

ЕЛЕНА ТОНЧЕВА (София)

ЦЪРКОВНАТА МУЗИКА В ТЪРНОВСКАТА ШКОЛА И СЪХРАНЕНИЕТО ѝ В МОЛДАВСКАТА ЦЪРКОВНОПЕСЕННА ПРАКТИКА ПРЕЗ XVI В.

В Синайския ирмолог № 1256 от 1309 г. в репертоара на Великата вечерня се намира мелодия (за стих 8в² на псалм 3), която е приписана на Йоан Пападопулос Кукузел и е обозначена като „нова“.¹ Това е най-ранната известна ни досега мелодия, която документира появата на нов византийски църковнопесенен репертоар за един от основните дялове на богослужението — вечернята. Създаването на нов църковнопесенен репертоар, започнало в началото на XIV в., се налага от промяната в богослужебния ред, която настъпва с утвърждаването на Йерусалимския устав във византийската литургическа практика. Резултат на вековното взаимодействие между двете географски разграничени литургически области на православния Изток — южната, или Йерусалимската, и северната, или Константинополската, — на техните манастирски и градски литургически традиции,² „новият“ култ има изисквания, които не могат да бъдат задоволени от стария певчески репертоар.

И така на границата между XIII и XIV в. започва активно музикално творчество, чиито образци се обединяват в нов тип църковнопевчески сборник със смесено съдържание, наречен „аколутие“, т. е. последования от служби;³ сборниците тип аколутие съдържат основния певчески репертоар за главните дялове на богослужението вечернята, утринната и трите литургии. Най-ранният известен досега сборник тип аколутие е Атинският ръкопис № 2458 от 1336 г., вероятно непосредствен препис на сборник на Йоан Кукузел.⁴ От периода XIV—XV в. до съвременността ни са съхранени около 54 сборника — аколутие, в които са съобщени имената на около 80 автори. Тези сборници представят и двата основни стилистически пласта в църковнопесенния репертоар от Палеологовото

¹ E. Williams. John Koukouzeles' reform of Byzantine chanting for Great Vespers in the fourteenth century. Ph. D. Thesis, Yale University, 1968.

² Ibidem, II.

³ Ibidem, III; O. Strunk. The Antiphons of the Octoechos. — Journal of the American Musicological Society, XIII, 1960, p. 53.

⁴ E. Williams. Op. cit., III, p. 77—78.

време — т. нар. „стари“ („палеон“) мелодии и т. нар. „нови“ („неон“), или новокомпозирани, които се придружават от конкретни авторски приписвания.⁵ Стилистиката на новокомпозирания певчески репертоар обаче също не се формира случайно; тя следва основните стилообразуващи тенденции на времето, в което се поражда. Поради това и тази стилистика предлага особености, близко аналогични на особеностите на палеологовото изкуство и по-специално на литературата, особено в изявите ѝ, повлияни от идеите и естетиката на исихазма; аналогия, която ще се опита да изведем — макар и накратко и поради това твърде схематизирано (поради ограниченото място) в настоящия първи дял на доклада.⁶

Предполага се, че исихазмът възниква като манастирска реакция на активизиращия се хуманизъм в светския живот на Византия;⁷ той усвоява традиционните идеи на християнския мистицизъм, но ги съчетава по специфичен начин, отговарящ на „предренесансовия“ дух⁸ на Палеологовото време. Особено специфично е отношението на исихазма към словото, основащо се на традиционната теоложка идея за съотношението между външната материална „обвивка“ и вътрешната духовна „истина“; идея, върху която се гради системата на християнската символика.⁹ Исихастката концепция за словото като средство за богопознание обуславя в голяма степен характерната за времето повишена взискателност към формалната му и семантична точност. Тази концепция съдействува за развитието на риторическите литературни жанрове, за разцъфтяването на литературния стил „плетение словес“, който се основава на „най-внимателно отношение към словото, към звуковата му страна, етимологията му, тънкостите на семантиката му“¹⁰. Аналогични на цитираните явления в областта на езика и литературата са и явленията в областта на музиката на Палеологовото време, или музиката, която създават Йоан Кукузел, неговите съвременници и последователи. Новата музикална стилистика се проявява цялостно, в смисъл, че засяга и системата на църковното осмогласие (разширява модалната система), и композиционно-структурните принципи (разширява се цялостната конструкция на мелодиите, променя се мащабно-структур-

⁵ Ibidem, V, VI, VII; M. Velimirović. Byzantine composers in Ms Athen 2406. — In: Essays presented to Egon Wellesz. Oxford, 1966, p. 7—18.

⁶ Историко-културното осмисляне на късновизантийските музика и нотация все още е бъдеща задача на музикалната византология, която едва през последните години насочи вниманието си към този период от развитието на византийската музикална традиция. Проблемът частично е поставен у E. Williams (op. cit.), както и от редица други византолози, като K. Levy, O. Strunk, D. Konomos. В българската музикална медиевистика опит за разработването му е направен от E. Тончева: E. Toncheva. Die Kirchenmusik in der literarischen Schule Eftimis zu Tirnovo (14. Jahrhundert). Synodik des Zaren Boril. — Musica Antiqua. Bydgoszcz, 1975, p. 45—59; Les chants „bulgares“ dans les manuscrits musicaux neobyzantins. (Доклад, четен на симпозиума: Византийската музика и балканският фолклор. Охрид, 1975, публикуван е в: Македонски фолклор, 17 (Скопие, 1976), с. 93—106; Възрожденски редакции на творби на Йоан Кукузел (Доклад, четен на научната сесия, организирана от Съюза на българските композитори и Института за музикознание при БАН, на тема: Музиката през Българското възраждане. С., 1976; публикуван е в: Из историята на българската музикална култура. XIX и началото на XX в. С., 1979, 52—68.

⁷ E. Williams. Op. cit., VIII, p. 348.

⁸ Определението е на акад. Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Гл. II. Л., 1973, 75—124.

⁹ К. Гилберт и Г. Кун. История эстетики. Гл. V. М., 1960, с. 137—179.

¹⁰ Д. С. Лихачев. Цит. съч., с. 88.

ното съотношение между основните им дялове).¹¹ Но онова, което се смята за особено характерно за „палеологовата“ музика (въвеждам този термин условно), е богатото орнаментиране на мелодическата линия.¹² В новокомпозираните мелодии мелодическата линия представлява поредица от орнаментални мелодически формули. В мнозинството си тези формули не са откритие само на XIV в.; те са съществували в традиционната византийска практика предимно на орнаменталните жанрове от псалтиката и асмастиката, предназначени за изпълнение, солово и хорово, от професионални певци-псалти¹³ (практика, свързана главно с богослужението във Великата църква в Константинопол). Но в началото на XIV в. тези традиционни мелодически формули престават да бъдат жанрово-стилистически ограничени, те участвуват в пресъздаването на основния песенен репертоар.¹⁴

Особено характерно явление за палеологовата музика е т. нар. калофонен стил, в който би могло с най-голямо основание да се търси аналогия с литературното „плетение словес“. Отличителното за калофонните мелодии е тяхната богата орнаментираност. Същевременно те се отличават и с много специфично третиране на текстовете; най-характерното текстово явление е въвеждането на многобройни „безсловесни“ срички като типичните „те-ри-ре“ (поради което и калофонните мелодии се наричат още теретисми или кратеми).¹⁵ Появата на калофонния мелодически репертоар е свързана с активизирането в учението на исихазма на теоложко-естетическата идея за единството между отражаемото (бог) и отразяващия (творец).¹⁶ В този смисъл творческият акт и особено създаването на калофонните мелодии, смятани за най-съвършени (откъдето произтича и наименованието им — „красиво“ доброзвучни), е постигал в най-голяма степен исихасткия идеал: насочването на човешкия дух към основното му предназначение — богопознанието. Ако се съди по тълкуванията в късновизантийските музикално-теоретични съчинения, калофонната мелодия е осъществявала по специфичен начин с изразните средства на музиката исихастката идея за богопознание чрез т. нар. „безмълвна молитва“. Така например монах Герасим Критски (XVII в.) обяснява смисъла на теретисмите по следния начин: „... теретисмите произхождат от проро-

¹¹ Констатациите са направени от Е. Уилямс (цит. съч.) въз основа на анализ на музикалния материал за Великата вечерня в ръкописи от XIV—XV в. и от Д. Кономос (D. E. Conomos. *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries (A study of late Byzantine liturgical chant)*. Thessaloniki, 1974) въз основа на анализ на музикалния материал от циклите на херувимските песни и трисвятоето от същото време. N. Morav. *The Ordinary chants of the Byzantine Mass*. Vol. I—II. Hamburg, 1975.

¹² E. Wellesz. *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford, 1961, p. 330; E. Williams. *Op. cit.*; D. Conomos. *Op. cit.*

¹³ E. Williams. *Op. cit.*, III, p. 71—74; K. Levy. *A hymn for Thursday in Holy week*. — *Journal of the American Musicological Society* 2, vol. XVI, 1963; K. Floros. *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*. — *Musik des Ostens*, 3, 1965, p. 7—71; 4, 1967, p. 12—44; *Universale Neumenkunde*, Bd. I—III, 1970.

¹⁴ Тази идея е изказана и частично разработена от Е. Тончева. Е. Тончева. *Преписи на хирономическото певческо упражнение на Йоан Кукузел*. — *Изв. Инст. за музикознание*, т. XVIII, 1974, с. 209—302; *Die Kirchenmusik in der literarischen Schule*. . . ; *Les chants „bulgares“*. . . ; *Болгарски распев — композиционно-структурни особености на стихариреческия жанр*. — В: Е. Тончева. *Проблеми на старата българска музика*. С., 1975, с. 152—154.

¹⁵ D. Conomos. *Op. cit.*, V.

¹⁶ К. Гилберт и Г. Кун. *Цит. съч.* Гл. V.

ците, които чули от небето звук. . . , който обаче не бил дума, а само звук...“ Според Герасим и самият св. Павел, когато описвал третото небе, разказвал за ангелското пеене като за безсловесни звуци.¹⁷

Повишената орнаменталност на новокомпозираните мелодии се оказва близко аналогична на повишената „орнаменталност“ на витиевият литературен стил. Но както в литературата, така и в музиката усложняването на стилистиката е свързано с повишено внимание към формалната и семантичната точност и яснота на музикалното „слово“ (защото несъмнено системата на традиционните мелодически формули във византийската музика е притежавала и своето символично осмисляне; но това е въпрос, който все още очаква своето разработване в съвременната византология).¹⁸ Повишеното внимание към точността и яснотата на „музикалния език“ е наложило въвеждането във византийската музикална писменост на т. нар. големи хипостази, или знаците, които в предходните периоди от развитието на византийската нотация и по-специално в периода до XII в. са служили за стенографски символи на традиционните мелодически формули.¹⁹ Средновизантийската нотация (XII—XIII в.) е вече достигнала висока степен на аналитичност и тоновото съдържание на мелодическите формули се изписва с т. нар. интервални невми („азбучно“ равнище). Но с прибавянето на големите хипостази към онези моменти от мелодическото развитие, които са мелодическото съдържание на съответните формули, се е получавала ясна картина на тяхната последователност, на техните комбинации (на „лексикално“ равнище); освен това хирономичният знак е носел информация, макар и в синтетичен вид, за начина на изпълнение на тези формули в смисъл на ритмика, разпределение и вид на акцентите, изразен нюанс.

„Новата“ нотация на Палеологовото време не е просто въвеждане на „нови“ афонни („безгласни“) допълнителни украсителни знаци в средновизантийската невмена система (становище, което все още доминира в съвременната музикална византология). Появата на новата нотация е обусловена от новата музикална стилистика и служи на стремежа към формална и семантична точност и яснота на музикалното „слово“; а това музикално „слово“ е било изтънено, изградено от разнообразни, менливи последования от кратки, изящно нюансирани мелодически стереотипи или формули-символи.

Впрочем изказаната кратка и твърде схематизирана характеристика на палеологовата музика и нотация, изведена въз основа на аналитична работа над музикалния материал от XIV—XV в., транскрибиран на съвременна нотация, се оказва потвърдена и от късновизантийските теоретични съчинения. Съобразно средновековната естетика изкуството остава на равнището на методическото майсторство, доколкото то е било умение да се работи по определен начин, в определен порядък.²⁰ Но толкова по-активна е тази идея в светлината на исихастката концепция за словото;

¹⁷ D. Sopotos. Op. cit., V, p. 275.

¹⁸ И. Вознесенский. О пении в православных церквях греческого востока. Кострома, 1896, с. 63—72. Например знакът „паракалесма“ символизираше „жезла на Мойсей, превърнат в змей“ (тълкуването е по М. Влеммид, XIII в.); И. Вознесенский. Цит. съч., гл. VII.

¹⁹ K. Floros. Op. cit.; D. Sopotos. Op. cit., VII.

²⁰ К. Гилберт и Г. Кун. Цит. съч. Гл. V.

затова и повишената възискателност към „музикалното слово“ обуславя въвеждането в сборниците тип акулутии на начални трактати, които охраняват високия певчески професионализъм на Кукузелевото време чрез поднасяне на разнообразни теоретически и практически знания. Специален интерес обаче представляват два теоретични трактата от късно- и поствизантийския период, единият от които принадлежи на перото на видния византийски композитор и теоретик от средата на XV в. Мануил Хризафис, а вторият — на йеромонах Гавриил от манастира Ксантопулос, достигнал до нас в два ръкописа, първият от които е от XVI в.²¹ Тези трактати потвърждават изказаното по-горе интерпретиране на значението на мелодическите формули и на техните графически символи големите хипостази в композиционната практика на късната империя. Така според Хризафис трябва да се прави ясно разлика между пеенето по „паралаге“ (т.е. невма по невма съобразно съотношенията в осмогласната система) и пеенето със „специална певческа позиция“. Под певческа позиция Хризафис разбира обединяването на група знаци, осъществяващи мелодията. „Както в граматиката свързването на 24-те елемента образува думи в срички, по същия начин знаците на звуците се обединяват научно, за да осъществят мелоса, и това се нарича позиция.“²² Според Хризафис новите композитори разработват системата на музикалните позиции (наричани „тезис“), към които се прибавят хирономичните знаци. Тези композитори са Гликис, след него Кукузел, а след него Коронис. . . Предназначението на метода на певческите позиции Хризафис обяснява по следния начин: „Знай, че те (става дума за тримата цитирани композитори — б.а.) не създават гореказаните методи на позицията като упражнение по пеене, а като условие и правило. . . Поради това те композират тези правила. . . за да може този, който идва след тях, да гледа на тях като на пример, и така да бъдат предпазени от изменение тези правила и канони и за да могат всички да станат учители, ако други искат да се учат на пеене.“²³

Още по-ясен и конкретен в обясненията си на значението на метода на певческите позиции и на големите хирономични знаци е Гавриил:²⁴ „В изкуството на пеенето позициите се създават от казаните фонетични и афонни знаци, които играят същата роля като думите в граматиката.“ „Хирономиите разграничават позициите и следят дали те са правилни или не, тъй като, както казахме, знаците, които имат само един звук, са шест (вероятно става дума за шестте знака с интервална стойност, обозначаващи възходящ секундов ход, изпълняван обаче по шест различни начина). Някой ще ги постави безучастно (цитираните шест знака — б.а.) и не всеки на подходящото място без хирономията, която прави да знаем мястото на всеки (знак — б.а.) и определя чрез ръката, как да се създаде подходяща позиция.“ Гавриил обръща внимание и на значението на хирономичните знаци и изобщо на хирономията като метод на водене на хоровото изпълнение. Според него хирономията се използва и като помощник и водач в пеенето: „И тъй както онзи, който, ангажиран в дискусия, решава да направи пауза и става по-изобретателен, движейки ръката си, а някой даже и цялото си тяло, по същия начин певците подобряват тяхното пеене

²¹ D. S o p o t o s. Op. cit., p. 331.

²² Ibidem, p. 331. Превод от английски на български език Е. Тончева.

²³ Ibidem. Превод от английски на български език. Е. Тончева.

²⁴ Ibidem, p. 332—333.

чрез движението на техните ръце. Поради това и други основания, ако хириномията не съществуваше, щеше да се създаде панфония, а не симфония. . .“²⁵

С оглед усвояването на метода на певческите позиции е създадено и прочутото Хириномическо певческо упражнение на Йоан Кукузел (познато у нас под късното му наименование Голямо пападическо исо). Неговата мелодия изрежда мелодическото съдържание на редица традиционни формули („тезиси“), текстът поднася техните наименования, а невменният запис — тяхната „ортография“, изписвайки и голям брой от съответните хириноми, т.е. големите хириномични знаци (пример 1).²⁶

Както в литературата, повишеният професионализъм поражда и повишени възможности за индивидуално-обусловени авторски изяви и в областта на палеологовата музика. Композиторите са ползували метода на певческите позиции, т.е. те са мислили мелодиите не само в отделни тонове, а предимно в мелодически формули. Но както при претворяването на стария репертоар, така и при композирането на новите калофонни мелодии (особено на последните) авторите са имали право на избор и предпочитание към определени мелодически формули, техните последования и комбинации. Тази повишена възможност за изява на авторската инициатива се отразява в ръкописната практика чрез въвеждането на авторски обозначения (необичайни за преобладаващата дотогава анонимност в творчеството). Така според Хризафис добрият творец и певец е трябвало да разпознава още при първо слушане автора на дадена мелодия (а нерядко се е касало до много фини вариационни изменения).²⁷

Характерни за палеологовата музика са калофонните мелодии, свързани с „програмни“ обозначения като „виола“, „колело“, „наподобяващ звуци на клепало“, или „етникон“, „татарикон“, „персикон“ и др.²⁸ Специален интерес за българското музикознание представляват мелодиите, обозначени като „вулгарикон“, или „хе вулгара“ („българско“, „българката“),²⁹ и особено калофонната мелодия на Докиан, придружена от надпис: „От Докиан, на първи глас, подражаващ на български оплаквателен мотив.“³⁰ Тези песнопения са градени вероятно въз основа на конкретни звукови впечатления от действителността. Но звуковият емпиричен опит в тях се оказва пречупен през „етикета“ на професионализма, служейки по този начин на идеята за откриване на общото в конкретното. Анализът на мелодията от Докиан, както и на най-популярната в XIV—XV в. мелодия „вулгарикон“ (полнелейна мелодия, свързвана в невмените записи с имената на Йоан Гликис и на Йоан Кукузел³¹) установи, че чрез специ-

²⁵ Д. Сопошос. Превод от английски на български език Е. Тончева.

²⁶ Е. Тончева. Преписи на хириномическото певческо упражнение (вж. библиография в цит. съч.).

²⁷ Ραράδορουλος-Κεραμεύς. *μανὸν Χρυσάφης, λαμπάδαριος τοῦ βασιλικοῦ κληροῦ*. — Византийски временник, VII, 1901, с. 526; M. M. Morgan. The musical setting of Psalm 134 — the *Polyeleos*. — *Studies in Eastern chant*, III, 1973, p. 112.

²⁸ E. Williams. Op. cit., VII; D. Сопошос. Op. cit., V; M. Velimirović. *Persian Music in Byzantium*. — *Studies in Eastern chant*, III, 1973, p. 179.

²⁹ М. Велмирович. „Българските“ песнопения във византийските музикални ръкописи. — Изв. Инст. за музикознание, т. XVIII, 1974, с. 97.

³⁰ Пак там, с. 197.

³¹ Пак там, с. 203.

Пример 1
 Формули по певческото упражнение на Йоан Кукузел¹

Атински ръкопис 2459, л. 3а

Тромикон стрептон ТЕМАТИЗМОС УРАНИСМА

ΚΙΛΙΣΜΑ ΣΤΡΑΓΙΣΜΑΤΑ ΑΝΤΙΚΕΝΟΜΑ

ΚΥ-Υ - ΛΙΣΜΑ ΣΤΡΑΓΙΣΜΑΤΑ ΔΥΣΚΕΝΟΜΑ

ΧΟΜΑΛΟΝ ΠΣΙΦΙΣΤΟΚΑΤΑΒΑΣΜΑ ΔΙΠΛΟΠΛΑΙΕΤΟΝ

ΠΑΡΑΚΑΛΕΣΜΑ ΑΠΟΡΟΙ

ΑΡΓΟΣΙΝΤΕΤΟΝ ΠΑΡΑΚΛΗΤΙΚΗ ΠΙΑΣΜΑ

ΒΑΡΙΑ

Βα ρηδ ο-μοβ

¹ Транскрипция на Е. Тончева. Избрани са онези формули, които се срещат най-често в цитираните в доклада примери.

фичен отбор на традиционните мелодически формули е постигнато наподобяване на орнаментални мелодически стереотипи от българска оплаквателна и епическа фолклорна песенна практика (пример 2, а и б).³²

* * *

Позволих си относително по-подробното изложение на практиката и теорията на палеологовата музика и по-специално на метода на певческите позиции, тъй като той ни въоръжава с непознат за досегашната ни

³² Е. Тончева. Възрожденски редакции. . . ; Les chants „bulgares“ . . .

Пример 3

МР Ян 126, л.75а-77б, Херувимска песен от Антим на IV глас

ВАРИЯ-ПСИФИСТОН ЛИГИСМА ЛИГИСМА ХОМАЛОИ АПОРОИ ПАРАКЛИТИКИ

01 та хе - рх- вл л л л хл...

ВАРИЯ-ПСИФИСТОН ВАРИЯ-ЛИГИСМА

ес ке та ПАРАКЛИТИКИ ЛИГИСМА ВАРИЯ АПОРОИ КИЛИСМА

СИНОДИК, II текст, л.2б

... Д. А. СТУ РОУ ТЪ КА(ТЪ) ПРО ТОУ СТУ РОУ ОУ...

ПИСМА ВАРИЯ АПОРОИ ПАРАКЛИТИКИ

ка ме то то - ов стю - ро - ов...

ПАРАКЛИТИКИ ВАРИЯ ЛИГИСМА ПСИФИСТОН ТРОИКОИ СИНОДИК, I текст, л.2а

се - ррос - ка е - - е...

ПСИФИСТОН-ТРОИКОИ ВАРИЯ-КИЛИСМА АНТИКЕНОМА ПАРАКЛИТИКИ

zu е - пл - о дс тю - тл...

ПИСМА ВАРИЯ-ЛИГИСМА АПОРОИ ПАРАКЛИТИКИ

- к - мн - стх - тл ку - тл

тъкнато по-горе, под влиянието на исихастката идеология и естетика, предлага и нови възможности за интерпретиране на въпроса, защо в български документ като Синодика намират място мелодии на гръцки език (към три от тях е прибавен — макар и извън невмените записи — преводът на текста на български език). Видният исихаст Евтимий и неговите сътрудници, провели книжовна реформа на българския литературен език

въз основа на исихастката концепция за словото, не е могъл да не въведе и утвърди, и то колкото е възможно по-точно, и създадената в духа на исихастката естетика музика, вероятно „изправяйки“ по този начин и заварената българска богослужерна музика (ако приемем, че такава е документирана от музикалния паметник от XIII в. Зографския тrefологий, който съдържа твърде архаична за времето нотация).³⁶ Но новият песенен репертоар, както видяхме по-горе, се охранява професионално с изключително повишено внимание; преведането му на реформирания български книжовен език е предполагало овладяване и творческо приложение на този професионализъм — нещо, което вероятно е било трудно да се постигне през краткия живот на Евтимиевата школа въпреки цялата ѝ творческа интензивност. Затова, ако се съди по документа на песенността в Търново през Евтимиевото време, за какъвто може да се счита Палаузовият препис на Синодика на цар Борил, в Евтимиевата школа е съществувала ранна практика на палеологовата музика в славянското богослужение предимно на гръцки език (вероятно свързана и с ранни изяви на гръцко-българско двуезичие). Въвеждането или утвърждаването на палеологовата музика в Търновската школа е допринесло — по силата на мощното ѝ духовно излъчване над източноправославния свят — и за утвърждаването ѝ в богослужебната практика на балканските негръцки църкви (а струва ми се, че би могло да се потърси и участието на Търновската палеологова музика и в т. нар. второ южнославянско влияние върху Русия с оглед обясняването — в типологически аспект — на новите явления в руската певческа традиция през XV—XVI в.).³⁷

Предприетият нов тип анализ на мелодиите от Синодика на цар Борил същевременно предлага и нови възможности за решаването на въпроса за тяхното авторство. Както е известно, надписите над песнопенията „ту авту“ свидетелствуват, че в изгубен евентуално начален невмен текст е било обозначено името на автора им. Изследването съобразно метода на певческите позиции, който, както бе вече изтъкнато, е допускар в определена степен изява на лична авторска инициатива при подбора на орнаменталните мелодически формули, доведе до следните резултати. Въз основа на анализ на мелодиите на Йоан Кукузел от репертоара на първата катисма на Великата вечерня се установяват предпочитанията му по отношение на определени мелодически формули, с които той гради междинни каденци върху тона *си* в четвърти плагален глас (с основен тон *сол*).³⁸ Подобни предпочитания могат да бъдат открити и в мелодическото развитие на първите две песнопения от Синодика, които са в сродния четвърти автентичен глас (пример 4).

³⁶ С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 57—61, 149—157; Е. Тончева. Взаимоотношения между византийската и българската средновековна култова музика. — В: Проблеми на старата българска музика. С., 1975, с. 37—52.

³⁷ Б. Карастоянов. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. — *Musica Antiqua*, Acta Scientifica Bydgoszcz, 1975, р. 487—503. Според автора „знаковите формули от XII—XIV в. мнозинството си изцяло излизат от употреба, което дава основание да бъдат разглеждани като образци на „стария“ знаменен распев. Установилата се в източниците от втората половина на XV в. композиция на попевките на „новия“ знаменен распев е ново певческо превъплъщение на словесните текстове на стихирите“.

³⁸ E. Williams. Op. cit., p. 248—251.

Пример 4

Атински ръкопис 2458, л. 116; Кукузел, псалм 103, стих 296

... ε ε εκ-λε-ψου ε βο-θα-α-α-α σ ο-λα-ρι-α ο-ο-ε...

л. 126, Кукузел, псалм 103, стих 33а.

εὐ τῆ - - -

СИНОДИК, I текот

θε-ρο-ος κλ-ε ε... η μη η αυη - ...

Като се има пред вид популярността на майстор Йоан Кукузел, както и българският му произход, възможността той да се окаже автор на мелодиите в Синодика е твърде вероятна, особено след като е известно, че Евтимий също е пребивавал в лаврата „Св. Атанасий“ на Атон, и то по време, когато славата на майстора е била все още твърде жива.³⁹ Но несъмнено решаването на този въпрос предполага по-нататъшни сравнителни изследвания на музикалния репертоар от XI—XV в. Спецификата на професионализма през Палеологовото време същевременно потвърждава възможността мелодиите в Синодика, макар и композирани на гръцки език, да се окажат дело на деец от Търновската школа; ръкописните документи от XIV—XV в. засвидетелствуват редица случаи на творчество на гръцки език на композитори — славяни по произход, каквито са например Исай, Стефан Сърбин, Никола Сърбин от XV в. и др.⁴⁰ Красноречив пример на подобно творчество са и мелодиите на самия Йоан Кукузел, които са само на гръцки език.

* * *

Своеобразно двуезичният Борилев синодик в Евтимиевата редакция засвидетелствува ползуването на палеологовата песенност предимно на гръцки език. Но съществуват документи, които дават основание да се предполага, че освен практика на гръцки език в школата на Евтимий е било поставено начало (или се предприема утвърждаване) както на преводи,

³⁹ В съвременната византология се утвърждава становището, че Кукузел е роден около 1280 г. и е напуснал Константинопол между 1309 и 1328 г., за да се установи на Атон, където живее по времето на Андроник II (1282—1328), Андроник III (1328—1341), Йоан VI Кантакузин (1347—1354) и евентуално по време на част от царуването на Йоан V (1341—1391). Е. Williams. *Op. cit.*, VIII, p. 356—357.

⁴⁰ Д. Стефанов и ч. Стара српска музика (Примери црквених песама из XV века), Београд, 1975; Е. Тончева. За народно-специфичните изяви на църковната песенност на балканските народи през XIV—XVIII в. — В: Традиции и нови черти в българското изкуство. С., 1976, с. 255—275.

така и евентуално на творчество — в духа на палеологовата музикална стилистика — на среднобългарски Евтимиев език. Такива документи са т. нар. Молдавски ръкописи⁴¹, които представят църковно-певческата практика в молдавския манастир Путна през първата половина и средата на XVI в. Досега са известни седем Путненски ръкописа: ръкопис № 350 от около 1511 г. от колекция Шчукин в Държавния исторически музей в Москва, известен под наименованието Евстатиев сборник — по името на прочутия путненски протопсалт Евстатие; към същия ръкопис принадлежат и 14-те листа от сбирката на Яцимирски (№ 16), намиращи се под № 13.3.16 в Библиотеката на Академията на науките в Ленинград.⁴² В семейството на Путненските ръкописи участвуват още ръкописи № 283 и 284 от Библиотеката на Румънската академия на науките в Букурещ,⁴³ ръкопис I/544 от музея в манастира Путна, ръкопис I/26 от Университетската библиотека в Яш (от 1545 г.), ръкопис № 1886 от музея на манастира Драгомирна⁴⁴ и ръкопис № 816 от Църковно-археологическия музей в София.⁴⁵ Отличителното за семейството на Путненските ръкописи е, че те представят и двуезична църковнопесенна практика на гръцки и на среднобългарски език. Ръкописите принадлежат към типа на късновизантийските песенни сборници — аколутни; те предлагат музикален репертоар за основните дялове на богослужението: вечерня, утринна и трите литургии.⁴⁶ Интересна особеност разкрива музикалният репертоар на гръцки език, съдържащ се в тях. Оказва се, че в Путненските ръкописи е проявена висока селективност спрямо палеологовите песенни образци, създадени толкова обилно през XIV—XV в.; избрани са определени мелодии от определени автори и този избор е документиран от всички Путненски ръкописи (изключение прави само Евстатиевият сборник).⁴⁷ Високата селективност на ръкописите свидетелствува за устойчива местна песенна традиция; устойчивост, която трябва да е била изграждана в продължителен период от време. За продължителност и устойчивост на песенната традиция в Путна свидетелствува и обстоятелството, че в Путненските ръкописи многократно се пренебрегват авторските приписвания; очевидно предпочетените мелодии са били вече толкова популярни, че авторското им приписване е престанало да бъде необходимо.

⁴¹ Определението „молдавски ръкописи“ е въведено в българското музикознание от Р. Паликарова-Вердей. R. Palikarova-Verdeil. Op. cit., X.

⁴² A. E. Pennington. Eustatie's Song Book of 1511: some observations. — *Revue des études sud-est européennes*, IX, 1971, p. 565—589; The composition of Eustatie's Song Book. Oxford, Slavonic Papers, New Series, VI, 1973, p. 92—112; С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 171—339.

⁴³ Идентифицирани са като принадлежащи на ръкописното семейство от Путна от румънския музиколог-медиевист Григоре Панциру. Panțiru. *Scoala muzicala de la Putna. Studii de muzicologie*, VI. Bucarest, 1970, p. 31—67; С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 341—346.

⁴⁴ Н. Молдовеану. Каталог на неовизантийските ръкописи на територията на Румъния. Ръкопис (на румънски език) в Градската библиотека на Букурещ, Музикален отдел; G. Ciobanu. *Scoala muzicala de la Putna. Cultura muzicala bizantina pe teritoriul României pînă în secolul al XVIII-lea. Musica Bizantina*. — In: Ciobanu, G. *Studii de Etnomuzicologie și Byzantinologie*. București, 1974.

⁴⁵ Ръкописът е идентифициран като принадлежащ на Путненската писмена традиция от Христо Кодов. Вж. С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 347—359.

⁴⁶ Е. Тончева. Молдавски ръкописи. Ръкопис. Архив на историческата секция на Инст. за музикознание при БАН.

⁴⁷ Пак там.

Различно е положението със среднобългарския репертоар. Преди всичко той е представен сравнително цялостно само в Евстатиевия сборник (в него са изписани както единични песнопения, така и цели песенни цикли на среднобългарски език).⁴⁸ Но това богатство на среднобългарския репертоар не се потвърждава от останалите Путненски ръкописи. Така ръкопис I/544 от музея в манастира Путна съдържа само среднобългарския цикъл на годишните причастници. Яшкият ръкопис предлага три двуезични причастника (като за отбелязване е, че среднобългарските текстове не са превод на гръцките, а са текстове на други причастници); останалите ръкописи съдържат единични песнопения на среднобългарски език.⁴⁹ Следователно песенната практика на среднобългарски език в Путна е била неустойчива. Тя предлага обаче примери на следните видове изяви: 1. Изяви на превод от гръцки на среднобългарски език, извършен евентуално в Путна (двуезичните песнопения), и извършен не непременно в Путна (песнопенията на среднобългарски език, приписани на гръцки автори като Докиан (XIV в.), Йоан Лампадарий Клада (XIV—XV в.) и др.); 2. Изяви на творчество на среднобългарски език, практикувано в Путна (песнопенията, приписани на путненски автори като Евстатие и Антоние) и практикувано не непременно в Путна (песнопения, които не са приписани нито на путненски, нито на гръцки автори). Променливото съотношение между двата култови езика в Путна показва, че те са били използвани или алтернативно (което е засвидетелствувано от песнопения, изписани едновременно на двата езика), или са били практикувани успоредно — тъй като двата репертоара в редица свои дялове се допълват. Същевременно променливото съотношение между гръцкия и среднобългарския език в Путненските ръкописи ни дава основание да смятаме, че среднобългарският език постепенно губи популярността си, сравнително голяма по времето, когато е бил изписан Евстатиевият сборник — т.е. в началото на XVI в. (1511).

Несъмнено Путненските ръкописи предлагат богата и разнообразна проблематика; но в настоящия доклад се налага да се ограничи с поставянето само на един основен за българската музикална история проблем: доколко съществуват „музикални“ основания да мислим, че Путненските ръкописи документират певческа традиция, обвързана и с Евтимиевата школа (предположение, което се поддържа от редица „извънмузикални“ аргументи).⁵⁰ На сравнително изследване по отношение на византийската песенна традиция от XIV—XV в. бе подложен Путненският репертоар за Предначинателния псалм (103) от Великата вечерня.⁵¹ Този репертоар няма авторски приписвания, затова авторското идентифициране на мелодните бе постигнато чрез сравняването им със съответния репертоар, представен в три византийски аколутии от XIV—XV в.: ранния Атински ръкопис от 1336 г., (№ 2458), Атинския ръкопис № 2406, смятан за една от най-богатите песенни антологии от XV в., и Атински ръкопис № 899

⁴⁸ A. E. Reppington. The Composition of Eustatie's Song Book. . . ; С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 171—339.

⁴⁹ Е. Тончева. Молдавски ръкописи. С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 341—346.

⁵⁰ Богата библиография по проблема има у П. Бойчева. Евтимий Търновски и църковно-културният живот в двете румънски княжества от XIV—XVII в. Кандидатска дисертация, 1976 (Институт за балканистика при БАН).

⁵¹ Е. Тончева. Молдавски ръкописи.

от първата половина на XV в. Оказва се, че в практиката на манастира Путна са съхранени две от „старите“ („квазитрадиционни“) мелодии, с които са распети съответно стихове 23 б и 24 б на псалм 103. Специално внимание заслужава наличието в Путненския репертоар на стих 29 в, разпят с мелодия на Кукузел. Смята се, че този стих принадлежи към песенната практика на XIV в.; през XV в. неговото изпълнение е било изоставено.⁵² Това обстоятелство засвидетелствува по-близка връзка между Путна и XIV в., отколкото между Путна и XV в. Консерватизмът на репертоара се потвърждава и от резултатите на авторското идентифициране на новокомпозираните мелодии. Избрани се оказват две от петте мелодии на Кукузел за този репертоар,⁵³ освен това предпочетени са мелодиите на Георги Панарет и на Георги Контопетрис — и двамата са между сравнително по-малко популярните византийски композитори от XIV в.⁵⁴ Пет от путненските мелодии принадлежат на Йоан Лампадарий Клада — автор от края на XIV и началото на XV в.,⁵⁵ чието присъствие в Путненския репертоар на Предначинателния псалм дава основание да се мисли, че компилирането му е било извършено не по-рано от края на XIV в.

Интересни резултати предложи и изследването на песнопенията, характерни за певческата практика на среднобългарски език. Въз основа на сравнителното проучване на певческия репертоар за осмогласния цикъл на „Бог господ“ от утринната (представен в Евстатиевия сборник на среднобългарски език)⁵⁶ бе установено наличието на принципни отлики между двете песенни практики както на равнището на цялостните композиционни схеми на песнопенията, така и на структурното равнище на мелодическите формули. Оказа се, че Евстатие, вероятният автор на цикъла,⁵⁷ избягва началните встъпителни дялове на псалмодическата по тип композиция (т. нар. интонация — условно казано), предпочитайки да започне направо с междинните дялове (орнаментиран „тенор“). Той проявява и творческа инициатива при избора на междинни и финални каденци, свойствени на съответния глас, както и предпочитание към речитативния тип разпяване (пример 5).

Още по-отчетливо изявена принципна отлика и на двете структурни равнища бе установена при сравнителното изследване на среднобългарското по текст песнопение „Всякое дихание“ на V глас (документирано в Евстатиевия сборник)⁵⁸ и на съответна по текст и глас мелодия, представена от гръцката песенна практика.⁵⁹ И двете песнопения са от калофонен тип; но докато гръцката мелодия разпява текста в триделна композиция,

⁵² E. Williams. Op. cit., IV.

⁵³ Ibidem, V.

⁵⁴ Ibidem; M. Velimirovic. Byzantine composers in Ms. Athen 2406. . .

⁵⁵ Според Е. Уилямс ръкописът от Ватопедския манастир № 1495 от 1360—1385 г. е най-ранният документ на творчеството на Йоан Лампадарий Клада. Известно е, че Клада стига своя творчески разцвет по времето на патриарх Матей (1397—1411). E. Williams. Op. cit., IX, p. 207.

⁵⁶ С. Петров и Х. Кодов. Цит. съч., с. 181—200; Ръкопис № 350 от колекцията на Шукуин. Държавен исторически музей в Москва (Евстатиев сборник), л. 13а — 22б.

⁵⁷ Лист 14а и 14б от ръкопис № 13.3.16 от Библиотеката на Академията на науките в Ленинград (№ 16 от сбирката на А. И. Яцимирски). A. E. Pennington. The Composition of Eustatie's Song Book. . .

⁵⁸ Евстатиев сборник, л. 30а — 30б.

⁵⁹ Пак там, л. 30а — 33б.

Пример 5
„Бог господ“ на IV глас¹

Атински ръкопис 2458 /XIV в./, л. 47б

The musical score is presented on six staves, each with a treble clef and a common time signature. The notation consists of neumes (pitch contours) written above the staff lines, with Latin lyrics printed below. The score is divided into two main sections: 'ИТОНАЦИЯ' (Intonation) on the left and 'КАДЕНЦА' (Cadence) on the right. The lyrics are: 'Deo o coe tenor ko-ris lo-oc kae ce-pe-ru me-lu y-me-ve-ulo-ty-me-me-oc o ep-xo me-no xo-oc-ye-me-ta-ta-xorpe-х bo-og-to-cno-од и а-ви-са на-ах блд-то-сло вен грб дн въи-на то-сло-не'.

¹ Мелодията на среднобългарски език е от Евстатиевия сборник, л. 17а.

в която теретисмата е разположена в началото на третия дял, среднобългарската мелодия разполага в също така триделната си композиция две теретисми — в края на първия и в края на втория дял. Мелодическата линия в среднобългарското песнопение е изградена върху различни певчески позиции, като същевременно е по-малко пространна (пример 6). Констатираните отлики в двата вида песенни образци, подложени на изследване, несъмнено в голяма степен биха могли да се дължат на личната творческа инвенция на Евстатие или на друг путненски автор. Но принципният характер на тези отлики (вероятно свързани с разлики в жанрово-певческите традиции на двете езикови практики) дава основание да се

