

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВАТА



МАРИЯ ВЪЛЧАНОВА-ЛЮБЕНОВА

**НАВЛИЗАНЕ И УТВЪРЖДАВАНЕ НА
РУСКОТО МНОГОГЛАСНО ХОРОВО ЦЪРКОВНО ПЕЕНЕ В
БЪЛГАРСКАТА ЦЪРКОВНА МУЗИКА
ПРЕЗ ПЕРИОДА ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО (1878) ДО 1944 г.**

АВТОРЕФЕРАТ

*на дисертационен труд
за присъждане на образователната и научна степен „доктор”*

Научен ръководител чл.-кор. Светлана Куюмджиева

София, 2013

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Научното жури към сектор *Музика*, състояло се на 08.04.2013 година.

Разработката се състои от увод, две глави, заключение, приноси, показалец, литература и приложения, общо 342 страници.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 28.06.2013 г. от 11:00 часа в зала 19 на Етнографския музей, ул. „Московска“ 6А, на открито заседание на Научно жури в състав: проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова и доц. д-р Юлиан Куюмджиев – *рецензенти*; чл.-кор. Светлана Куюмджиева, проф. д-р Анда Палиева и доц. Димитър Димитров – *становища*; проф. д.изк. Кристина Япова и доц. д-р Марияна Булева – *резервни членове*.

Председател на НЖ: проф. д.изк. Е. Вълчинова-Чендова.

Дисертационният труд е на разположение на интересувашите се в библиотеката на Института за изследване на изкуствата на ул. „Кракра“ № 21.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	3
ПЪРВА ГЛАВА. Из историята на руската музикална култура през XVIII и XIX век	
1.1. Общи тенденции и насоки.....	7
1.2. Основни белези на руското църковно пеене	16
1.3. Руското многогласие	19
1.4. Възникване на партесното многогласие	25
1.5. Тригласният партесен „концерт” от втората половина на XVII, края на XVIII в.	30
1.6. Композиторите на руската църковна музика.....	34
1.7. Обобщение	38
ВТОРА ГЛАВА. Възникване и развитие на хоровото многогласие в България.	
2.1. Някои проблеми на българската църковна музика през Възраждането (от XIX в.)	43
2.2. Българската образователна система през XIX в. и влиянието на църквата в нея.....	50
2.3. Развитие на църковната музика в отделни български градове	54
2.3.1. Свищов	57
2.3.2. Русе	95
2.3.3. Пловдив	160
2.3.4. Шумен	190
2.3.5. София	246
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	325
ПРИНОСИ	331
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	333
ПОКАЗАЛЕЦ	342

УВОД

Мотивът да бъде проучен и разработен проблемът за навлизането и утвърждаването на руското църковно хорово многогласие в българската църковна музика в настоящия дисертационен труд е продиктуван от **актуалността на темата** за църковния хоров репертоар, който непрестанно се обогатява, изменя, допълва или променя, както и **личната ми обвързаност и интерес** към многогласната хоровата църковна музика като практикуващ диригент.

Репертоарът, генетично обвързан с руската църковна музика, и процесът на неговото навлизане и утвърждаване наред с едногласната църковнопесенна практика в страната досега не са специално изследвани и представляват интерес от гледна точка на утвърдилите се композитори и на предпочитанията на диригентите в различните градове на България.

Поради липсата на специално изследване досега на поставения въпрос, като **изследователски обект** темата се вписва в цялостния контекст на проблематиката, свързана с църковната музика, важен дял от българската музикална култура.

Трябва да се подчертае, че проблемът за православната музика у нас особено се актуализира в съвременните условия на засилен граждански интерес към дейността на Българската православна църква в хода на социокултурните процеси и дискусията за повишената роля на традиционната религия за съхраняване на ценностна система, свързана с българското културно наследство. От тази гледна точка, темата има и конкретни насочености: би могла да мотивира позиция по въпроса за участието на християнската музика в училищното образование, както и по проблемите за състоянието на съвременното църковно хорово пеене в страната ни.

Целта на настоящия труд е максимално да се проучи репертоарът на църковните многогласни колективи от втората половина на XIX в. до 1944 г., неговото описване и систематизиране. За осъществяване на тази цел са поставени следните задачи:

1. да се направи обзор на развитието на църковното хорово дело в България, като се обхванат по-значимите центрове в страната, имащи най-пряко отношение с процеса на навлизане и утвърждаване на многогласното църковно пеене, а именно: Свищов, Русе, Пловдив, Шумен и София;

2. да се проучат и систематизират отделни църковни, библиотечни, читалищни, частни, държавни архиви и др.;

3. да се изведат имената на преобладаващите композитори в намерените материали; на тези, както са характерни само за даден град, както и на всички останалите, които са били изпълнявани от хорвите състави в отделните градове, обект на настоящото изследване;

4. да се посочат разликите в подбора на предпочитаните композитори, както и на изпълнявания репертоар.

Предмет на изследването е проучването, систематизирането и анализирането на фактологичен материал, въз основа на който да се проследи историята на Българската православна църква преди всичко в исторически и културологичен план.

Този процес е осмислен в контекста на съотношението между църквата и изграждането на новата модерна държава, респективно между църковната и светската общественост в процеса на европеизирането на страната ни. В периода на изграждане на новата държава едногласното псалтикийно пеене, изпълнило възрожденската си просветителска мисия, започва да се затваря в чисто богослужебните си функции и значимостта му на водеща сфера в музикалната култура намалява на фона на бурно развиващата се нова градска (преди всичко светска) музика. То започва да се оценява от гледна точка на западния тип музикално мислене, вследствие на което трудно се възприема като художествен факт. Ето защо и задачата на първото в България Черковно-певческо дружество, основано през 1871 г. в Русе от Тодор Хаджистанчов, е да замени едногласното пеене с хоровото многогласно пеене.

За оказаните ми съдействие и подкрепа за реализиране на дисертационния труд изказвам благодарности на: своя научен ръководител чл.-кор. Светлана Куюмджиева, проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова, доц. д-р Юлиан Куюмджиев, доц. Димитър Димитров, д-р прот. Кирил Попов; на служителите в Института за изследване на изкуствата към БАН и по-специално на г-жа Райна Михайлова – библиотекар; на всички мои събеседници, оказали ми съдействие и подкрепа при събирането и систематизирането на материалите и архивите, свързани с дисертацията.

Изразявам и дълбоката си признателност към личността на проф. д.изк. Елена Тончева (1933 – 2011), без чиято подкрепа в началото на научната ми

работата върху дисертационния труд не би било възможно полагането на основата за осъществяването на настоящото изследване.

Глава първа. Из историята на руската музикална култура през XVIII и XIX век

1. 1.Общи тенденции и насоки

Характерно за развитието на руската култура през разглеждания период, а това е времето на поява и развитие на руското многогласно хорова пеене, са темповете, с които се осъществява връзката с протеклите вече процеси в общоевропейски план и навлизането на нови. Най-същественният белег е засилване ролята на изкуството.

В Русия през този период (наричан в съвременната наука *Петровска епоха* на името на управлявалия тогава цар Петър I) се наблюдава стремеж към европеизация на културата и усвояване на натрупания опит. Считан от повечето изследователи като **руски класицизъм** (тук понятието *класицизъм* е с по-обща семантика и не бива да се отъждествява с онова, което се разбира под определението *виенска класика*), периодът от края на XVII и целия XVIII в., особено в музиката, е свързан със системното усвояване на утвърдените вече западноевропейски музикални жанрове опера, оратория, кантата, както и различните форми на сонатно-симфоничния цикъл, при това не само от страна на изпълнителите, но и като слушателска нагласа.

Но докато литературата и изобразителните изкуства бележат разцвет, в сферата на руската музикална култура, сякаш все още няма крупни изяви композитори. Поради тази причина, с появата на новите насоки в творческите търсения, свързани с усвояването на европейските културни модели, като фундамент на зараждащата се нова музикална култура в условията на възраждащите се традиции се утвърждават битовите жанрове – кант и псалм. От една страна чрез тях в Русия навлизат западноевропейските музикални инструменти и практики на музициране, довели в крайна сметка до появата на професионалните музикални жанрове опера, оратория, формите на сонатно-симфоничния цикъл и т.н, а от друга – това е интересът към архаичните пластове на музикалната култура.

В западноевропейския Ренесанс насочването на търсенията в старинните пластове на музиката е към възраждане на античните образци на изкуството. Като издигат тези образци до нивото на идеал за подражание, ренесансовите творци си поставят за цел създаването на синкретично по своя смисъл и същност изкуство, но реално създават едно качествено ново, при това не синкретично, а синтетично

изкуство, каквото се оказва операта. В модела на руското изкуство, макар и от различни изходни позиции функцията на все по-активно въвежданата старинна музика (в случая става въпрос за църковна) в концертния репертоар е да приобщи усвоеното откън, а именно многогласния тип пеене с петолнейна нотация, към самобитността на националната култура, да го „натурализира“ като му придаде национална окраска и така да го направи производно на същата тази култура.

60-те и 70-те години на XVIII в. е време, в което според изследователите на руската музикална история се поставя началото на формирането на руската национална композиторска школа, а същинският разцвет на музикалната култура в Русия започва от 80-те години на XVIII в. С него е свързана дейността на първите композитори, оставили имената си като основатели на руска композиторска школа: Бортнянски, Фомин, Пашкевич, Хандошкин и др. Независимо че в творчеството си те не могат да не бъдат повлияни от интонационната среда на господстващото по това време изкуство на виенската музикална класика (тогава активно творят и тримата виенски класици Хайдн, Моцарт и младият, но вече налагащ се Бетовен), главната особеност на тяхната естетика и стилистика е стремеж към съхраняване на национално-музикалните характеристики при изключително активното възприемане на общоевропейските модели на музикално мислене.

От съществено значение е и още една особеност на руската музика от XVIII и XIX в., която представлява специфичен белег на историческия тип развитие – наблюдава се паралелното действие на две на пръв поглед коренно различни тенденции на структуриране на историческия процес – възприемане и усвояване на чужд модел, от една страна (като например италианския модел на многогласие, усвоен от композитори, като Франческо Арайя, Джузепе Сарти, Балдасар Галупи, Томазо Траieti, Джовани Паизиело, Доменико Чимароза и други) и рефлексията му в националното самосъзнание, от друга. Тази особеност се проявява преди всичко по отношение на цялостното развитие на музикалното изкуство в Русия, в което трудно може да се разграничи влиянието на стилистиката на отделните периоди като класика и романтизъм. А като най-слабо засегната от обществено-културния живот, но същевременно най-силно повлияна от чисто музикалните насоки на развитие, се отличава църковната музика.

Православната църковна музика, за разлика от католическата, е изцяло вокална, предопределена от каноните на православното вероизповедание. От

изключителна важност за развитието на църковната музика е фактът, че още от самото си съществуване в християнска Русия тя разполага с писмена нотирана традиция. През XI в. в руските певчески ръкописи се фиксират три певчески нотации с византийски произход: *екфонетична*, *кондакарна* и *знаменна*. Екфонетичната нотация служи на екфонеzata, т.е на тържественото четене на перикопите – текстови откъси от евангелията, апостолските послания и паримийниците, като знаците фиксират само приблизително мелодическата линия на псалмите. Кондакарната нотация се отличава със своята особена сложност. Съхранени са малобройни паметници на кондакарното пеене като с нея се записват тържествени песнопения и служби – главно кондаци, изпълняващи се с широко развити мелизматични разпеви. Според Константин Флорос тези ръкописи, които са наричат кондакари, всъщност принадлежат към типа асматициони. Кондакарната нотация е адиастематична, записвана на два реда – в долния ред се намират „малките знаци”, а в горния „големите знаци”. Знаменният распев се използва в творчеството на руските композитори и през XVIII-XIX в.

1.2.Основни белези на руското църковно пеене

Руското църковно пеене от XVII в. насам се състои от различни „распеви”. Един от основните и най-употребяваните в богослужението на руската православна църква от XI до края на XVII в. е знаменният распев и особено т.нар. „голям знаменен распев” „столп” или „крюки”, който получава разпространение в Русия в края на XV в. във връзка с приемането на Иерусалимския устав. Със знаменния распев се изпълнява целия годишен богослужебен кръг. Това е унисонно пеене, което се отличава със строгост и възвишеност – мелодиката е строго диатонична в движение до кварта или квинта. Ритъмът на църковните песнопения е несиметричен и почти изцяло подчинен на ритмиката на разпевния текст. В зависимост от вида песнопения и тяхното място в службата се определя и распевът, отличаващ се по структура и способ на мелодическото развитие. Със знаменния распев са разпяти повечето текстове на певческите книги. През XVI в. са распети всички песнопения на воскресните служби на осемте гласа, празничните песнопения за цялата година, както и обихода (ежедневните богослужебни песнопения) за вечерня, утринна и литургия.

В средата на XVI в. в Русия започва нов подем на църковната певческа култура. Появяват се нови распевы и съответстващите им нотации: *демествен* с демествената нотация и *путевой* със своя разновидност на нотацията използвани най-вече за тържествени песнопения. Съществен момент като цяло, а в частност и за нас българите, е появата през XVII в. на распевите – „болгарский”, „сербски” и като отделен клон на знаменния – „киевский”. Распевите знаменен, гречески и киевски впоследствие получават и по няколко различни редакции. Освен различия по распевы, църковните мелодии могат да се различават и по „напевы”. Може да се каже, че всеки окръг в Русия, прилежащ към даден крупен център, има в своето постоянно използване редица песнопения, мелодиите на които са взети от различни распевы, добавяйки значителни видоизменения в своите детайли. Такава компилация от обичайни песнопения в дадена местност според Николски трябва да се наричат *напев*, за разлика от автентичните *роспевы*.

През XVI в. се развива полемика за многогласието – своеобразна форма на руското богослужение, когато в службите едновременно се изпълняват например ирмоси и канони, четат се тропари и се възгласяват ектении. Многогласието е осъдено през 1551 г. на Стоглавия събор, но полемиката по този въпрос продължава още около едно столетие. На Стоглавия събор е повдигнат и въпроса за учредяването на певчески школи, в които децата трябва да се обучават на пеене и четене. През XVI в. възникват редица крупни музикални центрове, сред които се открояват тези в Новгород и в Москва. Изпълнителското изкуство се поставя на високо равнище. Появяват се сведения за хор на водещи певци-дякони, сформиран през XV в., а по-късно, на основата на този хор, се създава и Придворната певческа капела в Петербург и Синодалния хор в Москва.

1.3. Руското многогласие

Едно от важните явления в руската музика е зародилото се през XVII в. многогласие. Развитието му трябва да се разглежда като генерално направление в еволюцията на певческото изкуство – от културата на средновековния тип към културата на новото време.

Еволюирането на руското певческо изкуство може да се проследи в две направления: от една страна, противопоставянето на старото и новото в руското професионално изкуство от XVII в., а от друга – тяхното съотношение и взаимовръзки, изграждащи нов художествен потенциал. От исторически документи и ръкописни паметници на руското многогласие (крюки и

нотолінейни партитури) могат да бъдат направени изводите, че руското многогласие се заражда на основата на „демествен” и „путевой” распев от XVI в. като тяхно висше изражение. На основата на дешифровки – направени от В. Беляев, работил над ръкописи от ранните демествени партитури от музикално-палеографска и текстологическа гледна точка, както и пространните изследвания на М. Бражников, Н. Успенски, С. Скробков, е разпространеното мнение за дисонантната природа на руското многогласие (твърдение, подкрепяно от Анатолий Конотоп), както и за неговата оригиналност. При изследването на руското многогласие е логично да бъде поставен и въпросът доколко появата на многогласието е съзнателно търсено явление или е резултат на емоционален порив. В тази насока разработва своите изследвания И. Ефимова, която се опитва да утвърди своите убеждения за наличието на процес, водещ до асимилация и взаимнообмен със западноевропейската музикална култура посредством полско-украинските и белоруски музиканти, теоретици и композитори.

Ладовата основа на древноруските монодии се изгражда върху звукоред, в чиято структура влизат интервално еднакви последования, при което всяко последование се състои от три тона с полутон между всеки един от тях. Главният елемент на обиходния звукоред, състоящ се от две основни съзвучия, условно наречени „мрачно“ и „светло”, образува хексахорд (*до, ре, ми, фа, сол, ла*), при който двете еднакви структурни единици образуват хексахорда. Така се открива възможността за усвояване на октавения интервал чрез хексахордовия принцип на организация на звукореда, превърнал се в иманентна основа на хармоничното мислене, забранен впрочем, вследствие на което става невъзможна неговата употреба в монодическата ладова система. Прилагането и употребата на хексахорда подготвя развитието на мелодическите структури на путевой и демествен распев, предизвикано от преосмислянето на ладовите основи на руското монодийно пеене в условията на зараждащото се многогласие.

В наблюдаваните от Ефимова знаменни партитури, позволяващи разглеждането по нов начин стилистиката на руското строчно многогласие от втората половина на XVII и началото на XVIII в., могат да се отнесат особеностите на многогласния потенциал и хармоничната природа на строчното многогласие като хетерофонно. В строчното многогласие от разглеждания период се наблюдават черти, близки с музикалния език на демествено многогласие от една страна, и с новото партесно многогласие, от друга. В историческата

перспектива строчното многогласие в дадения период представлява област от руската музикална култура, в която общоевропейските закономерности на музикалното развитие се проявяват в най-голяма степен.

1.4. Възникване на партесното многогласие

Втората половина на XVII в. се характеризира с навлизането на едно ново явление в руската музика – появата на партесно пеене (от лат. *pars* – част, участие, в преносен смисъл – хорова партия), който навлиза в Москва от Украйна със свойствени нови черти на мелодико-хармоничния език и принципите на формообразуване. В рамките на църковната музика партеносното пеене може да се определи като ново стилово направление в древна Русия – стил руски барок¹. На него съответстват новите жанрове партесен концерт *a capella*, свободни многогласни композиции, партесни обработки на знаменния распев в хорална фактура (мелодията на знаменния распев в качеството на *cantus firmus* се намира в тенора). С усвояването на новия хармоничен стил, широко разпространение получават и неговите битови форми – псалм (духовна песен – химн) и кант (от лат. *cantus* – пеене, песен).

След седемвековно господство в църковната музика на монодийното знамено пеене, във втората половина на XVII в. започват съществени промени. В рамките на партесната музика се развиват ладотонални и хармонични решения, появяват се произведения с ярки образни контрасти, значително се засилва и влиянието на фолклора, а изразните средства на партесната музика дават отражение в процеса на сближаване на култовата музика със светската, особено през XVIII в. Във връзка с появяването на партесното пеене настъпва промяна в знаменното пеене, продиктувана от стремежа за съхраняване на „високата“ едногласна традиция и същевременно сближаването ѝ със съществуващите певчески практики. Мелодическият език и принципите на формообразуване, хармоничният вертикал, ярката метричност, интензивното съпоставяне на мажора и минора се утвърждават като водещи компоненти. Певческият обиход се разширява с нови распеви през втората половина на XVII в. Това са киевски, български и гречески, чиито песнопения се записват на петолинейна нотация, която заменя квадратната крюки нотация, а различните хорови партии са на

¹ Общото название на понятието руски „барок“ се появява в Московското царство и Руската империя в края на XVII – XVIII в.

съответен ключ без тактови черти. Така в богослужебната практика се появява това ново, непознато дотогава, макар и зародило се вече в съществуващите практики явление – *партесно пеене*. В съответствие с паралелното действие на линиите на усвояване и рефлексия, партесното многогласие придобива национални окраски, които го отличават от западноевропейската музика. Известният теоретик Николай Дилецки разграничава два вида многогласие в партесното пеене: първият вид е т.нар. „простоестествено”, под което се разбира многоголосие при непрекъснато пеене на всички гласове и едновременно произнасяне на текста; вторият вид е – т.нар. „борително или концертно” – многогласие, при което се съпоставя tutti и група от гласове, имитиращи кратка мелодия. Нов елемент, който е нетипичен за дотогавашната руска музикална практика, е мелизматичното движение на баса в малки нотни трайности, както и прибавянето на най-високия глас – дискантът, служещ за хармоничен пълнеж. С течение на времето, вследствие отдалечаването на композиторите от мелодиите на знаменния распев, се стига до създаването на значителен брой композиции със свободно гласоводене. Това от своя страна води до появата на руския тип *духовен партесен концерт*. Стилът на партесното пеене с неговите особености му отрежда място в самия край на богослужението и по-точно във финала на службата по време на причастния стих.

Поради функционалното място на партесния концерт в храмовете след Литургия се използва и наименованието „*запричастни*” – без съпровод. Партесните концерти *a capella* възникват в Русия и минават заедно с европейската музика през общия стадий на развитие на ренесансовото многогласие. Самият жанр на хоровия концерт се появява значително по-рано – на границата между XVI и XVII в. в творчеството на представителите на венецианската композиторска школа Андреа и Джовани Габриели. С въвеждането на партесното пеене, се въвеждат и авторски композиции в храмовата музика. Най-крупни автори на партесни произведения са композиторите: В. Ш. Титов (ок. 1650 – ок. 1710), ползващ се с най-голяма популярност, в чието творчество партесният концерт отбелязва най-високите си достижения, Н. П. Дилецки (ок. 1630–1681) – за най-значимо негово произведение се счита „Воскресенский канон”, Н. Бавикин (втората половина на XVIII в.), Н. Калашников (края на XVII – началото на XVIII в.) и др.

1.5. Тригласният партесен „концерт“ от втората половина на XVII до края на XVIII в.

Съществен момент от развитието на партесното пеене е появата на тригласния партесен „концерт“, който по отношение на структурното си изграждане оказва значително влияние върху творчеството на първите български композитори на църковна музика. Водещи руски музиколози-изследователи на тригласния партесен „концерт“ са Скрепков, Протопопов и Успенски, които обаче обръщат внимание само на отделни черти от тази жанрова разновидност². Чрез изследванията на Виноградов и намеренията от него в московските хранилища (ГБЛ и ГИМ) 12 тригласни партесни сборника (от тях два се споменават в печата – УІ и ХІ) с около 600 „концерта“, от които около 300 протографи, а останалите преписи, може да се предположи, че тригласните партесни „концерти“ се появяват във времето, когато завършва епохата на знаменното пеене и се формира руската композиторска школа. Това е периодът, обхващащ най-вече столетието от 60-те години на XVII в. до последните десетилетия на XVIII в.

Както посочва Виноградов, „тригласният партесен „концерт“ е особен комплекс от подгласни хорови партии (от вида на подгласици), разписани в отделни тетрадки. Характерна особеност при него е, че наименованието на гласовете в ръкописите се обозначава с една буква и една цифра, указващи разновидността на партията (напр. Д I – първи дискант и пр., практика срещана в нотните преписи от архивите и на българските църкви). С двойното обозначаване на хоровите партии навлиза традицията на ясното диференциране на диапазоните на гласовете, характерно за партитурите на западните композитори, а не след дълго и за руските класически партесни концерти³.

Интересна подробност от гледна точка на произхода на тригласните произведения е това, че – според Виноградов – те най-напред се появяват в югозападните украински ръкописи. Сборниците с тригласни партесни „концерти“ по съдържание могат да се разделят на две групи. В първата група са ръкописи, в които са включени само „концерти“, а във втората, която е по-многочислена, се

² В този случай понятието „концерт“ е поставено в кавички, тъй като изследователят на разглежданите ръкописи – Виноградов, намира под това наименование в руските ръкописи произведения от различни жанрове.

³ Виноградов, Г. Трехголосные партесные „концерты“ из рукописных сборников второй половин, XVII – конца XVIII века. – В: Сборник трудов. Русская хоровая музыка XVI – XVII в. М., 1986, с. 118.

включват както „концерти“, така и песнопения от други жанрове, като текстовете на „концертите“ се разпяват и в другите жанрове, представени в книгите от типа на Ирмологионите.

Характерно за партитурата на „концерта“ е т. нар гласов строеж, който от функционална гледна точка се разделя на два слоя: басът представлява хармоническата основа на партитурата, а на високия глас е поверена функцията на допълнителен хармоничен глас и същевременно той се явява и носител на мелодическото начало. Известно е, че тригласът не е характерен за жанра „концерт“. Затова Виноградов прави предположения, че някои „концерти“ в сборниците с тригласни произведения представляват опростени партитурни редакции на многохоровите партесни концерти, като това предположение произтича преди всичко от простия тригласен полифоничен строеж на партитурата. Сред тригласните произведения се срещат образци, които имат голяма прилика с днешните концерти. Те се намират в сборника ГБЛ под заглавието „Разни концерти“.

Композиторите, в чието творчество партесният концерт достига днешното си развитие и чиито песнопения служат за образец на българските автори, са предимно Д. Бортнянски и М. Березовски. Те стабилизират и усъвършенстват формата на партесния концерт: установената форма е от три дяла – бърз, бавен (тип трио) и отново бърз, като последният дял често е фуга. Популярни и често изпълнявани в този период са и концертите на Ведел, Турчанинов, Давидов, Дегтярев, Лвов, а по-късно и Архангелски, Гречанинов, Чеснолов и др.

1.6. Композиторите на руската църковна музика

Съществено влияние върху църковната музика от втората половина на XVIII в. оказва италианската музика, която по това време се разпространява в Русия. За това благоприятства не само факта, че по-голямата част от руските композитори на XVIII в. съчиняващи църковна музика се учат от италианските музиканти, но и това, че италианските композитори, които работят по това време в Русия, също създават църковна музика. Такива например са съчиненията на Дж. Сарти, принадлежащи към придворния концертен стил: „Отче наш“, „Херувимска“, Концерт на 6-и глас, Те Деум. Църковна музика съчинява и Б. Галупи – учител на Бортнянски. Към църковния обиход от XVIII-XIX в. са приобщени дори мелодии от оперите на Г. Спонтини, Глук и др. Освен това и в голяма част от съчиненията на композиторите, съвременници на Бортнянски, като Ведел, Дегтярев, Давидов и

др., влиянието на италианската композиторска школа е значително. Като пример могат да бъдат посочени концертите и множеството литургични съчинения на Ведел, сред които особено широко разпространение получават мъжкото трио „Покаяния отверзи ми двери”, „На реках Вавилонских” и „Днес владыко твари” за смесен хор, в които чертите на италианския оперен стил се съчетават с т.нар. украински „думи”. Така високото италианско изкуство допринася за развитието на руската музика, приобщавайки я към общоевропейския хомофонен стил. Но едновременно с този процес в произведенията на италианските майстори за руската православна църква се установява влиянието на руското партесно пеене. Според Асафиев в творческия и изпълнителския процес възниква „руско-италиански стил”.

В началото на XIX в. цялата творческа дейност в областта на църковната музика в Русия се концентрира в Придворната певческа капела. За важноста на църковната музика в общото развитие на руската музика от този период свидетелства и фактът, че в средата и особено през втората половина на века църковна музика започват да създават и много други композитори, като произведенията на много от тях не притежават особена значимост. В „Обзор духовно-музыкальной литературы” Лисицин анализира 1500 духовни съчинения от 110 автора от XIX в., като много от тях дълго се съхраняват в практиката на църковните хорове. Сред по-известните автори могат да бъдат посочени имената на следните композитори след Д. Бортнянски, представени по периодизацията на Е. М. Левашов: М. Глинка и неговите съвременници – Турчанинов, Ф. А. Лвов, Алябиев, Варламов, Ломакин, Воротников. До 1878 г. е период на застой, което Левашов определя като „мрачно безвремие”; „възрожденци” на духовната музика са: Чайковски, Балакирев, Римски-Корсаков; от 1895 до 1917 разцвет на хоровото изкуство в творчеството на Архангелски (един от първите композитори, който включва женските гласове в църковния хор), Орлов, Данилин, Касталски, Гречанинов, Строкин, Соколов Чесноков, Николски, Иполитов-Иванов, Черепнин, Калининков, Ребиков, Шведов, Рахманинов. През 1915 г. Рахманинов създава епохалното си произведение „Всенощная”, което синтезира вековните достижения на руската църковна музика). Възражда се и интересът към старинното пеене, създават се и нови хармонизации на древния распев: Литургии по „демествен распев” (Гречанинов) и „болгарский распев” (Компанейски), като се обработват и песнопения от знаменния распев.

1.7. Обобщение

Чрез въведения исторически обзор на развитието на руската музикална култура от XVIII и XIX в. (без претенция за изчерпателност, разбира се) е направен опит за очертаване на основните направления и тенденции, които дават насоките на развитие в един по-късен етап и на останалите източноевропейски православни музикални култури, в това число и на възраждащата се българска култура. В този аспект е възможно да се посочат, макар и в известна степен условно, паралели в линиите на развитие на руското и българското изкуство във всичките му области. Разбира се, не бива да се забравя влиянието на конкретните исторически условия, които са различни за България и Русия. Докато руската музикална култура през XVIII и XIX в. се оказва във водовъртежа между класицизма и зараждащите се нови тенденции на романтизма и реализма, то България започва своето Национално възрождане след почти петвековен застои, т.е българската култура изобщо не получава актуално историческо развитие фактически от епохата на късното Средновековие – времето, в което България загубва своята национална независимост. Въпреки това, независимо от различните изходни позиции, и в България, и в Русия се наблюдават сходни процеси. Техният генезис е кодиран в неколккратно споменаваното вече паралелно действие на усвояването на чуждия опит и неговата рефлексия в националната култура. Именно тук могат да се търсят общи черти в историческите аспекти на развитие на българската и руската култура. В областта на църковната музика, предмет на настоящото изследване, проследяването на развитието на руското църковно многогласие има за цел да изясни основните принципи и фактори на формирането му, довели до неговата еманация, въплъщение на която става партесния концерт, обект на творческите търсения на много руски композитори, чието творчество е модел и образец за българската хорова практика и композиторите – основоположници на българския национален музикален стил, които творят в тази област. Именно този процес и модел на навлизане и утвърждаване на руското хорово многогласие е обект на внимание в следващата глава в изложението.

Глава втора. Възникване и развитие на хоровото многогласие в България

2.1. Някои проблеми на българската църковна музика през Възраждането (от XIX в.)

Със зараждането на националноосвободителната идея през периода на Възраждането (XVIII – XIX в.) борбата за независима църковна организация се превръща в един от основните въпроси на българската национална идентичност. В епохата на копнеж за църковна и национална свобода църквата се оказва най-добрият бранител на праотеческата вяра, пазител на народния дух и възпитател в дух на родолюбие. Манастирите се утвърждават като средища на активна книжовно-просветна дейност и съхраняване на християнското народностно съзнание. В началото на XIX в. църковнославянският език започва системно да се адаптира към музикалния репертоар, създаден по т.нар. Нова метода. Възникват и получават разцвет различни църковно-певчески школи – Рилска, Търновска, Солунска, Охридска, Одринска, Еленска и др., които за сравнително кратко време успяват да подготвят високо квалифицирани църковни певци. С противопоставянето на асимилаторските стремежи на гръцкото духовенство е свързан определен етап от борбата за национално освобождение. Религиозно-духовната борба е продиктувана от факта, че по време на Османското владичество българите са лишени от собствена църква и през втората половина на XVIII в. преминават под върховенството на Цариградската патриаршия. Османската държава нарича балканската православна общност, както е известно, *"румилет"*, т.е. гръцки народ. Така българите постепенно престават да бъдат считани за отделен народ, като това от своя страна естествено води и до постепенното западане на просветата и книжовното дело, налагането на върховенството на гръцкия духовен клир.

Необходимо е да се направи едно уточнение съобразно спецификата на изследването. Става дума за негативизма на редица музикално-обществени дейци, най-вече светски лица както преди Освобождението, така и след него към едногласната пслатикийна църковна музика чрез отъждествяването ѝ като „чужда”, „гръцка”, без стойност в родината ни. Но именно тук трябва да се имат предвид историческите факти. През IX в. България се включва в източноправославната християнска култура и възприема нейния византийски модел в определен етап от неговото развитие, като това важи не само за музиката, а за всички области на средновековната ни култура – литература, език, изобразителни изкуства, архитектура. Източноправославната култура като цяло и

в частност музиката – византийска и славянска – е една от малкото ранно документирани области със своя писменост. От Средновековието до XIX в. гръцкият език няма етническа конотация нито в България, нито в останалите православни страни, които възприемат византийския модел на християнството. До националното Възраждане на Балканите гръцкият език се възприема и ползва като културен и култов език на администрацията и на Църквата, завещан от светите църковни Отци и свързан с богослужебния култ. Свързани с този култ и модел на подражание са и книжовниците до 20-те години на XIX в., които имат отношение към църковнопевческото изкуство, преподавано в килийните училища. Сред книжовните центрове, особена активност проявяват монасите от Рилския манастир. През периода на 20-те и 40-те години на XIX в. именно в Рилската певческа школа се създава голямо музикално ръкописно наследство под вещото ръководство на Неофит Рилски. Дейността му съвпада с въвеждането и усвояването на новата нотно-музикална система, известна като „Нова метода” или Хурмузиева, утвърдена след 1814 г. на Балканите посредством Хурмузиево-Хрисантовата реформа. Началото на крайната цел е поставено с т.нар. „Български великден” на 4 април 1860 г., когато Иларион Макариополски отказва да спомене името на Цариградския патриарх. Датата 28 февруари 1870 г., остава като една от най-значимите в историческото развитие на България с това, че ознаменува постигането на една от главните цели в национално-освободителната борба – учредяването на българската екзархия. Независимо, че по същество този акт не означава църковна самостоятелност, той се възприема от тогавашните радетели за национална независимост като голяма крачка към постигане на крайната цел, тъй като е плод на дългогодишни усилия и е свързан с множество превратни моменти, оказали в крайна сметка влияние и върху целия исторически процес не само в обществено-политическо, но и в социално-културно отношение. Именно затова се налага излагането на кратък исторически обзор, който, без да претендира за изчерпателност по отношение на детайлизацията в конкретността на събитията, позволява да се направи една по-ясна, а оттам и по-обективна оценка на същината на процесите, дали отражение в особено голяма степен върху същото това културно развитие.

2.2. Българската образователна система през XIX в. и влиянието на църквата върху нея

През Възраждането, освен борбата за създаване на самостоятелна Българска църква, възниква и движението за новобългарска просвета, което е в тясна връзка с църковно-националното движение. Двете идеи се преплитат взаимно поради общата цел, а именно духовно самоопределяне. В условията на османското владичество християнското възпитание играе огромна роля за поддържане на народностното самосъзнание на българите, но същевременно, при липсата на каквито и да било други културно-просветни институции, килийните училища осигуряват онзи минимум от знания, без който общественият просперитет на българите би бил немислим. През XVIII в. сред по-известните килийни училища са тези в София, Котел, Самоков, Етрополския, Троянския и Рилския манастири. Нарастващите потребности на възрожденския българин към новите образователни изисквания водят до появата на нов вид училище. Отварят се елино-българските училища, в които обучението се извършва на гръцки и български език. Спорен е въпросът кога се открива първото елино-българско училище по българските земи, тъй като опити за откриване на подобни училища се правят още през 1810 г. в Сливен. В цялостно завършен вид първото елино-българско училище е създадено от Емануил Васкидович през 1815 г. в гр. Свищов, последвано от градовете Котел и Карлово (Райно Попович), Самоков (Неофит Рилски), Иван Селимински (Сливен) и др.

Успехът на елино-българските училища показва, че светският характер на просветата има почва в зараждащото се ново европейско мислене в българското общество. Изключителна роля изиграва и подготовеният от Петър Берон през 1824 г. „Рибен буквар“ („Буквар с различни поучения“). Той е сред първите нерелигиозни книги по Бел-Ланкастърския „взаимоучителен“ метод. През 30-те и 40-те години на XIX в. възниква и се развива мощно движение за национална просвета, което обхваща всички райони на страната. Първите прояви на това движение се свързват с изграждането на модерно светско училище, открито в Габрово на 2 януари 1835 г. с учител и уредник Неофит Рилски. Следващата по-висока степен в развитието на новобългарското училище са класните училища, като първото е т.нар. „Даскалоливница“, открито през 1843 г. в град Елена от Иван Момчилов, а през 1846 г. Найден Геров основава първото самостоятелно класно училище в Копривщица. Така църковната градска община в годините преди, а и след Освобождението, е онази движеща сила, която спомага за ръководенето на църковните и училищните дела. Обхватът на предметите,

преподавани в първите (килийните) училища, е ограничен, но още от тогава присъства и т.нар. псалтика, която е неразривно свързана с църковната музика. Последната е сред предметите, които неизменно присъстват в различните етапи от историческото развитие – и в старото, и в модерното образование. Въведена като част от църковната практика с цел нейното усвояване и практикуване, с развитието на училищните програми музиката остава постоянна част от тях, но все повече обогатяваща се като светска музика, отдалечаваща се от старата едногласна псалтика. Все повече се усвоява многогласното пеене. В областта на църковната музика се възприема руската многогласна църковна музика и постепенно тя се въвежда в образователната система.

2.3. Развитието на църковната музика в отделни български градове

Основната цел на труда е изясняването на въпроса за времето и мястото на възникване и разпространение на хоровото и по-конкретно на българското църковно многогласие. В този смисъл основният метод на работа е проследяване, систематизиране и описване на историческите документи и архиви на отделни български градове, свързани по един или друг начин с църковната многогласна хорова дейност. При избора на градовете основният принцип на подбор е свързан с тяхната история. Разгледани са местата, в които се заражда многогласното хорово пеене, а според изследователи като А. Баларева това са Свищов, Русе, Пловдив, Шумен, Лом, Ст. Загора и др., т.е. градове, които са крупни търговски и културни центрове. Проследяването им е поотделно, с цел постигането на по-голяма пълнота.

2.3.1. Свищов

Изборът на Свищов като начален център за предстоящото изследване е продиктуван от намерените и установени досега факти за неговата историческа значимост – като град с първия църковен хор в България от Янко Мустаков през 1868 г. Съмнения и факти относно това твърдение не липсват (например дейността на католическите и протестантските мисии в Пловдив, датиращи от 1839 г.), но от направените анализи на наличните документи може да се твърди, че въпреки многостранните европейски музикални влияния върху българската музикална култура в различните градове, като първо средище на проявление на многогласното църковно пеене се утвърждава именно Свищов. Възниква въпросът защо именно там се появява първият български многогласен църковен

хор? Отговорът е сякаш доста по-обикновен от същността на самия въпрос, а именно, географското разположение на града и привилегиите, с които се ползва той по време на османското владичество. Чрез възможността за повишаване на културно-просветното ниво в областта на изкуството и културен обмен с други страни прониква едно от най-ярките явления на съвременната музика – многогласното църковно пеене, което поставя началото и на първия многогласен църковен хор в България.

Биографичните данни на Янко Мустаков, този ярък български възрожденец, са подробно и изчерпателно описани от редица български изследователи. В текста се коментира факт, свързан с дейността му като учител в средномахленското училище и като псалт в църквата „Св. Преображение” – храмът, в който започва историята на многогласното църковно хорово пеене в България. Хорово пеене не се харесва на жените-богомолки и, повлиявайки на мъжете си, хоровото пеене се преустановява, като се допуска само на най-големи празници. Без да се обезкуражава, Мустаков продължава обучението на младите хористи и го издига на висота, певческият колектив дава самостоятелни концерти в салона на читалището. Така след две години отношението към хоровото музициране е променено, което спомага за връщането на хора към църковната практика.

Като средище на утвърждаване на руското хорово многогласие е проучен музикалният репертоар от трите свищовски църкви: храм „Св. Преображение Господне”, храм „Св. Троица“ и „Св. св. Кирил и Методий“ (от 1977 г. тази църква не функционира и архивът ѝ е в читалището). Запазен исторически факт е, че руски чиновник, запомнен само с фамилното си име Герасимович-Чинов, съставя мъжки хор от войници, а за дискантите и алтите взема няколко свищовски момчета. Този хор пее за първи път на 29 и 30 ноември 1877 г. в църквата „Св. Троица” на молебена по случай превземането на Плевен. Първите сведения за църковен хор в „Св. св. Кирил и Методий” са от 1885 г. под диригентството на Г. Петкович в много малък числен състав. В къща-музей „Алеко Константинов“ са съхранени песнопения с оригиналния почерк на Янко Мустаков, а в Народно читалище „Елена и Кирил Аврамови” – концертни програми. От направените описи на нотните архиви и програми, става ясно, че като основен репертоар са песнопенията по обихода на Бахметиев, концертите на Бортнянски, както и повечето от съчиненията на Давидов, Виноградов, а впоследствие и на Ведел, Дегтярев, Ломакин, Вараламов и още много други – днес не толкова изпълнявани

автори. Също така от архивите става ясно, че още в зората на своя път църковните хорове разполагат с нотите на „Венчанието” – без автор (т.е. неизвестен), „Панихида”, „Погребение”, „Молебен” и други църковни треби.

2.3.2. Русе

През XIX в. градът се слави като един от най-големите дунавски османски градове. Бил е избран за административно средище на Дунавския вилает на Османската империя, свързан с дейността на Мидхат паша. Като реакция на асимилаторската му политика, през 1866 г. се основава първото читалище в Русе – „Зора”, което организира изпълнение на църковни и светски песни от предварително съставени колективи. Дейността на читалището и нарасналите културни потребности на русенското общество са едни от основните предпоставки да се основе първата в България колективна хорова формация, позната днес от някои документи като „Българско черковно дружество”. Основава се по инициатива на възрожденския учител Тодор Хаджи Станчев на 4 октомври 1870 г. С учредяването на певческото дружество, за първи път у нас съзнателно се подготвя църковен хор, който пее в църквата „Св. Троица”, вземайки участие и в църковните обреди. Важно е да се отбележи, че изпълненията са на църковнославянски език, с което музиката се включва в процеса за църковна независимост и национална идентичност. За значимостта на Първото черковно певческо дружество може да се съди по големия брой публикации, които се появяват, както и от сведенията на автори, като Г. Чендов, Д. Сакакушев, Н. Станев, Д. Смядовски и др. Може да се направи изводът, че появата на това дружество е движещата сила, която е необходима на българското духовно общество за преодоляване влиянието на едногласната монодийна практика чрез въвеждането на новия тип хорово пеене, и то на църковнославянски език, а също така за поддържане духа и вярата на българския възрожденец.

Освен църковен репертоар, хорът заучава и светски репертоар, като по този начин се осъществява взаимосвързаност между светската и църковната музика в тези ранни години още преди Освобождението. А това означава идейна обвързаност в съзнанието на тогавашните възрожденци към музиката, независимо от нейната функция.

Проучени са архивите на: катедралния храм „Св. Троица“, в който през 1870 г. започва дейността на първия не само русенски, но и за музикалната ни история църковен хор; „Св. Великомъченик Георги“ с хорова дейност от 1894 г.; „Св.

Николай Мирликийски-Чудотворец“, който пряко се свързва с борбата за църковна независимост; Русенската митрополия и Държавния архив Русе. Прави впечатление преобладаващото присъствие на имена, които и днес са сред водещите автори, изпълнявани от църковните състави: Бортнянски, Архангелски, Ведел, Смоленски, като те обогатяват и украсяват православното богослужение в църквите, в които се изпълняват. Появяват се имената и на композиторите Рубца, Строкин, Корещенко, които макар и с по-епизодично присъствие, намират място и в последващите архиви, за разлика от Колцов, Нечаев, Солуз, Паскевич, Василиев, Носов, Розонов, Красовски, Травин, Щербаков и др. Забелязва се и ограниченото присъствие на българските композитори, и по точно на тяхното църковно творчество. Това уточнение е важно, тъй като наред с църковните песнопения, хоровите произведения на българските автори в светските жанрове са широко застъпени в репертоара на същите тези хорове в концертните им изяви. Не бива да се пропуска и фактът, че именно чрез Русе се осъществява т.нар. Българо-руска дружба, за която сведения получаваме от много печатни издания. Тази дружба оказва влияние във формирането и обогатяването на музикалната практика.

2.3.3. Пловдив

Пловдив е един от градовете с най-голяма концентрираност на културния живот по това време в България и едно от главните средища в борбата за църковна независимост и просветно дело. С подписването на Сан-Стефанския мирен договор, както в повечето градове в страната, така и в Пловдив, руските войски напускат България. В летописите за Пловдив на Камбуров, Янев и др. е отбелязано, че през 1879 г. при катедралната църква в Пловдив вече има църковен хор, съставен от българи и ръководен от Донец. Основателно е да се предположи, че хорът на Донец замества руснаците след тяхното заминаване от България и по този начин той се превръща в основател на катедралния хор в Пловдив. След него хорът се ръководи от руснака Александър Доброволски, от Георги Байданов (1885 – 1898), за кратко от Емануил Манолов, от Ангел Букорещлиев (1894 – 1895г.) и от Никола Попов (от 1900 г.).

Важен фактор е училищната дейност, и по-конкретно часовете по музика, тъй като дейността на преподавателите в лицето на Доброволски и Байданов пряко кореспондира с дейността им в църковния хор към храм „Св. Богородица“, поради което вероятно репертоарът на училищния хор е включвал и голяма част

от църковния репертоар. Интересен факт е, че въпреки засиленото руско влияние, Байданов обръща изключително голямо внимание върху изучаването на български народни песни, което до някаква степен означава, че руската музика е като „помощно” средство, а не цел при постигането на идеята за родно българско пеене.

Чрез различните външни влияния – католически, протестантски, гръцки и арменски многогласното пеене става факт в музикалния живот на Пловдив, но доколкото то добива широкообществен отзвук и се възприема, е въпрос, който днес може да се постави под съмнение. Все пак именно чрез него музикалното мислене (макар и само в определени среди) се издига до едно ново европейско равнище, подготвяйки съзнанието за пътя на националното и лично музикално израстване. И въпреки различните външни влияния, и тук в Пловдив руската хорова музика е предпочитаният модел на подражание. Ако си здадем въпроса защо, днес верен отговор може би няма, тъй като историческата ситуация на времето предопределя и промяната, настъпила с руските войски, в чийто образ търсещият промяна български интелектуалец вижда нещо близко славянско, родствено, но и различно от досегашното. Руските творби са символ на европейското, на модерното, но и на българското, съхранено в „Болгарский роспев”. След Георги Байданов отпечатък в Пловдив оставя и Ангел Букорещлиев, с който настъпва нов етап в развитието на ученическата хорова самодейност, а и в развитието на хоровото дело в града. По негова инициатива на 28 май 1895 г. се сформира „Любителски мъжки хор”, който на 4 март 1896 г. е преструктуриран в „Пловдивско певческо дружество”, посрещнато с изключителен позитивизъм от гражданството. За постиженията и заслугите на Пловдивското певческо дружество има богата литература и архиви. Важното за настоящото изследване е установяването на положителното отношение на обществеността и управата на града към многогласното хорово пеене и стремежа на учредителите и съмишлениците му за развитие и разпространение на *„българското и славянско пеене”* (по думите на А. Букорещлиев).

Изследвани са архивите на: катедрален храм „Св. Богородица“, в който през 1879 г. по модела на Свищов се основава църковен хор, съставен изцяло от българи; храм „Св. Марина“, „Св. Георги“, „Св. Петър и Павел“, Пловдивска духовна семинария, както и личния архив на г-н Богомил Геров (настоятел в църквата „Св. Петър и Павел“). Като цяло в Пловдив, може да се каже, че

църковното пеене обхваща един обширен руски репертоар без специфичен конкретен акцент. Все пак може да се говори за известно частично преимущество като това на Бортнянски, обихода и Кочетов, а като препокриване с останалите градове са имената на композиторите Архангелски, Ведел, Николаев Дегтярев, Фатеев, Пурпуров, Симоновски. Епизодично проявление имат композиторите Ерхана, Буйлов, Дворецки, като това най-вероятно се дължи на руския произход на диригента Ив. Кочетов.

2.3.4. Шумен

Според известните летописи и изследвания Шумен се различава от другите възрожденски градове и се свързва с началото на европейска оркестрова практика у нас. През 1849-1850 г. Шафран образува първия оркестър в Шумен, който се състои от емигранти, а през 1851 г. сформира и първият български оркестър, съставен изцяло от младежи от Шумен. Развива се и хоровата култура. С нея е свързана дейността на видни български книжовници като Сава Доброплодни, основател и ръководител на ученически църковен едногласен хор, и Добри Войников, създател на ученически хор (1858), за който, както е известно, „нарежда нотирани песни за 2, 3 и 4 гласа” (А. Виденов), разпространявайки по този начин западноевропейската петолинейна нотация. Дейността на Войников в училищното хорово дело безспорно го издига в основоположник на многогласното хорово пеене в град Шумен, свързано със светската музика. Както посочва А. Баларева, през 1863 г. Войников е принуден да напусне Шумен, остановявайки се в Браила (1864 – 1870), а през 1871 – 1874 г. е в Гюргево, където основава четиригласен църковен хор и пише за него духовна музика. Сред творбите му от това време е и т.нар. „Гюргевска литургия”.

До Освобождението многогласното хорово пеене в Шумен съществува, но то се практикува в училищните светски песни. Едва през 1880 г. е основан хор от Константин Тарасевич, който пее в храма „Св. Възнесение” до 1896 г. През 1896 г. се поставя началото на музикалното дружество „Гусла”. Първи дейци на дружеството са Коста Дюгмеджиев – диригент на хора, и Едгар Блюмел – диригент на оркестъра. На 15 август 1898 г. в Шумен се създава и мъжки хор под името „Шуменски градски хор” с диригент Велико Дюгмеджиев, а през декември 1899 г. гражданският хор се преименува в певческо дружество „Родни звуци”, което е исторически второто сформирано певческо дружество в България след Пловдивското певческо дружество. Под диригентството на Ан. Зидаров, мъжкият

хор на дружество „Родни звуци” участва редовно на литургията в църквата „Св. Възнесение” и изнася редовно музикални вечеринки.

Репертоарният извор, а и подбор на първите диригенти на „Родни звуци” в началото на ХХ в., са родопските народни песни от А. Букорещлиев и руски песни от хоровата литература на П. Чайковски, Д. Бортнянски, А. Ведел, А. Архангелски, А. Гречанинов и др. Може да се каже, че в Шумен, за разлика от разглежданите досега градове, съдейки от дописки във вестниците в периода от 1868 до 1878 г. (например в-к „Дунавски звуци”, г. II, от 1868) светската многогласна музика има вече превес над църковната.

Архивите, които са проучени, са на: храм „Св. Възнесение“ с основания през 1880 г. първи църковен многогласен хор за града от руснака Константин Тарасеевич; храм „Св. Три светители“; ОДА Шумен и личните архиви на Анастас Зидаров, Д. Тюлев; музикално дружество „Гусла“ с първи диригент Коста Дюгмеджиев и музикално дружество „Родни звуци“ с диригент Анастас Зидаров от архива на читалище „Д. Войников“. От тези обширни архиви прави впечатление един много богат и до известна степен общ, но малко използван днес репертоар, който за разлика от другите градове (Свищов, Русе, Пловдив), в Шумен се предпочита от повечето диригенти. И тук в известен смисъл може да се говори за относителен превес на Бортнянски, но като цяло репертоарът е палитра от търсения, които сякаш издигат в култ руската църковнопевческа музикална школа. Налични са и автори, които са непознати не само за Шумен, но и за разглеждани градове като Сп. С. Софиялиев, Ф. Я. Степанов, Богрецов.

2.3.5.София

София е разгледана като столица и център на постепенна професионализация (респ. и европеизация) на музикалната ни култура във всичките ѝ сфери и свързаните с нея любителски прояви, особено след 1900 г. Във връзка с настоящата тема съществен факт е наличието на православни и други немюсюлмански църкви, общини и еснафски сдружения, които въпреки контрола от османската държава, изпълняват важна роля в съхраняването на народностните особености – превръщат се в огнища на обществената активност (по В. Маркова). Важна е ролята на учреденото през 1880 г. дружество „Славянска беседа”, то се превръща в културен център на столицата, обединявайки около себе си българския театър, художествената дейност и музикалното дело. Друга важна насока е свързана с образованието. В новосъздадените училища като

задължителен учебен предмет се въвежда светско ново пеене. Църковното многогласно пеене е съсредоточено в катедралата „Св. Неделя”. Н. Николаев е личността, натоварена да утвърди хоровото многогласно пеене в столицата. Сформираният църковен хор участва в различни обществени музикални прояви в храма, както и в инициативи извън него. В продължение на 25 години (до 1904 г.) катедралният хор към „Св. Неделя” според П. Динев е единственото средище на музикална просвета в София.

Къде е мястото и функцията на църковната музика в този културен градеж? Както вече беше отбелязано, масовото разпространение на църковното многогласно хорово пеене в България е факт, реализиран след Освобождението. По силата на нарастващите музикални търсения, от църковните хорове започват да се излъчват ядра, около които се формират състави за изучаване и разпространение на светски репертоар. В много градове църковните хорове в пълен състав поемат и функциите на гражданските хорове, за да пропагандират и светската музика, явление което според П. Динев към 1925 г. е почти повсеместно.

Първите стъпки на църковния музикален живот в София (до около 1940) се реализират в храмовете: „Св. Неделя”, където, както беше посочено, още през 1879 г. прозвучава за първи път църковен многогласен хор, сформиран и ръководен от Н. Николаев. С диригента Ив. Куртев библиотеката на храма се сдобива с обширен архив, който по всяка вероятност е създаден с мисълта за идните поколения, тъй като част от песнопенията със сигурност не са изпълнявани от църковния състав; храм „Св. Седмочисленици“ (с хор от 1903), който заема едно от централните и ключови места в църковната музикална история на България с репертоар от композиции, чиито творби са измежду най-новите в областта на църковната музика за своето време; „Св. св. Кирил и Методий“ (от 1909) – като един от новопостроените храмове в новоосвободена България, за който красотата на богослужението се постига и чрез многочислен хор – символ на новия европейски модел; храм „Св. Николай Мирликийски Чудотворец“ (Руската църква) (от 1912) – като пряк източник на руския църковен репертоар; храм-паметник „Св. Ал. Невски“ (от 1924 г.) с една от най-големите църковни нототеки в страната (156 имена, сред които се откриват и такива на сръбски, румънски и дори на английски композитори, по музиката на които е добавен църковнославянски текст).

Като обобщение за църковната музика в София може да се каже, че хоровото изкуство не се ограничава в творчеството на определен кръг от автори, а се стреми към новаторство: изпълняват се съвременни автори, „модерни“ за времето, като Ломакин, Архангелски, Чесноков, Касталски, Римски-Корсаков, Рахманинов. Появяват се имената на композитори като Алябиев, Корошенко, Красностовски, Курбатов, Лагунов, Местрядев, Остроглазов, Памфилов, Пронин, Рожнов, Рождественски, Степанов и др., които получават своето разпространение в някои от столичните храмове, но оставайки днес в ореола на непознатото, новото, нетипичното.

Заклучение

Явленията и процесите, анализирани в дисертационния труд, могат да бъдат обобщени в следните тематични насоки. Глава първа – историческо развитие на руското хорово многогласие, въведено като теоретична опора на разглеждането на проблематиката на появата на многогласната музика в Русия. Глава втора – проучване и систематизиране на църковния репертоар както в исторически аспект (архиви и библиография), така и от гледна точка на актуалното му значение и приложение в съвременната църковно-певческа практика. За тази цел са въведени седем ракурса, чрез които се разкриват различни страни на проблематиката. Първите два от тях засягат по-съществените проблеми от развитието на българската църковна музика през XIX в., както и ролята на църквата в процесите на образователната система. Следващите пет са основният акцент на настоящото изследване. Всеки един от тях е посветен на църковния репертоар на даден български град, който в исторически план има принос за навлизането и утвърждаването на руското хорово многогласие в българската църковна музика. При избора на градовете основният критерий е степента на влияние на руското многогласие и неговата рефлексия в практиката. Така избраните градове са: Свищов, Русе, Пловдив, Шумен и София. От гледна точка на представения репертоар темата на дисертационния труд е особено важна за българската музикална култура. Без да се претендира за изчерпателност, събраната и систематизирана фактология, свързана с руските автори, изпълнявани от хоровите колективи, дава информация за основните центрове – огнища на зародилото се

многогласие, и може да послужи за отправна точка на бъдещи изследвания от гледна точка на репертоара и неговото влияние и отражение върху творчеството на българските църковни композитори.

Приноси на дисертационния труд

1. За първи път репертоарът, свързан с руската църковна музика, процесът на неговото навлизане и утвърждаване в богослужебната практика в българската православна църква, са обект на специално научно изследване. Аргументирана е актуалността на темата. Исторически е проследено влиянието както на композиторите, които намират трайно място в репертоара на българските църковни състави, така и на тези, които присъстват епизодично на църковната хорова „сцена” и въздействието на тяхното творчество върху формирането на естетическия и композиционен вкус на първомайсторите на българската многогласна църковна музика.

2. За първи път са проучени, описани и систематизирани нотните архивите на църквите „Св. Преображение Господне” и храм „Св. Троица“ – гр. Свищов; катедрален храм „Св. Троица“, „Св. Великомъченик Георги“, „Св. Николай Мирликийски“ – гр. Русе; катедрален храм „Св. Богородица“, храм „Св. Марина“, „Св. Георги“, „Св. Петър и Павел“ – гр. Пловдив; храм „Св. Възнесение“ и „Св. Три светители“ – гр. Шумен; храм „Св. Неделя“ и храм „Св. Николай Мирликийски Чудотворец“ (Руската църква) – гр. София. Продължен е описът на храм „Св. Седмочисленици” (започнат от Димитър Григоров [1968 – 2006]), като в работата се използва зададеният от него модел на описа – по автори, в систематизирането на неописаните нотни архиви.

3. За първи път са разгледани преписи на руски песнопения, които са били част от репертоара на църковните хорови състави, и които до момента не са известни на академичните среди от гледна точка на репертоарната им принадлежност.

4. Изработена е таблица, в която се извеждат имената на преобладаващите в репертоара композитори в практиката у нас - както в отделните региони, така и в отделните градове и храмове.

5. Въведен е неизвестен ръкопис на Литургията на Димитър Карпарски от Свищов, непубликуван досега.

6. Поместен е снимков материал на част от нотните архиви, неизвестен и непубликуван до момента. Сред тях е и ръкопис, който се предполага, че е с оригиналния почерк на Янко Мустаков, както и оригиналните ръкописи на Иван Кочетов и Христо Манолов.

7. Систематизираната информация е актуална и за съвременната изпълнителската църковна богослужебна практика, в това число и за изпълнявания репертоар – проблем, особено важен за църковните диригенти.

8. Проучените и систематизирани архиви изграждат информационен масив за този репертоар, най-пълен засега в България, който може да бъде основа за бъдещи научни изследвания.

Списък на публикациите, свързани с темата на дисертацията

1. Възникване на руското църковно хорово многогласие и неговото проявление в българската църковна музика чрез творбите на А. Ф. Лвов. – В: Млад научен форум за музика и танц, 4. НБУ, 2010, с. 185-194, ISSN 1313-342X.
2. Влиянието на руската църковна музика в развитието на културния живот на град Русе. – В: Млад научен форум за музика и танц, 5. НБУ, 2011, с. 253-260. ISSN 1313-342X.
3. Творби на Петър Динев, посветени на дамския хор при патриаршеската капела „Св. Николай Мирликийски Чудотворец” – София. – В: Културното наследство на Рилския манастир – състояние и перспективи на проучването, опазването и реставрирането му. С., 2011, с. 248-259, ISBN 954321822-6.
4. Влиянието на руската църковна музика в развитието на културния живот на град Пловдив. – В: Изкуствоведски четения 2012. ИИИЗк-БАН. Под печат.