

ЕЛЕНА ТОНЧЕВА (София)

### БАЛКАНСКИ НОТИРАНИ ИЗВОРИ ЗА СКИТСКИЯ „БОЛГАРСКИЙ РОСПЕВ“ В УКРАИНА

„... Непосредствените източници на българското пеене за Великоруската църква били певческите книги и практиката на православната Югозападна Русия през XVII в. Но оттам нататък времето и мястото на първоначалния произход на българския разпев е известен само от XVII в., в периода на борбите на югозападните православни братства с католичеството и унията, и при това само на линейни ноти. По-рано от това време негови паметници не са открити. Не са открити още негови паметници също и в българската или която и да било друга славянска църква, и само през XVIII в. Барски чул този разпев в Атон. По-ясни исторически указания за произхода на българския разпев все още нямаме. . .<sup>1</sup>

Изказаната мисъл е по отношение на широко известния на музикалната медиовистика „Болгарский роспев“ (нотиран под това наименование църковнопевчески репертоар в украински ръкописи) още през 1891 г. от И. Вознесенски — най-значителния изследовател на разпева между дореволюционните руски историци на църковното пеене (чиято публикация запазва приносната си научна стойност и до съвременността ни)<sup>2</sup>. Цитираната констатация в редица отношения е претърпяла корекции. Оказа се, че мелодии от „българския“ църковнопевчески репертоар са включени още в най-ранните украински нотнолинейни ирмολози от края на XVI и началото на XVII в.<sup>3</sup> Бяха открити и записи на „български“ песнопения с крюкова (знаменна) нотация, между които и мелодии с текстове от т. нар. разделноречие<sup>4</sup>. Но въпреки

<sup>1</sup> И. Вознесенский. Осмогласные роспевы трех последних веков Православной русской церкви. Болгарский роспев или напевы на „Бог Господь“ Югозападной Православной Церкви. — Техническое построение, 2. Киев, 1891, с. 68.

<sup>2</sup> Вж. бел. 1.

<sup>3</sup> В Супрасълския ирмолот от 1598—1601 г. и в Львовски ирмолот от края на XVI — нач. на XVII в. Вж. А. Конотоп. Особенности атрибуции болгарского и других местных роспевов в практике украинского певческого искусства XVI—XVII веков. — Бълг. музикознание, 1982, № 1, 95—102.

<sup>4</sup> С. Нанпик. Zur Tonalität im Bolgarkij rospev. — Бълг. музикознание, 1982, № 1, 5—21. Явлението разделноречие (хомония) се свързва със замяната в стария славянски език на полугласните (редуцирани гласни) ъ и ѣ с пълните гласни е и о, което води до промени в произношението на думите в певческите (нотирани) текстове. Периодът на разделноречието обхваща края на XV — средата на XVII в. Напоследък си пробива път становището, че явлението хомония е главно мелодически обусловено и е свързано с разцвета на знаменния Разпев. Всъщност паралел на хомонията се открива на Бал-



поредицата приноси разработки върху проблематиката на „Болгарский роспев“ през последните години<sup>5</sup>, между които особено мащабна като информация за обхвата на „българския“ църковнопевчески репертоар, вида и степента на застъпването му в ръкописните извори и разпространението му в Украйна е дисертационното изследване на украинската музиковедка Лидия Корний<sup>6</sup>, многобройните изследователи на разпева остават разделени на две основни групи съобразно становището си относно произхода му — доколко той е *местно украинско явление, или води началото си от Балканите и респ. от българска средновековна църковнопевческа традиция*<sup>7</sup>. И главният аргумент, разколебаваш устойчивостта на хипотезите относно българския произход на разпева (независимо от тяхната аргументираност въз основа на музикалностилистически или културно-исторически критерии), бе последното изказано в цитираната констатация на Вознесенски съображение — липсата на извори на разпева, произхождащи от Балканите и България.

С откриването на трите двуезични (славяно-гръцки) украински ръкописни сборника, свързани с обозначението „ирмолози на Болгарский роспев“, позволили и въвеждането на първата станала известна на музикалната медиевистика певческа школа на разпева — украинския манастир Голям Скит (Скит маре, Манявски или Лвовски Скит), съществувал между 1612 и 1785 г., и установяването по изворови данни на преките контактни връзки между певческия център на „Болгарский роспев“ манастира Голям Скит и молдавския манастир Путна и съществувалата в него през XVI в. двуезична гръцко-българска църковнопевческа школа<sup>8</sup>, свързвана с книжовните и музикални традиции на Патриарх Евтимий<sup>9</sup>, вниманието ми бе трайно насочено към разкрилите се нови перспективи за издирване на балкански

каните един век по-рано — при прехода от средно- към късноризантския период, чиито мелодически разцвет се опира на специфично манипулиране на текста с участието на съгласната *х* — участие, въведено като изпълнителска „опора“ при пространното мелизматично удължаване на вокалите (вж. по-нататък в доклада). Вж. Ю. А. Келдыш. История русской музыки. Т. 1. М., 1983, 141—142.

<sup>5</sup> Българско музикознание, 1982, № 1 — съдържа докладите и дискусии от проведения в рамките на I световен българистичен конгрес музиковедчески симпозиум на тема „Българо-руски музикални връзки през XIV—XVIII в.“ — „Болгарский роспев“.

<sup>6</sup> Л. Ф. Корний. Болгарский роспев в певческой практике Украины XVI—XVII вв. (к проблеме украинско-болгарских музыкальных связей). Автореферат. Киев, 1980.

<sup>7</sup> Застъпвана от видни съветски изследователи, като С. С. Скребков (Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969), Ю. В. Келдыш (цит. съч. 216—223), тезата за украинския произход на „Болгарский роспев“ се аргументира особено прецизно и от А. Конотоп върху конкретен музикален материал (цит. съч.). Българският произход на разпева се застъпва от всички български изследователи (Д. Христов, В. Кръстев, П. Динев, Ст. Петров, Хр. Кодов, Е. Тончева, Н. Константинова). Вж. библиография в Е. Тончева. Манастирът Голям Скит — школа на „Болгарский роспев“. Скитски Български ирмолози от XVII—XVIII в. С., 1981.

<sup>8</sup> Е. Тончева. Манастирът Голям Скит... Новооткритите Скитски ирмолози са № 10846 от 1676 г., № 10845 от 1684 г. (Музикален отдел на Централната държавна библиотека в Букурещ) и № 525 от 1735 г. (Библиотека на Румънската академия на науките в Букурещ). Н. Константинова открива четвърти сборник от същото семейство — рък. № 1902 (Ленинградска държавна библиотека, Титовска сбирка) от 1677 г. (Болгарский распев в югозападных русских нотопиных ирмологах. — В: Славянска палеография и дипломатика. I. С., 1980, с. 278).

<sup>9</sup> Е. Тончева. Молдавски ръкописи от XVI в. — Велика вечерня. Репертоарно и палеографско текстологично изследване (За музиката в Евтимиевата книжовна школа в Търново през XIV в.) — Канд. дисерт. Инст. музикозн. БАН, 1979; Звучали ли са мелодии от Йоан Кукузел в Търново през XIV в.? — Музикознание, 1974, № 1, 39—52; Църковната песенност в Търновската книжовна школа и съхраняването ѝ в молдавската църковна певческа практика през XVI в. — В: Търновска книжовна школа. Т. 2. Ученици и последователи на Евтимий Търновски. С., 1980, 573—589.



извори за „Болгарский роспев“. Очерталата се вероятна приемственост между „българската“ църковнопевческа практика в Голям Скит през XVII—XVIII в. и песенността в Путь през XVI в. — приемственост, чийто носител е путненският йеродякон Теодосий, въвел „българското пеење“ в Скитския манастир още с основаването му (около 1612 г., както изрично съобщава Скитският ирмолог № 525 от библиотеката на Румънската академия на науките в Букурещ)<sup>10</sup>, обоснова преди всичко основателността на сравнителното проучване на църковнопевческия репертоар, застъпен в двете двуезични музикалноръкописни семейства — скитското и путненското, обхващащо съобразно досегашните ни знания 10 ръкописни сборника<sup>11</sup>. И още началните опити в така очертаната изследователска насока доведоха до откриването на първите в музикалната медиевистика паралели на мелодии от „Болгарский роспев“ в балканските музикалноръкописни извори. Тези новооткрити невмирани с къснoвизантийска нотация паралели на нотно-линейни записи на мелодии от скитския „Болгарский роспев“ предстои да бъдат съобщени и коментирани в този доклад.

\* \* \*

Двуезични (подобно на Путненските музикални ръкописи), трите скитски ирмолога съдържат в разделите си, посветени на литургиите, репертоар от херувимски песни на гръцки език (но в славянска транслитерация), отличителен с осмогласната си цикличност — характеристика, смятана за усвоена в цикъла през къснoвизантийското време<sup>12</sup>. Цикъл с осмогласна характеристика засега се оказва присъщ само на скитския „Болгарский роспев“, тъй като според изворите в Украйна се утвърждава и има трайна популярност само една „българска“ версия на херувимска песен, и то със славянски текст<sup>13</sup>. Сравнителното изследване на Скитския херувимски цикъл на гръцки език спрямо средно-къснoвизантийската балканска църковнопевческа практика<sup>14</sup> разкри редица особености, свидетелстващи за преки връзки с Балканите: 1) В словесно отношение се оказва възприета новата словесна формула, утвърдила се във византийската практика до края на XIV в. — формулата, ползуваща бъдещата форма на глагола  $\beta\lambda\omicron\delta\epsilon\iota\chi\nu\omega$ ,

<sup>10</sup> Е. Тончева. Манастирът Голям Скит... Т. 1, с. 34, 105; Скитски „Болгарский роспев“. — Бълг. музикозн., 1981, № 1, 38—60.

<sup>11</sup> Вж. библиография за известните досега в медиевистиката 9 путненски ръкописа у А. Репнингтон. Music in Sixteenth-Century Moldavia: New Evidence. — Oxford Slavonic Papers. New Series. Vol. 11, 1978, 64—83. Към деветте путненски ръкописа се прибавя и новооткрит десети — сборник-автограф на Евстатие Путненски от 1515 г. — рък. № 1102 от Държавния исторически музей в Москва (Синодална певческа сбирка). Вж. Б. Карастоянов. Два новооткрити нотирани извора от XVI в. — Бълг. музикознание, 1985, № 1 (под печат).

<sup>12</sup> D. Conomos. Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Thessaloniki, 1974. Скитските цикли херувимски песни са нотирани съответно в: рък. № 10846, л. 148—1776; рък. № 10845, л. 165—2006, рък. № 525, л. 94—1116. В този дял на доклада са ползувани резултатите от изследването на Скитския херувимски цикъл, публикувани от Е. Тончева. Нови факти и изследователски аспекти в музикалната старобългаристика. — Бълг. музикознание, 1982, № 4, 3—19. Същата разработка бе изнесена като доклад на XVI международен конгрес по византинистика във Виена. Вж. Е. Тончева. Die Skitische Musikhandschriftfamilie des Bolgarskij Rospev von 17—18 Jh. und die spätbyzantinische Musikpraxis. — Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 32/7. Vienne, 1982, 85—98.

<sup>13</sup> Т. Влadyшевская. Болгарский роспев у старообрядцев. — Бълг. музикознание, 1982, № 1, 23—26.

<sup>14</sup> N. Morgan. The Ordinary Chants of the Byzantine Mass. Vol. 1. 1—2. Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 12. Hamburg, 1975, 96—123, 108—140; D. Conomos. Цит. съч., 31—38, 121—260.



ὁλοδείκνυσι — ὁλοδεξόμενοι вместо по-ранната (ползувана преди XIV в.) аористна форма ὁλοδεξάμενοι<sup>15</sup>; 2) В Скитския херувимски цикъл се открива и характерното за къснoвизантийското време текстово „тропиране“<sup>16</sup> — текстово манипулиране (повторение на срички, думи и части от изречения с чужди на текста съгласни и срички, въвеждане на чужди на текста думи), присъщо на къснoвизантийската мелизматична мелодическа стилистика (свързана с термините „калописмос“, „калофоникон“)<sup>17</sup>; 3) В Скитския херувимски цикъл са нотирани начални гласови интонационни формули (характерни за византийската музикална практика кратки мелодически епизоди, въвеждащи в дадена мелодия и интониращи специфични срички)<sup>18</sup>; забележително е обаче, че е ползувана само текстовата формула *неанес*, присъща на вторите византийски гласове (в скитските херувимски песни на 2, 3, 5, 7 и 8 гласове); 4) Нотирани са и междинни гласови интонационни формули<sup>19</sup> (чиято поява зачестява през къснoвизантийското време), при което се ползува отново само текстът *неанес* (херувимска на 8 глас); 5) Еднократно в скитските мелодии е въведена и популярната в къснoвизантийските песнопения интонационна формула на *леге* (кажи, пей), свързана с изпълнителската практика на повишилите пространността си мелодии<sup>20</sup>; 6) Както в къснoвизантийския репертоар, така и в Скитския херувимски цикъл се открояват три основни композиционни типа: *а* — куплетен тип, в който цялостното композиционно изграждане се осъществява чрез периодично буквално (или с малки изменения от лексикален тип) повторение на определен мелодически „модел“ (2, 3 и 7 гласове); *б* — смесен композиционен тип, при който се запазват „рамките“ на периодично повтарящ се мелодически „модел“, чиито средни дялове са подложени на свободно импровизационно развитие (4 глас), и *в* — импровизационен тип, ползущ последование без фиксиран порядък на мелодически епизоди с общи и различни характеристични тонове, с общ и различен мелодически контур. Установеното разграничение по композиционни типове се подкрепя и от други признаци (липса в мелодиите от първия тип на открояващо се двуделно композиционно членение на херувимската мелодия, свързано с утвърдена през XIV в. практика на прекъсване на изпълнението на херувимската песен съобразно литургичното действие<sup>21</sup>; мелодиите от този тип са по-малко пространни, търпят по-слабо текстово манипулиране, лишени са от изяви на гласови промени, свързани с въвеждане на междинни гласови сигнатури-интонации, респ. с мелодически транспозиции<sup>22</sup>). Така изведената характеристика на Скитския херувимски цикъл насочва преди всичко към пряката му обвързаност с къснoвизантийската практика на херувим-

<sup>15</sup> D. C o n o m o s. Цит. съч., 32—33.

<sup>16</sup> E. Williams. John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century. Ph. D. Thesis. Yale University, 1968; D. C o n o m o s. Цит. съч., 261—286.

<sup>17</sup> D. C o n o m o s. Цит. съч., 44—46. Е. Тончева. За „плетение словес“ в музиката на византийско-славянската културна общност. — Бълг. музикозн., 1981, № 4, 41—52.

<sup>18</sup> J. Raasted. Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. — Monumenta Musicae Byzantinae, Ser. Subs. Vol. 7. Copenhagen, 1966.

<sup>19</sup> Пак там.

<sup>20</sup> E. Williams. Цит. съч. J. Raasted. Цит. съч., с 66 сл.

<sup>21</sup> D. C o n o m o s. Цит. съч.; N. Moran. Цит. съч.

<sup>22</sup> Изредените наблюдения са по Е. Тончева (Нови факти...). Проблемът за вероятната връзка между междинните гласови сигнатури и знаците за модуляция фторе в къснoвизантийските невмени записи и специфичните за петолинейната киевска нотация знаци за мелодически транспозиции и респ. гласови промени заслужава специална разработка.



ските песни; същевременно редица особености предлагат вероятността в Скитския цикъл да са запазени и по-ранни песенни образци, съответстващи по стилистика на преходното спрямо късноризантския период време — края на XIII — ранния XIV в. Към подобен извод насочва и изследването на осмогласието на Скитския херувимски цикъл. Макар че мелодиите са гласово определени съобразно осмогласно циклизиране (с поредни буквени числа от 1 до 8 според утвърдена славянска практика на гласово обозначаване), в цикъла се оказват застъпени мелодии само в 3 средновековни ладови типа — дорийски (1 глас), миксолидийски (2, 3 и 4 гласове), фригийски (5, 6, 7 и 8 гласове). Така се очертава, от една страна, сходство с по-ранна модална практика на цикъла — докъм края на XIV в., когато са преобладавали вторите гласове<sup>23</sup>; същевременно осмогласието в Скитския херувимски цикъл насочва към неустойчивост, породена от влиянието на западноевропейското осмогласие, и по-специално от грегорианския порядък на автентичните и плагалните гласове<sup>24</sup>. За неустойчивостта на осмогласното аранжиране на скитския цикъл особено красноречиво свидетелствува съотношението между мелодиите, обозначени като принадлежащи съответно към 2 и 3 гласове. Двете мелодии всъщност са изцяло сходни помежду си, като разликата се изразява само в различното отвеждане на финалния каденцов тон<sup>25</sup>.

В така характеризирания Скитски херувимски репертоар две мелодии се идентифицират като принадлежащи на късноризантската практика; и двете са немирани в херувимските цикли на Путненските сборници.

Първата мелодия е в 4-и автентичен глас. Тя е немирана в 4 от Путненските ръкописи<sup>26</sup> и следователно принадлежи към относително устойчиво въведените образци; приписана е на композитора Антим (йеромонах, игумен и доместик на Великата лавра на Атон)<sup>27</sup>. В композиционен отношение мелодията е от втория композиционен тип. Композицията ѝ се изгражда чрез периодичното повторение на мелодическа „фраза“ от псалмодически вид, в която началният епизод („интонация“) и крайният („каденца“) се повтарят буквално (или с малки лексикални изменения), а средният дял се развива импровизационно (при този вид композиция текстът на херувимската песен е разделен на редици с приблизително еднакъв брой срички; наличието на различия в това отношение се компенсира от средния дял на псалмодическата „фраза“ — т. нар. тенор, т. е. рецитиране на текста върху определен тон, който в конкретния случай търпи орнаментално разпяване чрез традиционната късноризантска орнаментална лексика<sup>28</sup>).

<sup>23</sup> D. Sopotnos. Цит. съч.; N. Mogan. Цит. съч.

<sup>24</sup> Вж. схемата на началните, доминантните и финалните тонове на осмогласието в Скитския херувимски цикъл в Е. Тончева (Нови факти . . . , с. 12). В грегорианското осмогласие порядъкът на автентичните и плагалните гласове е различен от същия порядък във византийското осмогласие. В грегорианското осмогласие автентични са съответно 1, 3, 5 и 7 гласове, а плагални — 2, 4, 6 и 8. Вж. E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961, p. 300.

<sup>25</sup> Вж. пр. 4 в Е. Тончева. Нови факти . . . , 14—15.

<sup>26</sup> В ръкописи Бачковски сборник № 816 (Църковен историко-археологически музей в София), л. 476, Букурещки сборник № 283, л. 53, Букурещки сборник № 284, л. 21, рък. Яш 1—26, л. 75.

<sup>27</sup> G. Stathis. Les manuscrits de musique byzantine Mont Athos. Vol. 2. Athènes, 1976, p. 884. Най-ранните известни досега творби на Антим са в извори от средата на XVI в.

<sup>28</sup> Транскрибиран дял от херувимската песен на Антим е публикуван за първи път в Е. Тончева. Die Kirchenmusik in der literarischen Schule Eftimis zu Tirnovo (14. Jahrhundert) — Synodik des Zaren Boril. — Musika Antiqua, Bydgoszcz (Polska), 1975, 45—58. Вж. и пр. 5 в Е. Тончева. Нови факти . . . , с. 16.



Втората мелодия — паралел на скитска херувимска песен, е невмирана в 2 от Путненските ръкописи<sup>29</sup> и е обозначена като „стара“ („палеон“). В невмения запис тя е приписана на 2-ри плагален (респ. 6-и) глас. В скитския цикъл обаче гласовата ѝ принадлежност търпи различно тълкуване — обозначен е 7-и (т. е. 3-и плагален) глас (гласово разнотечие, което, потвърждавайки отново осмогласната нестабилност на скитския цикъл, същевременно насочва към късноризантската практика, в която не липсват подобни примери на гласова „двойственост“<sup>30</sup>). Мелодията „палеон“ принадлежи към първия композиционен тип — куплетния.

Сравнителното изследване на паралелните записи на късноризантската невмена нотация (по Путненския ръкопис Яш I — 26, л. 75) и на петолинейна Киевска нотация (по Скитски ирмолог № 10846, л. 158) (примери 1, 2 и 3) разкрива специфично съотношение на вариантност между двете версии. Буквално съпада текстовото членение и разполагането му спрямо мелодическия „модел“. Буквално е и съпадението между мелодиите на структурното равнище на ладово-мелодическата схема<sup>31</sup>. Между двете мелодии обаче се проявява последователно различие на структурното равнище на конкретното лексикално „разпевно“ мелодическо осъществяване. В сравнение с путненските версии украинските мелодии са по-пространни. Така от пример 1 (който предлага началния дял на мелодията в 6-и, респ. 7-и глас) се вижда, че докато в путненския запис текстът *и та херувим*, съставен от 5 срички, е разпът съответно с 3, 5, 6, 13 и 4-ри тона, в украинския запис броят на тоновете за същите срички е 5, 11, 10, 14 и 4. Освен това най-продължително разпътата сричка *ру* (*херувим*) в скитската версия е свързана със сричково повторение (на сричките *херу*) — похват в текстовото манипулиране при пространно мелодическо развитие, добре познат от късноризантската практика и прилаган в случаите, когато певецът респ. писачът) се е стремил към текстова яснота или към облекчаване на изпълнението на продължителните мелизми<sup>32</sup>. Особено важни обаче са следващите два извода от сравнителното изследване на двете версии: мелодическото разпъване в украинската версия ползува „лексикален“ разпевен фонд от мелодически фигури-формули, различен от късноризантския; разпъването се извършва без последователно съобразяване с късноризантската разпевна лексика. Така сравнителното текстологическо изследване показва, че еднакви разпевни мелодически фигури в невмения запис се „превеждат“ в петолинейната нотна транскрипция различно. От примери 1 и 2 личи

<sup>29</sup> В ръкопис Путна № 56/544/5761, л. 25, Бачковски сборник № 816, л. 636. Вж. пр. 6 в Е. Тончева. Нови факти..., с. 18.

<sup>30</sup> К. Ливи съобщава за следното пояснение, придружаващо невмен запис на мелодия на „Той δεινός σου“ по повод гласова „двойственост“ в певческата практика: „1-ви плагален, някои също пишат това във 2-ри плагален“ (protos plagal, some also write this in deuterios plagal). Вж. К. Леву. A Hymn for Thursday in Holy Week. — Journal of the American Musicological Society, 1963, № 16, р. 171.

<sup>31</sup> В методиката на сравнителния анализ на вариантността в късноризантския репертоар използвам разграничение на 3 структурни равнища в мелодиите: 1 — на ладова схема (опорните тонове на гласа и техния порядък съобразно конкретен словесен текст), 2 — на ладово-мелодическа схема (при което към ладовите опорни тонове и техния порядък се прибавят и повратите за мелодията тонове) и 3 — на конкретно мелодическо разпъване чрез традиционната разпевна (орнаментална) лексика — фонд от мелодически фигури-формули, поднесени в своеобразния „музикален речник“ на епохата — Хириномическото певческо упражнение на Йоан Кукузел. Така описаната методика е аргументирана от Е. Тончева. Новооткрит паметник на средновековната музика от XIII в. в Бачковския манастир. — Бълг. музикозн., 1984, № 3, 3—44; Хириномическо певческо упражнение на Йоан Кукузел. — В: Йоан Кукузел — живот, творчество, епоха. — Музикални хоризонти, 1981, № 18, 19, 74—101.

<sup>32</sup> Е. Williams. Цит. съч.



### Разпевни фигури, използвани

11 — етеронпаракалесма;



7 8' 9:

κο μουv πo πpo με χο οα δε :

κο μνοv θa πo νι πpo με ρα πο δε

10' 11'

με ρα πο δε ζον τε δον τε ρι μνδ με νη

12 13'

νι λο ρι εο ρο λοv με ρι δε δε μνδ νι

εc εc αν' η

В КЪСНОВИЗАНТИЙСКАТА МЕЛОДИЯ

6 — омалон; 7 — параклитики; 8 — пиазма; 9 — антикенома; 10 — лигисма; 11 — вария-лигисма-килисма; 12 — стерон-паракалесма; 13 — лигисма, стерон-паракалесма



Пример 2

Музикална нотация, включваща невенна (невенна) и петолинейна нотация. Включва и транскрибиране на невенна на петолинейна нотация на фигурата на параклитики<sup>33</sup> (заградена в примерите с кръгче). Липсата на единство в „тълкуването“ на фигурата в украинската версия личи още по-добре в пример 2, където в невенния запис е изписана каденца, интонираща низходящото мелодическо движение от доминантовия тон *re*<sup>1</sup> към междинния опорен тон *sol* чрез секвенция от фигури на параклитики (популярно в късновизантийската практика каденцово интониране). Украинската версия ни поднася същото низходящо движение от *re*<sup>1</sup> към *sol*, но го интонира по-разнообразно. А пример 3 показва, че лексикални изменения в невенната версия (в случая фигурите на апорои и етерон-паракалесма<sup>34</sup> са заменени

различното „транскрибиране“ от невенна на петолинейна нотация на фигурата на параклитики<sup>33</sup> (заградена в примерите с кръгче). Липсата на единство в „тълкуването“ на фигурата в украинската версия личи още по-добре в пример 2, където в невенния запис е изписана каденца, интонираща низходящото мелодическо движение от доминантовия тон *re*<sup>1</sup> към междинния опорен тон *sol* чрез секвенция от фигури на параклитики (популярно в късновизантийската практика каденцово интониране). Украинската версия ни поднася същото низходящо движение от *re*<sup>1</sup> към *sol*, но го интонира по-разнообразно. А пример 3 показва, че лексикални изменения в невенната версия (в случая фигурите на апорои и етерон-паракалесма<sup>34</sup> са заменени

<sup>33</sup> C. Floros. *Universale Neumenkunde*. Bd. 1. Kassel, 1970, 160–162; D. С о -  
п о т о с. Цит. съч., 351–354.

<sup>34</sup> C. Floros. Цит. съч., 256–257. За етерон-паракалесма вж. D. С о п о т о с. Цит. съч.,  
257–363. Е. Т о н ч е в а. Бачовски средновековни фразменти с мелодическо пе-  
не. Доклад, четен на научната сесия по случай 900-годишнината от основаването на Бач-  
ковския манастир (София, декември 1983). (Под печат в материалите на сесията).



Пример 3

ΑΠΟΡΟΗ - ΑΝΤΙΚΕΝΟΜΑ      ΕΤΕΡΟΗ

ΠΑΡΑΚΑΛΕΣΜΑ      IV

ΩΙΟΤΙΚΗΝ      IV

при повторението на мелодическия модел с фигурата на паракалесма<sup>35</sup>) се отразяват непоследователно в нотирането на украинската версия, която и в двата случая повтаря едно и също мелодическо движение.

Идентифицирането на две от Скитските херувимски песни като късно-византийски — съответно като херувимска песен от късновизантийския композитор Антим и като херувимска мелодия от „стар“ традиционен репертоар, доказва категорично пряката връзка между Скитската певческа практика и Балканите; същевременно оказаното предпочитание в Скит към репертоар с по-традиционна стилистическа характеристика обвързва скитската песенност и с по-ранно време — времето на прехода към късновизантийския период (XIII—XIV в.).

\* \* \*

Във връзка с новооткрития ценен паметник на средновековната балканска песенност — Бачковския фрагмент от асмастикон от XIII в.<sup>36</sup> — стана възможно сравнителното извороведско и музикалностилистическо изследване на осмогласния цикъл на „Бог Господ“ (Θεὸς Κύριος) — пс. 117, ст. 27, 26 от утрената за сравнително твърде продължителен период от време — XIII—XVII—XVIII в., както по балкански гръцки и гръцко-славянски извори, така и по извори от южноиталианския и украинския ареал (ръкопис Криптензис Г. гама IV и Скитските ирмολози)<sup>37</sup>. Особено благоприятно за цялостното разкритие на балканската гръцко-славянска песенна практика на цикъла е, от една страна, използването на новооткрития най-ранен известен досега запис на цикъла от края на XIII в. в Бачковския фрагмент (евентуално от времето на преминаването на цикъла от устна в писмена традиция — преход, установен по отношение на многобройни песнопения, включени в появилите се смесени по съдържание певчески сборници

<sup>35</sup> Е. Тончева. Опит за идентифициране на неизвестния певчен знак от Синодика на цар Борил. — Бълг. музикозн., 1971, № 1, 127—169.

<sup>36</sup> Е. Тончева. Бачковски средновизантийски фрагмент...; Новооткрит паметник...

<sup>37</sup> Ползувани са резултатите от изследването на осмогласния цикъл на „Теос Кириос“=„Бог Господ“ — Е. Тончева. Новооткрит паметник...



през къснoвизантийското време от типа на антологичните-аколутии<sup>38</sup>), и, от друга, наличието в балканските извори на две различни по време славянски версии — в ръкопис Атина № 928 от края на XV в. — т. нар. Исаяева антология, изписана от Исая Сърбин в Жеглиговския манастир в Скопска Черна гора<sup>39</sup>, и в Путненската антология от 1511 г., известна като Евстатиев сборник, доколкото е излязла под перото на прочутия путненски композитор, певец и писач Евстатие<sup>40</sup>.

Изследваните извори представиха 3 типа композиционно разгръщане на мелодиите от псалмодически порядък: а) двуделно-куплетен, при който се разграничават две повтарящи се мелодически фази, следващи и свойственото на текста стихово делене — (ст. 27 — Θεός Κύριος καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν = Богъ Господъ явнѣа намъ и ст. 26 — ἐυλογημένος ὁ ἐρχόμενος

ἐν ὀνόματι κυρίου = благословенъ грядый во нма господне); б) многоделно или верижно-куплетен тип, който следва по-раздробено текстово членение, стремящо се към разграничение на еднакви или близки по брой на сричките текстови редици. При този композиционен тип мелодическият „модел“, разполагащ с устойчиви крайни дялове, се повтаря неколкoкратно, като различията (от лексикален тип, свързани и с различieto в броя на сричките) засягат отново главно средните дялове, представляващи повече или по-малко орнаментиран „тенор“; в) едноделен композиционен тип, свързан в изворите с определението „кратко“ („синоптикон“). При него целият текст се интонира в една псалмодическа „фраза“ с начална интонация, извеждаща към доминантовия тон за рецитация — „тенора“, върху който се „изказва“ с по-малка или по-голяма разпевност основният дял от текста. След това се появява утвърждаваща основния опорен тон каденца. Хронологическият обхват на изследваните извори позволи проследяването на постепенното мелодическо обогатяване на цикъла, съставен първоначално от единични анонимни традиционни по стилистика (предимно куплетни силабически) мелодии (Бачковски фрагмент), за да се стигне през XV в. до голямо мелодическо богатство, опряно на активна многоразпевност (наличие на повече от една мелодически версии за даден текст и в даден глас, свързани с различни местни или функционални обозначения<sup>41</sup>) и на повишена мелодическа пространност (повишена разпевност чрез включване на повече и по-разнообразни орнаментални фигури-формули и техни съчетания и комбинации). Мелодическото обогатяване води и към преодоляване на куплетността (периодичното повторение) по посока на импровизационността (верижност на орнаментални епизоди без репризност). Развитието на къснoвизантийската практика на цикъла (XIV—XV в.) очертава и специфично съотношение между традиция и иновация — „новите“ къснoвизантийски версии запазват традиционните ладово-мелодически схеми, но ги „товарят“ с повишено разнообразие на орнаментално-разпевната лексика<sup>42</sup>. (Същото съ-

<sup>38</sup> O. Strunk. The Antiphons of the Oktoechos. — Journal of the American Musicological Society, 1960, No 13, 50—67.

<sup>39</sup> Д. Стефановић. Стара Српска музика. Т. 1—2. Београд, 1974—1975.

<sup>40</sup> A. Pennington. The Composition of Eustatie's Song Book. — Oxford Slavonic Papers. New Series. (Oxford), 6, 1973, 92—112. Antologhionul lui Evstatie Protosaltul Putnei. Izvoare ale muzicii românești. Vol. 5. București, 1983.

<sup>41</sup> Вж. прил. 2 у Е. Тончева. Новооткрит паметник..., с. 44.

В ръкопис Атина № 2406 от 1953 г. са включени обозначения като πολιτικόν, συνοπτικόν, θεσσαλονικαίον βατοπεδινόν, χαλογερικόν. В ръкопис Атина № 2458 от 1336 г. участвува определението τοῦ μονάχου.

<sup>42</sup> Вж. съотношението между версията на Бачковския фрагмент и рък. Атина № 2458 в пр. 1а на Е. Тончева. Новооткрит паметник..., 14—15.



отношение между традиция и иновация представят и новопоявилите се авторски версии, в които обаче постепенно се засилват и изяви на по-голяма „авторска“ самостоятелност, изразена в комбинативност и по отношение на традиционните ладово-мелодически схеми)<sup>43</sup>. Промяна в практиката на цикъла представя първият поствизантийски век — XVI в., през който се извървява тенденция към „пуризм“, към утвърждаване на традицията от ранното късновизантийско време, значително редуциращо богатия новокомпозиран репертоар от предходните два века.

В така очертания контекст на историческо развитие на практиката на цикъла на „Теос Кириос“ — „Бог Господ“ специфично се оказва мястото на славянските версии. Разкрива се успоредното съществуване на славянска традиция, която, макар че спазва установената нормативност (осмогласие, псалмодиране, разпевна лексика), осъществява различна от гръцката песенна „редакция“, следваща различни ладово-мелодически схеми, съобразени с особеностите на славянския превод на текста и опрени на различен подбор на разпевни фигури-формули. Съобразно изведените в изследването хронологически активни музикалностилистически критерии най-близко до предполагаемия традиционен прототип на славянската редакция (паралелен по стилистика на най-ранната византийска версия от XIII в. в Бачковския фрагмент) се оказва Скитският цикъл (ползващ главно първия композиционен тип и в единични случаи третия тип композиционно развитие, в мелодика с преобладаваща силабичност-невматичност, т. е. умерена разпевност).

Изведен въз основа на музикално-стилистически критерии, така формулираният извод би имал само хипотетичен характер, ако не беше потвърден и от пряко документално свидетелство — невмен запис на мелодия в най-ранния балкански извор, паралелна на петолинейно нотирана мелодия от Скитския цикъл на „Бог Господ“ (пример 4). Паралелният невмен запис ни поднася Исайевата антология от XV в. На л. 1576—158 ръкописът представя невмирана мелодия на „Бог Господ“ на 4-и глас, която е изписана по необичаен начин: за разлика от записите във всички останали изследвани извори — текстът е невмиран трикратно. Първото и третото му явяване е интонирано по един и същи начин<sup>44</sup>, като в стилистическо отношение мелодията е от късновизантийски тип (разпяването е пространно и в композиционно отношение е от импровизационен порядък). Стилистически различен е средният дял: той представлява почти силабическа (слабо мелодически разпята) версия, следваща двуделно-куплетния композиционен тип. Съпоставянето на тази традиционна по стилистика версия в записа на Исай със съответната по глас мелодия от Скитския цикъл ни представи познатото вече вариантно съотношение: буквално съвпадение между двете версии на равнището на ладово-мелодическа схема, различие в мелодическо разпяване. Така фигурите лигисма, вария-лигисма-килисма<sup>45</sup> в невмения запис (обозначени в пример 4 с квадратни скоби) се тълкуват по-пространно в скитската версия. Освен това докато „тенорът“ (рецитирането върху тона *ре* — основен опорен и същевременно доминантов тон в 4-и автентичен

<sup>43</sup> E. Williams. Цит. съч.; D. Sopotov. Цит. съч. Особено богато се разкрива съотношението традиция — „авторска“ иновация в репертоара на полиеленте у Е. Тончева. Нови факти. . . , 2. Българските мелодии в акулутия на псалм 135 . . . , 19—27.

<sup>44</sup> Вж. пр. 3 у Е. Тончева. Новооткрит паметник . . . , 16—19, както и включения в студията коментар на транскрипцията на Д. Стефанович. Цит. съч. Т. 1, 99—100, с. 37.

<sup>45</sup> C. Floros. Цит. съч. Bd. 1, 208—213, 235—237; D. Sopotov. Цит. съч., 338—340; Е. Тончева. Хириномическо певческо упражнение . . . , с. 81.



Пример 4

Бо оу Го споа  
 Го споа  
 Бла го сло венъ гре ди въ  
 бла го сло ве гра ды во и  
 и и и та а ви се намъ  
 и та ви са на  
 и и ме е го спо дне  
 ма го сло дне  
 и ма го спо дне

глас) в невмената версия е третиран речитативно-силабически (сричка – тон), в скитския запис той е орнаментиран. Заслужава специално отбелязване и фактът, че орнаментирането на „тенора“ в скитската мелодия се извършва с разпевни фигури, които могат да се открият и в редица други мелодии на „Българският роспев“, и то именно при орнаментиране на „тенора“ във фрази от псалмодически тип<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Е. Тончева. Проблеми на старата българска музика. С., 1975, с. 104 — таблица на „атоналните“ разпевни формули.

Сравняването на така описаната „традиционна“ славянска мелодия с пространните мелодически версии на „Бог Господ“ в Исаяевия запис и в Евстатиевия сборник<sup>47</sup> предлага не по-малко значими резултати. Макар и да следват в общи линии „традиционната“ ладово-мелодическа схема, двете мелодии ползват различен подбор на разпевни фигури-формули, т. е. представят ни се две авторски версии — на Исай и на Евстатие, в които се разкрива познатото ни вече от къснотворитантската практика съотношение между традиционен „прототип“ и авторска музикалнотворческа изява.

Откритият невмен паралел на скитска мелодия от „българския“ цикъл на „Бог Господ“ доказва пряката му връзка с балканската практика, а по стилистика Скитският цикъл отново насочва към времето на преход към къснотворитантския период.

\* \* \*

Досегашните изследвания на документираното в Путненските ръкописи творчество на Евстатие го представят преди всичко като добре професионално обучен за времето певец-творец, владеещ техническото „майсторство“ на къснотворитантската песенност и писменост<sup>48</sup>. Но свойственото на къснотворитантската песенна практика съотношение между традиция и иновация (респ. между традиционни прототипи, близки до устната практика и авторските версии) подсказва възможността за разграничаване и в Евстатиевите мелодии на техни вероятни славянски традиционни образци. Изведеното по-горе съотношение между традиционен славянски „прототип“ на мелодия от „Бог Господ“ — цикъла и авторските версии на Исай и Евстатие, насочи вниманието ми отново към сравнително изследване на Евстатиевото творчество и скитския „Болгарский распев“. И така обоснованата изследователска насоченост отново доказва перспективността си, довеждайки ни до откриването на трети паралел между украинска „българска“ мелодия и балканско песнопение (пример 5).

В Евстатиевия сборник осмогласният цикъл на „Бог Господ“ е придружен от цялостно невмирани мелодии на съответните възкресни тропари и богородични<sup>49</sup>. В Скитските ирмолози цикълът „Бог Господ“ е нотиран само със съответните по гласове възкресни тропари<sup>50</sup>.

Съпоставката на невмирания от Евстатие текст на възкресния тропар на 1-и глас<sup>51</sup> със съответната петолинейно нотирана мелодия от Скитския цикъл<sup>52</sup> ни изправя отново пред вече двукратно описаното дотук съотношение на вариантност. Както мелодията на Евстатие, така и Скитската версия представят композиционно разгръщане от верижно-многоделно-куплетен тип, чийто мелодически модел представлява псалмодическа „фраза“ с устойчиви крайни дялове (начални и каденцови), и среден дял — „тенор“, рецитиращ текста върху доминантовия тон (или тонове), с или без участие на разпевни фигури (орнаментиран тенор). Псалмодическата фраза-модел, подложена на периодично повторение, разграничава текстови редици, в които отново се изявява стремеж към уеднаквяване на броя на сричките, с компен-

<sup>47</sup> Вж. пр. 3 у Е. Тончева. Новооткрит паметник . . . , 16—19 и коментара, с. 37.

<sup>48</sup> G. Pantiu. Scoala musicala de la Putna. — Studii de musicologie (Bucureşti), 1970, No 6, 31—67; Е. Тончева. Молдавски ръкописи . . . , гл. V.

<sup>49</sup> На л. 13—296.

<sup>50</sup> Изследването ползува запис на цикъла в рък. 10846, л. 93—996. Цикълът има устойчива традиция в Скитското музикално-ръкописно семейство.

Рък. № 10846, от л. 93 нататък; рък. № 10845, л. 108; рък. № 525, л. 72.

<sup>51</sup> На л. 13—136.

<sup>52</sup> По рък. № 10846, л. 93—936.



Пример 5

ка ме ни зна ме на

ка ше е е е ни и зна ме

и во и на стре го

и во и но оу сѣбѣ га

въ скре се во же ти

въ сѣы ыр се е тре ти

га ври и и и и и лѣ про

и съ ъ ъ ъ гла а со о оу въ

сиране на допуснатите в това отношение различия в зоната на „тенора“. Съпоставката на двете версии — Евстатиевата и Скитската, представя преди всичко буквално съвпадение на текстовото членение и обвързаността му с мелодическия „модел“. Макар и с известна уговорка<sup>53</sup>, съпадението засяга

<sup>53</sup> Буквалната транскрипция на Евстатиевия запис представя крайно нелогично мелодическо развитие, обхващащо неестествено голям тонов обем (от ла на I октава до

нѣ ѿ і ю де  
 нѣ нѣ ѿ ѿ ѿ и ѿ де и  
 щѣ пре чи сто є тѣ ло бо є  
 щѣ мѣ прѣ чи сто є є тѣ ло тво є  
 днь спа се да рѣ а миро ви жинѣ  
 дѣ спа се да ѣ ми и ро ви ѣи зѣи ѣи...  
 вѣ ща ав шѣ те бѣ дѣ бѣ бѣ во и ра до  
 плѣ щѣ а ше са вѣ зѣ зѣ са вла ди ка

до на III; финален каденцов тон *фа* от II октава!). Очевидно Евстатие е допускал грешки. Но тъй като засега записът на песнопението е уникат (включен е само в Евстатиевия сборник), възможност за контрол върху допуснатите грешки предлага само скитският нотен запис. С откриването на Евстатиевия сборник II (вж. бел. II) става възможно сравнителното палеографско изследване на Евстатиевите невмени записи и респ. характеризирането на допусканите от него грешки. Началните съпоставки в тази насока потвърдиха наличието на сравнително многобройни пропуски в невмените записи на



и ладово-мелодическата схема. Отново различието се проявява на разпевно равнище. И както в предишните примери, украинската версия е по-про странна и ползува по-последователно орнаментиран тенор (въвеждайки и познатите ни вече разпевни фигури) (срв. пример 5 и 4). В Скитския репер тоар липсват нотирани текстове на възкресните богородични (с изключение на някои техни заключителни епизоди)<sup>54</sup>. Подобна липса обикновено показва, че текстът е бил разпяван по включения в сборника нотиран жан ров образец. Евстатиевият ръкопис ни поднася документално свидетелство за тази практика — цялостно невмиране в неговия цикъл на възкресния богородичен на същия 1-и глас<sup>55</sup> ни представя разпяването на текста му по мелодическия модел на предхождащия го възкресен тропар (пример 5 — последните два реда).

\* \* \*

Изредените в доклада невмени паралели от балкански по произход извори на петолинейно нотирани мелодии в скитския „Болгарский роспев“ представят все още начален етап за изследователската работа в така методологически очертаната перспектива, аргументирана както културно-исторически (въз основа на изворови данни за преките контакти между манастирски центрове на Балканите и Украйна, каквито са молдавският манастир Путна и украинският Голям Скит), така и музикалностилистически (въз основа на музикалностилистически анализи в исторически план на жанровете в късноравноапостолския репертоар). Изредените паралели аргументират преди всичко извода за *трайното съществуване през Средновековието на Балканите на славянска песенна редакция*, която проявява подобно на византийската (и успоредно с нея) специфична селективност спрямо източноправославната музикална нормативност. Тази традиция обаче е била поддържана главно по устен път. Нейното проникване в изворите съвпада по време с промените, настъпили и във византийската певческа традиция — времето на преход към късноравноапостолския (къснофеодалния) период, през който се утвърждава и т. нар. смесен Ерусалимски типик — на свой ред кулминиращ източноправославното литургическо развитие, време, когато и във византийската практика се активизира взаимодействието между устна и писмена традиция, специфично се променя съотношението традиция — иновация. Както във византийската, така и в славянската песенност въз основа на традицията намират изява авторски инициативи (Исай, Евстатие), ползуващи средствата на късноравноапостолската стилистика и същевременно отново проявяващи специфична селективност спрямо нея<sup>56</sup>. И именно тази славянска средновековна традиция, възпроизвеждана главно по устен път, стига до Украйна, влизайки във взаимодействие с нейната местна песен-

Евстатие, и то главно в репертоара на български език (собствените композиции на Евстатие и записи на мелодии от устната практика?). Особено чести са грешките при изписване на мелодически скокове (в комбинации на кентима), както и взаимната замяна на апострофос с апорои — грешки, които водят до значителни промени в мелодическото движение. В пр. 5 от тази студия вероятните грешки в невмирането са оградени в квадратни скоби, а поправките — в кръгчета.

<sup>54</sup> Завършеците на съответните богородични са прибавени към тропарите на гласове 1 и 2.

<sup>55</sup> Евстатиев сборник, л. 136—14.

<sup>56</sup> Въпросът за вероятното наличие на славянско музикално „плетение словес“ от късноравноапостолски тип — като специфичен стилистически синтез между „високи“ и „популярни“ църковно-певчески равнища е изказан в публикацията на Е. Тончева. Нови факти и изследователски аспекти..., с. 26.

ност и утвърждавайки се в писмената ѝ практика във време, когато настъпват решителни промени на преход от Средновековие към Ново време, и то в конкретно-исторически условия, обуславящи взаимодействие и със западноевропейската музика<sup>57</sup>. *Откритите невмени паралели на скитския репертоар на „Болгарский роспев“ доказват произхода му от Балканите.* Представената обаче в тях вариантност свидетелствува за сложността и стилистическата многосъставност на явлението както в исторически, така и в ареален аспект. Натрупването на изследователски опит, извеждащ към методологическо и методическо усъвършенствуване на аналитичния апарат, несъмнено ще позволи в бъдеще по-прецизното разкриване на тази многосъставност, която в голяма степен обединява всъщност само привидно противоположните преценки за произхода на разпева, посочени в началото на това изследване. Особено значимо е обаче, че така очерталата се в историческия си ход по оскъдните си извори славянска балканска певческа традиция, документирана сравнително цялостно едва в Украйна през XVII в., настоячиво е назована в ръкописите „българско пеене“, което свидетелствува за голямата роля на България в нейното развитие.

---

<sup>57</sup> Н. Голенищев - Кутузов. Украинский и белорусский гуманизм. — В: Славянские литературы. М., 1973; А. Щреер - Ткаченко. Развитие украинской музыки в XVI—XVIII веках. — В: *Muzica Antiqua*. Vol. 1. Bydgoszcz (Polska), 1966, 507—517; Н. О. Герасимова - Персидьска. Партесний концерт. Матеріали з історії української музики. Київ, 1976.