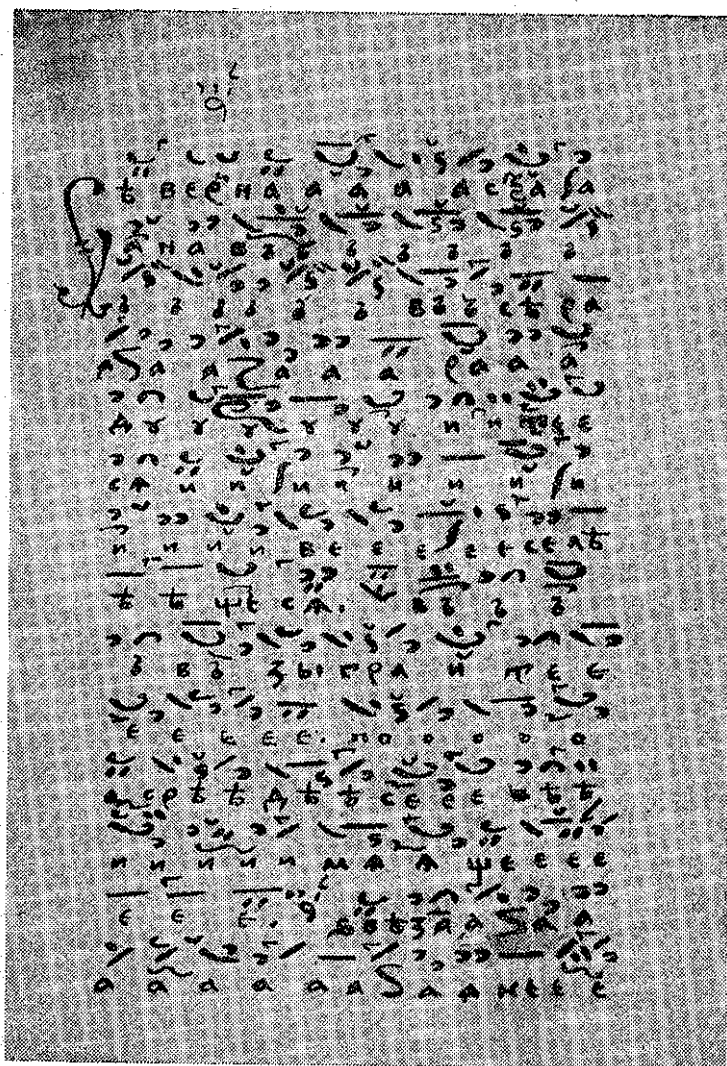
⁵² O. Strunk. *Intonations and Signatures of the Byzantine Modes*. — *The Musical Quarterly*, 31, 1945, p. 339—355.

⁵³ За съжаление до написването на доклада нямаш достъп до оригинала или фотокопие на цялостния невмен запис на стихирата от Путненския сборник; разполагам само с началния ѝ невмен ред, преписан по време на твърде краткотрайното преглеждане на фотокопието на ръкописа, намиращо се в Музикалния отдел на Централната държавна библиотека в Букурещ (1975). Транскрипцията на мелодията е правена по фотокопие на Евстатиевия сборник, намиращо се в библиотеката на Института за музикознание при БАН. Факсимиле на записа е публикувано в: Ст. Петров и Хр. Кодов, *Старобългарски музикални паметници*, с. 307—310.

⁵⁴ J. Rastied. *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. — *Monimenta Musicae Byzantinae*. S. Subs., vol. 7. Copenhagen, 1966.

⁵⁵ Ibidem; D. Conomos. *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth centuries*. Thessaloniki, 1974, chapter 6.

⁵⁶ Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. ..., гл. V.



Фиг. 1. Евстатиев дневник, л. 1386

Бе установено, че за разлика от основната в къснопоствизантийската музикално-писмена практика тенденция към увеличаване на броя на междинните гласови сигнатури (и на знаците за мелодична модулация фторе) Путненските ръкописи проявяват известна консервативност. Многобройните разночетения, допуснати от Путненските ръкописи в сравнение с паралелни византийски невмени записи от XIV—XV в., свидетелствуват за непоследователно възприемане в Путьна на късновизантийската система на междинни гласови сигнатури и знаци за модулация фторе; поради това и путненските знаци от този порядък трудно биха



Фиг. 2. 1. Ръкопис E. D. Clark 14, л. 223б — стихира за св. Прокопий¹; 2. Евстатиев сборник, л. 138б — стихира за св. Йоан Сучавски²; 3. Евстатиев сборник, л. 135 — стихира за св. Димитър³

1, 2, 3 Съобразно международната транскрипционна практика в нотния текст на транскрипциите не са отразени знаците за намаляване на нотната стойност: тяхното въвеждане изисква обяснения, които излизат извън задачите на студията

могли да служат за ориентири в транскрипциите без наличието на допълнителен сравнителен материал.

За да се определи принципно допустимата изява на местни композиционно-структурни особености в рамките на даден жанр, е необходимо извършването на специализирано жанрово-стилистично изследване, в

случая върху жанра на калофонните стихирни. А това е много трудна бъдеща задача на музикалната византология и медиевистичната музикална славистика, доколкото този нов жанр е между най-популярните в къснопоствизантийската практика и принадлежи към постоянното съдържание на късновизантийските аколутни.⁵⁷ За настоящото изследване съм имала възможност да ползвам като сравнителен материал само една мелодия от късновизантийския жанр на калофонните стихирни — стихирата за св. Прокопий на първи глас от византийския композитор Мануил Хризафис от XV в. в запис от Оксфордския ръкопис E. D. Clark 14 от XVI в., смятан за свързан с молдовската певческа практика.⁵⁸ Втората мелодия, послужила за сравнително изследване, е мелодия отново от Евстатие — стихирата на св. Димитър на първи глас (Евстатиев сборник, л. 135—136б, фиг. 1 и 2).

Сравнителното изследване на трите мелодии позволи следните констатации.

В сравнение с образа на от късновизантийската практика мелодията на Евстатие е по-малко пространна, но по-разнообразна в мелодичното си развитие, което би могло да свидетелствува за „авторска“ самобитност при сладкогласното разпяване на славянската стихира. Изследването на двете калофонни стихирни от Евстатие обаче представи устойчивост на жанрово-стилистично равнище, което трудно би могло да се свърже само с личностна творческа изява и по-скоро би могло да представлява особеност на дадена местна певческа школа. Несъмнено такава школа би могла да бъде преди всичко певческата школа в Путна през XVI в. Но създаването на подобна устойчивост в местните жанрово-стилистични изяви предполага по-дълго време, а Евстатиевият сборник е един от най-ранните за Путненската школа певчески ръкописи. Цитираните констатации потвърждават и резултатите от извършените досега изследвания върху Евстатиевия музикален репертоар — в жанра на осмогласния цикъл на „Бог Господ“ и в цикъла на „трисвятое“; резултати, установили също наличието на трайни жанрово-стилистични особености.⁵⁹ Изредените наблюдения дават основание да се предполага съществуването на по-ранни „корени“ на Путненския репертоар на среднобългарски език; корени в по-ранната славянска Палеологова песенна практика в България, Сърбия и Влахо-Молдова през XIV—XV в. Така отново стигаме до възможността за музикални изяви и от страна на видния книжовник Григорий Цамблак,⁶⁰ автор на химнографски творби през ранния XV в. в района, в който се появяват и най-ранните славянски документи на претворяване на негови химнографски творби в стила на късновизантийското „ангелогласие“.

⁵⁷ E. Williams. Op. cit., chapter III.

⁵⁸ N. Wilson and D. Stefanovic. Manuscripts of Byzantine Chant in Oxford. Oxford, 1963, p. 24—30.

⁵⁹ Е. Тончева. Църковната музика в Търновската школа. . . , с. 587—589.

⁶⁰ П. Русев и А. Давидов. Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература. С., 1966.

* * *

Макар и да не предлагат преки аргументи в полза на предполагаемата музикална дейност на Григорий Цамблак, изнесените в доклада факти, документи, обстоятелства и съображения разкриват пред медиевистичното музикознание богати перспективи за изследователска работа върху Търновската „музикална“ школа през XIV в. и върху дейността на нейните възпитаници и последователи през следващите столетия, между които имаме твърде много основания да търсим и Григорий Цамблак.⁶¹

⁶¹ П. Русев. Место и роль Тырновской Евфимиевской школы в культурном общении на Балканах и в Восточной Европе в средние века. — В: Славянские культуры в Балканы. 1. С., 1978, с. 348—361; П. Русев. Школата на Евтимий Търновски в манастира „Св. Троица“. — В: Търновска книжовна школа. С., 1974, с. 27—38; Реформата на Евтимий Търновски. — В: Търновска книжовна школа. 2. С., 1980, с. 49—54.