

НИНА КОНСТАНТИНОВА (Бургас)

КЪМ ВЪПРОСА ЗА МУЗИКАЛНАТА ДЕЙНОСТ НА ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК В РУСИЯ

Григорий Цамблак е не само знаменит църковен писател и блестящ и неуморен пропагандатор на традициите на Търновската книжовна школа в Русия, Сърбия и Молдова, но и изявен химнограф,¹ който с творческата си дейност допринася за развитието на музикално-певческото изкуство особено в Русия. В книгата си „Замечания для истории церковного пения в России“ В. Ундолски пише: „Известный своей ученостью митрополит киевский Цамблак был любитель и знаток пения. Во многих стихирарях встречаются его напевы.“² Изброявайки под линия 27 разпева, характерни за древноруската певческа практика, той посочва и разпев „Цамблак“³, но за съжаление не дава по-точна информация за местонахождението му. Цитираният от А. Яцимирски „цамблачен“ невмен знак от руска нотна азбука от 1838 г. е важно доказателство за богатата музикална дейност на забележителния писател.⁴

По всяка вероятност именно с дейността на Григорий Цамблак в Русия би могло да се обясни и проникването и утвърждаването на „болгарский роспев“ в певческото изкуство на Югозападна Русия. Анализът на историческата обстановка, както и проучването на югозападните ръкописни нотолинейни ирмолози от края на XVI—XVIII в. дават основание за предположението, че „Болгарский роспев“ се разпространява в Югозападна Русия не в началото на XVII в. във връзка с подновяването и засилването на борбите на православните християнски братства срещу брестката католическа уния от 1596 г., както смята И. Вознесенски,⁵ а значи-

¹ Ст. Кожухаров. Търновската книжовна школа и развитието на химичната поезия в старата българска литература. — В: Търновска книжовна школа. С., 1974, с. 277—309.

² В. М. Ундольский. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846, с. 4.

³ Пак там, с. 11.

⁴ А. И. Яцимирский. Григорий Цамблак. Очерк его жизни, административной и книжной деятельности. СПб., 1904, с. 210. Съветската изследователка А. Н. Кручинина в писмо до авторката на настоящата статия съобщава и за „цамблачна“ фита.

⁵ И. И. Вознесенский. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Т. II. Болгарский распев. Киев, 1891, с. 75—78.

телно по-рано, в края на XIV — началото на XV в. Неговото установяване в култовата практика на Югозападна Русия би могло да се тълкува като специфична проява на второто южнославянско влияние в областта на музиката, разгърнала се само в южноруските предели.⁶ Известно е, че плодотворните реформаторски литературни и химнографски традиции на Евтимиевата школа намират широк резонанс не само в Московска Русия, но и в западноруските земи, т. е. в границите на тогавашното Литовско-руско княжество. Цамблак е избран за киевски митрополит след откъсването на киевската митрополия от патронажа на Московската патриаршия от московския княз Витовт и има сериозни противоречия и сблъсквания с московския патриарх Фотий и с цариградския патриарх, като дори е бил анатемосан и отлъчен от църквата. Когато през 1415 г. Цамблак е ръкоположен за митрополит, той има авторитета и властта да съдейства за въвеждането на пренесения от емигрирали монаси „Болгарский роспев“ в култовата практика на Югозападна Русия, който като характерно славянско пеене участва в окончателното реформиране и нормативно уточняване на православното певческо изкуство в южноруските предели. Може би именно присъствието на Цамблак в Югозападна Русия обяснява факта, че за разлика от литературните произведения на търновските книжовници „Болгарский роспев“ като специфична проява на второто южнославянско влияние в областта на музиката до средата на XVII в. намира най-широко разпространение само в украинските и белоруските земи, включени в Литовско-руското княжество, а не въобще в Русия. Същото би могло да се отбележи и за югозападните ирмолози, които съществено се отличават от великоруските, но са твърде близки по състав и разположение на материала до византийските аколутии, които получават най-широко разпространение през XIV—XV в. и отразяват забележителното реформаторско дело на Йоан Кукузел.⁷

Проникването на „Болгарский роспев“ в Югозападна Русия се определя от специалистите към началото на XVII в., тъй като именно през този период той намира най-широко разпространение в певческите ръкописи. Но това съвсем не означава, че характерните за Югозападна Русия разпеви (в това число и „Болгарский“) не съществуват и преди това в устната певческа практика, като се има пред вид, че киевската квадратна нотация се въвежда в употреба от края на XVI в. Интересен за историческото музиковедение е фактът, че „Болгарский роспев“ се съдържа и в двата най-стари от известните на науката до този момент югозападни ръкописни ирмолози от края на XVI в. — Львовския и Супрасълския. Техните изследователи Ю. Ясиновски и А. Конотоп предполагат, че песнопенията, залегнали в състава на тези сборници, са съществували в обиходната практика и са имали свой календарен ход дълго още преди графичното им отразяване в певческите книги.⁸ Според Ю. Ясиновски⁹ наличието на „българ-

⁶ Н. Константинова. Ролята на „Болгарский роспев“ във второто южнославянско влияние. Доклад, четен на научната сесия, посветена на Йоан Кукузел. С., юни 1980.

⁷ Е. Л. Тончева. Болгарский роспев: Композиционно-структурни особености на стихирарическия жанр. — В: Проблеми на старата българска музика. С., 1975, с. 107.

⁸ Ю. П. Ясиновский. Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI—XVII в. (На материале западноукраинских нотолинейных ирмолонгов.) Канд. дис. Киев, 1978, с. 91—93; А. Конотоп. Супрасълский ирмоло-

ски“ песнопения във всички югозападни ирмολози, както и близкото сходство на редакциите в ръкописи, разделени от непродължителен период от време, но от големи географски разстояния, също показват, че „Болгарский роспев“ се прилага в украинската култова практика преди появата на квадратното нотно писмо. В полза на това твърдение е и наблюдението, че определени песнопения, като седалните на осемте гласа, някои стихъри, като „Тебе одеющегося“, „Прийдите ублажим Йосифа“, „Идеже осеняет благодат“ и др., са разпети в почти всички нотолинейни ръкописи с „Болгарский роспев“. При това те са изложени без указание, което показва, че тези образци още от самото начало на появата си в Югозападна Русия са се прилагали изключително с „Болгарский роспев“, а онези, които са използвали сборниците, не са се нуждаели от допълнителни сведения поради липсата на други редакции. Указания за „българска“ принадлежност в песнопения, като кондака „Взбранной воеводе“, „Бог Господ“ с тропари и др., обикновено се явяват в случаите, когато са изложени в две редакции — местна и „българска“. Най-често „Болгарский роспев“ се прилага към песнопения, предписани от устава, но по една или друга причина неразпети до момента на прилагането му в югозападната певческа практика. Но съществуват сборници, съставени изцяло от песнопения на „Болгарский роспев“. Досега са известни 4 такива ирмолога,¹⁰ а тяхното наличие доказва твърдението на Ел. Тончева, не в определени манастирски центрове на Югозападна Русия се създават певчески школи на „Болгарский роспев“, идентифицирала като една от тези школи манастира „Велики Скит“ край Лвов.¹¹

Тези данни ни дават основание за становището, че „Болгарский роспев“ прониква и се утвърждава в Югозападна Русия в края на XIV — началото на XV в. дълго още преди появата на киевската нотация и новия етап от борбата на православните християнски братства срещу католическата уния от 1596 г., но през този период той получава нов, силен разцвет, проявил се както в отразяването му в певческите книги, така и в появата на първите му многогласни партесни хорови обработки.¹²

* * *

Докато дейността на Григорий Цамблак има по всяка вероятност връзка с проникването на „Болгарский роспев“ в Югозападна Русия, то неговото химнографско наследство оставя следи и в развитието на знаменния монодичен стил в Московска Русия. Това се доказва от записаната с киевска нотация стихира на „Успение Богородично“ от Цамблак, която е запазена в една и съща редакция в три руски певчески ръкописни сбор-

гион 1598—1601 и теория транспозиции знаменного распева. (На материале певческих рукописей XVII в.) Канд. дис., 1978, с. 22.

⁹ Ю. П. Я с и н о в с к и й. Цит. съч., с. 50.

¹⁰ Трите ирмолога са намерени от Ел. Тончева в Букурещ, а четвъртият (Тит. 1902) открих през 1979 г. в Ленинград.

¹¹ Е л. Т о н ч е в а. Церковная музыка в Болгарии в XV—XVIII веках. — В: Славянские культуры и Балканы. Т. I. С., 1978, с. 300.

¹² Н. К о н с т а н т и н о в а. „Болгарский роспев“ и неговото място в руската многогласна музика от XVII—XVIII в. — В: Хуманизмът и развитието на културите. Историческата съдба на хуманизма в източнорхристиянския тип култура и Западно-европейското възраждане. Т. IV. С., 25—29 март 1980, с. 617—622.

ника,¹³ но по библиографски данни е известно, че се среща и в крюкови ръкописи. В. М. Ундолски публикува за първи път текста на тази стихира в своите „Замечания для истории церковного пения в России“¹⁴, като отбелязва, че е взет от крюков стихирар, принадлежал на княз М. Оболенски и писан не по-късно от 1652 г. За съжаление местонахождението на този изключително интересен и ценен за музикалната история ръкопис е неизвестно понастоящем. От дадения под черта състав на този сборник се вижда, че стихирата на Цамблак е нотирана в две различни редакции, но само втората е с указание за неговото авторство.¹⁵ Забележката на В. Ундолски: „красноречию этой стихире и глубине богословских мыслей конечно соответствуют и самые ноты Цамблака“ подчертава, че той го счита за автор и на музиката.¹⁶

Музикално-текстологичният анализ на Цамблаковата стихира от трите нотолинейни ръкописа, както и сравняването ѝ с други образци на древноруското певческо изкуство дават основание за твърдението, че по своите стилистични особености тя принадлежи към знаменния разпев. При разглеждането на този все още недостатъчно проучен монодичен стил се изхожда от общите закони на музикалното формообразуване, предимно от принципите на повторението и периодичността,¹⁷ които дават възможност на слушателя да обхване музикалната конструкция по слух, като „разпознаване“ на вече прозвучали и известни звукови явления. При анализа е необходимо да се има пред вид, че стихирата на Цамблак принадлежи към вокалното изкуство, синкретично свързано със словото, със закони на развитие, съвсем различни от тези при инструменталните жанрове. А. В. Преображенски отбелязва, че за култовите песнопения „в основе музыкального изложения лежала та же форма, которая была положена в основу словесного“.¹⁸ Детайлното изследване на Цамблаковата стихира показва, че организацията на напева зависи от структурата на текста и музикалната конструкция на произведението се подчинява на строфичното деление на текста, като на всеки негов стих обикновено съответствува музикална фраза, завършваща с каденца. Известният музикален палеограф М. В. Бражников смята, че съществуването на разпева е невъзможно без каденците и полукаденците, които се допълват и обясняват цезурите в словесния текст.¹⁹ Заклученията създават в напева стабилност от периодичен план и са знак за разчленяване на отделните фази от мелодичната конструкция. В стихирата на Цамблак те се основават на точно определени мотиви с постоянен мелодично-ритмичен състав. Изразената в нея тенденция към повтарянето на каденците е един от факторите, който съдейства за типизацията им и за своеобразното римуване на краищата на музикалните фрази (пример 1).

¹³ ГИМ, Син. певч. № 533, 539, 545.

¹⁴ В. М. Ундольский. Замечания для истории церковного пения в России, с. 4—6.

¹⁵ Пак там, с. 8.

¹⁶ Пак там, с. 4.

¹⁷ Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 351, 396—402.

¹⁸ А. В. Преображенский. Культовая музыка в России. Петроград, 1924, с. 9.

¹⁹ М. В. Бражников. Федор Крестьянин — русский распевщик XVI века. — В: Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. М., 1974, с. 146.

Пример 1

И не се съдѣи нази раи ни ции
ца ра и граа и ав
аи и но ки и про сты
а мы на ав аи е
тро ни о ецы па жи ти тро
а и ма тро е ни зы ка
емь и вер но пра зназ емь

Особено интересен е т. нар. „дарский конец“, посочен от Н. Серьгина,²⁰ с който завършва и разглежданата редакция на Цамблаковата стихира. Това е характерна мелодично-ритмична каденцова формула, която е прибавяна от древноруските певци в края на много песнопения, въпреки че в ладово и тонално отношение се различава от основния рисунок на напева и по този начин може да бъде разглеждана не като логичен край на произведението, а просто като условен знак за завършване (пример 2).

Пример 2

ни

²⁰ Н. Серьгина. О некоторых принципах организации знаменного распева. — В: Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979, с. 182.

Знаменният разпев е нетематичен като явление, тъй като се основава на словесната структура. Поради това неговото формообразуване е насочено не към цялостност на собствената музикална организация, а към разкрояване на детайлите, към вариантно развитие на материала, разкриващо смисъла и нюансите на текста. В Цамблаковата стихира то се основава на „вариантно-строфическия“²¹ принцип и напевът ѝ се изгражда в резултат на сложно взаимодействие между периодичното повторение на интонационно установените типизирани каденцови съчетания и вариантното развитие на мелодичния материал в средните раздели на фразите. По този начин се създава една своеобразна драматургия от съпоставянето на свободно и богато мелодизирани участъци на вариантното движение с по-сдържания тон на заключителните каденциращи раздели. Основни градивни елементи при организацията на напева са сложните фитни²² съчетания, които се появяват над кулминационните и най-важните за разкриване на съдържанието думи, чрез което се постига отделяне на смисловите акценти на текста при конструирането и развитието на мелодичната линия на песнопението. Така например „Дево“ се отбелязва с фита „светлозвездна“, „пресвятая“ — с фита „громна“, „ангелы“ — с фита „хабува“, „Бог съй“ — с фита „трясоповодна“, „величают“ — с фита „затвор“, „царствию вечному“ и „Богородице“ — с фита „пятогласна“ и др. (пример 3).

Пример 3

Пятогласна фита

Что те съ громна фита

пресвятая

ангелы хабува

Бог съй

трясоповодна

величают

затвор

царствию вечному

Богородице

Периодично повтарящите се фонетични конструкции на словесния текст при мелодичното си разпяване обикновено имат идентичен или много близък по интонационен състав мелодичен еквивалент. Възклицанието „О“ от раздела на втори глас се отделя два пъти с еднаква формула, но

²¹ С. С. Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 109.

²² Фита е условен знак в крюковата нотация. Тя има начертанието на славянската буква ѳ и се намира в средата на няколко крюка. Представява съкратено означение на цяла мелодична линия с мелизматичен характер.

при третото си излагане е вече във вариантено изменен и съкратен вид. При появата си в шести глас то отново се разпява с вече прозвучалото, добре познато съчетание. Същото се отнася и за думата „пойди“, представена три пъти с варианти на „високогласна“ фита и за „кто“ — с варианти на „зилотна“ фита. По този начин се създават трайни интонационни връзки на разстояние и стабилност във формата (пример 4).

Пример 4.

Глас втори

ПРЪ СЛА- ВНА- ТУ ЗЪВ НІ А.

ПЕ- ПЕ- СТИ- ЖИ- МА ТУ.

ТАЙ- ПЕТКА.

ГЛУ- СИ- НА- ВЪ- ГА ТУТРА.

глас шести

ГО- АБ- БИ- ЦЕ- ИС-

ДА- А.

Речитативността не е характерна за стихирата и нейната широко разгънатата мелодична линия се постига чрез постепенното плавни движение на напева и отпяването на господстващите за отделните фрази тонове,

които встъпват помежду си в определени ладови и мелодични взаимоотношения и образуват сложна и красиво оформена пластична редица.

Най-трудно е да се установи ладовото развитие на творбата, като се има пред вид, че този проблем във връзка със систематизацията на древноруското осмогласие е един от най-слабо застъпените и изяснените в теоретичната литература. М. В. Бражников смята, че анонимните създатели на разпева разбират под глас не самия звукоред и неговите вътрешни закономерности, а съвкупността от гласовите „попевки“²³. Интересна особеност на стихирата на Цамблак е, че тя не е издържана отначало докрай в пределите на един глас, а е построена във форма на „осмогласник“, т. е. разбита е изкуствено на девет раздела, всеки от които се излага в един от осемте гласа. Това произведение представлява монументална и грандиозна по своите мащаби вокална композиция, състояща се от 168 разпети стиха. Нейната ладовост се определя от ладовата принадлежност на „попевките“ и фитите, които я изграждат. Анализът показва, че съществува взаимодействие между словесната и ладовата структура. Централната ладова опора съвпада с краищата на мелодичните фрази и на стиховете на текста, докато междинните опори по правило съответствуват на краищата на думите, т. е. опорните тонове на ладовата организация отговарят на цезурите в текста. Трябва да се изтъкне, че в нито един от образуващите песнопението девет раздела не може да се назове определен лад, в който този епизод да протича отначало докрай. Известно е, че честата или бавната смяна на ладовите господстващи тонове в различните фрази има важно организиращо значение за мелодичната линия на напева и е един от основните формообразуващи фактори. Тя съществено се различава от модулационността на хармоничния стил и по-скоро носи характера на средновековната модулационна монодия, основана на редуването на различни опорни тонове и ладова децентрализираност. Неизвестният композитор на стихирата подхожда със забележителна творческа свобода към различните знаменни попевки и в резултат на тези изобретателни комбинации се достига до сравнително честа смяна на равноправните тонални опори и динамизация на музикалните процеси.

Стихирата на Цамблак се развива в твърде широк диапазон и обхваща почти всички тонове (без ре²) на обиходния звукоред. Особено интересен е стих XVII от раздела на осми глас — „И жива паки преставаешися к Божественной светлости“, който се разгръща в изключително широките за този стил граници на почти целия обиходен тонов обем от ла — до² (пример 5).

Широко разгънатите мелодични линии на произведението несъмнено поставят сериозни технически и интерпретационни трудности пред изпълнителите и са доказателство за изключително високото певческо и композиционно майсторство на древноруските певци. Невъзможно е да си обясним тяхното изпълнение на един дъх, като се има пред вид, че на „днесъ“ отговаря фраза с продължителност от 117 времена, а на „Господь“ съответствува фитно съчетание с продължителност от 90 времена.

Анализът на нотолинейната редакция на Цамблаковата стихира на „Успение Богородично“ показва, че и в музикално отношение тя принадле-

²³ М. В. Бражников. Федор Крестьянин — русский распевщик... Според М. Бражников попевките са интонационни ядра на напева.

Пример 5

И ИИ- БА ПА-

ИИ

ПРЕ СТА- ВЛАА Е ИИ- СА ББ

ЖЖ СТВЕН ИИИ СВС- ТАБ- СТИ

лежи към шедьоврите на древноруското певческо изкуство, характеризира се не само с дълбока емоционална изразителност, но и със солидна техника на монодичното писмо. Тя е ярко документално доказателство за разпяване на химнографско произведение на Григорий Цамблак в руската певческа практика и за високохудожествения синтез между поетичното слово на един от най-ярките представители на Търновската книжовна школа и стилистичните възможности, предоставени от знаменната певческа култура. Бъдещите археографски проучвания ще покажат как са звучали други химнографски творби на Цамблак и разпевът, носещ неговото име, и доколко той по своя състав и структурни и интонационни особености е близък до „Болгарский распев“, ще допълнят и обогатят представите ни за значителната и важна роля на Григорий Цамблак за развитието и разцвета на музикалното изкуство.