

МУЗИКАЛНОТО МИСЛЕНЕ НА
ПАТРИСТИКАТА

Музикалното мислене на патристиката

Йордан Кр. Банев

Настоящата публикация е увод и втора част от дисертацията на Йордан Банев „Музикалното мислене на античността и патристиката“, подготвена под научното ръководство на проф. Иля Йончев и защитена през 2010 г.

Текстът е редактиран и наново страниран.

Fundamenta musicae

2022

Съдържание

I.	Увод	3
I. 1.	Общо методологическо определяне	3
I. 2.	Музикално мислене и етногенезис	9
I. 3.	Изворовият подход, Музикологията-паметник	12
I. 4.	Нотно писмо и музикална памет	14
I. 5.	Античност и патристика като понятия в музиката	16
I. 6.	Теоретичният дискурс срещу музикалния феномен. Проблемът на музикалната структура пред музикалното цяло	20
II.	Музикалното мислене на патристиката	23
II. 1.	Патристика и античност	23
II. 2.	Време(то) на патристиката. „Музикална“ архаика“	39
II. 3.	Патристическата „песен“ като музика	49
II. 4.	Раждането на патристическата песен или началото на славословието	58
II. 5.	Мястото на патристическата музикална среща	83
II. 6.	Проблемът за развитието на патристичната музика	90
II. 7.	Църковните отци и изкуството „музика“	101
	Заклучение	116
	Цитирана литература	119
	Приложения	128

I. Увод

I. 1. *Общо методологическо определяне*

Като единствена оставила ни развит музикално-теоретичен поглед сред всички съвременни и култури, антична Елада е едно от най-притегателните места на музикалната наука както строго теоретична, така и философска от ранното Средновековието до днес. Всъщност, тя е изходната точка на научната мисъл, но и мястото, от което тръгва западноевропейската музика въобще, такава каквато я познаваме и изучаваме днес. Всеизвестен факт е, че писмената музика на ренесансова Европа е родена в опита да възстанови музиката на антична Елада, както въобще стои въпросът с всяко високо европейско изкуство. И този мисловно-практически художествен заряд ще абсолютизира влиянието си дори върху най-малките съставни части на музикалното изкуство. Именно заради правилността спрямо античните теоретични канони – „ладове“, пропорции, консонанси и определения, музикантът като *musicus* непрестанно ще търси и изследва антични музикални трактати и коментари. Ще се стигне до там, че правилният прочит на античните положения ще бъде гарант за правилна практика стотици години след тяхното написване. Дългогодишен исторически свидетел както на тази обвързаност, така и на нейната несполука е цялата Ренесансова и постренесансова музикална практика. Научните музикални положения ще се отнасят до всеки вид изискана музикална проява. Строго църковната музика също ще бъде обяснявана изключително през древногръцките теории и непременно и постоянно ще се търси да се покаже пълната или частична зависимост между тях.¹

¹ Загадъчно изглежда, че османската класическа музика също строи теорията и историческите си обяснения върху арабските музикални теории, по-голямата част от които са непосредствен прочит на античните, но

Проблемността на този подход се състои в нееднократно посочваното по отношение на цялата античност и Средновековие разделение между музикална теория и музикална практика. Още в самото си зараждане музикалната теория се отказва да обяснява живото музициране и се съсредоточава единствено върху природата на звучащото. Това именно я превръща в *po s̄ciencia* наука, която именно като занимаваща се единствено със „строителния материал“ на изкуството остава меродавна за теоретичното музикално мислене почти 27 века, независимо от непрекъснатите промени в музицирането и дори появи на съвършено нови форми на музикална изразност. Нежеланието на теорията да обяснява живото музициране и педантичното ѝ оставане при началата на звучащото я превръщат в един момент в неспособна да отрази музикалните явления и като я превръща изключително в *musica speculativa*², я предопределя завинаги да не може действително да мисли *музикалното* мислене. Но въпреки че музикантът-*musicus* от времето на каролинския и най-вече действителния Ренесанс осъзнавал бездната, стояща между теорията и практиката, той по особен начин отстоявал античните положения да останат не само обяснителите, но и задателите на стандартите за писане и правене на музика, в което и обичайният научен подход вижда своя аргумент. Това ще стане препъникамъкът за европейската музиката поне до XVIII в. – кои са истинските консонанси и скали и доколко правилно отговаряме на техните норми – и ще определи в голяма степен и пътя на науката към самата музикална античност.

Тъй като пътят към античността исторически минава през латинското Средновековие като неизбежен преводач на

акустическият опит, който се наблюдава, е напълно самостоятелен и трудно сводим до която и да било европейска класическа музика. Вероятно, отговор може да търси в изцяло запазенения античен и средновековен факт на монофонията.

² Вж. Герцман, Евг., Синопис музика или паметник агонии, Москва, 2000, с. 21-29.

гръкоезичните трактати, музикалната наука от Ренесанса насам непременно ще се спира върху неговото разбиране за музиката като върху мост, който може да я преведе в античността. Макар и многобройни³, средновековните трактати са тематично оскъдни – в повечето случаи пропедевтически компендиуми, и това ги прави напълно теоретично изчерпателни за целите, които си поставят и приложими към всяко време, какъвто е, например, *De institutione musica* на Боеций.⁴ Поради това, че трактатите са напълно отдалечени от живата музика, се появява една ярка методологическа въпросителна: как, при такова положение, античната музикална теория може да бъде разглеждана като ключ към самата антична музика, а още повече към музиката на Средновековието и следващите го времена. Ако теорията не е в състояние, а и не желае да обяснява синхроничните и музикални феномени, как изобщо да се приеме нейната практическа валидност за съвсем други времена. Как може за античното музициране в, например, хиполидийски хроматичен от времето на Хераклит или Платон да се съди по структурната схема на твърде късните елинистически трактати? По същия начин, при това още по-труден, стои въпросът, как може за изпълняването на църковния 7 глас от VIII в. сл. Хр. да се съди по напълно теоретичните пропорционални скали на Боеций от V в.?

Така, поради наследен научен опит, древногръцката музика и музикалното мислене продължават да бъдат виждани и разбирани през теориите за музиката на античността⁵, в която

³ Вж. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols. Ed. *Gerbert*, M., St. Blasien, 1784 (repr. 1963), с продължение *Scriptorum de Musica Medii aevi*, 4 vols. Ed. *Coussemer*, E., Paris, 1864-1876 (repr. 1963).

⁴ Вж. *Герцман*, пак там, с. 31.

⁵ Основание за подобна позиция дават трудове като *Laloy*, L., *L'Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité*, Paris, 1904. Сравнявайки отговорите на въпроса „Музика“, който дават различните школи, по специално питагорейската, с Аристоксеновата музикална теория, Laloy не се отделя от пътя, който приема развитието в теоретичен план за еквивалент на „музиката на Античността“.

мисловна схема ще попадне и патристическото музикално мислене. Поради подобна нагласа „музикалното мислене“ се изравнява с „музикалната теория“ и реално става неин синоним, което ще бъде отличителната черта на обичайната методология, търсеща което и да било музикално мислене и разбиране. Голяма част от станалите вече класически за науката изследвания се спират върху античните *tropi* (в Русия и у нас неточно наричани „ладове“) и скали с ясното желание да представят не само античните извори и коментари върху тях, но и да оживят за пореден път античния им вид. Поради тази спекулативна инерция, мисленето на музиката се отъждествява с мисленето за нея, което тук собствено ще бъде отхвърлено като методологическа възможност и под „музикалното мислене“ ще се разбира мисленето на (в) самите музикални феномени и то ще бъде приемано за мисленето на музиката (*cogitatio musicae*), по същия начин както под „певческото мислене“ се разбира не мисленето за пеенето и певците, а самото мислене вътре в самото пеене. Така и когато се казва „интерпретаторското мислене“, „перцептивното мислене“ и пр., се разбира мисленето в процеса на интерпретацията и възприемането, а не мисленето за тях, външния на самото ставане поглед. От своя страна, като „музикален феномен“ ще се разглежда както всяка самостоятелно музикална страна от човешките дейности, така и такава, която непременно се съпътства с музика или недвусмислено се съчетава с музикалност, какъвто е случаят с известните питагорейски заклинания. В античните свидетелства виждаме, че в питагорейския съюз са се употребявали заклинателни песни (еподи), за да има душата възможност за по-добра задгробна съдба. И те са били употребявани със сигурност сутрин и вечер, което е показател за твърде честа и осмислена употреба. Знаем също така за питагорейската музика като математика, но спомената пряка връзка между двете, дори и по подразбиране, не може да се намери, освен спекулативно. Така вътре в самото питагорейство се явява несходност между музикалния феномен на песните „за душата“ и музикално-математическите занимания

– които са очевидно „за ума“, като, разбира се, такова разделение има единствено онагледяващ за случая характер. Известно е, че античното учение за музикалния етос стъпва върху питагорейска почва и то именно върху уменията да се влияе на душевните разположения посредством различни напеви. Но от една страна самото учение не е собствено питагорейско, а от друга – не са известни обуславяния на тази сила на музиката от математиката, освен наложени. Така че, както действащото музициране не може да бъде сведено до числа, така и музикалното мислене на питагорейците – до музикалната (им) математика.

Същия музикален феномен виждаме и в средновековните „химни“, които никога не са били изпълнявани като такива и дори не са предназначени за пеене, т.е. мислят се като песен, но не за пеене. Разгадаването на този музикален паралогизъм е измежду смисловите задачи в изследването на патристическото музикално мислене, тъй като обичайно тези химни се разглеждат от химнографията, стихосложението и литературознанието, но в музикознанието „музиката“ на подобни явления е напълно пренебрегната. И наистина, има ли я изобщо музиката, или думата „химн“ е само наименование, или пък е поетически *terminus technicus*, или показва някакво музикално мислене, което просто за съвременния музикант е парадокс и паралогизъм? Както и да се погледне обаче, съществуването на подобни „химни“ събужда въпроса какво е това мислене, което мисли незвучаща музика или, ако не (ако не мисли такава, незвучаща музика), целенасочено се е технологизирало до рутинно знаково именуване и употреба. При подобен случай кое е химнът? Ако е всеизвестна античната неотделимост на текст от музика и движение, как да се обясни отделеният от пеенето патристически химн, особено във времена, когато цялото образование е по античен образец. Въпросът надали може да намери отговор в известния факт на нарушаването на музикалното триединство и осамостоявяването на звука спрямо словото и движението още през елинистическата епоха,

т.е. в историческа подготвеност, тъй като да се мисли песен, която да не звучи, не е античен феномен.

Така се откроява основната трудност, на която дисертацията ще търси решение. Античният и средновековният музикален феномен битува преди неговото теоретизиране и като такъв именно той става център на изследването. Именно към него като разкриващ музикалното мислене се търси адекватен подход, който очевидно не би могъл да бъде опирацията се на теоретичните трудове на *musica disciplina*. Своеобразно доказателство за „немузи-калността“ на този вид трудове може да се види в трактатите на Михаил Псел и Мануил Вриений:

Чудно е, пише Хрисант Мадитски, защо нито единият, нито другият говори нещо за ритмите, воденето с ръка (хирономията) и нотни знаци по време, когато у мнозина несъмнено съществувала употребата на знаците и воденето с ръка (което продължило и след завземането на Града).

Текстът продължава със споменаване на използвалите това умение императори стотици години преди Псел и Вриений. Като извод „защо не пишат“ Хрисант пряко казва:

От това се извежда, че тези двамата автори са били непосветени в Музиката на тяхното време или че поне са писали върху тези неща и писаното не се е запазило.⁶

С други думи, знанието на *musica disciplina* по никакъв начин не гарантира певческото умение и знание и поради това един питагорейски музикален трактат не отваря вратите към музицирането и неговото музикално разбиране нито за съвременниците му, нито в което и да било друго време. Оттук

⁶ *Χρυσάντου τοῦ ἐκ Μαδύτων, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, ἐν Σεργέστῃ 1832* (ἀνατ., ἐκδόσεις Κουλτούρα, s.a.), σ. XXX-XXXI. Текстът на Псел може да се види в критичното издание с паралелен руски превод на Герцман Евг. Цит. съч., а на Вриений – в критичното издание, с паралелен английски превод на Jonker, G. Μανυὴλ Βρυενίου Ἀρμονικά. *The Harmonics of Manuel Bryennius, Groningen, 1974.*

мисловните условия, на които откликва едно музициране саморазбираемо, изпъкват пред и над теоретичните числови трудове върху музиката.

Остава настрана, че като средство за обяснение на света, античните числа и мерения са единствените, които са ни известни (през гръцките и оттам латинските съчинения). Но не е така за самите гръцки автори, които наследяват, или поне имат допир до огромни чужди числови достижения и дори музикални системи като вавилонската седмична космологична музикална структурност.⁷ Така, макар и най-доближаващият се до нас древен музикално-числов израз да е гръцки, в никой случай той не отваря път към гръцката музика. От своя страна пък, той често пъти носи съвсем не гръцки заряд (напр. орфически).

I. 2. Музикално мислене и етногенезис

Търсенето на опора за практиката в музикалнотеоретичните трактати на антична Елада се развива в едно изцяло съзнателно научно движение за доказване на гръцкия произход не само на теорията, но и на самата гръко-римска и християнска музика. От това желание се виждат запалени почти всички учени както на Запад, така и на Изток. Тръгналият от XIX в. силен подем на музикологичните изследвания влиза в една елинизираща парадигма на мислене, която с положителен или отрицателен знак остава валидна и до ден днешен. С положителен знак това са всички изследвания, които се стремят да докажат гръцкия произход на цялата антична и средновековна музика в Средиземноморието и Понта, а с отрицателен - доказващите неелинския произход основно на християнската средно-вековна

⁷ Срв. История математики с древнейших времен до нашего столетия, Москва, 1970, т. I, с. 17-58, както и *Holleman, A. 'The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the relationship between ancient Greek and early Christian music', Vigiliai Christianae, Vol. 26, No 1 (Mar., 1972), p. 1-18.*

музика (юдейски, сирийски). Но тъй като музикалните феномени са далеч от това да могат да бъдат „национално“ фиксирани, особено на Изток, тук те ще се разглеждат „сами по себе си“, разграничавайки се от всеки вторичен, етнически огледан прочит. Поради това за единствено правилна *откъм* музикалните явления ще се приема тази методология, която отхвърля всеки подстъп към каквато и да било тяхна етнизация и решително няма да влиза в подобни дискусии. Разбира се, пред този научен музикологичен „препъни камък“ за произхода се спират и учени, стремящи се да намерят равновесие изсред културната флуидност на Средиземноморието и близкия Изток и, като изразяват, доколкото е възможно, безпристрастен поглед, показват задочно насилното отношение на етническо-музикологическия подход спрямо древността.

По-главните изследвания, открито заставащи на една от изброените позиции са:

1) Гръкозащитни

- Παλαδοπούλου Γ., Συμβουλαи εις την ιστορίαν της έκκλησιαστικής μουσικής, έν Αθήναις, 1890.
- Παναγιωτοπούλου Δ., Θεωρία και πράξις της βυζαντινής έκκλησιαστικής μουσικής, Αθήναι, 1947.
- Φλώρος Κ., Η Ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική ελιστήμη, Θεσσαλονίκη, 1998. Цитирам книгата на Constantin Floros, Einführung in die Neumenkunde, по гръцкото издание, заради открито етническите и настроения, особено в уводната студия на преводача. Изданието изрично указва, че е „под наблюдението на автора“.
- Χρύσαντος Αρχιεπισκόπου Διρραχίου τού έκ Μαδύτων, Θεωρητικόν μέγα τής μουσικής, Τεργέστι, 1832. Макар да не елинизира открито византийската музика, Хрисант недвусмислено внушава нейния древноелински пулс.

2) Юдеозащитни

- Wellesz E., A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1961.
- Werner E., 'The Psalmodie Formula Neannoë', Musical Quarterly, XXVIII (New York, 1948), pp. 93-99.
- Idelsohn A., Jewish Music in its Historical Development, New York, 1929.
- Werner E., The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium, London-New York, 1959.

3) Източни

- Werner E., 'The Origin of the Eighth Modes of Music (Octoëchos). A Study in Musical Symbolism', Hebrew Union College Annual, xxi (Cincinnati, 1948), pp. 211-255.
- Аверинцев С., Поэтика ранновизантийской литературы, Москва, 1977. Книгата, разбира се, разглежда изцяло литературни въпроси, но доколкото убедително извежда сирийската природа на кондака, се противопоставя в музикално отношение на „стария“ поглед за културна история, изразен най-вече в това, че „християнската музика органично се развива от класическата (старо)гръцка музика“⁸

4) „Примирителни“

- Schueller H., The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages, Western Michigan University, 1988.

⁸ Holleman, A. Op. cit. p. 2.

- Høeg C., 'Les rapports de la musique chrétienne et la musique de l'antiquité classique', Byzantion 25-27 (1955-57), pp. 383-412.
- Holleman A., 'The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the relationship between ancient Greek and early Christian music', Vigiliai Christianae, Vol. 26, No 1 (Mar., 1972), p. 118.

При подобни изследвания, макар и авторитетни, изпъква проблемът за хронологическата неадекватност на античната и патристическата музикология, в който най-малкото поради историческа необоснованост дисертацията няма да влиза. Това е етнизацията на музикални явления. Тъй като става въпрос за явления, съществуващи във време на липса на всякаква възможност за националност, тук подобни подходи и цели ще бъдат напълно пренебрегнати. Нито античността, нито още по-малко патристиката познават „нацията“ и е естествено такова национално-музикално домогване (и обезпечаване) да не бъде предявявано или, ако бъде, да остане извън полето на музикално феноменната коректност.

I. 3. Изворовият подход. Музикологията-паметник

В стремежа си да се огледа в античността музикалната наука, освен че повлиява изключително на практиката, достига и до своеобразна точка, от която насетне заниманията ѝ ще бъдат повече или по-малко потвърждаване на пълната зависимост на нейната музика от античната теория. Така на античните музикални паметници и текстове ще се гледа открито като на доказателства за вече изградена или изграждаща се представа, в която линия на мислене ще се движи музикалната наука поне от XI в. насам. С други думи, търси се паметник, за да се докаже една или друга от напред взета теза. Такъв е случаят дори със средновековните *tonoi* или *ēhoi*. Понеже вече е прието и

положено, че те са старогръцки, сега се изследват старогръцките изори, правят се необходимите изчисления и наново се доказва „правилният“ *tonos*, т.е. тропос. Но да се гледа на музикалните свидетелства като на документи, доказващи правотата на една или друга научна позиция, и да се „чака“ поредният документ, за да се наклонят везните в една или друга посока, няма собствено отношение към независимото от своя фиксатор древно, а дори и днешно музикално явление, и поради това изследването на Музикалното мислене на античността и патристиката няма да се съобрази с методологията на *monumenta musicae*. Дори напротив – целенасочено ще я изостави като закриваща пътя към музикалното явяване или по-точно като застиваща всяко живо музициране, пример за което са античността и Средновековието. Търсенето на правилното звучене на „доказалите се форми“ е главното музикално желание на ренесансовия мъж и е естествено да се появи нуждата от такава методология – на паметника. Но заради собствено немюзикалния и методологически външния по отношение на музикалните явления поглед, тя остава ценна и нужна именно като монументална (а не музикална). Оттук изглежда разбираемо защо методологическата недостатъчност на този подход неслучайно търси своето осигуряване в съществените, но помощни по отношение на музикалните явления науки като музикална археология, музикалната палеография, епиграфика, акустика, математика. Друг е въпросът защо отново и отново се появява необходимостта от всепризнат авторитет и теоретическа цензура, обезпечавщи музикалната практика.

Основните музикалнометодологически казуси, които при такава гледна точка все още са нерешени, са: защо се приема за правилно да се възстановява музика по теоретични паметници и защо се градят представи за античните и християнските музикални феномени по теориите за музиката. На първия въпрос отговорът се съзира още античността. В изначално обърналата се към знака музикална теория, развитието на чийто път обаче все

повече и повече забулва музикалното явление и в последна сметка заменя живото музициране с паметник, музикалния смисъл с музикално означение. На втория въпрос отговорът се съзира в неизбежното, поради така поставената методология, следствие да се съставят научни музикални и културологични концепции по намиращите се паметници. Обобщен, въпросът може да се сведе до 1) защо науката продължава да обуславя древното музициране с музикалната теория, при това едностранчиво задължаваща го да ѝ се подчинява, ако още със самото си начало теорията показва, че доброволно се оттегля от музикалните феномени и 2) дали музикалното мислене се отнася до смисловата или до знаковата страна на музиката. По отношение на музикалното мислене се приема, че то обема почти изключително музикалния смисъл, което отваря път към и силно музикалните, но безотни исторически битове. Колкото до разбиране на практиката чрез теорията, с по-силни думи тук можем да говорим за насилване на античната музикална теория от страна на късноевропейското научно мислене – тъй като в античността тя няма претенции над практиката, но в по-късните концептуализации осезателно ги предявява. В това става виден един тънък пласт на методологическа некоректност и агресивност спрямо античния и патристическия музикален живот.

I. 4. *Нотно писмо и музикална памет*

Предвид невъзможността на паметника да разкрие музикален смисъл при липса на жив носител в случай на неотменим устен критерий, античната и църковната нотации няма да бъдат разглеждани в детайли, но в началата на тяхното възникване. Така въпросът който изисква да бъде зададен ще се отнесе към корена на самата нотация, т.е. към проблема „като отговор на каква нужда се появяват античната и църковната нотации“, като разликата във времето ще бъде сведена до разлика

в смисловите нужди, тъй като неведнъж е посочвано, че именно една или друга същностна нужда поражда един или друг музикално писмен изказ.⁹ В такъв случай и тук, както към който и да било музикален паметник, ще трябва да се подходи смислово, а не знаково, което ще предположи обръщане към фундаментални за античната и църковната музика пластове на обществени нагласи (обред, заклинание, питагорейство, мит, монашество, пастирство, Писание), които да разкрият възможността на една или друга нотация да се появи. Обобщено казано, приема се, че нотацията, както и всеки друг художествен изказ и запис, са именно изказ и запис на същностни фундаментални пластове от човешкия живот, които ги предполагат. Ако действително всеки музикален запис буди неотложно въпрос за разбираемостта на онова, което е запаметил и за евентуалния път към него (тъй като музиката е единственото изкуство, което изчезва веднага със своето появяване), стават напълно изискуеми не само херменевтичен и фундаментален подход, но и своеобразна музикална антропология – какъв трябва да е човекът на едно време, че да роди такава точно изразителност. В общия художествен случай се приема, че дълбокото намерение на човек да е някакъв го води към съответстващите форми на това намерение. В частно музикалния случай това е фундаменталното положение, че всяка същностна музикалната цялост не може да бъде изпреварена от своята изява или, казано с езика на херменевтиката, „архетиповете на мисленето“ определят формите на изкуството.¹⁰ Случаят с

⁹ Срв. *Holleman*, А. цит. ст., р. 12. Авторът показва невъзможността на античната гръцка нотация да се справи с разпевните химнически християнски линии и, следователно, невъзможността тя да бъде критерий за църковната песен и инструмент за нейното записване, още повече, че това е единственият открит ранен химн с тази нотация. [вж. Прил. 1 – по White, E., An early Greek hymn в: *The Musical Times*, vol. 63, No 955 (Sep. 1, 1922), p. 652]

¹⁰ *Vial-Heninnger*, M. 'Hèrmes l'intelligent – Apollon le vivant. Nature de la relation entre le sensible et l'intelligible de la musique' In: *Approches herméneutiques de la musique*, Presses Universitaires de Strasbourg 2001, p. 265. Под „архетипове“

гениалното дете музикант може да онагледява подобно нотно положение. Да умее някой да пее изкусно или музицира на възраст, когато още не може да пише или да мисли формално, убедително налага потърсване на неформален и надзнаков подход за неговото разбиране. Така архетипно, античната нотация ще бъде разглеждана като отговор на чисто теоретичните търсения и светоусещане на античния елин, а църковната – като следствие на една или друга богослужебно-патристическа отправеност, поради което обстойно спиране върху един или друг тип нотация няма да се разглежда като решително за музикалното мислене и затова попада извън фокуса на главния въпрос на работата.

I. 5. Античност и патристика като понятия в музиката

Зададената тема изисква музикално съпоставяне на отношенията между античността и патристиката, които са може би най-кризисната точка на цялата философско естетическа и дори политическа история на Европа. Така, освен че изпъква една панорамност и естественост – да изследваш отношения, които повече от 1500 години са център на мислене – произтича и необходимостта от един лакмус, който възможно най-недвусмислено да посочи соноритета на тези два най-мощни определителя на всеки новоевропейски или въобще средиземноморски манталитет. Официалният научен език работи с понятията „античност“ и „патристика“, разграничавайки ги преди всичко, ако не и единствено хронологически и принципно идейно. Обикновено за край на античността се

Heininger припомня, че се разбира „първият, най-старият тип, който проявява принципа, привежда го в акт, което изглежда е същото като днес поддържаното от астрофизиците твърдение, че *информацията* (к.а.) съществува преди проявата (manifestation)“ – пак там.

посочва последният голям представител на неоплатонизма Прокъл и закриването на Платоновата академия, а за граница на патристиката – в повечето случаи утвърждаването на иконопочитанието и догматическото творчество на Йоан Дамаскин и Теодор Студит. Трудността в тази гледна точка е двойка. Първо, исторически е крайно трудно да се дефинира степента на самобитност на всяка една от тях¹¹, доколкото в продължение на над пет века двете явно съжителстват и, съответно, музикално си влияят. Второ, методологически трудността е преди всичко в некоректността на такъв едностранчив поглед спрямо музикалните феномени. Независимо, че музиката е най-бързо променяща се откъм форма, тя е най-трудно податлива на естествено изменение, доказателство за което са до днес живите пластове на предхристиянска музикална звучност и обичаи (тракийски, аполонови, малоазийски). Така, ако петнадесет века след обявяния край на античността, музикално тя несъмнено съществува, откъде идва основанието да се отрича на патристиката аналогична музикалноисторическа съдба.

Пример за подобни трудно разясними страни може да се види в италианския Ренесанс и монашеското пеене. Ако за античност след Юстиниан Велики не се говори, как се обяснява желанието на Флорентинския кръг от XVI в. или херметистът Марсилио Фичино. да възстановят античната трагедия и звук. За тяхното време се говори като за Ренесанс, а не като за античност, но те като поръчителите на този ренесанс желаят да построят един напълно античен музикален живот, а и общество. При такова откровено заявено желание, може ли да се говори, че това е

¹¹ Говори се, например, че отците на църквата заимстват теорията за музикалния етос от античността, при положение че пет века преди Дамон и Платон Давид използва свиренето и пеенето точно за психотерапевтични цели спрямо Саул. В такъв случай е по-логично патристическото разбиране за етоса да се опре на Давид, отколкото на гръцките философи, което конкретно при Йоан Златоуст и Атанасий Александрийски е съвсем нагледно.

антично музикално мислен и, ако може, защо. Ако не може, отново трябва да се каже защо.

По същия начин и пеенето на безбройното монашество между III в. и IX в. е музикален феномен, който няма как да бъде загърбен и при все това той не влиза в задачите нито на патрологията, нито на музикологията, тъй като първата изследва преди всичко творенията на епископите¹², макар те по традиция да са монаси, а за втората липсва необходимият нотен паметник. Но понеже именно монашеската песенност става християнски символ на непрестанно песнопение, тя не може да отпадне от границите на патристиката. Монаси като Сава Палестински, Пахомий и Антоний Египетски, Бенедикт Нурсийски и пр., макар и не епископи са сред всепризнатите „свети отци“ на Църквата.¹³ Ако от друга страна патристиката включва монашеската традиция, но свършва в най-добрия случай в VIII век и науката Патрология не разглежда следващите векове, как да се обясни музикалният феномен на монашески течения от X, XI, XII в., следващи образци на песенен живот от Египетската, Палестинската, Нурсийската пустини. С други думи, как трябва музикологията да погледне на мислене, което се стреми към непрестанно псалмопение и се открива както при ранното монашество, така и при монашеството след VIII в. Предвид това, темата тук ще гледа на усилието на множество монаси и църковни йерарси за запазване и на певческото предание на „отците“ – нещо, решително повлияло на църковно певческа

¹² Вж. Цоневски, И. Патрология, София, 1984, с. 10-11.

¹³ Пример за такова патристическо отношение намираме в съзнанието на нашия народ, който единодушно приема отшелникът Иван Рилски за негов небесен покровител и застъпник (заради което и толкова „ива-новци“ в България) а не Климент Охридски, Патриарх Теодосий или Евтимий Търновски. По същия начин и Методий и Кирил са свети отци за цяла Европа, но Кирил е мирянинът Константин почти до края на живота си, което значи през цялото време на своята просветителска апостолска дейност, и се именува съвсем не патристически „философ“.

практика поне в границите на Източната римска империя – като противоречиво спрямо ограничено условената от академичното богословие патристика.

Освен изброените два недостатъка в богословско-историческия подход към патристическото, съществува и собствено музикалното противоречие на гръкоезичната химнография. То се състои в това, че като *par excellence* патристическо музикално мислене, песнотворчеството се разгръща най-мощно след VIII в., т.е. след научният край на патристиката. Тогава се оказва, че песнописците и певци, наследници на Йоан Дамаскин, Теодор Студит, Козма Маюмски не могат да попаднат в патристическото музикално мислене, а примерът на Йоан Кукузел е напълно извън полето на патристическия музикологичен поглед. Тогава е трудно да се каже кое в музикално отношение е античност и кое патристика. Научните рамки и схеми определено се задъхват пред музикалните феномени и затова ще бъдат подчинени не на обичайната научна употреба, а на смисъла на самите феномени – какви са те по същност. Така, способността за чувстване и съзиране на античността ще се простре до наши дни, за което митологизацията Вагнер е типичен пример, а тази на патристиката – до Стария завет, чийто псалми, например, ясно говорят за „нашите отци“. Съответно и начинът на „чуване“ на така настроените античност и патристика отново ще се потърси в облягането на паметника, видян през извикалия го смисъл.

Поради горните положения, в дисертацията се приема да се говори за отци по отношение на всички, които музикално са възприемани като такива, т.е. за които песнопенията мислят като отци. Това цели да разкрие самото патристическо мислене на песните и същевременно музикалното разбиране на отците или, с други думи, как песните възпяват отците, а самите те мислят в такива песни.

I. 6. Теоретичният дискурс срещу музикалния феномен. Проблемът на музикалната структура пред музикалното цяло

Естествено е днес да се мисли обектно и този стил на мислене в повечето области от човешката дейност е достатъчен като път за разбиране и познание. Но неведнъж е посочвано, че музицирането като саморазкриващ се акт не се поддава на рефлексивно виждане. Структурните начала, принципите, формите на звуково мислене - разбира се, но самото явяване на музиката не може да бъде аналитично доловено. И ако това се говори за съвременното музициране, снабдено с всякакви ноти и указания, какво ли трябва да се каже за феномени, които са не само стотици години отдалечени във времето, но са лишени от запис. При това трябва непременно да се уточни, че знаковите „окаменявания“ в античността и християнството, т.е. стремежа да се запамети художественият живот, са съвсем различни от същите в следренесансово време, най-вече в неговия открит позитивизъм, и в сравнение с него спокойно могат да се определят като незначови култури.

В тази светлина се вижда тежък методологически проблем. Който и да бил обективен път да се „чуят“ античните и средновековните музикални явления или такива, които живеят в музика (напр. докласическият епод, ранно-християнският псалм), си противоречи и става невъзможен, тъй като си задава цел да постигне чрез анализ музикални гещалти, т.е. несводими до своите съставки музикални цялости, на които дори съставните им части са напълно изчезнали. Поради това, обективно аналитичният музикологичен подход неминуемо застава пред непознаваемост на явлението.

При такова положение, ако подобни методологии нямат път към музикалните явления, се оказва, че науката става неспособна

да разкрие собствения си обект на изследване, дори напротив - закрива неговата доловимост. И доколкото паметниците и изворите не са в сила да помогнат, научен път към древните музикалните феномени изобщо няма. Тогава и каквото и да било изследване на музикалното мислене на античността и патристиката, както и на всяка древна музика се обезсмисля, лишава се от дълбочина и търпи провал в собствените си намерени. Следователно или трябва да се приеме, че стоим пред научно-методологическа невъзможност да изследваме музикалното мислене, обосновавайки се безпредметно, понеже наука без паметниците и изворите е немислима, или трябва да потърсим изцяло нова методология. Първото, разбира се, е неприемливо за всеки, който си задава въпроси. Затова, полагайки Музикалното мислене като *мисленето на във-музика явленията* – т.е. на житейски явления, – които непременно се „живеят“ чрез, във и като музика, става неизбежно отказването от монументно-теоретичните, досега използвани подходи и намирането на адекватна за въпроса методология. Нов път аз виждам в намирането на такъв смислов център, в контекста и целостта на който всички тези, иначе разчастени и разчастващи подходи и свидетелства, намират своето необходимо, но ограничено място. Иначе казано, методологически пътят се състои във фокусиране единствено върху текстове и паметници, които могат да осветлят цялостта на музикалните явления и така да се види музикалното мислене, напълно отказвайки се от дискусии-паметници и дискусии-произход. Така Музикалното мислене ще се изравни с живот в музика и смисъл, който обуславя което и да било последващо означаване. Музикално става различно от музикалното и разкриването на музикалното мислене ще стане открояване в музикалните явления на онова, което неизменно съпътства всяко музициране (независимо от неговата вторична „изисканост“). То единствено ще бъде разбирано като собствено музикалното мислене, разграничавайки го от музикално мислене като частен случай, каквито са музикалната теория и нотният знак. Така, под

музикалното мислене ще се изследва такава целокупност, която е всеобщо приемана в понятията античност и патристика.

По отношение на писмените извори, работата се опира изключително на главния книжовен език за Средиземноморие и Библиейската съборност от IV в. пр. Хр. – гръцкия.

II. Музикалното мислене на патристиката

II. 1. Патристика и античност

Особеното, когато се започва разговор за патристиката, е, че тя няма същия начин на съществуване както античността или Новото време, тъй като не е период от време, ясно, донякъде, определим от конкретни събития.¹⁴ Патристиката не е и културно, политическо или друго самостоятелно явление, което има ясни белези, по които да бъде разпознато. Патристиката (както Средновековието) е понятие, което не обозначава с името си никакво самоопределило се по подобен начин битие. С други думи, патристиката сама не се е нито виждала, нито видяла като започваща и свършваща някога. За разлика от нея античността, макар и научно понятие, е превод и то не от страна на науката. Като съществително, „античност“ (ἀρχαιότης, antiquitas) срещаме още в античния за нас Платон, при това употребена музикално – като „музикалната древност“ в смисъл на проверената, правилната музикалност, която, ако би могла да се улови, трябва да се узакони:

ὅτι δυνατὸν ἄρ' ἦν περὶ τῶν τοιούτων νομοθετεῖσθαι βεβαίως
θαρροῦντα μέλη τὰ τῆν ὀρθότητα φύσει παρεχόμενα. [...] ὡς ἡ τῆς
ἡδονῆς καὶ λύλης ζήτησις τοῦ καινῆς ζητεῖν ἀεὶ μουσικῆς χρῆσθαι σχεδὸν

¹⁴ Напр. обявяването на Константинопол за столица или падането на Рим, макар нито Константин, нито Теодорих да са се мислели за отварящи нова епоха, така както, напр. френските революционери или Ленин.

οὐ μεγάλην τινὰ δύναμιν ἔχει πρὸς τὸ διαφθεῖραι τὴν καθιερωθεῖσαν
χορείαν ἐπικαλοῦσα ἀρχαιότητα.¹⁵

Тази „античност“ Платон я вижда, разбира се, в Египет, но я вижда преди всичко като смисъл – *смыслова музикална древност*, а не толкова времево – *историческа древност*. Именно в такъв план е личността на „мъдреца“ от диалога „Тимей“ – *жива, съвременна древност, настояща античност*. Поставяйки така „закон“ (nomos), „ред, правило“ (taxis) и „древност“ (archaiotis) в един смислов порядък на висотата именно на последен съдия, Платон „узаконява“ античността (древното) като образец на музикалното, а после и на всяко друго изкуство. По такъв начин „древността“ започва да се съзира като смислов център и притегателна кула, около които се оглеждат формите и стремежите на изкуството. И когато Ренесансът пожелава да намери свои образци, той ги потърсва в една античност, която вече не Платоновата, а тъкмо „ренесансовата античност“. Следвайки „Тимей“ се вижда, че античността на Ренесанса на нова Европа не е античността на самата античност.¹⁶ Колкото до латинското прилагателно antiquus (античен), то също е превод на гръцкото ἀρχαίος.¹⁷ Когато е по отношение на лица, употребата му

¹⁵ Legg. II, 657ab: Ако се прояви смелост по тези въпроси, е било възможно да бъдат превърнати в закон и закрепени онези мелодии, които по природа представят правилното... понеже търсенето на удоволствието и страданието, състоящо се в търсене и използване на винаги нова музика, едва ли има голяма сила да унищожи обявеното за свещено хорово изкуство, като го упреква в *античност* (т.е. старост; курсив мой – ЙБ). Превод Невена Панова, Платон, Цит. изд. Когато говори за времето на Полисна Елада, новогръцкият език работи със същата дума. Реалният превод, който е правилен от морфологична гледна точка, трябва да бъде „Стара Елада“, а не Антична Гърция.

¹⁶ В тази понятийна паралогика по отношение на изкуствата сме и ние днес. Когато казваме „класическа музика“, влизаме в същия логически (мисловен) анахронизъм да обявяваме за класическо онова, което е обявявало друго за класическо.

¹⁷ За различните значения и места на употреба на думата вж. Дворецкий И., Древногреческо-русский словарь, Москва, 1958.

обикновено има предвид „древните“, в смисъл на „по-опитните“, „старите хора“.

„Ново време“ също така е превод на лексика, с която работи съзнанието на цяла епоха. От историята на музиката е достатъчен трактатът на Филил дьо Витри „Ars Nova“ – новото изкуство (наука), противопоставено на Ars Antiqua. Но под Ars Antiqua тук се разбира не гръко-римското, а Средновековното изкуство – очевидно по някакъв начин „строго нормативното“. Ето как отново „антично“ означава съвсем немислимото днес като такова Средновековие. То, от своя страна, се явява противопоставено на фактичката историческа обусловеност на понятията „античност“ и „ново време“, тъй като трудно ще се намерят текстове вътре в самото „него“, които да говорят за някакво тяхно време или за лица, определени като „средни“. По тези причини, ако бъде погледнато музикално-смислово – именно поради това, че се възприема като „среда на вековете“ – Средновековието звучи като *средната* струна на Европейския строй, около която се настройват всички останали струни, било като консониращи, било като нарочно дисониращи.

II. 1. 1. Музикалната патристика

Очевидно е налице разлика между понятията „античност“ и „ново време“ от една страна и „патристика“ и „средновековие“ – от друга. Първите две съществуват така да се каже исторически себеопределено, а вторите – не. Но на ниво лексикално предполагане съществува разлика също между „средновековие“ и „патристика“ Средновековието никога не имало каквато и да било саморефлексия за собствената си средновековност, но съществува единствено през претенцията за „някакви“ векове, които могат така да се себеопределят, че по отношение на това определяне да се появят едни (други) „средни векове“. Патристиката също не се е самоименувала, но въпреки това намира основание в постоянната употреба на „отец-отци“,

например „нашите отци разсъдиха“¹⁸. Поради това, ако се приеме, че тя е правилно следствие-превод на „отци“, тогава трябва да се каже, че патристика е имало винаги, има и днес, тъй като светогледът, който се обляга на тези отци и борави с такива позовавания е съществувал винаги в една ясно определяща се традиция. В такъв случай трябва да се приеме, че и по време на античността, успоредно с нея, съществува също и патристика. Цар Манасий, например, (VII в. пр. Хр.) се позовава на Авраам, Исаак и Яков като на „нашите отци“. Същите „наши отци“ срещаме подчертано възпявати във богослужебния канон.¹⁹ Дали личностите на тези „отци“ са едни и същи за цар Манасий и, напр., за Йоан Дамаскин, не е от значение (особено за самите тях). Важното в случая е, че подобна употреба на (музикална) „патристика“ ще отнася до конкретен начин на мислене и позоваване, а не до конкретна епоха. От една страна, патристиката не съществува, доколкото липсва собствена понятийна рефлексия, а от друга – не е преставала да съществува, доколкото не е преставало химнографски и практически да се възпяват „отците“ и да се подражава на живота им. Употребявайки „патристика“, трябва да се има предвид напълно условната исторически дефинитивна употреба на понятието и същевременно диахронно неспираният патристичен химн.

Определяна в рамките на академичното богословие, патристиката се изправя пред вътрешното противоречие да спира исторически тогава, когато най-вече започва да се разгръща химнически. В най-широките си граници, определяни според православното и римо-католическото богословие, сред последните нейни представители са Йоан Дамаскин и Теодор Студит (VIII в.), при това с отстъпката, че те не са църковни пастири, т.е. епископи или митрополити, които би трябвало да са

¹⁸ Срв. правило 39 на шестия Вселенски събор. Книга правилъ, Москва, 1893, с. 93.

¹⁹ ὁ τῶν πατέρων ἡμῶν θεός – израз, еднакво динамичен в цялата песенна традиция, опираща се на Библията.

par excellence „отците на църквата“.²⁰ Вековете след тях вече не попадат в рамките на научната патристика, тъй като липсва единодушно одобряване на техните църковни събори и дейци като напр. константинополския патриарх Фотий от страна на Рим и църковната дейност при Каролингите от страна на Константинопол. Този богословски проблем, обаче, не засяга музикалната патристика, тъй като по отношение на богослужебното песнотворчество като мислене, представи и практика (както на Изток, така и на Запад) се вижда постоянен стремеж към изграждане на небесен хор на земята – един по същество стремеж към ранните християнски образци или изконно патристичния песнен живот.²¹ Уреждането на подобен живот се оказва не само желание в Източната римска империя, но традиция, която не е имала спиране от самото начало на общежитийното монашество на Изток, както и на катедралната практика на св. София в Константинопол. Палестинският манастир на Сава Освещени, в който живее и твори Йоан Дамаскин както и храмът „Света София“ са построени по времето на император Юстиниан. Те съществуват не само архитектурно, но и като места на певчески практики, които не изменят историческия си облик след VIII или XI век. При подобни случаи гръкоезичната певческа традиция се оказва като триножник, чиито части единствено все по-дълбоко се окопават, но не и подменят. Тези части са 1) основният писмен патристически език, който винаги е бил свой на песнотворчеството, 2) самото песнотворчество, което ползва този език и 3) богослужебно-певческата практика, в която посредством песнопенията

²⁰ Вж. също в увода буква *Античността и патристиката като понятия в музиката*.

²¹ За опита, напр., да се постигне това „небесно“ отношение като „подходящата храмовата музика“ по времето на Тридентския събор, вж. *Янова*, Кр. *Музиката на горните сърца*, София, 2007, с. 25-27. За монашеското влияние върху богослужебно певческата практика в Константинопол от времето на Йоан Кукузел вж. *Иванов*, И. *Между ангелите и човешките: Литургическата музикално-химнографска традиция на исихазма*, София, 2006.

максимално се оплътнява езикът, т.е. съчиненията на църковните отци. За патристически пример от гръкоезичната химнография може да послужи песнопение както от X в., така и от VII или от XIII в., тъй като по смисъл, употреба, стъпка, глас и големина, т.е. есенциално, практически, поетически, песенно и формално те не се различават. За онагледяване на казаното нека послужи сравнението между кондак от Теолипт Филадельфийски и встъпителната песен (ргоοίμιον) Роман Сладкопевец:

1). Ἰησοῦ γλυκύτατε, τὸ φῶς τοῦ κόσμου,
τῆς ψυχῆς μου φώτισον, τοὺς ὀφθαλμούς, Υἱὲ Θεοῦ,
τῆ θεαυγεῖ σου λαμπρότητι,
ἵνα ὕμνω Σε, τὸ φῶς τὸ ἀνέσπερον.²²

2). Ἐπεφάνης σήμερον τῆ οἴκουμένη,
καὶ τὸ φῶς σου, Κύριε, ἐσημειώθη ἐφ' ἡμᾶς
ἐν ἐπιγνώσει ὕμνοῦντάς σε·

Ἦλθες, ἐφάνης, τὸ φῶς τὸ ἀπρόσιτον.²³

Подобни песнопения, които са показателни за реално музикално мислене, могат да се посочат стотици. Но по-важното в случая е не дали четвъртият глас или едно песнопение е звучало в VII в. така както в X в., или в XIII в. – както днес, а че тяхното звучене и мислене неминуемо се е предавало. Сигурно е, че ако не днес, то между XIII и VII вв. същностна разлика не е могла да съществува, доколкото практиката в „Св. София“, напр., е била строго съблюдавана и в продължение на поне осемстотин години. Така

²² Theol. Philad. (XIII-XIV в.), Carm. роem 1, 176. Кондак на п. 6, гл. 4 от канон към „Последование за трезвение и очистване, т.е. на ума и на съгрешенията“ – Иисусе сладчайший, светлина на света, просвети, Сине Божи, очите на душата ми, чрез богольчата ти светлост, за да те възпявам, светлино невечерна.

²³ Rom. Mel. (VI в.), Cant. 16. Встъпителна песен I към Кондак на Просвещение, гл. 4 – Днес се яви ти на вселената, и светлината ти, Господи, се отпечата върху нас, които в разумление (вече) те възпяваме: дойде, яви се, светлино непристъпна.

че патристическото музикално мислене, откривано в гръкоезичната традиция, не само не спира след VIII в., но дори повече се разгръща. Ето защо академично-богословски определената патристика не може да се отнесе към патристическата песенност. За нея трябва да търси друго мерило, спрямо което тя да се определя.

II. 1. 2. Патристика и музикални теории

Общият въпрос, който изпъква пред четящия патристически текстове свързани с християнската псалмодия, е защо отците не пишат нищо собствено музикално за живата по тяхното време музика. По-конкретно пред днешния музикант-изследовател, навикнал да прави изводи за музиката (или поне за нейното рационално осмисляне) въз основа на теоретични трудове и партитури, изниква въпросът защо до XI в. не откриваме също и музикалнотеоретични съчинения. Последният въпрос се усилва, ако си представим какви музикалнотеоретически „оригинали“ са имали на разположение църковните отци. Напр. Гауденций пише своя трактат „Въведение в Хармониката“ по времето на именития „учител на църквата“ Ориген. Вакхий Стари пише „Въведение в изкуството на Музиката“ на границата на обявяването на християнството за *religio imperialis*.

За уточнение трябва да се подчертае, че разграничението между латиноезична и гръкоезична музикална патристика се прави, от една страна, по причина на наличие на музикално теоретични работи единствено на латински през първите седем века от обявяването на християнството за религия на Империята. Основният, задаван тук въпрос, нарочно засяга само гръкоезичната традиция, поради факта, че тя е първа и основополагаща както по отношение на общата патристическа литература, така и на музикалнотеоретични съчинения. Но ако бъде разширен, въпросът би обхванал и двете традиции поне до разделението им през XI в. Това е така, тъй като проблемно-

музикална разлика съществува само на ниво „научно слово“, докато на ниво практика – не. Макар на латински да имаме музикални трактати от църковни авторитети като Боеций и Беда, те са изцяло в традицията на античното теоретично музикознание и по никакъв начин не осветляват практическия музикален живот. De institutione musica на Боеций с нищо не помага дори теоретично да се погледне в патристическата песенност на Римската църква. Тук можем да видим и голямата прилика между античността и патристиката. Нямаме сведения за каквото и да било съчинение върху живото, на момента живеещото музициране – как например се свири и/ли пее, напр., микослидийски тропос или 3 глас. Ако се описва музика, се описва общо и като формална ѝ структура, но не и самото музициране, т. е. художеството (техниката).²⁴

От друга страна, разделянето на гръкоезичната от латиноезичната музикална традиция се налага и по още една, да я наречем културно-историческа причина. По начина, по който се развива след обявяването на християнството за държавна религия, музикално-богослужебният живот в същината си не къса своя ход в границите на Източната римска империя. В западната империя, обаче, след завладяването ѝ от Готите, тя прекъсва естественото си движение до времето на нейното т.нар. „възстановяване“. От своя страна това „възстановяване“ дава силен тласък на схоластическата мисъл, която за около два века решително тласва и музикалния живот в посока, чужда на амвросианската (и дори григорианската) музика. Логическото

²⁴ Подобен проблем се вижда и в иконописа. Формално иконата е ясна (тъй като е рисунък), но реално е непостижима, защото се загубило изкуството, изплитането на нейното постигане. Такъв случай виждаме с запазената от преди иконоборството висока иконопис в Синайския манастир – напр. известния „двоен“ образ на Христос, който се съхранява под най-строги климатични условия, защото ако се загубят цветовете с времето, очевидно няма кой да ги върне. Но музиката от Синай не се е запазила никъде и под никакви условия не можем да я чуем. Какво тогава си мислим, че разбираме за нея?

следствие на тази новаторска мисъл е появата на многолинейната нотация. Всяка нотация е резултат от (музикално) мислене,²⁵ но в последствие, веднаж утвърдила се, самата нотация става носител на музикално мислене, което влияе на ползващото се от нея музициране и дори да бива цензурирана, определено влияе на неговия път. Появата на многолинейна нотация е нагледно удостоверение за дискурс, който страни от основния и първи показател за патристическо отношение – *Ἐν ἐνὶ στόματι*, което при нас е *единымы оусты* – едногласието и поради това, петолинейната нотация и многогласната музика не могат да бъдат взети за патристически вярно музикално отношение и мислене. Дискурсивен музикален свидетел на спазено патристическо мислене може да е „едногласна“ нотационна система. Такава се открива на Изток. По тази причина – и в този, църковно монодиен план – по отношение на музикалното мислене „източно“ се явява като синоним на патристическо.²⁶ И понеже този музикален дискурс богослужебно се открива и проследява най-непосредствено в гръкоезичната традиция, тъкмо тя определя словесните извори на изследването.

В такива обертонове ще трябва да звучи и въпросът на изследването „Музикалното мислене на патристиката“. Патристиката в нейното гръкоезично неписане за музиката и патристиката в нейното музикално мислене като живот в непрестанна „песен“. Последното е вътрешен въпрос на самата

²⁵ Вж. в увода *Нотно писмо и музикална памет* и конкретно препращането към *Holleman, A. 'The Oxyrhynchus Papyri...*

²⁶ Самият факт, че векове наред се правят непрестанни опити за реалното възстановяване на грегорианското пеене, докато такива опити по отношение на „синайското“ или „светософийското“ пеене не съществуват, говори за патристически непорядък и неуют на музикалната традиция на Запад.

патристика – как не пишеш за нещо, което е основен камък на твоя живот.²⁷ Григорий Ниски обявява, че

τὸν γὰρ σὸν βίον ψαλμὸν εἶναι (ὁ προτρεπτικὸς εἰς ἀρετὴν λόγος διακελεύεται)²⁸,

а не оставя и ред за това по какъв начин се пее този живот, който да е псалм. Да не забравяме, че отците пишещи на гръцки език, работят с езика на музикалните трактати на Аристоксен, Евклид, Никомах, Аристид и пр., независимо от обстоятелството, че някои от отците подробно са изучавали тези автори в кръга на елинистическото си образование.

В зависимост едни или други критерии, се приема, че първите пет, шест или осем века от новата ера са онези, които осветяват изцяло християнското богослужение, литургиката и организацията на Църквата, както и формирането на християнска история и разделянето на библейските науки на отделни дисциплини. Поради това тези векове обичайно са определяни като „патристически“. Но в тях не се открива нито едно, поне в намерението си, изчерпателно музикално съчинение, докато, например, през V в., при това след четвъртия вселенски събор (431), Прокъл работи върху Евклид и в резултат това му приписва съчинението „Елементи на музиката“ (Στοιχεῖα μουσικῆς), първата част от която е знаменитото математико-хармоническо съчинение Sectio canonis (Κατατομὴ κανόνος).²⁹ Но Прокъл не църковен автор, а напротив – защитник на старата религия и

²⁷ Срв. напр. у Исаак Сирийн “псалмопението е коренът на живота”. Преподобный Исаак Сирийн, Творения. Москва, 1998, с. 168.

²⁸ Greg. Nyss., In inscr. Psalm., V, 75 – подбуждащото към добродетел слово убеждава животът ти да стане псалм.

²⁹ Втората част на „Елементи на музиката“ се нарича „Въведение в хармониката“ (Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ), която днес убедително се смята дело на един от учениците на Аристоксен – Клеонид. А доколко Прокъл е познавал Евклид, може да се съди от съставения от него коментар върху първа книга на Евклид, който е около 700 страници.

мъдрост. Векове наред патристиката „пее“ и работи с най-прякото средство за влияние върху душата. Императорският двор, от своя страна, има цели свити от музиканти и инструменти, а нито ред за това как именно трябва „тази или онази“ музика да се изпълнява и звучи и дори каква е тя. Василий Кесарийски и Атанасий Александрийски се заемат да тълкуват Псалмите, но не пишат нищо собствено музикално за тях. През 757 Константин V подарява на Пипин Къси като царски подарък *орган*, но нищо за дворцовата константинополска организова музика не знаем.

Thomas Mathiesen задава въпрос „как можем да си върнем античните текстове?“, т.е. да сме сигурни че разбираме гръкоезичните музикални теории, престанали да се пишат и коментират у Отците, и намира отговора в XI в. у Михаил Псел в неговото „Обзорно съчинение за четирите математически науки: Аритметика, Музика, Геометрия, Астрономия“³⁰. Mathiesen вижда Псел като връзката между античността и нас и подкрепя приетия от науката формален поглед, при който античната гръцка теория „обезпечава забележителна пълна и последователна система за обяснение и анализиране на музикалните феномени“³¹. Дори и да има сила на нивото, на което се поставя – като теория, в случая разбира се като „анализ“, това положение не може да помогне за „обяснение на музикалните феномени“. Имайки предвид всичко посочено в първата част на работата досежно *музикален феномен* – *музикална теория*, твърдението на Mathiesen получава обратен прочит. Теорията не е в състояние да обяснява музикалното мислене, замъглява музикалния феномен като живот през музика, свеждайки го до структура. Музикалната теория има възможност единствено да разкрива други теории, тъй като споделя един и същ *modus vivendi* – на общото кратко, но

³⁰ Mathiesen, Th. Apollo's lyre: Greek music and music theory in Antiquity and Middle Ages. Nebraska university press, 2000, с.643. Ако се преведат буквално, науките ще бъдат: „За числата, За съотношенията, За землемерието, За звездите“.

³¹ Пак там.

феномените като акт остават далеч от нея. Тя остава безсилна спрямо цялата звучаща музика в пределите между Ефрат и Хелеспонт. Музикалният феномен като житейско „явление“ (саморазкриващ се) е единствено анализируем от теорията, но не и „обясним“. Об-яснението идва при неговото саморазкриване, за което тя не може да бъде съдник. Такъв може да се търси в открояването на условията за един или друг начин на мислене, в потърсването на битийните основания за определен живот, чийто презентирани вътрешен израз е най-непосредствен в песента и свиренето. Музикалното мислене е мисленето на точно тази непосредственост. Поради това древногръцките музикални теории, които не могат да разкриват явленията от своето време, стават още по-неспособни да направят това по отношение на напълно далечната им музика на отците. Секуларизираната от музикалния живот както на своето, така и на древното време математическа теория на Псел е пример за подобна неспособност. В своя „Обзор“ Псел напълно се придържа към античните теоретични традиции, за които разбираемостта представяне на музиката е в числови съотношения, които обаче никога не са били възприемани като въплъщаван в песни и звуци живот и въплътена звукова система. Така Псел, още със заглавието на книгата си, заявява своето отделяне от живите музикални феномени и свързването си с идващото от питагорейството числово мислене за музиката. Напълно в този дух са и двата труда по музика, писани непосредствено след Латинския управление на Константинопол от Георги Пахимер и Михаил Вриений „За хармониката или за музиката“ и „Хармоника“. Тъй като вече се уточни, че теории от този вид не могат да се приемат за музикалното мислене, те не могат да дадат отговор също и на въпроса „как звучи и/ли каква е музиката на отците“, нито пък „защо отците не пишат за музиката“. Също така е ясно, че отговорът не може да се опре на вече „описаната“ музика в античността, която латинските, ромейските и арабските теоретици използват или преписвайки я или само преподавайки я, какъвто е константинополският случай. Подобни трудове могат

да указват на отношения и връзки между теориите в различни езикови традиции, но не и на отношения между музиките при тези традиции. Инак музикалната практика, напр., както теоретично я представят ал-Кинди и ибн-Сина трябва да бъде коренно различна от практиката, която обясняват баща и син ал-Маусили, защото в първия случай виждаме древногръцките теории, употребени в пълнота, докато във втория – самостоятелна персийска, изхождаща от практиката система. А и двата вида теории са съвременници и дори се борят една с друга за първо място в двореца в Кайро.³²

II. 1. 2a. Генетично музикално приелство между античност и патристика

За естествено се смята античното теоретично математизиране в сферата на музиката и изкуствата да продължава и при отците, особено ката се вземе предвид висшето елинистическо образование на много от тях и някои техни съчинения и изказвания. Като пример се посочват или трактатите върху *ars musica* на т. нар. „междинни фигури“ като Касиодор и Боеций³³, които пишат напълно в духа на античните музикални теории, или текстове като известната похвала към библейския Бог на Климент Александрийски:

τὸ πᾶν ἐκόσμησεν ἐμμελῶς καὶ τῶν στοιχείων τὴν διαφωμίαν εἰς τάξιν ἐνέτεινε συμφωνίας, ἵνα δὴ ὁλος ὁ κόσμος αὐτῷ ἁρμονία γένηται.³⁴

В терминологично музикален превод текстът за „Бога-композитор“ би звучал така:

³² Ср. Банев, Й. ‘Музиколечението в ислямската култура: паралели с античните гръцки представи’ – В.: Млад научен форум за музика и танц, бр. 3, изд. на Нов български университет, София, 2009, сс. 244-249.

³³ Music in early Christian literature, ed. by McKinnon, J., Cambridge, 1987, p. 5.

³⁴ Clem. Alex., Protr. 1, 5: Всичко стройно подреди и разногласието на природните съставки изпъна в ред на съгласие, тъй че наистина така целият свят да стане порядък. Целия текст вж. в Приложение 5/ 13.

Всичко мелодично украси и диафонията на елементите приведе в симфоничен ред, за да стане наистина целият свят заедно хармония.

Съчетаването на най-добро елинистическо образование с християнски мироглед е очевидно. Подобни текстове, обаче, обикновено водят към пренебрегването на други, които пък отричат същностните връзки между античността и патристиката. Известен е „крайният“ за случая въпрос на Тертулиан:

Quid ergo Athenis et Hierosolymis? quid academiae et ecclesiae?³⁵

(Какво общо между Атина и Йерусалим/Кое е общото за атиняните и йерусалимците? Какво общо между академията и църквата?)

Повече от десет века след Тертулиан изключително образованият Григорий Солунски (Палама) също отхвърля способностите на образованието и философията да влияят на християнското благочестие.³⁶ За много от явленията характерни при църковните

³⁵ Tertuliani, Liber de praescriptione haereticorum VII, 9. Текстът се цитира по електронния корпус The Latin Library – <http://www.thelatinlibrary.com/>. Все пак еклесиологическата коректност изисква да отбележи, че нито Климент, нито Тертулиан (както по-късно Боеций и Касиодор) са приети от Църквата сред сонма на нейните *свети отци*. Те са сред т.нар. „отци и учители“, но не и сред светите отци, което трябва да бъде взето под внимание, когато се обсъжда патристическата музика и музикално мислене. В цитирания въпрос може да се види, че градовете са в множествено число – нещо невъзможно днес. За да подчертая това, давам и втори превод на първото изречение.

³⁶ Особено ясно това е изразено в първата триада на Pro hesychastis. Напр. 1.1-2: Οἱ δὲ λογικαῖς ἀποδείξεσιν ἐπερειδόμενοι περιτραπήσονται πάντως ... καὶ γὰρ «λόγῳ παλαίει πᾶς λόγος», δηλαδή καὶ ἀντιπαλαίεται, καὶ τὸν νικῶντα λόγον διὰ τέλους εὐρεῖν ἀμήχανον, ὡς εἶναι τῆς οἰκείας ἥττης ἀνέλπιδα· καὶ τοῦτ' ἔδειξαν Ἑλλήνων παῖδες καὶ οἱ κατ' ἐκείνους σοφοί, κρείττονι τῷ δοκεῖν δεῖξει λόγου διηνεκῶς ἀλλήλους ἀνατρέποντες καὶ ὑπ' ἀλλήλων ἀνατρεπόμενοι... εἰ δὲ μὴ τούτους (τοὺς ἐν τῷ δημιουργικῷ νῷ λόγους), οὐδὲ τὰς ἐν τῇ ψυχῇ τούτων εἰκόνας ἐκ τῆς ἕξω σοφίας συνιδεῖν ἐστι. Ψευδογνωσία τοίνυν ἐστὶν ἢ ἐκ ταύτης τῆς σοφίας τὸ κατ' εἰκόνα θεῖαν θρωμένη γνῶσις – Опиращите се на словесни (логически) доказателства неминуемо ще се самоопровергаят, защото „всяко слово се бори със слово“, т.е. противопоставя му се друго слово, и е невъзможно да се намери побеждаващо до край слово, тъй че да е отчаяно в своето поражение (т.е. да не знае неуспех). Това

отци, може да се посочи една или друга връзка с античността (дори и негативна). При музиката, обаче, е трудно да се каже сигурно какво собствено взема песента на отците от античността и какво – не. Тази неяснота тормози почти всички изследователи като отговорите стигат до пълна полюсност – от приемането на изцяло древноелински корен и характер на „(византийската) църковна музика“ до утвърждаването на нейния еврейски произход и начален ход. Първата позиция подкрепят предимно учени и изследователи днешна Елада, докато втората – от еврейски произход. Първите изхождат от видимото приемство на математическите системи и обяснителни механизми на гръкоримската образователна традиция, възприета от църквата, докато вторите – от логическото и непременно приемство между синагогалната практика и началното християнство. Но отказът на отците участват в етнически дискриминации и национални пристрастия е толкова очевиден, че дори и най-бегло запознаване с техните представителни творения може да покаже колко подобни намерения могат да имат някакви основания още на ниво текст. У отците непрестанно се чете „нашият род“, за разлика от „външните“ по същия начин както под „народ Божи“ се разбира „новият Израил“, т.е. християните.³⁷ Като най-

го доказаха потомците на Елините и онези, които са мъдри според тях, като чрез по-силни на вид слова постоянно се опровергават по между си и биват опровергавани и от други. Но ако е невъзможно чрез външната мъдрост да се видят законите в творческия ум (τοὺς ἐν τῷ δημιουργικῷ νῷ λόγους), това важи и за техните образи в душата. Затова е лъжезнание, знанието дирещо чрез тази мъдрост онова, което е по образ божи.

Ако текстът бъде насилен, употребата на *logos, logoi*, ще бъде „число/а“ и тогава може да се изведе, че числовите отношения и доказателства не могат да познаят „съотношенията в творческия ум“ и неговите дарования, и респ. песента на познатата този ум душа, което собствено е смисълът на патристическата песен.

³⁷ Пълна езикова студия за употребата на думата *ἔθνος, εθνικός* и *λαός* в Стария и Новия завет вж. в *Theological dictionary of New Testament*, ed. by Gerhard Kittel, transl. et editor Geoffrey Bromiley, Vol. II, p. 364-372. За отбелязване е, че думата „етнически: означава в Септуагинта, респ. патристически, единствено „народен“, „езически“ и изобщо не се среща със значение „национален“, „чужд“, което се появява по-късно. Йоан Златоуст обяснява *ethnos* и *laos* като управлявания от царя

красноречив пример чуждата на духа на отците „етнизация“ и „национализация“ може да се посочи Генадий Схоларх – първият Константинополски патриарх след изчезването на Римската империя. Поставен пред въпроса за етническото самосъзнание и принадлежност, в късния (днешния) смисъл на думата, той напълно неочаквано, но същевременно изцяло патристически отхвърля въпроса:

Καὶ ὡ γὰρ τὴν λατινικὴν οἶδα γλῶτταν· ἀλλ' οὐκ ἐρῶ Λατῖνος εἶναι, διὰ τὸ μὴ φρονεῖν ὡς Λατῖνοι φρονοῦσι, λέγω δέ, περὶ ὧν ἡμῖν διαφέρονται· καὶ αὖθις, Ἑλλήν ὦν τῆ φωνῆ, οὐκ ἄν ποτε φαίην Ἑλλήν εἶναι, διὰ τὸ μὴ φρονεῖν ὡς ἐφρόνουσιν ποτὲ Ἑλλήνες· ἀλλ' ἀπὸ τῆς ιδίας μάλιστα θέλω ὀνομάζεσθαι δόξης. Καὶ εἴ τις ἔροιτό με τίς εἰμί, ἀποκρινοῦμαι χριστιανὸς εἶναι.³⁸

Затова у отците срещаме всъщност само два рода – „нашият род“, родът на християните или просто „ние“ с местоимението „наши“, и родът на езичниците или просто „външните“.³⁹ Очевидно е че, ако такава е тяхната позиция спрямо собствената им кръв, позицията им спрямо собствената им музика (като под „собствена“ тук се разбира „носена от“) няма да бъде по-различна.

Христос народ. *Johannis Chrysostomi, Opera omnia*, T. V, Parisiis M. DCCC. XXXVI (1836), p. 749.

³⁸ Genn. Schol., Ref. err. Jud., 253 (TLG 3195.077). И аз знам латинския език, но няма да кажа, че съм Латин, защото не мисля както мислят Латините – говоря по отношение на тези неща, в които те се различават от нас. Бидейки Елин по език, никога не бих се съгласил, че съм Елин, защото не мисля както мислеха някога Елините. Напротив, желая да се именувам съгласно със самата слава (δοξα, също и прославяне). И ако някой ме попита кой съм/какъв съм, ще отговоря, че съм християнин. Тук си спомняме идеята за Римското гражданство, което днес се вижда в държавите с „римско“ мислене. Да си римлянин е не въпрос на етнос, т.е. на произход, а на, общо казано, правни отношения. За Генадий Схоларх на първо място също е отношение **не** е по линията на езиков произход (но нито на правен).

³⁹ Гръцкият език използва съответно το γένος ἡμῶν, το γένος τῶν χριστιανῶν, ἡμεῖς, ἡμέτερος, и οἱ ἐθνικοί, οἱ ἐξωτερικοί, οἱ ἐξωθεν. Затова и, патристически погледнато, е немислимо да се пее Бог да спаси „православния български народ (или гръцки/руски/ арабски)“ за разлика от, простото, „православния род“ или „християнския народ“.

Едно е ясно: тя не може да не принадлежи на това родство, което още при цар Давид, т.е. 1000 години пр. Хр., я назовава „нова песен“. И ще бъде нова до свършека на света.⁴⁰

При такъв вътрешен поглед „въпросът (твърде често бурен) да се знае дали пенията на първите християни са били просто заети от тези на синагогите или идват от различни източници (Египет, Мала Азия и пр.)“⁴¹ не само, че престава да е „бурен“, но се показва като напълно външен за смисъла на новия „род“ и „новата“ му песен. Явните опити за национализация на един цялостен живот, проявен в песен и разнообразно простиращ се в границите на Римската империя не принадлежат на музиката на новата песен и нейните „любители“ и поради това нямат място в изследването на патристическото музикално мислене. За разрешаването на въпроса за обичайно приеманото положително приемство между патристическата и античната музика тук се търси същинското, свойското за всяка една от тях, заради което тя и се възприема така (различна).

II. 2. Време(то) на патристиката. „Музикална“ архаика“

Думата *archaios* (античен, древен), носи в корена си думата *archē* (начало). Онова което е древно, е онова, което е в началото. Но в езика на отците на църквата, респ. на химнографията, употребата на „начало“ носи едно съществено нехронологично отнасяне към авторитет и в крайна сметка към „отеца на отците“. *Ἐν ἀρχῇ* (*beresit, in principio, въ началѣ, в начало*) няма древногръцки смисъл, тъй като античността в своето *archē* не

⁴⁰ Срв. Пс. 93:1: Ἄσατε τῷ Κυρίῳ ᾄσμα καινόν – възпейте Господу песен нова. Откр. 5:9: καὶ ᾄδουσιν ᾠδὴν καινὴν – и пееха нова песен.

⁴¹ *Gérolde, Th., Les pères de l' église et la musique, Genève 1973, p. XI.*

познава „начало“ като извечно творческо време-безвремие, нито като причинност без причина. Ἐν ἀρχῇ на словото (Йоан. 1:1) носи не толкова извънвремев смисъл, колкото смисъл на „начало“ на битие, на живот,⁴² т.е. разгръща се началото като онтологическа причинност. По този атемпорален начин отецът е „безначален“ и синът не е „с начало“, въпреки че „е роден“, но е „събезначален (συνάναρχος) на отца и на духа“ както се пее във възкресния тропар на гл. 5.⁴³ Така в патристическите определения „нероден“, „роден“ и „изхождащ“ се разкрива време, което библейски е изразено с ἐν ἀρχῇ, мислейки се свършено неелински „архично“ и „архаично“.⁴⁴ Именно, за да се утвърди мисленето на това време, различно от античното, в песнопенията се налага думата „съ-безначален“.⁴⁵ В този план Василий Велики разглежда „началото“ на творението, казвайки:

Ἦ τάχα διὰ τὸ ἀκαριαῖον καὶ ἄχρονον τῆς δημιουργίας εἴρηται τὸ, Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν, ἐπειδὴ ἄμερές τι καὶ ἀδιάστατον ἡ ἀρχή. Ὡς γὰρ ἡ ἀρχή

⁴² Срв. определението на Първия вселенски събор от Символа на вярата δι' οὗ τὰ πάντα γέγονεν – чрез когото бидоха всички творения.

⁴³ Τὸν συνάναρχον Λόγον Πατρὶ καὶ Πνεύματι – възкресен тропар, гл. 5: Събезначалното Слово на Отца и на Духа (да възпеем).

⁴⁴ За кръговия характер на античното елинско време, лишено от проекционни начало и край вж. напр., Идеята за времето (Антология), съст. Попов, Здр., Бояджиев, Ц., София, 1985, с. 8-9.

⁴⁵ Неразбирането от страна на гръко-римската мисловна нагласа за αρχе на тази битийно-смысловно „древност-начало“ поражда и една от най-силните ереси в историята на християнството – Арианството. Оттук погледнато, ереста се състои в пълното неразбиране на свършено различната употреба на дума, използвана в цялата гръцка философска традиция, в смисъл, коренно различен от тази традиция и идващ, собствено от един светоглед, напълно чужд на гръко-римския. С други думи, арианството е опит да се вкара библейското историческо мислене, което откровено има „начало, среда и край“ (ἀρχή, πλήρωμα τοῦ χρόνου, τέλος) в неисторическото кръгово безвремие на елинския кръгозор. Богословски това се изразява в опита да се положат лицата на светата Троица в някаква подчиненост. В един от тези случаи синът се оказва „по време“ роден, т.е. сътворен както и останалите твари. Продължителната догматическа борба между ариани и православни всъщност е борба за осмисляне на времето – на живеење във време-проекция (вертикална лична отговорност) или във време-кръг (хоризонтна безлична поставеност).

τῆς ὁδοῦ οὕτω ὁδὸς, καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς οἰκίας οὐκ οἰκία, οὕτω καὶ ἡ τοῦ χρόνου ἀρχὴ οὕτω χρόνος, ἀλλ' οὐδὲ μέρος αὐτοῦ τὸ ἐλάχιστον.⁴⁶

Очевидно творческото начало е начало и на времето и на творението. По тази причина, когато в патристическата песен казва ἀρχαῖον – древно, т.е. „антично“, това често носи смисъла на време, съвсем различно от научното и дори от античното. В измеренията на библейското съотнасяне „древното/античното“ време твърде често е времето на райската „красота“, която пък очевидно трябва се разбира като богообщение. В заупокойните Евлогитарии се пее:

Ὁ πάλαι μὲν, ἐκ μὴ ὄντων πλάσας με, καὶ εἰκόνι σου θεία τημήσας, παραβάσει ἐντολῆς δὲ πάλιν με, ἐπιστρέψας εἰς γῆν ἐξ ἧς ἐλήφθη, εἰς τὸ καθ' ὁμοίωσιν ἐπανάγαγε, τὸ ἀρχαῖον κάλλος ἀναμρφώσασθαι (курсив мой – ЙБ).⁴⁷

Определеният пети глас е същият, на който се пеят и неделните Евлогитарии и великденските хвалитни стихирни. Отук смислово и гласово (на практика песенно), а и химнографски структурно, мисълта се насочва през песенното към библейския битиен хронологичен житейски порядък и към времето на

⁴⁶ Basil. Caes., Hom. in hexaem. 1, 6 (44): Или може би заради твърде късото и безвременното на творението е казано *В начало сътвори*, понеже „началото е нещо неделимо и безмерно“ (срв. Arist., De lin. insecab. 971b). Защото както началото на пътя не е път и началото на дома не е дом, така и началото на времето не е време, нито дори негова най-малка част.

⁴⁷ Тр. 5, гл. 5: Ти, създалият ме някога от небитие и почел ме с божествения си образ, а чрез престъплението [ми] отново върнал ме в земята, от която бях взет, възведи ме към това, което е по подобие, за да се *изобрази* отново *древната красота/доброта*. ΕΓΚΟΛΠΙΟΝ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ, Αποστολική Διακονία, (έκδ. ΙΔ') 1996, σ. 79. Срв. последование на Панихида или Опело в православния богослужебен чин. Художествено погледнат, този текст указва на една, същностна разлика между патристическото и античното разбиране на думата μορφή (forma, *образ*) по отношение на душата. С глагола „отново да се изобрази“ (ст.българ. *въз-образитися*) мисълта се води не към Платоновата forma-idea, нито към Аристотеловата forma-entelechia, но към образа на душата като образ-икона. Библейското разбиране за *образа* като пълнота на лично вдъхнат живот е несвойствено на гръцко-римските представи.

възкресението (Христово, частно, всеобщо), което собствено е *начало-то* на живот по смисъл на действителност и факт, които са физиковремево необхватими.

По повод цитирания тропар може да се отбележи, че патристиката познава „античността“ и в съвсем друго измерение – на книгата Битие и в това си *битийно* измерение се различава както от историконаучната, така и от вътрешнопериодизиращата се „античност“: „древното“ (античното, архаичното) като възделена красота. Тази именно красота става предмет на единствената „музикална“ книга на Стария и Новия завет – „Песен на песните“ В нея непрестанно се възпява и хвали „красотата на любимата“ и любовта към нея. Григорий Ниски, например, тълкува любимата като чистата душа⁴⁸, а в химните си Симеон Нови вижда тази красота (*kálos*) в лицето на Христос.⁴⁹ Така, възпяваната в Евлогитариите „древна красота/доброта“⁵⁰ е всъщност кратко описание на времето на общението на човека с неговия Творец.

II. 2. 1. Музикалният „ден“ на патристиката

В мисловно обхватимата и предпоставяна като постижима „древна красота“ (възпяваната по този начин *архаика*) патристиката постига поетически образ, който е едновременно символен, реален, музикален и действен, но също и високо изобразителен – „древната красота“ е израз, събуждащ чувство на

⁴⁸ Срв. *Григорий Нискийски*, Коментар към „Песен на песните“ – в: *Философският ерос. Големите текстове на платоническата любов*, съст. *Денкова, Л.*, София, 1996, с. 52-55.

⁴⁹ Срв. химн 16. Ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Συμεῶν τοῦ Νεοῦ θεολόγου, Ἔργα. Τόμος τρίτος, Ὑμνοί, ἐπιστολαί. Ἐκδόσεις «ΟΡΘΟΔΟΞΟΣ ΚΥΨΕΛΗ», Θεσσαλονίκη, 1990, σ. 94-95.

⁵⁰ Красивата ни дума „доброта“ е именно красива, защото с нея някога езикът ни е предава на първо място красотата. И до днес „добрият“ е красив, но тази му красота не е външна. И наречието „добре“ често е синоним на хубаво, красиво (например, „добре си го направил“).

„имало едно време“, което и „сега“ е живо. За такова време на „някога“ и „сега“, на било и настояще, на изгубено и живо, непрекъснато става дума в песнотворчеството на християнския изток. В измеренията „тогава-сега“, „вчера-днес“, „древлѣ-нынѣ“ мисли и пее патристическият химн. Поради това словесните противопоставяния, целящи постигане на внушение по отношение на вечния порядък, наречен ден⁵¹, и времето на *σήμερον* (днес) са хронологическата точка, през която се осмисля всеки конкретен музикален живот. Това се получава поради приемането, че старозаветното пророческо виждане е в една плетка с евангелското „ето“. Патристическата химнография възпява „изпълването“ на пророчествата и очакванията. Завършването на историческата проекция на старото и задаването на проекцията на новото. Химнографското „днес“ независимо от разстоянието на говорене спрямо новозаветните събития, извиква времето на възстановяването на изгубената „древна красота“, което от своя страна е историческият миг на човека, тъй като е единственото лично заявление и разкриване за онтологически персонално вечно битие. Пълната конкретност и лично поставяне ведно с вечността на тези „днес“ и „сега“ осигуряват богословски музикалното мислене за лично участие във вечен възпяван живот. Патристическата традиция влита в песнопенията цели откъси от Библията и най-вече от Новия завет, за да укрепи съзнанието за този „ден“, неговото „сега“ и „днес“.⁵²

⁵¹ Напр. когато се пее *αὕτη ἡ ἡμέρα, ἣν ἐποίησεν ὁ Κύριος* – Този ден, който Господ сътвори – стих към 4-та хвал. стих. на Великден (пс. 117:24), или *Χθὲς συνεθαλόμην σοι Χριστέ, συνεγείρομαι σήμερον ἀναστάντι σοι* – вчера се спогребах с теб, Христе, съвъставам днес, когато ти възкръсваш – п. 3, тр. 2; или *Σήμερον κρεμάσεται ἐπὶ ξύλου, ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμάσας* – днес увисва на дърво, който на води увесил бе земята – 15-ти антифон на Велики Четвъртък, тр. 1, гл. 6.

⁵² *Νῦν πάντα πεπλήρωται φωτός* – Сега всичко се изпълва със светлина – Канон на Великден, п. 3, тр. 1; или *Σήμερον ὁ Ἄιδης στένων βοᾷ* – Днес адът, стенойки, вика – Велика Събота, 1-ва самогл. веч. стих. гл. 8.

Практическата песенна традиция на християнския изток и до ден днешен задава един въпрос:

ποῦ ἔδου σου τὸ κάλλος? – къде залезе красотата ти?⁵³

Въпрос, който очевидно е онтологичен и е отправен към „виновника“, възвръщащ красотата (древната, античната, архаичната).⁵⁴

Тъжната и същевременно радостна песен към тази „красота“, към нейния погубител и към възстановителя ѝ, е един от центровете на музикалното мислене на патристиката, който именно откъм своята „античност“ и „началност“ няма никакъв аналог в музикалнопоетическото мислене не само на гръкоелинското, но и на всяко друго обичайни известно ни архаично мислене. Оказва се, че патристиката с песенния си изказ рисува „древното“ и „новото“ в едновременно. Така химнографията се превръща в своеобразна ἀρχαιολογία и καινολογία (древнословие и новословие), което, пеейки, тълкува „заветните слова и случки“. Тази нагласа се проявява в наименованието на, може би, най-тържественото и известно песнопение – μεγάλη δοξολογία, велико славословие. „Прославянето“ е основно виждане в библейската традиция, а думата *слава* показва самото явяване на животворното начало. Бог се прославя и е „препрославен“, човек се прославя, песните прославят, подвигът се прославя. Богородица се възпява също като „препрославлена“.⁵⁵ При това *славата* винаги се свързва с

⁵³ Величания на Велика събота, статия 3, тр. 17, гл. 3.

⁵⁴ Музикалното мислене на персоналната онтология в пасхалния канон е недвусмислена, напр. в καὶ σκυρτόντες ὑμνοῦμεν τὸν αἴτιον – и скачайки, възпяваме виновника (п. 7, тр. 2).

⁵⁵ Извън химнографията виждаме славенето и като обществено явление. Напр. известната *слава* при сърбите. Въпросът, който се задава е не „кога ти е именният ден“, а „кога се славиш“. *Славата* трае три дни и е свързана с дома, а не конкретно с празнуващия. В славяноезичната традиция съществува „прославение“, което се свързва с намиране на мощите на някой почитан светия, обикновено съпътствано с чудесни явления (напр. „прославение на преподобния Сергей Радонежки“).

песен откъдето идва и музикално смисловото изравняване между δοξολογία и ὑμνολογία – славословие и песнословие.

Поетико-смисловият порядък на библейското време става основна движеща сила на поставянето на музиката при отците. С други думи, поетическата образност и музикално-словесната подвижност са помощници на целенасочената и постоянно низана от отците мисъл – да бъде осъзнато реалното сотириологично време в живота. Усетът за физическо време като лична сотириологична проекция се наблюдава в непрестанно използваните в песнопенията „днес“, „сега“. Благодарение на тях с лекота можем да говорим за персонално абсолютно предпоставена, темпорална интенция на патристическото музикално мислене.

II. 2.2. Реалното време на патристическото музикално мислене

Връзката или отношението между новозаветно-библейското време и музикалното време, което бе наречено „темпорална интенция“ на музиката на отците, практически представлява опит за словесно-мелодийно въвлечение във времевата онтология на „днес“, разбирана като времето на осмия ден. Осмият ден е именно αὐτὴ ἡ ἡμέρα (ето този ден), денят на винаги „сега-то“, когато се изпълва всеки смисъл, когато се постига смисълът на самото библейско време, виждано като „ден“. Именно за възкресния ден се пее:

αὐτὴ ἡ κλητὴ καὶ ἁγία ἡμέρα, ἡ μία τῶν Σαββάτων, ἡ βασιλεὺς καὶ κυρία,
ἐορτῶν ἐορτή, καὶ πανηγυρὶς ἐστὶ πανηγύρεων.⁵⁶

С „наречения ден“ Йоан Дамаскин всъщност обяснява стиха от псалтира:

⁵⁶ Кан. на Великден, ирм. на п. 8, гл. 1: Този е нареченият и светият ден, единствен от съботите, цар и господар, празник на празниците и тържество на тържествата.

αὕτη ἡ ἡμέρα, ἣν ἐποίησεν ὁ Κύριος· ἀγαλλιασώμεθα καὶ εὐφρανθῶμεν
ἐν αὐτῇ.⁵⁷

С други думи, това е денят, който се възпява като непрекъснато благовестие, което няма времеви характер.⁵⁸ Тук историческото „днес“ се отнася в последна сметка към „деня Господен“, а времето – към *καιρὸς τοῦ ποιῆσαι τῷ Κυρίῳ*⁵⁹ (време Господ да твори). За да укаже този невремеви характер на времето, текстът на Седемдесетте работи с думата *cairos*, а не *chronos*, която носи повече смисъл на време като „състояние“, отколкото като порядък от отминаващи и настъпващи моменти. И песенните форми, съответно, ще бъдат едновременно *chronos* и *cairos* – времеви като протичане и времеви като състояние (нынѣ). Смисълът на музикално формалното време винаги ще бъде търсен из смисъла на атемпоралното битийно време на „днес“ и „нынѣ“.⁶⁰

Σήμερον ἡ κτίσις φωτίζεται· σήμερον τὰ πάντα εὐφραίνονται, τὰ
οὐράνια ἅμα καὶ τὰ ἐπίγεια. Ἄγγελοι καὶ ἄνθρωποι συμίγγυνται· ὅπου

⁵⁷ Пс. 117:24: този е денят, който Господ сътвори. Да се зарадваме и веселим в него.

⁵⁸ Срв. Трети стих нПса 1-ви Ант., 25. III: *εὐαγγελίσεσθε ἡμέραν ἐξ ἡμέρας τὸ σωτήριον τοῦ Θεοῦ ἡμῶν* – благовестете ден от ден спасението на нашия Бог. Пс. 95:2. Всички цитати от Псалтира са по Ψαλτήριον, Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, 1998, който заедно с всички гръцки библейски текстове е по Септуагинта. Поради това в работата всички текстове от Стария завет са взети от текста на 70-те тълковници, върху който изцяло стъпват отците и, респективно, химнографията и иконографията. Когато синодалният текст съвпада със Септуагинта, взимам превода оттам, а когато не – превеждам по 70-те или давам съответни уточнения.

⁵⁹ Втора статия от Погребение на миряни, ст. 7, според реда на Великата Христова Църква (ст. 60 според Йерусалимския устав), гл. 5, цитат от Пс. 118:126. Требник, София, 1994, с 244.

⁶⁰ Изчезналото в днешния български нинѣ е звуково много близо до гръцкото *vñv*, особено като се има предвид, че „ипсилонът“ със сигурност се е произнасял като „и“ по времето на Йоан Дамаскин и, съответно, по времето на книжовниците от Плиско-Преславската и Охридската школи. Така гръцкото *нин* и нашето *нине* звучат като една и съща дума. Съвременното „сега“ ще отговаря на днешното гръцкото *τόρα* което, разбира се, не се среща в химнографията.

γὰρ Βασιλέως παρουσία, καὶ ἡ τάξις παραγίνεται. Δράμωμεν τοίνυν ἐπὶ τὸν Ἰορδάνην ἴδωμεν πάντες τὸν Ἰωάννην, πῶς βαπτίζει Κορυφὴν, ἀχειρολοίητον καὶ ἀναμάρτητον. Διὸ ἀποστολικὴν φωνὴν προσᾶδοντες, συμφώνως βοήσωμεν Ἐπεφάνη ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ, ἡ σωτήριος λάσιν ἀνθρώποις, καταυγάζουσα καὶ παρέχουσα πιστοῖς τὸ μέγα ἔλεος.⁶¹

В това възпято „днес“ ясно се вижда времето, лишеното от forma като хронология (morphē), но живо в forma като пневматология (eikona). Естественият ред е тук променен. Ангели и човеци са заедно, пеенето е апостолско (т.е. вече и небесно) и пр. Така патристическата forma и време на рисунък и звук, т.е. на *образописането* и *песнотворенето* винаги ще са съсредоточени върху иконното, а не морфичното време, т.е. върху времето на „деня“, който традицията на това мислене възпява като ἄλλης βιωτῆς τῆς αἰωνίου ἀραρχῆν (начало на вечно иножитие)⁶². Ето защо пазенето на равновесието между иконното и морфичното време с целенасочено подчертаване на първото е може би най-отличителната черта в образа на музикалното време на християнството, строго търсена от отците и източните песенни и изобразителни практики.

Цитираният по-горе текст от Григорий Ниски *подбуждащото към добродетел слово увещава животът ти да е песен, псалм завършва така:*

⁶¹ Лит. стих. (и нине) на Об. I, гл. 8: Днес творението се просвещава; днес всички се веселят – небесните заедно със земните. Ангели и човеци се смесват, защото където царят присъства, се променя и редът. Затова да побързаме към Йордан; да видим всички Йоан как върха потапя (кръщава), неръкотворен и безгрешен. Затова, пеейки с апостолски глас, съгласно да възвикнем: Яви се Божията благодат, спасителната за всички човеци, всеозаряваща и подаваща на верните велика милост.

⁶² Кан. на Великден, п. 7, тр. 2, гл. 1. По-подробно за иконното музикално време вж. на български *Иванов, И.* Между ангелите и хората. Литургическата музикално-химнографска традиция на исихазма, София, 2006, с. 26-38.

μη τοῖς γηϊνοῖς φθόγγοις περιηχούμενον· φθόγγους δέ φημι τὰ νοήματα.⁶³

„Неземните“ звуци отново са изразител на иконното отношение към музикалното време и пространство, на проецирането им в мен „точно сега“. Особеното в изречението на този свети отец, образован по висшите стандарти на Атина и Рим, е възможността да се види една двойна музикална проекция, нямаща допирни точки с античното музикално мислене. От една страна това е възможността да има песен над условието на осезаемия звук, т.е. в тишина:

Οὐ χρειαί τόλου, οὐ χρειαί χρόνου, ἀλλὰ καὶ ἐν παντὶ τόλῳ, καὶ ἐν παντὶ καιρῷ ψάλλειν ἔξεστι κατὰ διάνοιαν... Ἐξεστι καὶ χωρὶς φωνῆς ψάλλειν, τῆς διανοίας ἐνδον ἠχοῦσης. Οὐ γὰρ ἀνθρώποις ψάλλομεν, ἀλλὰ Θεῷ τῷ δυναμένῳ καὶ καρδίας ἀκοῦσαι, καὶ εἰς τὰ ἀπόρρητα τῆς διανοίας ἡμῶν εἰσελθεῖν.⁶⁴

От друга страна, това е възможността времето на песента да бъде непрестанно лично моето сега – по начина, по който иконата също става моята перспектива в мига на нейното „виждане“. Именно оттук погледната, музиката на отците влиза в своя, може би, най-собствен и същевременно най-неантичен дом – на „пустинята“:

Τοῖς ἐρημικοῖς ζωὴ μακαρία ἐστί.⁶⁵

⁶³ Greg. Nyss. пос. съч.: но звучащ не със земни звуци. А звук наричам разумяваното (смысле).

⁶⁴ Joan.Chrys., Expos. in Ps. 55, 158-159: Няма нужда от място, няма нужда от време, но на всяко място и по всяко време подобава мислено да се пее. Може и без глас да се пее, щом като вътрешно умът звучи (букв. „раз-умът“). Понеже не на човеците пеем, а Богу, силният да чуе и сърцата и да влезе в тайните на нашия ум. Целия текст вж. в *Приложение 3/11*.

⁶⁵ Степени, гл 5, ант. 2: блажен е животът на пустинниците. ОКТОНХОС, Θεσσαλονίκη, 1998. Като се има предвид, че този антифон по традиция се приписва на Йоан Дамаскин, става разбираемо постоянното възхваляване от отците на монашеския живот и, респективно, пеене.

II. 3. Патристическата „песен“ като музика

Песен е главната дума на собствено патристическата музика. Тя е и нейният смисъл. Дали ще говорят за *псалмодия* (песнопение, псалмопение), *стихология* (стихословие) *пение* или *славословие*, или въобще за музика, отците неизменно имат пред вид *песента*, т.е. човешкия глас като изкуство. Дори и при отрицателна употреба на думата песен или музика, човешкият глас остава главният инструмент. В частност и положително разбираана, *песен* твърде често е синоним на *псалм*. Глаголът ψάλλω („псалтирствам“ или „псалмя“) заменя „пея“ и по правило се разбира като „пея“, а не като „свиря“, макар псалтирът да е „Давидовият“ музикален инструмент.⁶⁶ Забележителното е, че

⁶⁶ Срв. пс. 103: 33: Ἀσψ τῷ Κυρίῳ ἐν τῇ ζωῆ μου, ψαλλῶ τῷ Θεῷ μου ἕως ἡμερῶν. Тук глаголът ψάλλειν е инословно повторение на глагола ᾄδειν, което е красноречив музикален пример за отличителното в библейския език внушаване на един и същ смисъл чрез повторение му в различни думи и изрази. В латинския превод (Vulgata) глаголът е запазен непреведен: Cantabo Domino in vita mea; Psallam Deo meo quamdiu sum. В старобългарския превод – респ. славянския, който следва отците и също е неизменно по 70-те – редупликацията е предадена точно с разновидността на един и същ глагол: *ВЪЗПОЖЪ ГЪДЕВИ ВЪ ЖИВОТЪ МОЕМЪ, ПОЮ БЪУ МОЕМУ ДОНДЕЖЕ ЕСМЪ*. Официалният превод на англиканската църква в The Book of Common Prayer също е запазил този смислов похват: I wil sing unto the Lord as long as I live: I will praise my God while I have my being. Но католическият френски превод на La Bible de Jérusalem (1999), например, вероятно следвайки прекия смисъл на латинския текст, превежда ψάλλειν с „ще свиря“: Je veux chanter à Yahvé tant que je vis, je veux jouer pour mon Dieu tant que je dure. Днес в говоримия новобългарски език глаголът ψάλλειν често остава непреведен – „псалствам“, „протопсалствам“, подражавайки на новогръцкия език, който прави разлика на езиково ниво между „пея“ и „пея в църква“ (τραγουδῶ и ψάλλω). Също така пеещите в храмовете „певци“ често биват делени на два вида: „псалти“ и „хорови певци“ като първите са пеещите едногласното църковно пеене (известно като „източно“), а вторите – многогласното („западно“). Подобно обаче разграничаване както от историческа, така и от богослужебно практическа гледна точка е грубо нередно. Така наречената „източно-църковно пеене“ е не просто първото, а единственото християнско хорово пеене, свидетелство за което виждаме в изворите за древните монашески певчески практики на Изток и певците от храма „Света София“ в Цариград (25 на брой). Най-кратко хоровостта може да се

песента се разбира като смисъл и цел не само на музикалното мислене, но и на живота въобще, както показва посоченият текст от Григорий Ниски.⁶⁷ Всъщност, като се опира на стихове от Псалтира, които указват на такова абсолютно музикално отношение (напр. пс. 103: 33), Григорий построява декларирано най-песенната житейска повеля на ранното богословие. По същия начин Йоан Златоуст поставя пеенето на псалмите като основа и израз на благочестивия живот като казва, че в храмовете, манастирите, домовете, през нощта и през деня е *пръв, в средата и последен е Давид* – πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ⁶⁸ (вж. Приложение 1/07⁶⁹).

определи като „едновременно в единогласие“. Неин образец се открива в картинното описание на хоровото пеене в 2Парал. 5:12-14, където от певци и свещеници ἐγένετο μία φωνὴ ἐν τῷ σαλπίζειν καὶ ἐν τῷ ψαλτοῦδεν καὶ ἐν τῷ ἀναφωνεῖν φωνῇ μὴ τοῦ ἐξομολογεῖσθαι καὶ αἰνεῖν τῷ Κυρίῳ (ст. 13) – бе един глас в тръбенето, и в псалмопение, и във възгласянето, та с един глас да се изповядва и хвали Господ. Този начин на пеене е напълно възприет от четирите източни патриархии (а след 927 г. и от Великопреславската). Литургически буквален образ на *хор* се открива при ръкоположение в православната църква, когато като се обикаля три пъти в кръг около олтарния престола, т.е. се прави хоро и едновременно от свещенослужителите се пее Ἰσαΐα χόρευε, тоест *Исаие, играй хоро*. Същото се извършва и при венчание, но младоженците водени от свещеника обикалят около маса с евангелие, поставени в средата на храма (изобразяваща олтара). В практиката у нас песента е *Исаие ликуй*.

⁶⁷ Спомената взаимозаменяемост на песен с псалм се налага преди всичко по богослужебна, причина. Дълго време Псалтирът е основната и почти единствената певческа богослужебна книга. Псалмите са „духовните песни“, за които говори ап. Павел и се пеят по образец на Синагогата *антифонно*. За него споменава Плиний Млади в свое писмо към император Траян като съобщава, че в събранията си християните „пеят, редувайки се, песен в чест на Христос като бог“ – Плиний Млади, Писма, София, 1979, писмо X, 96, с. 207. Латинският текст е: carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem (цитат по Електронна латинска библиотека The Latin Library <http://www.thelatinlibrary.com/>).

⁶⁸ Joan. Chrys. De paenit. et in lect. de Davide et de uxore Uriae [Sp.] 64, 12.

⁶⁹ При всички указания на „приложение“ цифрата след наклонената черта посочва номера на приложението от целия текст на дисертацията, а цифрата преди – от частта *Патристическото музикално мислене* като отделна.

Вероятно този възглед на отците произхожда от смислите, които изявяват самите псалми, а именно, че се става с псалтира:

Ἐτοίμη ἡ καρδία μου, ὁ Θεός, ἑτοίμη ἡ καρδία μου ἄσομαι καὶ ψαλλῶ ἐν τῇ δόξῃ μου. Ἐξεγέρθητι, ἡ δόξα μου, ἐξεγέρθητι, ψαλτήριον καὶ κιθάρα.⁷⁰

При срещането на музикално непрекословни патристически напътствия като цитираните от Григорий Ниски и Йоан Златоуст не може да не възникне въпрос как да се разбира тази песен (псалм) или къде да се чуе, за да стане животът като нея; каква всъщност е тя. Патристическият отговор, който по един или друг начин дават отците на църквата и който, поради това, става главен за християнството, е всъщност библейски. В Стария завет това е песента на Закона. Бог лично казва на Моисей „да напишат глаголите на тази песен и да научат на нея Израилевите синове и да я вложат в устата им“:

Καὶ νῦν γράψατε τὰ ρήματα τῆς ᾠδῆς ταύτης καὶ διδάξατε αὐτὴν τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ καὶ ἐμβαλεῖτε αὐτὴν εἰς τὸ στόμα αὐτῶν, ἵνα γένηταί μοι ἡ ᾠδὴ αὕτη κατὰ πρόσωπον μαρτυροῦσα ἐν υἱοῖς Ἰσραὴλ... Καὶ ἔγραψε Μωϋσῆς τὴν ᾠδὴν ταύτην ἐν ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ καὶ ἐδίδαξε αὐτὴν τοὺς υἱοὺς Ἰσραὴλ... Καὶ ἔλαλησε Μωϋσῆς εἰς τὰ ὦτα πάσης τῆς ἐκκλησίας τὰ ρήματα τῆς ᾠδῆς ταύτης ἕως τέλος.⁷¹

Поради откровената повеля на Бога, неговият закон става, обособено, законът на всяка песен и „псалмене“ т.е. номосът на патристическото музикално мислене. Така се откроява една коренна разлика между античността и патристиката. Ако в най-мощната и продължителна антична традиция музикалният номос

⁷⁰ Пс. 107 1-3: готово е сърцето ми, Боже, готово е сърцето ми: ще възпея и пея в моята слава. Стани, славо моя, стани псалтире и гусло (китара). Вж. също песента от книга Парал. 16: 8-10.

⁷¹ Второз. 31:19, 22, 30: И сега напишете *глаголите* (словата) на тази песен и научете на нея израелските синове, и вложете я в техните уста, за да ми бъде тази песен, свидетелстваща по лице в синовете израилеви... И написа Моисей в онзи ден тази песен и научи на нея синовете Израилеви...И говори Моисей в ушите на цялата църква *глаголите* на тази песен до край.

е кръговратният безличен числов или митологичен космос, в патристическата традиция номосът на музиката е библейското „лице Божие“ и неговите „глаголи – ρήματα – verba (лат.)“ като песен.

В най-кратък вид законната песен се изразява във „възлюбването“ на далия Закона, което съставя различието на „народа Божи“ (Израил) от останалите, които са се отвърнали от него:

Άκουε, Ἰσραήλ· Κύριος ὁ Θεός ἡμῶν Κύριος εἷς ἐστί· καὶ ἀγαπήσεις Κύριον τὸν Θεόν σου ἐξ ὅλης τῆς ψυχῆς σου καὶ ἐξ ὅλης καρδίας σου καὶ ἐξ ὅλης τῆς δυνάμεώς σου. Καὶ ἔσται τα ρήματα ταῦτα, ὅσα ἐγὼ ἐντέλλομαί σοι σήμερον, ἐν τῇ καρδίᾳ σου καὶ ἐν τῇ ψυχῇ σου.⁷²

Това „слушай“ – schema или sh'ma – ще стане най-важната част от Израилевото богослужение. Възлюбването на единия Бог от цяло сърце, душа и сили, ще бъде изпълнението на „слушай“, т.е. послушанието към гласа Божи и изпълнението на неговия Закон.⁷³ Конкретно музикално, то ще бъде наречено *славословие*, песенно *изповедание* (ἔξομολόγησις)⁷⁴, *хваление* (αἶνεσις), *слава* (δόξα), *славословие* (δοξολογία), *пение* (ῥυμος). Песента всъщност ще бъде онзи отклик на сърцето и устата, който ще възпява делата, в които Бог „говори“ на своите избраници и по отделно, и като

⁷² Второз. 6:4-6: Слушай, Израилю: Господ Бог наш е Господ един. И да възлюбиш Господа твоя Бог от всичкото си сърце, и от всичката си душа, и от всичката си сила. И да бъдат тези *глаголи*, които аз ти заповядвам днес в сърцето ти и в душата ти.

⁷³ Срв. напр. пс. 1:2, 118:1, 34, Йер. 16:11.

⁷⁴ Вж. *полиелейния* псалм 135, наречен така („милостивен“) заради завършекът на всеки от стиховете ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ (ἀλληλουῖα), което в славяноезичната традиция е „яко въ вѣкъ милость его (аллилуиа)“. Заедно с пс. 134 това са основните полиелейни псалми на утринната служба в православното богослужение. Като чин в богослужебната традиция полиелеят идва от практиката на храма Света София и т.нар. „Песенен устав“ или Азматически типикон, но след пълното му изчезването през XV в. остават обширно разпявани като отличителен черта на манастирските празнични служби. Подробно за този устав и влиянието му върху манастирската практика вж. *Μπαλαγεώργου Δ., Η ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του Βυζαντινού κοσμικού τυπικού, Αθήνα, 2001 σ. 57-78, 240-259.*

народ. Божието „говорене“, освен наречената от Моисей песен, може да бъде глас⁷⁵, слово⁷⁶, глагол⁷⁷, видение⁷⁸, утешение⁷⁹, знамение⁸⁰, заповеди, свидетелства, оправдания, закони⁸¹, с една дума всичко, в което Бог прославя себе си заради хората. Смисълът на тази прослава е да се приведат и утвърдят хората да вярват в него, че е единственият Бог, открил се при това се като Ἐγὼ εἰμί – Аз съм⁸².

II. 3. 1. Име и музикално мислене

Персоналното именно откриване и прославяне на Бога като „аз съм“ е най-отличителното измерение на библейската традиция. Патристическото музикално мислене също го следва, което е видно от всеки съответен химн. Всъщност не може да се говори за патристическо музикално мислене без да се говори за възпяване на личното име. Името като носител или свидетел на самия живот. Божието име е онова, което животвори, спасява,

⁷⁵ φωνή – Изх. 4:8; 23:21.

⁷⁶ Йер. 11:1.

⁷⁷ ῥήμα – Ис. 55: 11. Гръцкото ῥήμα идва от ῥέω (тека, изтичам) и показва резултата от действието „тека“, в случая – „тока“, който изтича от Божиите уста. На български „глагол“ се образува езиково чрез удвояване на корена *гал-*. В Банския край „глагол“ означава цвета на гласа. А при заслушване може да се чуе звукоподражателно подобие между *глагол-глаголя-глас-глася-разгласям* и звука *гъл-гъл*, който чуваме при изтичане на течности от гърлото на стомна или шише. Иначе казано, при малко повече езикова смелост етимологията би могла да изходи от музикални основания и да чуе пряка (звукоподражателна) връзка между думите с *гла-* и тези с *гль(т)-*, тоест да чуе някаква тяхна въобще основа *гл-/gl-*, доколкото всички те минват през една *гльтка*, за да прозвучи *гласът* им. В такъв случай тук музикално ще се помести също и всяко *хлъцване* и всеки *клокот* на води.

⁷⁸ ὄραμα – Изх. 3:3.

⁷⁹ παράκλησις – Пс. 93:19, Ис. 40:1.

⁸⁰ σημεῖον – Ис. 38:7.

⁸¹ ἐντολαί, μαρτύρια (свидетелства), δικαιώματα, κρίματα – Второз. 6:1, 20.

⁸² Второз. 6: 12-19, 3Цар. 18:37-39. В Новия завет Исус се открива като Христос пак с думите „Аз съм“ – срв. Йоан 4:26.

прославя и чрез което човек общува с него.⁸³ Затова то, освен че бива така да се каже обект на цялата човешка и ангелска песен, бива възпято и с най-мистични и свети образи: $\mu\tilde{\upsilon}\rho\omega\nu \acute{\epsilon}\kappa\kappa\epsilon\nu\omega\theta\epsilon\nu \acute{\omicron}\nu\omicron\acute{\alpha} \sigma\omicron\upsilon$ (миро разлято е твоето име)⁸⁴. От своя страна името пък на човека е също онова което го прославя (или черни) и с което той е лично разпознаваем.⁸⁵ В Библейския текст името носи абсолютен персонален смисъл. Човекът е личност, защото има личен Бог, с лично име и тази пряка зависимост се вижда в случаите, когато самият Бог определя името на човека. Така Аврам става Авраам, Яков става Израил, онзи, който ще се роди „ще се нарича Емануил“ или „името му да бъде Йоан“. В такива случаи името става пряк свидетел на Бога. Затова всяко песнопение, независимо кога е писано и за какво се отнася, винаги е обърнато лично към: лицата на Светата троица или хората, прославени от Бога – Богородица, Николай Мирликийски, Димитър Солунски, Йоан предтеча, Иван Рилски и т.н. Това отношение стига до собствената душа на пеещия – човекът лично се обръща към себе си като личност: $\psi\upsilon\chi\eta \mu\omicron\upsilon, \psi\upsilon\chi\eta \mu\omicron\upsilon$ ⁸⁶ (душе моя, душе моя). Цялата патристическа химнография е подчинена на това персонално неповторимо именоване: всеки тропар, кондак, стихира. Разбира се, в древна Гърция песните също се обръщат към име (напр. еподите към Дионис), но доколкото древногръцката песен и въобще мислене не познава

⁸³ Срв. молитвата *Отче наш* (Лк. 11:2), Йоан 1:12.

⁸⁴ Пес. на Песн. 1:3: И продължава стихът $\delta\iota\acute{\alpha} \tau\omicron\upsilon\tau\omicron \nu\epsilon\acute{\alpha}\nu\iota\delta\epsilon\varsigma \eta\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\sigma\acute{\alpha}\nu \sigma\epsilon, \acute{\epsilon}\lambda\kappa\upsilon\sigma\acute{\alpha}\nu \sigma\epsilon$ – затова те възлюбиха девойките, привлякоха те. Девойките са душите, които са обаяни от уханието на името. Подробно вж. Григорий Ниски. Коментар към „Песен на песните“ – В: Философският ерос, София, 1999, с. 40-42.

⁸⁵ Срв. Лк. 1:63.

⁸⁶ Кондак на Великия канон от Андрей Критски. Тази беседваща със себе си личност може да се види както в патристическата, така и в европейската литература. Характерни примери са „Диалог на душата със себе си“ на Григорий Богослов, Хамлет, Алиса, Мечо Пух, като при това същественото тук е, че не става въпрос за монолог.

персоналното именно откровение, обръщенията при нея нямат същата степен на „моето“ и всяка друго лично обвързване.

II. 3. 2. „Гласът“ на патристическата песен

Гласът и песента, словото и възпяването могат да бъдат единствено лично дело (не обективно космическа хармония) и затова в библейското предание те винаги са отправени лично по име – от Бога към човека и от човека към Бога. Гласът се явява като белег за едноличното общение. Първо Бог се обръща гласно: ἔδωκε φωνὴν αὐτοῦ ὁ ὑψίστος (вишният даде своя глас)⁸⁷ и после човекът казва: τῆς φωνῆς μου ἄκουσον (чуй гласа ми)⁸⁸. В този порядък се намира силно и мистично възпяваната любов към гласа в Песен на песните.⁸⁹ Именно гласът събира овците в притчата за Добрия пастир. Те „знаят гласа му“ и чрез него стадото става единно. Пастирството и гласът на пастиря ще стане още една черта на патристическото музикално мислене която не се среща в античността. В така разбирания *глас* се открива и патристическото онтологично съгласие или *симфония*. То се явява съгласие по отношение на *гласа* или словото Божие, чийто висш, тварен израз е песента. Песенната патристическа *симфония* носи абсолютната еднопорядкова посока на библейския *глас*, заради което той бива толкова подчертаван и пазен:

⁸⁷ Пс. 45:7 и особено Пс. 28, който може да се каже, че специално възпява „гласа Господен“.

⁸⁸ Пс.118:149. Целият Псалтир и изобщо Стар завет е белязан със „слушане на гласа“ – Господен или човешки. В Новия завет отново небесен *глас* ще огласи раждането на Иисус и неговото „синовство“, а химнографията отново ще предава дословно цели библейски изречения, в този случай „гласа“ (вж. по-долу главата „Гласът“ на патристическата песен“ и по-конкретно цитираните стихирни на Преображение, гл. 4, и на Великия водосвет, гл. 8).

⁸⁹ Вж. Пес. Песн. 2: 8, 14; 5:2; 8:13.

Καὶ φωνὴ τοῦ Πατρὸς ἐκ νεφέλης φωτεινῆς ἐμαρτύρει λέγουσα· Οὗτός ἐστιν ὁ Υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ ἠυδόκησα· αὐτοῦ ἀκούετε.⁹⁰

Φωνὴ Κυρίου ἐπὶ ὑδάτων βοᾷ λέγουσα· Δεῦτε λάβετε πάντες, Πνεῦμα σοφίας, Πνεῦμα συνέσεως, Πνεῦμα φόβου Θεοῦ.⁹¹

Поради това, че е огледан в небесния глас, човешкият глас също е натоварен със изключителна ценност. Той е прякото човешко средство на Духа, понеже τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον λαλοῦν, διαίροῦν τὰ χαρίσματα („светият Дух е който говори и разделя даровете“)⁹². Оттук съгласуване на волята на земята с волята на небето е едновременно по „единомислие“, „съгласие“ и „единогласие“. Всички подобни единения и единности Йоан Златоуст вижда в ангелската песен, която като „воля на небето“ става образец за „волята на земята“⁹³.

⁹⁰ 4-та вечерня стихира на Преображение, гл. 4: И глас на Отца от светъл облак свидетелстваше, казвайки: този е моят възлюбен син, в когото благоволих (ср. Марк 1:9). Във 2-та вечерня стихира на Богоявление се пее на гл. 2: φωνὴ δὲ οὐρανόθεν ἠνέχθη ἐκ Πατρὸς· Οὗτός ὢν ὁ Πρόδρομος χειροθετεῖ, Υἱός μου ὑπάρχει ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ ἠυδόκησα – глас от небето от Отца дойде: този, когото Предтечата ръкополага, е моят син възлюбен, в когото благоволих.

⁹¹ 1-ва стихира на Великия водосвет на гл. 8, писана от Йерусалимския патриарх Софроний (6-7в.): Гласът Господен над водите зове, казвайки: Придойдете всички приемете дух на мъдрост, дух на разум, дух на страх Божии. Тази стихира е типичен пример за патристическо химнографско позоваване на библейски текстове и за съставяне на едновременно хвалебствен и херменевтичен химн (в случая на Пс. 28:3).

⁹² 3-та хвал. стих. на Петдесетница, гл. 4. Срв. също кондака на Петдесетница: Ὅτε καταβὰς τὰς γλώσσας συνέχεε, διμέριζεν ἔθνη ὁ ὑψιστος ἵ ὅτε τοῦ πυρὸς τὰς γλώσσας διένειμεν, εἰς ἐνόνητα πάντα ἐκάλεσε, καὶ συμφῶνως δοξάζομεν τὸ πανάγιον Πνεῦμα – Когато вишният, идвайки долу разбърка езиците, той раздели народите, а когато раздаде огнените езици, призва всички в единство; и (така) съгласно славим всесветия Дух.

⁹³ Joan. Chrys., Interpr. orat. Pater noster: ὡσπερ ἐγένετο τὸ θέλημα σου ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ εἰσὶν ἄγγελοι ἅπαντες ἐν εἰρήνῃ βαθεῖα... οὕτω καὶ ἐν ἡμῖν τοῖς ἐπὶ γῆς ἀνθρώποις γενηθήτω τὸ θέλημα σου, ἵνα πάντα τὰ ἔθνη ἐν ἐνὶ στόματι καὶ μιᾷ καρδίᾳ δοξάζωμεν τὸν ποιητὴν – както бе волята ти на небето и всички ангели са в дълбок мир, така да бъде волята ти и сред нас, човещите на земята, така че всички народи с една уста и едно сърце да славим твореца.

По отношение на Бога, словото е неговият глас, а по отношение на човека словото е един от най-основните белези на образа Божи. Човекът е единствената словесна твар и затова ἡ θύσια αἰναίσεως (жертвата на хвалението)⁹⁴ и λογική λατρεία (словесната служба)⁹⁵ стават най-голямата негова жертва. Ето защо в патристическото мислене човешкият глас ще изпреварва всеки инструмент. Личното гласово-песенно начало се проявява в цялата химнография в призивите, които са винаги в първо лице – възпей, възпейте, хвали, хвалите и пр.⁹⁶ Всички канони, които са мислени за пеене, определят се като песни и са песни, използват за своите *ирмоси* т.нар. „Моисееви песни“, които започват с песента, която Моисей пее при излизането от Египет:

Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται.⁹⁷

Останалите ирмоси, които общо са девет, също възпяват някои от моментите, когато Бог се прославя.⁹⁸ Химнографски, на ниво Канон, ирмосите подчертават връзката между песните на Стария и Новия завет.

Колкото до „славенето“ и „прославата“, те изпъкват като един от фундаментите на химна въобще, защото са смислов център на

⁹⁴ Пс. 49:14, 33:1 и Евхаристийния канон в Литургията на Йоан Златоуст.

⁹⁵ 1-ва възкр. веч. стих., гл. 8: ἐσπερινὸν ὕμνον καὶ λογικὴν λατρείαν – вечерна песен и словесна служба (на теб принасяме, Христе.).

⁹⁶ Ср. напр. 3-та стих. в Понед. на трета седмица на Вел. пост вечерта: Δεῦτε ἅπαντες κυμβάλοις ψαλμικοῖς διηχήσωμεν... ἐν ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις ἐορτάζειν φαιδρῶς – Дойдете всички с псалмови кимвали да възгласим... да празнуваме светло в псалми и пения. Или вечерната слава на стих. стих. на 22. X: Δεῦτε πᾶσα κτίσις ἐν κυμβάλοις ψαλμικοῖς καὶ ἐν φωναῖς ἀλαλαγμοῦ αἶνον Θεῷ ἀναπέμψωμεν – Дойди, всяка твар, в псалмови кимвали и в гласове на възкликание да въздигнем хвала Богу.

⁹⁷ Изх. 15:1: да пеем Господу, защото славно се прослави.

⁹⁸ Втора песен възпява Закона (Второз. 32:1), трета песен е на майката на пророк Самуил Анна (1Цар. 2:1), четвърта песен е на пророк Авакум (Ав. 3:1), пета – на пророк Исаия (Ис. 26:9), шеста – на пророк Йона (Йона 2:3), седма и осма – на трите отроци (Дан. 3:26, 57), девета – на Богородица (Лк. 1:46).

самата библейска повествователност.⁹⁹ Слави и славословия се пеят, защото Бог „славно се прослави“. Когато Христос се ражда, ангелите пеят *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ* (както започва и славословието – слава въ вышникъ бгу). Така първо Бог се прославя и после човек се прославя. Смесът на песента в такъв план е да се възпее прославеното лично и спасително битие, което в последна сметка се определя в Окровението и „новата песен“, за която то говори.¹⁰⁰ Онтологически абсолютната песен, описана в Откровението, ще стане смисловата цел на всяка патристична песен – участването във вечната нова песен. Ще стане и мерилото за живота, който трябва да бъде песен.

II. 4. Раждането на патристическата песен или началото на славословието

Дотук бе разглеждана каква е патристическата песен като бит, т.е. като каква е. В персоналното измерение отгоре надолу тя е любовта на Бога към неговия „образ“, грижата му за човека, Закон. В персоналното измерение отдолу нагоре тя е любовта на човека към неговия творец, хваление, песен, слава, радост и пр. Съществува, обаче, и въпросът как се ражда тя, при какви същностни, съответно богословски условия възниква. Химнографските условия в случая не се взимат предвид, доколкото химнографията е отражение на тази онтология, т.е. винаги е богословски предизготвена и, като такава, тя самата е богословие, но във стегнат вид

Библейските и химнографските текстове описват условието в което душата пристъпва към хвалба и ражда песен с, накратко казано, сбъждане на жадувана среща. Думата „среща“ тук се взима както буквално, така и обобщително. Обобщението ще служи за

⁹⁹ Вж. напр. Йоан 12:23, 13:31, 17:1; 2 Парал. 7:3.

¹⁰⁰ Вж. Откр. 5:9, срв. също с 14:1-4 и 15:3

обяснение на теологическото условие на песента, т.е. като ключ за отваряне на вратата на библейската песен и, съответно, на последвалата я християнска химнография. Благодарение на два библейски текста с еднакъв смисъл, но различно проявление, именно в „срещата“ се разкрива дълбокият корен, от който покарва песента. Първият е стихът на цар Давид:

Ἄνευ ἀνομίας ἔδραμον καὶ κατεύθυνα· ἐξεγερθητι εἰς συνάντησίν μου (Κύριε).¹⁰¹

Вторият е събитието на „срещата“ между двата завета – края на ветхия и идването на новия. Това е текст от Новия завет, който се превръща в главна богослужевна песен:

Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, Δέσποτα, κατὰ τὸ ρῆμά σου ἐν εἰρήνῃ, ὅτι εἶδον οἱ ὀφθαλμοί μου τὸ σωτήριόν σου, ὃ ἠτοίμασας κατὰ πρόσωπον πάντων τῶν λαῶν...¹⁰²

В първия случай жадуването на срещата ражда молитвената песен на псалма, а във втория – дочакването на срещата ражда хвалителна и славословна песен. Доколкото молитвената песен е съвсем ясна като отношение между очакване, представа и изказ, не е необходимо нейното допълнително разглеждане за осветляване на раждането на патристическата песен.

На четиредесетия ден от своето раждане, в деня за очистване на майката, младенецът Иисус бива въведен в храма и посрещнат

¹⁰¹ Пс. 58: 4: Тичах и се изправих (по правия път), нямайки беззаконие: встани на среща с мен и виж, Господи. Латинския текст на Вулгата също може да бъде посочен: Sine iniquitate cucurri, et direxi. Exurge in occursum meum et vide.

¹⁰² Лк. 2:30. Целият текст е: Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, Δέσποτα, κατὰ τὸ ρῆμά σου ἐν εἰρήνῃ, ὅτι εἶδον οἱ ὀφθαλμοί μου τὸ σωτήριόν σου, ὃ ἠτοίμασας κατὰ πρόσωπον πάντων τῶν λαῶν. Φῶς εἰς ἀλοκάλυψιν ἐθνῶν καὶ δόξαν λαοῦ σου Ἰσραὴλ. В църковно-песенната традиция у нас той гласи: Нынѣ отпускаеши раба твоего, владыко, по глаголу твоему с миромъ, яко видеста очи мои спасение твое, еже еси уготовалъ предъ лицемъ всехъ людей: свѣтъ во откровение языкомъ и славу людей твоихъ Израиля.

от „праведния“ Симеон, което събитие в еортология е отразено в празника *Сретение Господне*.¹⁰³ Химнографията възпява изпълняването на пророчествата относно идването на Месия, т.е. Старият завет „среща“ своето очакване, заради което Симеон казва своите думи.¹⁰⁴ Самият текст се разбира като химн, заради възвестяването на спасението Божие, явило се в лицето на Исуса, когото Симеон провъзглася за *очаквания*. По същество това е първият публичен християнски химн, т.е. хваление и прослава на *спасението* (то σωτήριον), което е било обещано още на Адам.¹⁰⁵ При това старецът произнася прославата като лично се обръща към лицето на дете! Симеон, виждайки младенеца Исус, носен от своята, съвсем млада майка, го взима на ръце, нарича го и го прославя като *спасението*. На литургията на *господските празници* първият празничен и вторият антифон непременно съдържат:

Таῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου, σῶτερ, σῶσον ἡμᾶς.

Σῶσον ἡμᾶς, Υἱὲ Θεοῦ...¹⁰⁶

Варианти на *спасителя* и на *даването* от него *спасение* се срещат в безброй песнопения.

В *Нынѣ отпущаеши* се вижда първият публичен химн за разлика от първия изобщо новозаветен химн, който е ангелската

¹⁰³ Ὑπάλαντή или ὑπαντήσις, occursus – среща. В Римската църква празникът остава известен като „Очищение на блажената Дева Мария“ (Purificatio Beatae Mariae Virginis), което в гръцкия вид е „празник на очистванията“ (ἐορτὴ τῶν καθαρσίων), докато Сретение Господне е Occursus Domini. Официалното уеднаквяване на празнуването в Рим и Константинопол става през управлението на Юстиниан (VI в.). Подробно за историята, наименованието и честването на празника вж. изчерпателната монография на *Рубан Юр.*, Сретение Господне. С.-Петербург 1994.

¹⁰⁴ Лк. 2:26. Обстойно патристическо тълкувание на *Нынѣ отпущаеши* може да се чуе в Славата на Стиховните стихирни, гл. 8, на Сретение, творение на Андрей Критски (VII в.). Също в Славата на Великата вечерня на 03.02, гл. 5, където почти целият текст от евангелието е цитиран дословно.

¹⁰⁵ Бит. 3:15, Ис. 46:13.

¹⁰⁶ У нас това са: Молитвами Б҃ГОРОДИЦЫ, СІ҃СЕ, СПАСИ НАС; СПАСИ НИ, С҃НЕ Б҃ЖИЙ...

песен при самото рождество на спасителя – Христос.¹⁰⁷ Разликата идва от проявлението, защото ангелската песен прозвучава само за пастирите, а не е пред всички.¹⁰⁸ Тази разлика отзвучава в песнопенията, например:

Λαθὼν ἐτέχθης ὑπὸ τὸν σπλήλαιον ἀλλ' οὐρανός σε πᾶσιν ἐκήρυξεν,
ὄσπερ στόμα, τὸν Ἀστέρα προβαλλόμενος σωτήρ...¹⁰⁹

Сретение се оказва денят, в който за пръв път Иисус е провъзгласен за *спасението* Израилево и *светлина* за *откровение*, и по този начин става основа на цялата новозаветна песенност.¹¹⁰ Тя покарва от радостта на събдването на очакването за лично посещение свише и *сретение* (среща) със спасителя:

Ἐπεσκέψατο ἡμᾶς, ἐξ ὕψους ὁ Σωτὴρ ἡμῶν.¹¹¹

¹⁰⁷ Δόξα ἐν ὑψίστοις θεῶ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία (СЛАВА ВЪ ВЫСНИХЪ Б҃҃У И НА ЗЕМЛИ МИРЪ, ВЪ ЧЕЛОВѢЦЕХЪ БЛАГОВОЛЕНИЕ).

¹⁰⁸ Може би по причина на това първо обществено провъзгласяване на Иисус като *спасението*, Исихий Йерусалимски (V в.) вижда в Сретение *ἐορτῶν εἰπὼν ἐορτήν, σαββάτων σάββατον, ἀγίων ἀγίαν προσαγορεύσας*. ὅλον γὰρ ἀνακεφαλαιοῦται τὸ τῆς σαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ μυστήριον... Ἐν ἧ βρέφος ὁ Χριστὸς ἐβαστάχθη καὶ θεὸς ὁμολογήθη – празник на празниците, събота на съботите, святая святих, защото в него се оглавява цялото тайнство на Христовото възплъщение... в него Христос като новороден на ръце бива взет и като бог бива изповядан. *Hom. I de Nup.* (TLG 2797.028). Но тези изключителни по изказ думи на Исихий не влизат в песнопенията за Сретение, а за Великден – в ирмоса на 7-ма песен.

¹⁰⁹ Първи тропар на пророчествата на вечернята на рождество Христово: Тайно си се родил в пещера, но небето като уста те възвести на всички, Спасителю, проведдайки Звездата... Тук небето и звездата се тълкуват сотириологично: природата изменя своя обичаен химн като пряко упътва влѣхвите. Небосклонът става хвалител не изобщо на Бога като творец, но на младенца като Месия (срв. *Υἱὸς τοῦ Θεοῦ Υἱὸς τῆς Παρθένου γίνεται* в тропара на Благовещение, гл. 4 – Синът Божи бива на Девата Син).

¹¹⁰ Непосредствено след думите на Симеон евангелието описва още едно славословие – на Анна пророчица (Лк. 2:38). За нея също са писани припеви в п. 9 от канона за празника (Сретение), които, обаче, липсват в съвременните гръцки минеи.

¹¹¹ Светилен на Рождество Христово, гл. 3: посети ни свише нашият Спасител.

Светлината и спасението са взаимосвързани в целия кръг на господските празници. Виждането на светлината е виждането на спасението. Ексапостиларият за Страстната седмица завършва с: Λάμπρυνόν μου τὴν στολὴν τῆς ψυχῆς, Φωτοδότα, καὶ σῶσόν με¹¹². А и самото спасение е: ὅλου χοροὶ τῶν ἁγίων, Κύριε, καὶ οἱ δίκαιοι, ἐκλάμψουσι ὡς φωστῆρες.¹¹³ Ликовете (хоровете) на светиите, които биват възпявани, самите те, разбира се, пеят, а сиянието им е отражение на светлината на светата Троица, за която един от най-представителните химни е:

Φῶς ὁ Πατήρ, φῶς ὁ Λόγος, φῶς καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα, ὅπερ ἐν γλώσσαις
πυρίναις, τοῖς ἀποστόλοις ἐπέμφθη· καὶ δι' αὐτοῦ πᾶς ὁ κόσμος
φωταγωγεῖται, Τριάδα σέβειν ἁγίαν.¹¹⁴

С възпяването на живота като светлина започва на глас пети и Великденската служба: Δεῦτε λάβετε φῶς ἐκ τοῦ ἀνεσλέρου φωτός, καὶ δοξάσατε Χριστόν [...]¹¹⁵. Това възпяване е всъщност продължение на самото условие, на което и да било битие, което започва като светлина.¹¹⁶ Светлината, която „Бог нарече ден“ ще бъде видяна в плана на Иисусовото възкресение като „вечен живот“ или „невечерен ден“¹¹⁷.

В посочените текстове се вижда патристическо музикално-богословско мислене, което разглежда Христовата светлина като песен. Във източно-православното богослужение то е изразено в подредбата на утринната служба („утренята“). През седмицата,

¹¹² Просвети душевната ми одеждата, Светодателю, и ме спаси.

¹¹³ Заупокойни *евлогитарии*, гл. 5, тр. 6: където ликовете на твоите свети и праведни, Господи, сияят като светила небесни.

¹¹⁴ Светилен на Петдесетница, гл. 3: Светлина е Отецът, светлина е Синът, светлина е и светият Дух, който в огнени езици се изпрати на апостолите; и чрез него целият мир се просвещава да почита светата Троица. В всеобщ църковнодогматичен план връзката между светлина и спасение е видна във „веруюто“, където второто лице на светата Троица е определено ясно като φῶς ἐκ φωτός (светлина от светлина).

¹¹⁵ Придойдете, приемете светлина от невечерната светлина.

¹¹⁶ Според Бит. 1:3.

¹¹⁷ Както се пее в припева и в п. 9, тр. 2 на великденския канон.

непосредствено преди нейната последна, трета част, която започва с хвалитните псалми или с песнопението Πᾶσα λυοῖ (Всякое дыхание), се пеят светилните. Наименованието си те получават според смисъла, който носят. Светилните са кратки песнопения, възпяващи светлината Христова. Така Хвалението и славословието непременно се предшестват от „светлината за откровение“ (по думите на Симеон) и именно след нейното срещане се възпява хвала. В Славословието тази нагласа е изявена в стиха: ἐν τῷ φωτί σου ὀψόμεθα φῶς, който у нас звучи во СВѢТЪ ТВОЕМЪ УЗРИМЪ СВѢТЪ.

От своя страна, старозаветната песен, взета като сам по себе си факт, по същия начин се оказва родена от осезаването (на посещението свише). Взета пък като предобраз, тя се оказва песенна подготовка за идването на Новия завет и неговата песен.¹¹⁸ Ето защо църковната химнография често пъти е буквални

¹¹⁸ Двойното отношение към събитията от Стария завет – като към случка, т.е. реален факт с реални хора и като към предобраз, т.е. алегория или фактово пророчество – е отразено в двете нагласи на богословието на църковните отци, известни като Антиохийска (историческа) и Александрийска (алегорическа). За тяхното влияние върху разгръщането на химнографията вж. *Аверинцев, С. Поэтика ранновизантийской литературы*, Москва, 1971, с 102-104. Обстойното разглеждане на химнографската поетическа образност привежда Аверинцев към извода, че в последна сметка „алегоричното“, главно в творчеството на *канони* (от VIII в. насетне), измества „историчното“, с основен представител *кондакът*, и така поставя по-късното гръкоезично песнотворчество в едно русло на възприемане на събитията, което е по същество антично и конкретно (нео)платоническо. Следствието е, че събитийно конкретното време на „случката“ започва да се мисли непременно като предобраз и така да линее чувството за старозаветният факт, т.е. за конкретната, исторически персонална и уникална случка. По този начин отново се навлиза в парадигмата на античното безлично кръгово време, за което е характерна статиката на космоса, а не динамиката на света. С други думи, на ниво песенно образно мислене античността, благодарение на александрийския *алегоризъм*, заема ключови позиции спрямо християнството, което се вижда в иносказателното творчество на Максим Исповедник, Йоан Дамаскин, Козма Маюмски, който ред върви без прекъсване от Ареопагитския корпус и Андрей Критски до Григорий Палама. Колкото и да е литературно прав и издържан в изложението си Аверинцев, той подминава твърде важен момент. Вземането на старозаветните събития за алегория на новозаветните, към което се отнася

цитати от старозаветните песни или просто на библейски текстове, едновременно възпявайки ги и на свой ред творейки ги като песен.

Недвусмисленото обвързване от страна на библейските писатели и църковните отци на *сретението* (осезателно съприкосновение) на славата божия с възкликването на песен е видимо в твърде множество текстове. Когато цар Давид посреща ковчега на Завета (Кивота), повелява да се пее песен и да се тръби, а самият той от радост „скача и играе“. В канона за Великден, Христос е наречен „нова пасха“ и песента, която се пее, е

херменевтичният подход към Стария завет, е видимо още у евангелист Йоан: манната, напр., е предобраз на Христос (6:49-50), Моисеевата змия на Кръста (3:14). Също у ап. Павел, който използва именно и, като научен добре „на отеческия закон“ (Деян. 22:3), разглежда старозаветните събития като *образи* (τύποι – 1Кор. 10:1-6, 11). В Гал. 4:22-26 Павел направо казва, че нещата, писани за двете жени на Авраам, са ἀλληγορούμενα – иносказателни. А и, независимо от Павел, е ясно, че самият Стар завет с неговата институция на пророците е предричане и очакване, тоест надхвърля конкретната история. Пророчеството винаги се е възприемало като навременна, но несвоевременна реч, която чака своето сбъждане и тълкуване. Със самото си съществуване пророкът предполага тълкувател. Така херменевтиката при отците, разбираана като алегорията, става въпрос на вътрешнобиблейски пластове и отношения, а не на научни обяснителни механизми. И тъй *канонът* „побеждава“ кондака, но не като платоник, а като образец. „Ако Христос е манната, аз съм гладният в пустинята“, „ако съвестта ми ме избличава, Адамовият плач е и мой“ – в такъв план мисли иносказателната химнография, опирайки се на Писанието. Наистина е беда изчезването на кондака като поразително лично-исторично песнотворчество и най-вече като начин на пеене. Но и „предобразните“ песни не са току-така „редукция на образите до прости смислови схеми“ и „спиране на събитието да бъде събитие и превръщането му в тропос на един и същ, винаги един и същ смисъл“ (Аверицев, пак там). Не са някакво, така да се каже, незабелязано погърчване на химнографското мислене. Някои от учителите, отците и химнографите явно категорично взимат предвид известното Соломоново наставление: Καὶ σὺ δὲ ἀπόγραψαι αὐτὰ σεαυτῷ τρισσῶς: εἰς βουλήν καὶ γνώσιν ἐπὶ τὸ πλάτος τῆς καρδίας σου – И ти запиши словата ми за тебе самия трояко: за съвет [и смисъл – слав.] и разум, за широта на сърцето ти (Притчи 22:20, само в гр. и слав. език). Освен, че този текст помага на Ориген да въведе троякото тълкуване на Писанието – телесно, душевно и духовно (Orig., De princ. 4, 2), самият Соломон е стотици години преди каквато и да било платоническа и александрийска школа. За начините на тълкуване на Стария завет вж. *Шиваров*, Н. Херменевтика на Стария завет, София, 2009, с. 18, 36-39.

сравнена с песента и играта на Давид.¹¹⁹ Когато при рождението на Йоан Предтеча се събдва обещанието на ангела, баща му, свещеникът Захария, проговаря след дълго онемяване и като проговаря като започва да пее.¹²⁰ Майката на пророк Самуил също запява песен, когато ѝ се събдва очакването.¹²¹ Богородица среща Елисавета и като чува поздравя ѝ, казва едни твърде известни стихове. Това са онези стихове, след всеки от които в утринната православна служба следва песнопението *Τὴν τιμιωτέραν τῶν χερουβείμ* (у нас – Честнѣйшую херувимъ).¹²² По заповед на Навуходоносор трите деца (момци) влизат в горящата пещ и като се уверяват, че Бог е „силен да ги избави“ (защото пещта се превръща в росна ливада), запяват песен, която след това влиза дословно в богослужението на Велика Събота.¹²³ След като по

¹¹⁹ П. 4 тр. 3: Ὁ θεολάτορ μὲν Δαυὶδ, πρὸ τῆς σκιώδους κιβωτοῦ, ἦλατο σκιρτῶν ὁ λαὸς δὲ τοῦ Θεοῦ ὁ ἅγιος, τὴν τῶν συμβόλων ἔκβασιν ὀρῶντες, εὐφρανθῶμεν ἐνθέως, ὅτι ἀνέστη Χριστὸς ὡς πατνοδύναμος – Богоотецът Давид пред ковчега сенчест (т.е. Стария завет) скачаше тогава, танцувайки, а ние сега, светият народ Божи, виждайки прекратяването на символите (изпълването на предобразите), да се веселим божествено, понеже като всемоушен възкръсна Христос.

¹²⁰ Лк. 1:68.

¹²¹ 1 Цар. 2:1.

¹²² Лк. 1:46.

¹²³ Дан. 3:57. Седемкратно опалената пещ е представена като „росна ливада“ в един от многото ирмоси на п. 7, гл. 8 (напр. на полунощницата): Θεοῦ συγκατάβασις, τὸ πῦρ ἠδέσθη ἐν Βαβυλῶνι ποτέ· Διὰ τοῦτο οἱ Παῖδες, ἐν τῇ καμίνῳ ἀγαλλομένῳ ποδί, ὡς ἐν λειμῶνι χορεύοντες ἔψαλλον· Εὐλογητὸς ὁ Θεός, ὁ τῶν πατέρων ἡμῶν – Някога във Вавилон огънят се посрами от Божието снизхождение: затова Децата с радостна стъпка като в росна ливада танцувайки пееха: благословен си, Боже на отците ни. В химнографията се среща и обяснението, че именно песента е обърнала огъня в роса: Οἱ ἐν καμίνῳ τοῦ πυρὸς ἐμβληθέντες ὅσιοι Παῖδες, τὸ πῦρ εἰς δρόσον μετέβαλον, διὰ τῆς ὑμνωδίας, οὕτω βοῶντες· Εὐλογητὸς εἶ Κύριε, ὁ Θεός τῶν πατέρων ἡμῶν – Хвърлените в пещта преподобни отроци, огъня в роса чрез песнопението превърнаха, гръмка пеейки така: благословен си, Господи, Боже на отците ни – ирмос на 7 п. на първия канон на Петдесетница. Това песенно тълкувание с нищо не изменя смисъла, който тук се търси. Песента се поражда от срещата със славата и силата Божия, а дали в последствие песента ще стане сила, която вторично да „усилва“, е въпрос от вътрешно богословски характер. Казано инак, раждането на патристическата песен е пряк отзвук на Божие действие, наричано тук *жадувана*

чудо Израилтяните побеждават ханаанците, Девора, която е съдия на народа и пророчица, запява песен, призовавайки всички към прослава.¹²⁴ Молитвата на пророк Авакум става един от примерите за пътя, който отците възприемат като правилен за благочестиво пеене. Авакум дълго се моли.¹²⁵ Бог накрая го чува и го посещава с пророческо видение (отците го отнасят към идването на Месия), след което Авакум произнася своята известна „молитва с песен“, за която в един от ирмосите на четвърта песен се пее:

Ἦμῶ σε' ἀκοῆ γὰρ Κύριε, εἰσακήκοα καὶ ἐξέστην' ἕως ἐμοῦ ἦκεις γάρ,
ἐμὲ ζητῶν τὸν πλανηθέντα.¹²⁶

Радостта от срещата (със силата Божия) явно поражда песен. Разбира се, радостта у всички хора и народи води към песен, но в абсолютен план разликата, която се откроява и която църковните отци изтъкват, е персоналният теологически характер на „песента на отците“ – радостта от сбъдването на срещата с Бога, която обикновено е дълго очаквана.¹²⁷ А чакането и търпението, когато видят *утешението* Божие¹²⁸, веднага преминават в „нова песен“, която е дар Божи.¹²⁹

Отците разглеждат условието да покара песен в сбъдването на очакването, което се вижда като лично *сречение* с милостта Божия или осезаването на славата му. В онтологически абсолютен план срещата има две измерения и съответно два вида

среща, но дали тази песен сама ще стане действие и творчески деятелна е второстепенен въпрос.

¹²⁴ Съд. 4:4.

¹²⁵ Ав. 1:1.

¹²⁶ Вж. напр. 23. XII, кан. на Предпразненство, п. 4, гл. 6: Възпявам те, Господи, защото със слуха си чух и се ужасих, че при мен идваш, търсейки ме заблудения.

¹²⁷ Напр., пс. 118:166: προσεδόκων τὸ σωτήριόν σου, Κύριε, καὶ τὰς ἐντολάς σου ἠγάπησα – очаквах спасението ти, Господи, и заповедите ти възлюбих.

¹²⁸ Вж. по-горе и Лк. 2:25, където за Симеон е казано, че чакал „утешението Израилево“.

¹²⁹ Пс. 39:1-3.

песен – тварен и човешки. Разбира се, човекът също е твар, т.е. творение, но се намира в изключително положение, което дори и ангелите не могат да достигнат – да е сътворен „по образ и подобие“ на Бога.¹³⁰ Така под „тварен“ ще се разбира цялото творение с неговото хваление, докато под „човешки“ ще се има предвид изключително „образа божи“ и неговото пение:

αἰνεῖτε αὐτὸν ἥλιος καὶ σελήνη, αἰνεῖτε αὐτὸν πάντα τὰ ἄστρα καὶ τὸ φῶς. αἰνεῖτε αὐτὸν οἱ οὐρανοὶ τῶν οὐρανῶν καὶ τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν... αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῆς γῆς, δράκοντες καὶ πᾶσαι ἄβυσσοι· πῦρ, χάλαζα, χιῶν, κρύσταλλος, πνεῦμα καταϊγίδος, τὰ ποιοῦντα τὸν λόγον αὐτοῦ· τὰ ὄρη καὶ πάντες οἱ βουνοί, ξύλα καρποφόρα καὶ πᾶσαι κέδροι· τὰ θηρία καὶ πάντα τὰ κτήνη, ἐρπυτὰ καὶ πετεινὰ πτερωτά· βασιλεῖς τῆς γῆς καὶ πάντες λαοί... αἰνεσάτωσαν τὸ ὄνομα Κυρίου, ὅτι ὑψώθη τὸ ὄνομα αὐτοῦ μόνου· ἡ ἑξομολόγησις αὐτοῦ ἐπὶ γῆς καὶ οὐρανοῦ.¹³¹

¹³⁰ Това му положение разкрива защо се стреми към ангелски живот в това да възпява и славослови непрестанно твореца си, но ангелите са на служба на човека. В Библията те са наречени именно „вестители“ и „служебни духове“, които служат на делото на Бога и неговия образ. Вечерната Слава на Благовещение, гл. 6, преразказвайки евангелието от Лука (1:26) казва: Ἀπεστάλη ἐξ οὐρανοῦ, Γαβριήλ ὁ Ἀρχάγγελος, εὐαγγελίσασθαι τῇ Παρθένῳ τὴν σύλληψιν – От небето бе изпратен първовестителят Гавриил да благовести на Девата зачатие. Архангелът служи едновременно на Бога чрез служба към неговия избраник. В тропара за рождество на Йоан Предтеча се пее, че е „ангел в плът“, но евангелието разказва, че архангел съобщава на баща му за неговото зачатие. Когато ангелът вести и показва на Йоан Богослов края на времената и небесното царство, той пада и му се покланя, но ангелът му запрети да му се покланя, с „довода“, че той е негов и на всички верни σύνδουλος – съслуга, съслужител. Поклонението е само Богу (Откр. 22:9). Така става видно амбивалетното отношение човек-ангел, което е един от сигурните репери на патристическото пеещо мислене, доколкото ангелите винаги пеят.

¹³¹ Пс. 148:3-4, 7-11, 13: хвалете го всички негови ангели, хвалете го всички негови сили, хвалете го слънце и луна, светлина и всички звезди, небеса на небесата и водата над небесата... хвалете го от земята, змии и всички бездни, огън, град, сняг, лед, дух на буря, гори и хълмове, дървета плодоносни и всички кедри, зверове всички твари, земни царе и всички народи... (Всяко творение) да възхвали името Господне, защото се възнесе единствено неговото име. Изповядването му ще бъде на земята и небето.

Този старозаветен псалм, който според Йерусалимския устав се пее в последната част на Утренята, е наречен „хвалитен“. Той обаче химнографски се мисли като пророчество за срещането с Месия или Христос. И ето, че в деня на неговото събъждане – което песнопенията определят като Παράδοξον μυσήριον οἰκονομεῖτε σήμερον¹³² – λᾶσα κτίσις, ἀγάλλεται καὶ χαίρει, ὅτι Χριστὸς ἐτέχθη ἐκ τῆς Παρθένου Κόρης¹³³ (всяка твар се весели и радва, защото се роди Христос от невестата Дева).

Песента на тварта се обединява в три общи групи – човешка, небесна и земна:

Εὐφραίνεσθε Δίκαιοι, οὐρανοὶ ἀγαλιᾶσθε, σκιρτήσατε τὰ ὄρη...¹³⁴

В радостта си от срещата всяка от тези групи принася някакъв дар, който смислово е обединен в думата *благодарение*:

ἕκαστον γὰρ τῶν ὑπὸ σοῦ γενομένων κτησμάτων τὴν εὐχαρίστιαν σοι προσάγει· οἱ ἄγγελοι τὸν ὕμνον· οἱ οὐρανοὶ τὸν Ἄστέρα· οἱ Μάγοι τὰ δῶρα· οἱ Ποιμένες τὸ θαῦμα· ἡ γῆ τὸ σπλήλαιον ἢ ἔρημος τὴν φάτνην· ἡμεῖς δὲ Μητέρα Παρθένον.¹³⁵

Именно благодарението окачествява цялото християнско богослужение и, съответно, песенност. Съсредоточието на Литургията се нарича εὐχαρίστια – благодарение. То се намира в частта, която започва с Πατέρα, Υἱὸν καὶ Ἅγιον Πνεῦμα (Оца и Сна и Сѳаго Дха). В гръкоезичната традиция тази част е известна като Λειτουργικά, а у нас – като евхаристиен, тоест благодарствен

¹³² 1 стих. стих. на 26. XII, гл. 2: парадоксално тайнство, което днес се узаконява.

¹³³ Пети припев на п.9 на ямбичния канон за 25 XII, гл. 1.

¹³⁴ 1-ва хвал. стих. на 25. XII, гл. 4: Веселете се праведни, радвайте се небеса, скачайте планини.

¹³⁵ 4-та веч. стих. на същия ден, гл. 2: всяко от твоите творения, Христе, ти принася благодарение: Ангелите – песента, небесата – Звездата, влхвите (гр. „маговете“, тоест магьосниците!) – даровете, Пастирите – чудото, земята – пещерата, пустинята – яслите, а ние – Майката Дева. В тези образи се чува като че ли един световен „евхаристиен канон“.

канон. Поради това, че не може да въздаде нищо достойно за милостта Божия κατὰ τὴν δωρεὰν τοῦ Χριστοῦ (по дару Христа)¹³⁶, човекът принася *благодарение*.¹³⁷ Пението, славословието, благодарението и хвалението се изравняват на езиково и смислово ниво и стават единственият достоен дар.¹³⁸ Затова не е никак парадоксално, че у отците химнографията едновременно внушава, че песните са недостойни:

ἰσαριθμούς γὰρ τῇ ψάμμῳ καὶ ᾠδὰς ἂν προσφέρωμέν σοι, βασιλεῦ ἄγιε,
οὐδὲν τελοῦμεν ἄξιον, ὧν δέδωκας [ἡμῖν]¹³⁹

и едновременно преизобилства в словото и не престава в пеенето.

Оказва се, че музикалното мислене, за да е патристически верно, решително се определя от това дали Бог е снизходил на среща с човека. Песнопенията, богослужението и библейските текстове го свидетелстват недвусмислено.

¹³⁶ Според олтарния възглас на Преждеосвещена литургия:.

¹³⁷ Такъв е и езиковият смисъл на „благодаря“. Тъй като не мога да се „отдаря“, т.е. да върна дара, дарявам благо слово. В патристическата химнографска мисловност както благодарението, така и благословието са възможни, защото първо Бог благославя и благодарява. На Сретение, напр., за Симеон се казва, че обгръща с ръце творца на всичко, но с това си действие не той, старецът, крепи младенца, но сам проси благословение от него като творец. Вж. четвърти и пети припев към п.9 в славянския миней.

¹³⁸ Срв. положените за пеене от певците отговори: ἔλεον εἰρηνης, θυσίαν αἰνέσεως; Σὲ ὑμνοῦμεν, σὲ εὐλογοῦμεν, σοὶ εὐχαριστοῦμεν, Κύριε, καὶ δεόμεθα σου. У нас – милость мира, жертву хваления; ТЕБЕ БЛАГОСЛОВИМ, ТЕБЕ БЛАГОДАРИМ, ГДИ, и молим ти ся. А след като каже възгласа: Εὐχαριστήσωμεν τῷ Κυρίῳ (благодарим Господа) и докато певците пеят, свещеникът продължава така: Ἄξιον καὶ δίκαιον σὲ ὑμνεῖν, σὲ εὐλογεῖν, σε αἰνεῖν, σοὶ εὐχαριστεῖν, σὲ προσκυνεῖν[...] – достойно и праведно еСТЬ ТЯ ПЪТИ, ТЯ БЛАГОСЛОВИТИ, ТЯ ХВАЛИТИ, ТЯ БЛАГОДАРИТИ, ТЕБЪ ПОКЛАНЯТИСЯ[...]

¹³⁹ Акатист (неседално пение), буква «Υ»: дори и колкото морския пясък песни да ти принесем, Христе, не вършим нищо достойно за онова (т.е. дара), що си ни дал. Песнопението е известно у нас като Богородичен акатист. На гръцки се посочва буква от азбуката („ипсилон“, „капа“), а не напр. първи, втори икос, защото отделните *кондаци* и *икоси* в Акатиста вървят акростишно според гръцката азбука. При преводите това изчезва.

II. 4. 1. Любовта на патристическата музика

В последна сметка песента при отците е възпяване на любовта към Бога и неговия закон, наречен също „завет“ и „песен“.¹⁴⁰ Този закон в Новият завет става законът на любовта към Бога и към ближния по начина, по който Иисус Христос е обикнал хората.¹⁴¹ Оттук и самото любене като копнее се става песен:

τῷ πόθῳ δὲ θεῖῳ ἐμελῶδεις τρεφόμενος· ὁ τῶν Πατέρων ἡμῶν, Θεός
εὐλογητός εἶ.¹⁴²

В Стария завет самият Бог назовава словата си „песен“ и, съответно, любовта към казаното от него става песен:

Ἐξερευζαίντο τὰ χεῖλή μου ὕμνον, ὅταν διδάξης με τὰ δικαιώματά σου.
Φθέγγαίτο ἡ γλῶσσά μου τὰ λόγια σου, ὅτι πάσαι εἰ ἐντολαί σου

¹⁴⁰ Вж., например, Второз. 4:23; 17:2 и 31:21-22.

¹⁴¹ Йоан 13:34, срв. също Мат. 22:39.

¹⁴² Канон на повечерие на Тодоровден, п. 7, тр. 3: но питаейки се с божествения копнеж, си възпявал: благословен си, Боже на отците ни. Същата дума и глагол за любов (πόθος, ἐπι/ποθῶ) е използвана за сравнена между сърната, която желае водните потоци, и душата, която желае Бога: Ὅν τρόπον ἐπιποθεῖ ἡ ἔλαφος ἐπὶ τὰς πηγὰς τῶν ὑδάτων, οὕτως ἐπιποθεῖ ἡ ψυχὴ μου πρὸς σὲ ὁ Θεός (Пс. 41:1) – По начина, както сърната жадува при водните извори, така копнее душата ми към тебе, Боже. В химните отново с този глагол е предадено желанието за участие в апостолската петдесетница: ὄσπερ καὶ τοῖς Ἀποστόλοις σου πάντοτε συνῆς, οὕτω καὶ τοῖς σὲ ποθεῖσιν ἔνωσον σαυτὸν οἰκτίρμων, ἵνα συνημμένοι σοι ὑμῶμεν καὶ δοξολογῶμεν τὸ Πανάγιόν σου Πνεῦμα – както винаги си с твоите апостоли, така, щедри, и онези, които копнеят за тебе съедини със себе си, та, съединени, да ти пеем и да славословим Всесветия твой Дух.

δικαιοσύνη¹⁴³. Ψαλτὰ ἧσάν μοι τὰ δικαιώματά σου ἐν τόλῳ παροικκίας μου.¹⁴⁴

Каквото Бог е рекъл е, то е правилното за живота и, съответно, любовта към изреченото в *съдбите* Божии става причина за постоянното им възхваляване:

Ἐπτάκις τῆς ἡμέρας ἤνεσά σε ἐπὶ τὰ κρίματα τῆς δικαιοσύνης σου.¹⁴⁵

Числото седем е определено според свещеното седмично число и с това указва на многократно, непрестанно песнословие – διὰ παντὸς ἢ αἴνεσις αὐτοῦ ἐν τῷ στόματί μου¹⁴⁶ (винаги хвалата му е в моите уста). И едното и другото приемане на седем „изразява пламенната любов на пророка, заради която той не можел да се насити на божественото песнопение“.¹⁴⁷

Словата се възпяват като „оправдания“ („права“ – δικαιώματα), защото чрез любовта към тях и изпълнението им, човек „се оправдава“ пред Бога и бива „праведен“ – δίκαιος. За тази връзка ясно съобщава пс. 32:

¹⁴³ Пс. 118:171-172: Ще изригнат устните ми пение, щом ме научиш на твоите оправдания, ще възвести езикът ми словата ти, понеже всичките ти заповеди са правда. Тук отново се вижда, но вече в един, при това най-дългия псалм, че различни стихове потвърждават един и същ смисъл. Ако се обърне внимание на последните дванадесет стиха (165-176) се вижда, че именно по този начин са обединени в подобни едносислови двойки – думата ὕμνος в старобългарски и славянски се предава с „пѣние“, а ψόδι с „пѣснь“.

¹⁴⁴ Пс. 118:54: „(Въз)пети бяха за мен твоите оправдания на мястото на моето странстване“. Коментарът на Евтимий Зигавин върху този стих е особено показателен: „Твоите оправдания, Господи, бяха пети от мен, т.е. бяха моето занимание навсякъде, където и да се намирах. Или инак казано, Твоите повеления, Господи, ми бяха песни, или аз ги обръщах в песни, и се радвах, когато пеех за тях“. Толковая Псалтырь Ефимия Зигабена, Киевъ, 1882, с. 261.

¹⁴⁵ Пс. 118:164: седемкратно през деня те хвалих, заради съдбите на твоята правда. Седемкратното „хваление“ се приема като обща бройка и в християнското богослужение на Изток: Вечерня, Полунощница, Утреня, 1-ви, 3-ти, 6-ти и 9-ти часове.

¹⁴⁶ Пс. 33:1.

¹⁴⁷ Василий Велики. Цит. по Толковая Псалтырь... с. 291.

Ἀγαλιάσθε, δίκαιοι, ἐν Κυρίῳ· τοῖς εὐθέσι πρέπει αἴνεσις.
ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ ἐν κιθάρα, ἐν ψαλτηρίῳ δεκαχόρδῳ ψάλατε
αὐτῷ. ᾄσατε αὐτῷ ᾄσμα καινόν, καλῶς ψάλατε αὐτῷ ἐν ἀλαλαγμῷ.¹⁴⁸

Изцяло в посочения смисъл тълкува тези стихове Евтимий Зигавин, опирайки се на Василий Велики и Григорий Ниски:

казал е, че единствено добродетелните могат да се радват и хвалят [...] защото правото хваление на Бога приляга на имащите добродетелен живот така, както по думите на Сирах „в устата на грешника хвалението е некрасиво“ (15:9) и както, по думите на Василий Велики, „крив крак в права обувка не влиза“.¹⁴⁹

На същото място са изяснени и думите „пейте с гусли и десетострунен псалтир“. Песента е отново в благочестивия живот като изпълнение на десетте Заповеди. Съхранявайки тези заповеди, „ние пеем умствена песен“¹⁵⁰. Така песента, която библейски бива приета, се предхожда от праведния живот. Но ако не е съпътствана от праведност, тя бива е отхвърлена и осъдена:

μετάστησον ἀπ' ἐμοῦ ἤχον φῶδῶν σου, καὶ ψαλμὸν ὀργάνων σου οὐκ ἀκούσομαι.¹⁵¹

Словото от своя страна, което дава Заповедите, се разкрива двояко: непълно в Стария и напълно в Новия завет. Затова и патристическата песен ще бъде именно „възлюбването от цяло сърце и душа“ на гласа и словото на Агнеца, за когото в славословието се пее *ὁ αἴρων τὰς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου* (ВЗЕМЛЯЙ ГРЪХИ МИРА). Както в Стария, така и в Новия завет тези слово и глас са

¹⁴⁸ Пс. 32: 1-2: Радвайте се, праведници, в Господа, на праведните подобава похвала. Изповядвайте се Господу с гусли, пейте му с десетострунен псалтир. Пейте му песен нова, добре му пейте с възкликание.

¹⁴⁹ Толковая Псалтырь, цит. съч., с. 198.

¹⁵⁰ Пак там. В тълкуванието към. пс. 91:4 Евтимий пише, че песенето в десетострунен псалтир се получава, „когато съгласуваме петте телесни чувства (сетива) с петте душевни чувства“ (с. 92).

¹⁵¹ Ам. 5:23: махни от мен звука на твоите песни и не ще послушам песента (псалма) на твоите инструменти.

наречени „песен“. Бог открива словата си като песен, но в единия случай го прави чрез Моисей, а в другия чрез Йоан Богослов:

τοὺς νικῶντας ἐκ τοῦ θηρίου καὶ ἐκ τῆς εἰκόνοσ ἀυτοῦ [...] ἔχοντας τὰς κithάρας τοῦ Θεοῦ. Καὶ ᾄδουσι τὴν ᾠδὴν Μωϋσέωσ τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ καὶ τὴν ᾠδὴν τοῦ ἀρνίου λέγοντες· μεγάλα καὶ θαυμαστὰ τὰ ἔργα σου, Κύριε ὁ Θεός ὁ Παντοκράτωρ.¹⁵²

Изглежда, че, от една страна, патристическата песен се извежда генетично от персоналния заветен номос и любовта към него, а от друга страна се явява като иманентно екзистиращо, есхатологично битие.

II. 4. 2. Музикалната жажда

Жадуването, копнееето (λόθος), което в качеството си на синоним на любов бе споменато при описването на „срещата“ като условие за библейската и патристическата песен също е многократно възпявано в химните:

Ἐν τῇ καμίνῳ, Ἀβραμιαῖοι Παῖδες τῇ Περσικῇ, πόθῳ εὐσεβείας
μᾶλλον ἢ τῇ φλογί, πυρλοούμενοι ἐκράυγαζον.¹⁵³

Глаголът *копнея*, *жадувам* отново има употреба в псалтира, изобразяващ силното устремление на душата.¹⁵⁴

Любовта (ἀγάπη), независимо от езиковите ѝ проявления (синоними), се оказва в последна сметка единственото мерило за отношения човек – Бог. Изоставянето на тази именно любов ще бъде обвинител на човека при Второто пришествие, заради което

¹⁵² Откр. 15:2-3: ония, които победиха звяра и образа му [...] държаха гусли(те) Божии. И пееха песента на Моисея, Божия раб, и песента на агнеца, казвайки: велики и чудни са Твоите дела, Господи, Боже Вседържителю!

¹⁵³ 26. XII, кан. на повечерие, п. 7, ирмос, гл. 4: В персийската пещ Авраамовите Деца, изгаряни повече от жадуване на благочестие, отколкото от огъня, викаха в песен.

¹⁵⁴ Вж., например, цитирания по-горе пс. 41:1. Тук два пъти се чува глагола ἐπιποθῶ. Синодалният текст предава първото с „жадувам“, а второто с „копнея“.

тя е наречена „първа“¹⁵⁵. Това е желанието, което възпява Давид в τὰς ἐντολάς σου ἐλελόθουν¹⁵⁶ (твоите заповеди възжелах). Именно заради тази вулканична любов към лицето Божие, песента на боголюбещия е наречена „песен на песните“, която според някои от отците се отнася именно до Иисусовото лице (вж. Приложение 2/08). Тя става синоним на най-върхово сърдечно битийно радване, а изпълването на тази радост от съзерцаване на лицето Божие ще бъде най-силното желание на човека от времето на „изхвърлянето“ му от рая.¹⁵⁷ Вечният живот е описан в Откровението като виждането и гледането на лицето Божие, което ще бъде на челата на сподобилите се с този живот¹⁵⁸, а преизобилната радост от това лицезрение е пеенето на вечната песен *алмлюя*.¹⁵⁹ Ето защо, ако на небето ще цари вечна песен като

¹⁵⁵ Срв. Откр. 2:4, 9:1-6.

¹⁵⁶ Пс. 118:131:

¹⁵⁷ Лицезрението в Библията се разбира като най-голямото благо за човека, заради което той може да бъде „лице“ и „личност“. Но то е възможно, поради абсолютната битийна живост на лицето Божие (ср. Бит. 32:30, Изх. 33:11). Затова в Библията „явлението“ или виждането на лицето е най-желаната среща и случка. Църковните песнопения го изразяват в безброй *яви се* (ὄφθης, ἐλεφάνη). От тук и „скриването“ на лицето е най-голямото зло. Падението на човека се описва като „скриха се Адам и неговата жена *от лицето на Господа Бога*“ (Бит. 3:8). Първото убийство е предшествано от „опечали се Каин дълбоко и *изпадна лицето му* [...] и уби брата си“. Последвалото наказание е „и *отиде Каин от лицето Божие*, и се засели в земята Наид срещу рая“ (Бит. 4:5, 9, 16). Адам с Ева също „се скриват“, изпадат от лицето Божие и биват изгонени от рая. Битийното падение на човека е представено като край на гледането на Бога *лице към лице*. Бог ще говори на Моисей тъкмо ἐνώπιος ἐνώπιον – лице към лице: отношението е в дателен падеж, тоест „(обърнат) към“, което в стария български е изрядно предадено „лицемъ къ лицу“. Въпреки че Бог така ще говори „към лицето“ на Моисей, той не може и няма „да види“ лицето му (Изх. 33:11, 20-23). В иконографията бесовете ги рисуват без лица, те са „изпаднали“ от лицето Божие дотолкова, че са се обезличили и са просто „бесове“, без име и лице.

¹⁵⁸ Откр. 22:4.

¹⁵⁹ Пак там, срв. 19: 1-8.

израз на вечна радост от това лицезрение, тук на земята пак песента ще бъде символ на радост или, ако я няма – на бедствие.¹⁶⁰

Определянето на жадуването на Бога като „вулканичен плам“ произлиза от напълно живите и същевременно силно художествени образи, с които цар Давид възпява плама на божествената любов:

ἐξηρεύξατο ἡ καρδία μου λόγον ἀγαθόν; – ἐξερεύξαινο τὰ χεῖλη μου ὕμνον; – ἐξέτηξέ με ὁ ζῆλος σου; – λελυρωμένον τὸ λόγιόν σου σφόδρα καὶ ὁ δοῦλός σου ἠγάπησεν αὐτό.¹⁶¹

Изглежда душата толкова се е препълнила от свято чувство, че без да иска, поради естеството на препълването, и от там на нагнетяването, изригва пение. Върху постигането или по-точно порастването в тази любов Григорий Ниски пише двете си прочути произведения „За живота на Моисей“ и „Тълкувание на песен на песните“. Тук, обаче, трябва да бъде разгледано как реалната за цар Давид „вулканична“ любовна песен става напълно жива и в патристическото музикално мислене.

Един от отличителните моменти в Богородичните служби е полиелеят Λόγον ἀγαθόν (СЛОВО БЛАГО). Той започва с цитираните

¹⁶⁰ Един твърде показателен пример намираме в писмо на Теофилакт Охридски, архиепископ Български, „До сина на севастократора“: „Не по-малко, ако не и повече (от изброеното до тук – ЙБ) ще направи великата ти ръка, ако се смилиш над Деволската епископия, която преживява голяма опасност, а може да избегне опасността с малка помощ. Коя е опасността? Тя [епископията] остана почти без песнопение (ᾠσαλτα), без освещение, та и без епископ... Защото, ако ти, великият наш господар и застъпник, благоволиш да се издаде твой почитаем сигилий [...] църквата пак ще цъфне, ще светне и ще се удостои с песнопения (ψαλλήσεται). Виждаш, че опасността е голяма“, т.е. няма богослужение, което става ясно от друго писмо: „А ти, брате, не преставай да се грижиш за църковното песнопение и изобщо за благолепието на божия дом и Бог да те закриля от всеки враг“ – Превод Илия Илиев, ГИБИ, IX/2, София, 1994, с. 101-103, 96.

¹⁶¹ Пс. 44:2; 118:171; 118:139; 118:140. Съответно: ще изригне сърцето ми слово благо; – ще отригнат устните ми пение; – топи ме твоята ревност; – твърде е нажежено твоето слово и твоят раб го възлюби.

думи „ще изригне сърцето ми слово благо“ и продължава, използвайки стихове от целия псалм. Църковните отци явно виждат в псалма на цар Давид пророчество за Богородица. По-особеното в случая е, че „изригването“ е отдадено изключително на Богородица и се използва за песнопенията в нейна чест. В първата песен на катавасиите за Благовещение се пее:

Ἀνοίξω τὸ στόμα μου, καὶ πληρωθήσεται Πνεύματος, καὶ λόγον
ἐρεύξομαι τῇ βασιλίδι Μητρὶ καὶ ὀφθήσομαι, φαιδρῶς πανηγυρίζων,
καὶ ᾄσω γηθόμενος, ταύτης τὰ θαύματα.¹⁶²

Очевидно певецът трябва да се стреми да подражава на богородичната жажда към закона, за да може като нея да се „изпълни с дух“ и да запее.¹⁶³ Ирмосът (съответно, катавасията) всъщност показва как певецът подражава на Богородица, която е първият човек, който „изригва“ песен. Благовещението на архангел Гавриил ѝ донася най-очакваната за народа на Израил радост. И когато, според повествованието, Елисавета я разпознава като „майка на моя Бог“, тя „изригва“ своето слово благо, което е първият химн към лично и в пълнота приетия човешко естество, т.е. въплътен се Бог. И до днес това нейно слово е неизменна част от всекидневните и възкресните песнопения като се пеят всичките стихове от съответното място в Евангелието. Част е и от латиноезичната традиция, известен като Magnificat.

¹⁶² Гл. 4: Ще отворя устата си и ще се изпълнят с дух, и слово ще *изригна* (отригна) към царицата Майка, и ще се явя лъчисто тържествуващ, и ще възпявам, радвайки се, нейните чудеса. В началните думи се вижда заемка от псалм 118, стих 131: τὸ στόμα μου ἤνοιξα καὶ εἴλκυσα πνεῦμα, ὅτι τὰς ἐντολάς σου ἐπελόθουν – отворих си устата и привлякох дух, защото твоите заповеди възжелах. По такъв начин този псалм очевидно също бива отнасян към Богородица.

¹⁶³ Срв. стиха: ὡς γλυκέα τῷ λάρυγγί μου τὰ λόγια σου, ὑπὲρ μέλι τῷ στόματί μου – как са сладки за гърлото ми твоите слова, повече от мед са за моите уста (пак там ст. 103). Срв. също Пс. 18:11-12.

Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον [...] ¹⁶⁴

Текстовете дават ясно да се види, че по отношение на пеещите жадуването и любовта, която „топи“, са образи на най-силен стремеж към Бога, но по отношение на младата Мариам те са употребени като реалии, благодарение на които именно тя се удостоява да стане Богородица. В книга Песен на песните се намира най-силно описаното в Библията любовно желание. То се полага от отците като действителен образ на истинската любов и жажда на Богородица. Част от богородичните образи в песнопенията са обръщения и определения, които са буквални заемки от Песен на песните и изглеждат като отговор на въпроса кой в библейската история единствен е дошъл най-чист в святая святих. Тъй като в Новия завет се разказва за въвеждането на тригодишната Мариам в святая святих, за нейното възпяване ще се използват думи, изобразяващи едновременно крехка младост и съвършена чистота (известно е, че те са взаимозаменяеми). Повечето от тях са взети именно от Песен на песните:

¹⁶⁴ Лк. 1:46-55: *Величае душата ми Господа... Magnificat anima mea Dominum.*

Ἡ περιστέρα, ἡ τὸν ἐλεήμονα ἀποκήσασα¹⁶⁵; χαῖρε ἡ μόνη ἄμωμος ἐν
γυναιξὶ καὶ καλή¹⁶⁶; Χαῖρε, βλαστοῦ ἀμαράντου κλῆμα.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Акатистна Събота (пета седмица на Великия пост), кан. п. 9, тр. 4: Гълъбице, родила милостивия. Обръщението е от Пес. Песн. 2:10: περιστέρα μου – гълъбице моя. В синодалния превод думата „гълъбица“ не присъства(!). Тази липса прави невъзможно свързването на словата от песнопенията със словата от Писанието, което означава, че се губи възможността за свързване на Писанието с патристическото мислене, изразяващо се в такива случаи в буквално песенно позоваване върху него. Примерите за подобни липси или незапазване в превода на думи, които буквалното се употребяват в химнографията и църковните отци са твърде много. Тази е причината българският преводач на коментара на Григорий Ниски към Песен на песните да преведе наново текста от гръцки („когато се разминава“, както казва, а то е непрекъснато), а синодалния превод да дава в бележка. С други думи, на съществени места синодалният превод „се разминава“ с Григорий Ниски, защото той тълкува текст, който не е като нашия синодален. Става ясно, че, когато не е по Септуагинта, преводът на Стария завет, често прекъсва достъпа до разбирането на Писанието във висотата на патристическото богословие, най-достъпното лице на което е химнографията. Факт е, че в своите позовавания и тълкувания на Стария завет отците на църквата ползват изключително Септуагинта. Песнопенията, които често са творения на същите тези отци, цитират, естествено, по същия начин. Предвид това текстът на 70-те се оказва единственият патристически Стар завет, т.е. Стариият завет на църковното предание. За отбелязване е, че образите от Песен на песните се отнасят към Богородица със сигурност поне от VI в. насам, така че при неприемане на Септуагинта за църковно меродавния текст химнографската патристическа традиция става безпредметна дори само като буквално позоваване и заемане. В гръцкия език такъв проблем не съществува тъй като при него Стариият завет и до днес е същият, който ползват отците, т.е. богослужението се извършва на езика на който е съставяно от самите отци. Така че там Септуагинта и до днес е църковният текст. Очевидно е, че едно патристическо отношение прави разлика между богослужебна употреба на библейския старозаветен текст, която пряко разкрива мисленето и духа на отците, и всякаква друга. В т.нар. „църковнославянски книги“ проблемът също не съществува. Убедително по такива причини в Руската православна църква богослужебният текст на Стария завет не т.нар. „Синодален превод“, а именно текстът на 70-те.

¹⁶⁶ Пак там, тр. 3: радвай се, едничка непорочна сред жените и добра (чиста). По Пес. Песн. 4:10: ὄλη καλή εἶ, πλησίον μου, καὶ μῶμος οὐκ ἔστιν ἐν σοί – цялата си чиста, близка моя, и порок в тебе няма.

¹⁶⁷ Акатист, ирм. 5: радвай се, клонче на неувяхващия цвят. Срв. този смисъл с канона на Акатиста п. 7, тр. 2: ἄνθος τὸ ἀμάραντον ἡ ἐξανθήσασα – оцветила неувяхващия цвят и Пес. Песн 2:1: ἐγὼ ἄνθος τοῦ πεδίου – аз съм цвят полски, казва възлюбеният брат на възлюбената си сестра, т.е. Христос на майка си.

Белият гълъбът е образ на светият Дух и е логично тази, която се преизпълва с него, да бъде наречена от отците „гълъбица“¹⁶⁸.

В подобни случаи се вижда как патристическото богословие се обяснява чрез песнопенията, а те – чрез богословието. Песнопенията стават най-добрият тълкувател на Писанието и дори, както се вижда, на най-трудната книга на Стария завет. Това ще стане и отличителната черта на цялата източно-православно песенност – тя ще бъде мислена винаги като стегнато догматическо богословие. Стегнато, защото обширното богословие се намира в творенията на църковните отци. Може спокойно да се каже, че творенията на отците обясняват Библията и вярата, а песнопенията обединяват творенията на отците и преразказват Писанието, не рядко дословно позовавайки се на него. По този начин те се оказват и музикалното образование на църквата – мнимотехниката на нейното учение.

В известното тълкуване на Песен на песните книгата от Григорий Ниски образите на любовта и песента не са видени като образи на Богородица. Григорий пише: „на колкото голямо разстояние отстоят песните на светите мъже от песните на езическата мъдрост, с толкова тайнството в Песен на песните превъзхожда песните на светите мъже“¹⁶⁹. Песента на песните е наречена от него „святая святих“: „нека вече наистина да влезем в светая светих“¹⁷⁰. Но ако Григорий Ниски си поставя за цел да

¹⁶⁸ В евангелския текст за Благовещение архангелът казва: „Светият Дух ще дойде върху ти, и силата на Всевишния ще те осени; затова и свято, което ще се роди от тебе, ще се нарече Син Божий“ – Лк. 1:35. А самият свети Дух се описва в Новия завет и иконографията като гълъб. В иконографията това разбиране е отразено в образа за Петдесетница: 12-те апостоли са нарисувани в полукръг и чакат обещаното идване на светия Дух, а на тринадесетото място, централното, не стои никой. То е за Мария, но като *gratia plena* тя няма нужда да чака както апостолите, защото Духът вече я е осенил в най-голямата възможна за човека пълнота. От тогава тя се нарича „Богородица“.

¹⁶⁹ Григорий Ниски, Коментар към „Песен на песните“ – В: Философският ерос, София, 1999, с. 35. Превод Петя Янева.

¹⁷⁰ Пак там.

покаже пътя на душата до съвършената любов, без говори за Богородица, това е само заради неговата пастирска грижа – да подбуди и поощри желаещите да вървят по този път, а не е разминаване с тълкуванията на другите отци и химнографията или липса на пълнота в погледа му. Известно, че отците йерарси почти винаги пишат по даден въпрос с определено пастирско намерение, а не с цел просто да изяснят дадена гледна точка.¹⁷¹ Така че в посочените песнопения се открива възхвала на Богородица, а в думите на Григорий пастирско намерение. Първите са енгомиастични, а вторите дидактични.

II. 4. 3. Патристичната брачна песен

Заради абсолютната си персонална и есхатологична дълбочина любовта се представя пламенно като брак, брачна стая, чертог, а любовната песен като ликуване на жениха или радост на невестата. Брачните образи и брачната радост са най-близкият човешки план, в който, според библейските и патристическите текстове, може някак да се представи пламенната Божия любов. Образът на брачния чертог от Песен на песните изпъква, например, през Страстната седмица и Великден:

Τὸν Νυμφῶνα σου βλέπω, Σωτήρ μου, κεκοσμημένον, καὶ ἔνδυμα οὐκ ἔχω ἵνα εἰσέλθω ἐν αὐτῷ¹⁷²;

¹⁷¹ Същият Григорий Ниски, напр., се заема с „живота на Моисей“, за да даде отговори на своя приятел Кесарий, който го моли да му напише „наставление за съвършения живот“ (ὀλοθήκην εἰς τὸν τέλειον βίον – De vita Mosis 1, 2). В този смисъл, отците на църквата не се занимават нито с философия, нито с наука (в съвременния смисъл), тъй като тяхната основна и постоянна грижа е продължаване на Христовото дело в лицето на апостолите. Философската и научната мисъл още от античността се опитва да обясни света, човека и техните взаимоотношение без да се опира на абсолютен авторитет, докато апостолите проповядват Месия (ср. Деян. 8:5) и то разпънат (ср. 1Кор. 1:23).

¹⁷² Светилен от Велики Понеделник до Велики Четвъртък: Чертога ти, Спасителю, виждам украсен, и одежда нямам в него да вляза.

ἀγάλλου Ἱερουσαλήμ, τὸν Βασιλέα Χριστὸν, θεασαμένη ἐκ τοῦ μνήματος, ὡς νυμφίον προερχόμενον. Ἐκ τάφου σήμερον, ὥσπερ ἐκ παστοῦ ἐκλάμψας Χριστός.¹⁷³

Образът на брачната стая и радостта от нея изобразява изгрялата благодат. Поради това той се прилага както към Христовия гроб, така и към Богородица:

Παστὰς τοῦ Λόγου ἀμόλυντε, αἰτία τῆς τῶν πάντων θεώσεως, χαῖρε Πανάχραντε, τῶν προφητῶν περιήχημα· χαῖρε τῶν Ἀποστόλων τὸ ἐγκαλώλισμα.¹⁷⁴

В Акатиста всеки припев на ирмосите завършва с абсурдния и, отново, брачен привет Χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε!¹⁷⁵, а образът на невестата пак е взет от Песен на песните (4:9). Песнопенията са изпъстрени от образи на жажда, желание, рачение¹⁷⁶, любов и в това няма нищо антично и философско, но всичко е „разпалено“ от любовта, зададена в първата заповед на Синай. По всичко личи, че спрямо нея се отнасят описаните в Библията песни на Давид,

¹⁷³ 2-ра и 4-та хвал. стих. на Пасха: радвай се Йерусалиме, виждайки Царя Христос като жених да изхожда от гроба. Днес от гроба като от брачна стая възсия Христос.

¹⁷⁴ Кан. на Акатистна Събота, п.6, тр. 1, гл. 4: Радвай се, Пречиста, нескверен чертог на Словото, виновница за обожението на всички, разгласяне на пророците; радвай се украшение на Апостолите.

¹⁷⁵ Радвай се, Невесто невестна.

¹⁷⁶ Като превод на ἔρως в старобългарски се срещат думите *речение* (ἐρωτικός – *рचितелен*). Срв. в новобългарски „не рачи да дойде“, например), *желание*, *любов*. Изглежда преводачите и творците на гръцки не са виждали „ерос“ или платонична любов, или каквито и да е еротични, т.е. еросни влечения. Това идва от факта, че „любовта“ на първата Божия заповед или на първото послание и Откровението на Йоан Богослов по никакъв начин нито исторически, нито смислово могат да се доближат до (нео)платонически представи и схеми. Да се прилага последните за обяснения на библейската и патристическата „любов“ е, очевидно, неуместно. „Любовта“, напр., описана в Песен на песните, е векове, преди който и да бил Платонов диалог. Пътят към патристическия „божествени *ерос*“ се вижда накратко обяснен в утринния канон във Вторник на пета седмица от Вел. пост, п.2, тр. 2 : Ἀδιαλείπτοις προσευχαῖς, καὶ ἐγκρατῖα καὶ θεωρία, πτερώσωμεν τὰς ψυχὰς, πρὸς θεῖον ἔρωτα – С непрестанни молитви, въздържание и съзерцание (най-отличителни за подвига на монашеството) да възперим душите си към божествено рачение/любов (ерос).

пророците, Богородица и апостолите. Към тях като образец за подражание се обръща патристиката. Красноречив пример дава и Исаия. Говорейки за Месия, пророкът казва:

Ἄσφ δὴ τῷ ἠγαπημένῳ ᾄσμα.¹⁷⁷

Видно е, че любовта, която се възпява в псалмите и песнопенията, и която всъщност ги движи, е свършено личната, именна и конкретна любов от Библията.¹⁷⁸ Фактът, че когато и да говори и пее за любов, патристичната мисъл се опира не на високите образци от античността, а на Писанието, се вижда и в по-горе споменатата представа за светлината. Като изцяло библейска тя, също както и любовта, не намира допирни точки с идейния хоризонт на античната или Аполоновата светлина. Например, пророчеството на Исаия *Φωτίζου φωτίζου Ἱερουσαλήμ, ἦκει γάρ σου τὸ φῶς, καὶ δόξα Κυρίου ἐπὶ σὲ ἀνατέταλκεν¹⁷⁹* е изтълкувано от отците „в светлината“ на Възкресението и така е образуван твърде известният ирмос на девета песен от великденския канон, в който Йерусалим е видян като изпълнено в лицето на Богородица пророчество. Ирмосът се пее в продължение на 40 дни:

Φωτίζου φωτίζου, ἡ νέα Ἱερουσαλήμ· ἡ γὰρ δόξα Κυρίου, ἐπὶ σὲ ἀνέτειλε. Χόρευε νῦν, καὶ ἀγάλου Σιών· σὺ δὲ ἀγνή, τέρπου Θεοτόκε, ἐν τῇ ἐγέρσει τοῦ τόκου σου.¹⁸⁰

От приведените примери може да се заключи, че песента на Мариам след архангелското благовестие, песента на Исаия, ангелското славословие и песента на трите деца (момци) са своеобразни куплети от Песента на песните, чиято цялост ще

¹⁷⁷ Ис. 5:1: Да, ще пее песен на моя възлюбен.

¹⁷⁸ Срв. 1Йоан 4:8: ὁ Θεὸς ἀγάπη ἐστίν – Бог(ът) е любов.

¹⁷⁹ Ис. 60:1: Свети се, свети се, Йерусалиме, защото дойде твоята светлина, и славата Господня над тебе възсия.

¹⁸⁰ Гл. 1: Свети се, свети се, нови Йерусалиме, защото славата Господня възсия над тебе. Ликувай днес и весели се, Сионе, а ти, чиста Богородице, се възрадвай за възставането (от гроба) на твоята рожба.

бъде вечната песен в „новия век“. Като извод по отношение на личната музика на църковните отци може да се каже, че тя всъщност е съ-образяване с реалността, извикала Песента на песните.

II. 5. Мястото на патристическата музикална среща

Всичките дотук посочени текстове и псалми от Стария завет, които влизат като буквални и/или преразказани цитати в църковните песнопения, показват със сигурност едно мислене, което работи с неимоверно много общи места. Това е така да се каже химническата топка на отците на църквата. Тя ще бъде основна опора в сградата на патристическата песен. Всъщност изобщо не може да се мисли песнопение без в него да има такова общо място. В друг план това ще се изрази в църковно-напевните устойчиви мелодични колена ($\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota\varsigma$), които ще се възприемат като гарант не само за църковност на напева, но и за образуване на общност между възприемащия и пеещия.

Тъй като съществуването на култура винаги се свързва с *нарочна общност*, първото, което гарантира участието в една култура са съгласувани общи места, на които „културните хора“ се срещат. Признак за класическа култура е преди всичко познаването и боравенето с античните митологически литературни образи, които именно понеже получават смислова натовареност, самото им знание става носител на смисъл. Ако трябва да се влезе в културата на нова Европа, това не може да стане без общите „места“, например, на Фауст и Разбойници. Дон Жуан е пример за напълно индивидуален и интенционален общ образ както е Херакъл в античността. В чисто инструментален план каденцата, напр., е по същество блестящ пример за музикално-жанрова топка – щом бъде чута, веднага бива разпозната като „онова място, където майсторът блясва“. Разбира

се, разпозната от тези, които са научени да отиват на това общо място. Между образован и културен човек се явява една съществена разлика. Образован човек е всеки един математик, химик, филолог, но с това не се гарантира, че е „културен“. Културен става тогава, когато приеме един свят от общи образни места (една Касталия), които гарантират смисъл. Затова под образование обикновено се разбира дисциплина и научаване на ума (да работи подредено), докато под култура – свят с много образни места, приет от цели общности хора, в които места те се срещат. И културната общност е толкова изначална, колкото изначално е приемането на общите места от онези, които ги приемат. Античната музика има за главно общо място мита с неговите конкретни места: Олимп и Музите, Орфей и Дионис, $\tau\epsilon\lambda\epsilon\tau\alpha\acute{\iota}$ и музикалните тропи (дорийски, фригийски и пр.), числото и космоса, макар това да са места, различни в теоретичен и реален аспект.¹⁸¹ Патристическият свят също има общи места. Може да се каже, че откакто има „дърво за познаване на доброто и злото“ оттогава има и смислов общ образ за хората на библейската култура. И доколкото става дума за типологията или алегорията, разбирали именно като настояще, химнографското общо място ще бъде онази непосредствена действителност в песента, който ще я прави напълно различна от всяко друга вокална проява и изобщо музика. Напр. Адам е общо място, което е персонално реално:

$\sigma\tilde{\omega}\sigma\alpha\iota\ \gamma\grave{\alpha}\rho\ \eta\kappa\omega\ \text{'}\text{Α}\delta\alpha\mu\ \tau\acute{\omicron}\nu\ \pi\rho\omega\tau\acute{\omicron}\pi\lambda\alpha\sigma\tau\omicron\nu.$ ¹⁸²

Това е причината да се пее:

¹⁸¹ Макар и видно от друг ъгъл, наблюдението на Лосев, че „митологията е последното основание на античното мислене въобще“ е напълно валидно и тук – ИАЭ, т. VI, с. 732.

¹⁸² Кондак на предпразненство на Богоявление, гл. 4: дойдох да спася първосъздания Адам.

Ἀγάλλου ὁ Ἀδάμ σὺν τῇ προμήτορι.¹⁸³

Историческата персоналност на образа е напълно конкретна, но тя се преживява несъмнено като настояще:

Χριστὸς ἐφάνη, τὴν πάσαν κτίσιν θέλων ἀνακαινίσαι.¹⁸⁴

Конкретният Адам става образ на цялото творение и, съответно, на всеки човек. Става дума за личността на Адам, историческото времето на Ирод, а певецът го пее „в момента“, отнасяйки го към себе си. Ето как химнът установява едно исторически лично приемство, което неминуемо застава на вектора на реалната линия на личния неповторим живот. Общото място става зримо напълно персонално и се превръща в частен случай, но с абсолютно, вселенско измерение. Видно е, че такова песенно общо място не може да се види извън условията, в които се е родило и съществува. С подобни примери са изпълнени не само химнографията, но и творенията на църковните отци.¹⁸⁵ В този смисъл патристическата песен се оказва културен феномен, който няма аналог дори в сравнение с културата на Илиада – т.нар. „библия“ на античността.

Очевидно е, че общите патристически химнически места съществуват единствено в условията и средата на църквата доколкото отците са нейни представители и доколкото единствено в църквата те се осмислят по подобен начин. Оттук изразът „църковна култура“ става съвсем различен от обиходния и разбира културата, която е в църквата, а не толкова културата, която отвън на църквата се вижда като неин продукт. Иначе казано, „църковна култура“ се разбира не обектно или субектно, а лично – в единствено лично и множествено лично число. „Аз“ в

¹⁸³ Тропар на предпразненството, гл. 4: весели се, Адаме, с прамайката (Ева).

¹⁸⁴ Пак там: Христос се яви, желаейки да обнови цялото творение.

¹⁸⁵ Напр. „И днес Йов е същият“, казва Макарий Египетски, говорейки за изпитанията на човека. Преподобный Макарий Египетский, Духовные беседы, Москва, 1998, с. 195

този случай не означава субект, а персона. Не извършител на действие или наблюдател, който вижда кое – кому принадлежи (тази култура – „на църквата“, онази – „на античността“), а носител. Иисусовото „аз“ става първото и основното общо място, което събира всички, дори и починалите:

Ἐγώ εἰμι ἡ ἀνάστασις· ἐγὼ ἡμᾶς ἀνάξω, λύσας θανάτου τὰς πύλας.¹⁸⁶

В песнопенията живеенето и азът се разкриват не като субект-обектно отношение, а като причастие към живота на синайското и Христовото Ἐγώ εἰμι¹⁸⁷ – Аз съм. Ето защо и местата в песнопенията се разкриват не като наука или някакъв вид „Касталия“, т.е. като условие за общуване и творчество. Те могат да бъдат и това, но поначало са места, в които човекът е Ἐν τόλῳ φωτίνῳ, ἐν τόλῳ χλοερῳ ἐν τόλῳ ἀναψύξεωσ¹⁸⁸ (в място светло, в място злачно, място прохладно) там, където е общото „общото възкресение“¹⁸⁹. С други думи църковнопесенната топка не е митологично или художествено условена местност за културно-творческо общуване, а описване на мястото на срещата с благодатта. Патристическата песен има за общо онова място, където „откровено“ среща Бога. То е мястото, където се е състояла или ще се състои срещата с него или с неговите избраници. Мястото е общо, първо защото е лично, тъй като условието да стане общо място е да е засвидетелствано лично от някого. На Синай личната среща на Моисей с Бога осигурява „Синай“ като общо място за срещане с Бога. Личното възкресение

¹⁸⁶ 6-та възкр. веч. стих., гл. 3: аз съм възкресението, аз ще ви изведа, разрушавайки смъртната врата.

¹⁸⁷ 1-ва стих. стих. на 06. VIII, гл. 1: Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ συλλαλήσας, ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ διὰ συμβόλων, Ἐγώ εἰμι, λέγων, ὁ Ἰν, σήμερον ἐπ' ὄρους Θαβώρ, μεταμορφωθείς ἐπὶ τῶν Μαθητῶν – Онзи, който чрез образи в древност събеседва с Моисей на планината Синай, казвайки *Аз съм съществуващият*, днес на планината Тавор се преобрази пред учениците (курсив мой – ЙБ).

¹⁸⁸ Заупокойна молитва на погребение или панихида.

¹⁸⁹ Срв. тропара на Лазаров ден в следващата бележка.

на Лазар гарантира „общото възкресение“ на всички.¹⁹⁰ И действително в песнопенията най-неизменно е мястото, където трябва да се състои срещата на Бога с човека. Нейните начини, форми и условия могат да се променят, но мястото ѝ остава. В това своеобразие на химнографската топка се открива и неизменното единство на различните видове песенност. Дали ще са кратки тропари, обширни кондаци, канони или самогласни стихире, песните винаги описват едни и същи места.

Началото на този род песенни общи места изглежда да е във Витлеем – мястото на абсолютно битийната среща на човека с Бога, т. е. „въчовечването“ на Бога в лицето на Исус:

Βηθλεὲμ γῆ Ἰουδα, τὸ κατὰ σάρκα πολίτευμα, φαιδρῶς εὐτρέπισον τὸ θεῖον Σπῆλαιον, ἐν ᾧ Θεὸς σαρκὶ τίκτεται, ἐξ ἀπειράνδρου ἀγίας Παρθένου, εἰς τὸ σῶσαι τὸ γένος ἡμῶν.¹⁹¹

Понеже „неописуемият Бог“ се е „описал“ в лицето на Христос, затова и „местата“, където човек може да се срещне с него са описуеми и същевременно напълно реални.¹⁹² Описвайки тези места, химнографията отново ги реализира. Друго такова място е Витания:

¹⁹⁰ Тропар на Лазаровден, гл. 1: Τὴν κοινὴν Ἀνάστασιν πρὸ τοῦ σοῦ πάθους πιστούμενος, ἐκ νεκρῶν ἠγειρας τὸν Λάζαρον, Χριστὲ ὁ Θεός – Удостоверявайки общото възкресение още преди твоето страдание, ти вдигна Лазар от мъртвите, Христе Боже.

¹⁹¹ Предпразненство на Рождество Христово (20. XII), 1-ва стих. стих, гл. 6: Витлееме, юдейска земя, жителство по плът, лъчисто приготви вертепа божествен, в който Бог, за да спаси нашия род, по плът се ражда от светата, непознала мъж Девица. С *Приготви се, Витлееме* започва и тропарът на същия ден.

¹⁹² Лазаровден, утрень, канон първи, п. 3, тр. 3: Τόπους ἀμειβόμενος, ὡς γεγονὸς βροτὸς πέφηνας, περιγραπτός, ὁ πληρῶν τὰ πάντα, ὡς Θεὸς ἀπερίγραπτος. – Ти, изпълващият всичко като Бог неописан, описан се яви като прие да бъдеш земен и преброждаше места.

Τῆ σαρκί περιγραπτός, ὑπάρχων ὁ ἀπερίγραπτος, εἰς Βιθανίαν ἐλθὼν,
ὡς ἄνθρωπος Δέσποτα, δακρύεις τὸν Λάζαρον ὡς Θεὸς δὲ θέλων,
ἀνιστᾶς τὸν τετραήμερον.¹⁹³

Такива места са Голгота, Тавор, Овча купел (Витезда), Якововият кладенец – за тях има много песнопения, описващи едно или друго „явяване“ на Исус като Христос. Такова място, обаче, е и пустинята. Парадоксално, защото на това място Исус никому не се открил, пред никого не се засвидетелствало, че той е Месия. Но Пустинята става едно от най-възпетите места и едва ли не символ на самото християнство. Не е възможно да се говори за църковното пеене без *отшелниците*. Даже и при бегъл поглед върху историческите сведения за песнописците и „музикалните дейци“ на църквата се вижда, че мнозинството от тях са „пустинници“, т.е. монаси.¹⁹⁴ Отшелничеството и общежитийното монашество са, така да се каже, „запазена марка“ на отците на църквата. Светите отци са почти винаги монаси и изключително много въздигнат „пустинята“. Тя става мястото на най-прякото славословие, където бива победено τὸ χαμαίζηλον φρόνημα (влечащото надолу мъдруване)¹⁹⁵, и животът става подражаване на ангелския, т.е. непрестанно славословие.

От изложеното дотук може да се разбере един, на пръв поглед странен възглед за песента. Той е твърде отчетлив у отците, а Григорий Богослов го изразява може би най-ясно. В

¹⁹³ Лазаровден, утрения, кан. 2, п. 6, тр. 2, гл. 8: Описан в плът, бидейки [по същност] неописан, дойде във Витания. Сълзиш над Лазаря като човек, Владико, а желаейки като Бог възкресяваш четиридневния.

¹⁹⁴ Хронологически изчерпателно химнографите и певците в гръкоезичната църковна традиция са описани в: *Филарет* (Гум). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви, С-Петербург 1902 [репр. изд Свято-троицкая Сергиева лавра, 1995], Παλαδόπουλος, Γ., *Ιστορική ἐπισκόπσις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι, 1904 [2*ἔκδ. Κατερίνη 1900], *От същия, Συμβουλαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Ἀθήναι 1890 [2*ἔκδ. Ἀθήνα 2002].

¹⁹⁵ 1-ва стих. стих. на 05. XII (памет на Сава Освещени).

писмо към свой близък, разгръщайки въпроса „За гнева“ той казва:

Τούτοις μὲν οὖν μάλιστα κάμπτεσθαι λόγοις· / Οὐ γὰρ δεήσῃ πλειόνων,
 ἂν εὖ φρονῆς. / Εἰ δ' ἔστ' ἐπωδῆς χρεῖα σοι καὶ μείζονος, / Βίους σκόπει
 μοι τῶν πάλαι καὶ τῶν νέων, / Ὅσοι ποτ' ἔσχον ἐκ τρόπου
 παρρησίαν.¹⁹⁶

Към друг, който отива да се учи, Григорий отново пише:

Τοῦτο δέ σοι παρ' ἐμεῖο μέλος πεμπτήριον ἔστω.¹⁹⁷

Григорий назовава песен онова, което според нашите критерии изобщо не е за пеене, а и освен това е писмо. Такива са всички негови „песни“. Те представляват поеми, писани по най-високите образци на античното образование.¹⁹⁸ Аналогичен случай се вижда и с песните (химни) на Симеон Нови Богослов. Поезия, която обаче е наречена „химни“. Разбира се още от античността „химнът“ е песен, посветена на боговете, т. е. не е светска.¹⁹⁹ Особеното при отците е не толкова, че съществуват песни, които са химни, без пряко да са посветени на Бога („Срещу гнева“, „За човешкия живот“), колкото че биват реално мислени като песен, т.е. те са песни. По същия начин Варсануфий Велики

¹⁹⁶ Greg. Nazian. Carm. moral., Adv. iram (carm. 25), col. 826 (PG, 37): С такива размисли смирявай най-вече гнева си, понеже други не ще поискаш, ако мислиш добре. Ако пък имаш нужда от по-продължителна песен, погледни на живота на древните, а и по-млади, които с помощта на добър нрав се сдобиха с дръзнновение (пред Бога).

¹⁹⁷ Greg. Nazianz., Carmina quae spectant ad alios 1540 (PG, 37): нека това ти бъде от мен напътствена песен (melos).

¹⁹⁸ Том 37 том на Patrologia Graeca обединява тези песни.

¹⁹⁹ Изчерпателно за значението на „химн“ и неговите видове както в античността, така и в християнството вж. Βουρλής, Αθ. ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΝΘΙΚΑΙ ΟΥΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ, Αθήναι, 1994, σ. 18 (5). На страници, които следват, авторът дава подробно описание на значенията на най-използвани у отците музикални думи – psalmos, ainesis, ainos, ὄδῆ, както и се посочват местата на употреба на останалите alalagmos, ehomologisis, epainos, fōnḗ' и др.

нарича псалмопението „четене“²⁰⁰. Такова битие изглежда възможно именно поради приемането от отците на изначалното място на славословието към Бога в лицето на Христос. Както за античността пребиваването на Олимп неизменно се свързва с музика, така за отците, а и за замяя Нов завет, пребиваването в духа Христов и ἐν Χριστῷ (в Христос) е славословие и песен. Тъй като сам Христос е слава на Отца и Отецът се прославя в него²⁰¹, онези които са постоянно с живота си в Христос, непрестанно славословят Бога и така стават псламопевци.²⁰² Това славословие е същностната християнска песен. Когато се извършва в ума, песента става безмълвна, без по-малко да бъде песен. Така текстовете и действията, които пращат ума към Христос биват живени като песен. Цитираният стих от Григорий Богослов нека това ти бъде от мен напътствена песен завършва показателно:

Χριστὸν ἔχοις ἐπέων ἡγήτορα, καὶ βίότοιο / Σῶν λόγον, ὃς μῦθων
проφερέστατός ἐστιν ἀπάντων.²⁰³

Приведените два стиха са пример за подобно патристическо мислене на песента (в случая на „мелоса“).

II. 6. Проблемът за развитието на патристичната музика

Описаното патристическо музикално отношение води носи особена есхатологична натовареност и светогледно се конфронтира с културологическите и естетическите нагласи, които търсят и изследват историческо развитие на форми и идеи.

²⁰⁰ Срв. Barsan. et Joan. Quaest. et respons. ad laicos et episcopos 440, 442.

²⁰¹ Срв. Йоан 17:5, 22-24.

²⁰² Срв. по-горе обяснението на Зигавин как човек възпява „в десетострунен псалтир“ без реално да пее.

²⁰³ Greg. Nazianz. Цит. място: Имай в живота и словата си вожд Христос – Слово, който превъзхожда всяко слово (mythos).

Конфронтацията се състои в това, че, ако желаещият да върви по стъпките на църковните отци, се постави изцяло в техния смислов контекст, ще се окаже пред липсата на развитие на форми, но пред живот на духа в сотириологични форми. Това се получава неминуемо, защото развитието предполага вървеж от по-несъвършени форми към по-съвършени или, както се казва, от нисък, първичен стадий на развитие към по-висок, т.е. думата „развитие“ предполага по-късна във времето „зрялост“ и някаква обективна целенасоченост. Но за живота на духа, който отците изразяват, тази дума е напълно неприложима. Светият Дух, който църквата изповядва и възпява като свой устроител и вдъхновител няма развитие:

Τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον ἦν μὲν ἀεί, καὶ ἔστι καὶ ἔσται, οὔτε ἀρξάμενον, οὔτε παυσόμενον.²⁰⁴

Неговите „изяви“ не могат да са повече ли по-малко развитие. Поради това и патристическото пеене като „дихание на Духа“ също не може да се развива. Ако нотното писмо търпи развитие, доколкото се стреми към по-развит изказ, това не означава, че пеенето или, както по навик се изразяваме, богослужебната музика търпи развитие. Защото то винаги звучи или ἐν Πνεύματι, тоест „в Духа“ или „не в Духа“. Съответно и формите, които използват и които изобразяват тези два *modus existendi* ще са само две. Именно първите, за да се различават на езиково ниво, се наричат „икони“. Така формите в звуци, в изображения, във външната и вътрешната уредба на храма ще са или „икони“, или „неикони“. Въобще богослужебните образи на християнския живот, осезавани като възплъщение и израз на Духа, винаги са били икони, тоест образи на Духа, който живее в „образа божи“ и който осезателно се е проявил.

²⁰⁴ 2-ра хвал. стих. на Петдесетница, гл. 4: Духът свети винаги бе, и е, и ще бъде, нито начинаем, нито прекращаем. Този стих, разбира се, песенно утвърждава осмия член на Символа на вярата.

Като музикално мислене на отците иконата е в корена на всяка звуково изградена цялост. Дали постройката ще е малка, проста, неизпипана и наивна или пък великолепна, светла, многостайна и в свършени пропорции, или пък е голяма, но еднообразно дълга и трудно достъпна като някой манастир, това не е от значение. Достатъчно е да бъде икона. И трябва да бъде икона. Да бъде такава, че да пренася в царството на Духа. Предвид този онтологичен смисъл (като битие на светия Дух в осезание) в църковното пеене не може да се говори за развитие. Вероятно трябва да се говори за разгръщане или пък за премяна, преобличане, за преобрази и инообрази на един неизменен живот. Да се обсъжда формата като форма, т.е. като самостоятелно изкуство без да се *предвижда* в нея икона или „неикона“ е всякакъв друг поглед, но не и патристичен. Ето защо между разбирането за музикалните форми при античността и разбирането за музикалните образи при патристиката не може да има мост нито на ниво смисъл, нито на ниво цел. Античното музикално мислене е *мит* и неговите музикални образи са митични, както е митична и целта на тяхното творене. Патристическото музикално мислене е *икона*, както е иконна и целта на творенето на образи. В античността митът е безпрекословният образец като смисло- и формозадател и затова митът има и очаква (различни) форми. Патристиката не познава такава *парадигма*. Образец, *парадигма* за патристиката върху който се изгражда иконата е Христовия образ. Такава песенна икона намираме в думите Εἰκὼν εἶμι, τῆς ἀρρήτου δόξης σου²⁰⁵ (образ съм на твоята неизречена слава).

²⁰⁵ Евлогитарии при опело, тр. 4, гл. 5.: ΕΓΚΟΛΠΙΟΝ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ, Αλοστολική Διακονία, (ἔκδ. ΙΔ΄) 1996, σ. 79. Ренесансовите богослужебни форми, например, са в междинно положение. Те не са митични, доколкото не са в разрез с християнския светоглед, но са „неиконни“, доколкото са плътно антропономни.

II. 6. 1. Патристика и музикална писменост

Предвид дотук разгледаното, песенно-иконно патристическо музикално мислене, въпросът за църковното нотно писмо придобива особена динамика. В живота на богослужебното пеене, което представлява „реалната музика“ на отците, се вижда от XI-XII вв. насам стремеж към неговото по възможност точно предаване посредством писмена система, която получава напълно самостоятелно развитие както на Запад, така и на Изток. Това са всеизвестните „петолинейна“ и „невмена“ – еднолинейна непунктуална – нотации. Петолинейната нотация, обаче, още в намерението си носи печата на едно мисловно русло, което е логически и формално-структурно нетрадиционно по отношение на творенията на отците на църквата. Оттам и самата нотация става нетрадиционна по отношение на патристическото музикално предание, което в гръко-римската и юдео-сирийската среди формално винаги е съществувало като едноглас. В такъв смисъл всяка многолинейна нотация още от начало визира богослужебно-певчески форми са в противоречие с патристическия вид пеене.²⁰⁶ Ето защо, макар и създадена за нуждите на църквата, петолинейната нотация прозвучава като една инвенция в създадена вече традиция на инветността – първо на мисълта и после на нейното озвучаване.

За разлика от нея, нотацията на Изток показва изявен стремеж към записване на устно, монофонично предание, т.е. логически и формално-структурно е традиционна. Може би тук се крие отговорът на въпроса защо на Запад се знае името и годината на изнамирането на нотацията, а на Изток – не. В стремежа си за отразяване на устното предание невмената нотация достига своя връх през XIV-XV вв. По това време на Запад нотационната техника и система също е напълно развита.

²⁰⁶ Вж. по-долу главите Патристика и музикални инструменти и Патристическото solo vox.

Разликата между двете се онагледява в голяма степен от напускането на храма и обслужване на изцяло утвърдени светски музикално-жанрови форми от страна на петолинейната нотация. Тук се състои и същностното различие между двете нотации. Петолинейната нотация се обръща **и** към светски музикални прояви (в последствие дори преобладаващо), докато невмената нотация до много късно не може да предаде никакви други музикални форми, освен строго църковните песни, които обслужва.²⁰⁷ Погледнато от страна на изучаващите и изпълняващите църковна музика, двете нотации показват различна изначална потентност. Ако певецът мисли пеенето *единствено* по невмена нотация, т.е. само така, той мисли *единствено* църковно, защото тя „живее“ в храма и принадлежи *единствено* на него. При мислещия по петолинейна нотация нещата стоят по друг начин. Той може да мисли и през светските критерии, т.е. напълно външно на храма. Стига се до положение дори да не може да не мисли през тях. Първият не е способен да мисли инак, освен през църковните образци, докато вторият е свободен да мисли и през светските.²⁰⁸ Поддържана последователно, тази петолинейна потентност дава логическия плод на „външните църковни певци“ или на реалната възможност изцяло и само светски образован и възпитан музикант да поеме храмова служба. С други думи, самата възможност изобщо някой да запее в църква по партитура, бидейки никога не пял там (и не спадащ към църковния чин „певци“), е следствие от погледа, напуснал критерия на църковното предание и от потентността на петолинейната нотация.²⁰⁹ От своя страна невмената нотация

²⁰⁷ Известен факт е, че до XVIII в. тази нотация не позволява запис на нецърковна мелодия, доколкото работи стенографски „формулно“, а не аналитично.

²⁰⁸ Подобен е случаят със староруското *крюково* нотно писмо и въведената официално петолинейна нотация. Към първото няма път, освен през църковното учебно предание, докато за втората това изискване отпада.

²⁰⁹ Периодът на църковно певческо обучение може да се сравни с времето за *оглашение* в ранната църква. Без изживяването на това време не е било възможно да бъдеш приет сред верните, за което свидетелстват и литургийните възгласи (вж.

исторически показва почти изключително църковната си принадлежност. Именно тя като такава бива конкретен изказ на патристическото отношение към пеенето, тъй като в този случай тя се състои в принципа „как да предам същностното на църковния опит“ (вече налице). В такъв случай техническото разглеждане на записването става начало на същностното разглеждане на новата песен, която винаги се разглежда като молитвен опит, т.е. по същество това не е формално, а онтологично мислене, което приема знаков образ.

Ето защо разбирането на нотацията (както и самият ѝ вид) става, от една страна, резултат от богословски молитвен опит, а от друга – действителен, така да се каже упълномощен говорител на музикалното мислене. Тук въпросът „какво се нотира“ става изцяло смислов и в уплътненото чрез нотация музикално мислене се виждат нагласи и състояния които характеризират цели общности. Западът нотира преди всичко своето „търсене“, издигнатия в схоластиката ум. Потърсва се музикална точност по същия начин както се търси богословска точност и точката на мислене става, рефлексивно, точка на музикалното писане. Изтокът нотира най-вече „опита“ и поради това фиксацията в

у нас възгласа: Оглашени изидите, да никто отъ оглашенных – никой от оглашените да не остане в наоса, след което вратите му се затварят и започва Литургията на верните). Ако в тази, ясно заявена патристическа позиция дори присъствието на литургията е невъзможно за непреминалите през оглашение и приети чрез кръщение, колко повече ще е недопустимо служенето в храма – същностна част от която са пеенето и четенето – за човек, който не е възпитан и изпитан във вярата. Известно е, че четците и певците всъщност са литургическите преподаватели на вярата сред народа, тъй като всички четива и псалми, освен Евангелието са тяхна служба (при служба без епископ). Четците и певците са част от *жребия* и се приемат след съответен чин. Заради така разбираната, тяхна висока служба, на места се е подкрепяло оставането им в девство, т.е. изравняването им с монашеството. Палдаий Скитополски описва точно такава практика – Palad., Hist. Laus. 70. Пример за изключително важната служба на певеца сред църковния *жребий* (клира) и народа дава Wellesz Eg., A history..., p. 39. От подобни положения се вижда, че чисто професионалното отношение към църковното пеене не може да има патристически корен.

точка е невъзможна, тъй като подвига на вярата и, в частност, аскетическият опит не е позволява обектно постигане и, респ., интелектуална пунктуация. Затова записването придобива условен характер и в този случай трябва да се разбира като уточняване. Като процес не на новаторство по отношение на мисленето, но на желание на запазване на духа на песента, която винаги се именува „нова“, но се разбира като предание, като „отеческа“. Ако тази разликата в двете нагласи се проследи исторически, се вижда, че от Ренесанса насетне Западът непрестанно „възражда“ – било античност, било музика и пеене, било богословие. Три века след Данте, в опита си да възроди богослужението и пеенето, както и да се ограда от профанизацията му, Ватиканът свиква Тридентския събор и в лицето на кардиналите Giovanni Morone и Bernardo Navigero се опитва да забрани полифонията и да утвърди монофонията.²¹⁰ Намесата на светската власт(!) в лицето на Император Фердинанд I осуетява този последен опит за връщане към монофонията, и логическото следствие от това неуспяло решение е музикалната палеография. Едва ли не е загадъчно, че самият протестантизъм – срещу богослужебните форми и музика на който е насочена голяма част от решенията в Трент – е опит да възроди „непоковарената църква“, но формите в които се извършва този опит са в пълен разрез с така търсената църква. Отделяйки се от Ватикана, протестантизмът остава в неговите и на епохата изразни средства, и не забелязва, че в мечтаната „древна църква“ полифония изобщо не е била мислима, а инструментите са нежелани.

Музикалното сравняването между Запад и Изток от времето на утвърждаване на съответните им нотации същностно трябва да се търси в патристическото отношение към християнското благочестие. С други думи, не толкова в разглеждането на

²¹⁰ За Тридентския събор и решенията относно музиката ср. *Schaefer E.*, *Catholic music through the ages*. Hillenbrand Books, 2008, pp. 82-85.

музикални тенденции, нотационни похвати и музикални форми, колкото в разкриването на житейския опит, който се изразява в една или друга музикална форма. Певческите църковни форми трябва да са следствие от връзката и отношението им към патристическото предание. И това отношение може да бъде отрицателно и връзката прекъсната. Тогава се появяват формите като „неикони“ и тяхното развиване в (нови) форми. Търсенето на такива форми е по същество опитът на Ренесанса. Но там, където патристическото отношение и връзката с преданието се запазват, не може да се говори за „ренесанс“ под никаква форма. Защото живо предаденото не може да се възражда. Може да се говори за хранение и продължение, по начина по който се продължава всеки живот.²¹¹

II. 6. 2. Патристика и музикално авторство

Въпросът за авторството на песнопенията неминуемо се отнася и до нотната традиция. Защо църковните „композитори“ започват да се подписват?

Разгледаните проблемни полета и уточнени смислови граници на музикалното мислене поставят увеличителното стъкло на патристическия критерий също и пред авторската изява. Като следствие отново се явяват два вида музикално авторство – продължаващо песенното предание, намирано у отците, и изнемогващо пред него. В първият вид авторство

²¹¹ Тук като забележителен идва музикалният усет на разговорния наш израз „чувам“ по отношение било към деца, било към други домашни „животни“, който в регулирания език е „гледам, отглеждам“. Процесът на „чуването“ завършва с „изчувах ги“, „отучвах ги“. С такъв житейски „слух“ не могат да се похвалят дори питагорейските акуматици и математици. Ако си позволим израза в неговото коренно значение „чувам гласа на живота“, т.е. внимателно го слушам и по такъв начин пазя и продължавам, спокойно можем да кажем, че патристическо отношение към музиката е онова, което е способно именно „да изчува“ живото предание. И това *чуване* може, разбира се, да бъде само устно или заедно с това и писмено.

именният подпис необходимо ще свидетелства не за пораснало индивидуално свето- и себеусещане, за „открилия себе си“ автор като homo mensura omnium, но обратно – за приемането на мярка извън самоволието, за откриваното зад името предание, за ecclesia mensura hominum. Тогава откриването или подписването на името подписва традицията. Патристическото „както нашите отци предадоха“ се проявява в музикално отношение като подпис – както ми предадоха отците, така и аз пея, за което се подписвам. Удостоверението за десетилетното ми „слушане“ и „послушание“ на преданието е титулът, с който съм отличен. Тука не би трябвало да има авторство като творчество или хрумване, а продължаване като обогатяване. Обогатяване на предадено наследство. Има подписана традиция, а не изявено авторство, поемане на тежестта на приемството и на отговорността пред преданието. От своя страна титулът (изразяващ се също и при певците в отличително облекло) е йерархичен insignium църковен чин, но възможен като такъв единствено в държавата (царството), където всяка служба се разбира и мисли единствено вертикално насочена. Затова поначало титулът „протопсалт“ носи авторитета и на църквата, и на държавата и затова има както общ (съборен) така и личен (царски) авторитет. Протопсалтът е първият певец в първия, т.е. в главния или съборния храм на поместната църква, защото там е първосвещеникът на църквата (архиепископът) и главата на държавата – царят, който лично принася „даровете“ за Литургията (у нас това личи в наименованието на олтарните „царски двери“). Подписаният титул показва личното участие в традицията и нейното носене и пазене.²¹² Манастирските имена,

²¹² Тази линия на отговорност и пазене Константинопол запазва до такава степен, че надделява дори над многокнижието, избуяло след появата на книгопечатането на Източното църковно пеене през XIX в. Сборникът трябва да бъде одобрен за печат от Патриаршията, което се удостоверява патриаршески печат. Ето защо сборниците биват одобрявани, когато излизат или изпод перото на първите певци (протопсалта и лампадария) или изпод строга тяхна рецензия. С такава одобрение и печат е издаден *Воскресникъ...преведенъ от Еллинский на Славянский языкъ, и сочинень по подражание Петра Лампадария, и по пению великия нашея Христове*

поставяни след личното име на певеца (*агиотафит, дохиарит*) трябва да показват същото „именно“ отношение, но в по-различна среда. Те са като фамилни имена, указващи на манастирското „семейство“, което също трябва да гарантира „послушание“ на подписалия се в певческото предание.²¹³

Така патристическото музикално мислене различава в себе се два образа на една и съща „нова песен“ – безименното и именното нейно пеене-предаване. При това особеното е, че нито безименната традиция е безлична (първична), нито именната е авторова (вторична). Така именната, но неавторова традиция на

Церкве Константинополстей, от Ангела Иоаннова Севлиець ... Прегледа ся и оудобри ся от певците на велика_та_церква (к.а.), Въ Константинограде, напечата ся въ Патриаршеской Типографши, от директора Г. Стефана Лампадария, 1859. В противен случай, може да се стигне до неговото изземване и дори унищожаване, каквито мерки Патриаршията взима срещу много сборници от XIX в., вкл. и на български автори, какъвто е случаят напр. с Εγκόλλιον του Ιεροψάλτου (Нагръдник, или наръчник, за свещенопевеца) на Димитри Градоборски – за него в нашата литература вж. *Игнатов, Л. 'Новооткрити извори за живота и църковномузикалната дейност на Димитър Златанов – Градоборски' – В: Българско музикознание, 1/2009, с. 34-50.*

²¹³ В най-ново време манастирските „фамилни“ могат и да не носят печата на авторитет като предание, доколкото след въвеждането на Хрисантовата нотация се появява възможността за нотирание по принципа на петолинейната нотация, т.е. пунктуално „нота-нота“, което позволява записването на напълно чужди на традицията мелодии и дори оперни части – срв. нотиранията с тази нотация примери от Verdi (Nabuco), Bossini (La Fede), различни макамни османски и персийски песни в *Κυριαζίδου Α., Ο ρυθμογράφος, Κωνσταντινούπολη 1909* (2 έκδ. Θεσσαλονίκη 1991), с. 37-72 (вж. *Приложение 9* според първоначалната номерация от първата част на дисертацията). Така се появяват дори и печатни песнопения и цели сборници, които са повече или по-малко импровизации върху богослужебен текст с *външни* мелодии, поради това, че по една или друга причина не са били рецензирани. Такъв е, напр., случаят с някои от нотиранията или преведените песнопения от Калистрат Зографски в сборника *Восточно Церковно Пение. Цветособрание. Часть IV –а, Литургия, изд. Монастырь Св. Георги Зографъ во Св. Гора, 1905 год.* (вж. *Приложение 10* според първоначалната номерация от първата част на дисертацията). В най-ново време могат да се видят песнопения, влизащи в функционалните мажоро-минорни отношения на класическата западна музика, каквито примери могат да се намерят в издадените Литургии на бившия протопсалт на Солунската митрополия Атанасиос Караманис и на протопсалта на солунската „Св. София“ Харилаос Талиадорос.

патристическата „песен“ се различава в корена си от именната, но авторова песен на Ars Nova, което прави първата несъмнено традиционна и, с това, посочва път за изследователя на музикалното мислене на отците.²¹⁴

Подписването на песнопенията идва с един действителен исторически поврат – загубата на Изтока от Римската империя. Още в IX в. тя е загубила всички източни провинции, което до голяма степен повлиява и на отношението към музиката. Константинопол престава да е така „източен“ както допреди това. Отдавна вече няма Египет, Палестина, Сирия, които се приемат за душата на *Източната* империя.²¹⁵ Поради този факт представител на източното църковно-певческо предание, както и негов пазител, отново става Константинопол главно със „св. София“ в лицето на нейните първи певци. Покрай Новия Рим представителни за традицията стават и „неговите“, имперски по устрой манастири и най-вече – Света гора. Йоан Кукузел отива именно във Великата Лавра – един и по строеж, и по излъчване напълно императорски манастир, какъвто и е.

За живота и творчеството на Йоан Кукузел е писано много. Тук той е споменат, за да опримири личността, която може да бъде едновременно най-сигурен представител на преданието и по новому двигател на „новата песен“. Той получава титула Μαῖστωρ (от лат. *magister*, откъдето нашето „майстор“), който в случая показва единствено „верно“ отношение към традицията. Систематизаторския и учителския труд, който извършва, не я

²¹⁴ Поради това сравнявания на времето на Кукузел с Ars Nova не могат да имат друг освен външен критерий и като такива стават безотносителни към самата „нова песен“ на патристическата традиция.

²¹⁵ Не е случайно, че и днес се откриват изумителни прилики между напеви на необщували си народи, напр. между арменски и български народни песни. „Кой е авторът?“ Сресу грешката изобщо да се задава такъв въпрос, особено по отношение на патристическата музика, застава внушителната интенция на употребата „Изтокътбж“, каквато, от своя страна, „Западът“ или „Северът“ не носят.

изменя, но я затвърждава, узаконява и обновява, точно както „новата песен“ се пее винаги в руслото на „старото“. В такъв смисъл Кукузел не може да бъде приет за реформатор. От своя страна „майстор“ е титла – нея са носили и други първопевци.²¹⁶ Образованието и знанието на античната музикалната систематика и питагорейско-платоновите математики сфери не помага нито по отношение на научаването на певческото винаги „ново“ предание, нито в получаването на титула *майстор*, *доместик* и пр. Ето защо и именити познавачи на научната музика като М. Вриений и Г. Пахимер не носят такива титли (те биха били днешни академични „професори“). Очевидно римският Константинопол прави разлика между „учен-музикант“ и „носител на предание-певец“. Второто е възможно да се съчетае с първото, но по никакъв начин не зависи от него. При това на певците „носители“ се поверява катедралното пеене и грижата за неговото предаване. По тази причина те непременно преминават през твърде високо образование и следователно тук не става въпрос за обичайната разлика между „учен“ и „носител на предание“, каквато се наблюдава между, например, фолкориста и „информатора“ или между *musicus* и *cantor*. Очевидно в такъв случай определението „патристическо музикално мислене“ ще се отнася до такива, образовани в преданието певци и ще разбира „певческото мислене, което имат отците“. Поставени в този ред, „научните“ съчинения ще бъдат странични на *патристическото* в смисъл на принадлежност към благочестието на отците в песен. Като личност, тази принадлежност винаги е съществувала.²¹⁷

II. 7. Църковните отци и изкуството „музика“

Най-вече в богослужебните книги както и в описанията на живота на отци, от които не е запазено нищо писано²¹⁸, когато

²¹⁶ Напр., Йоан Гликис, Мануил Хрисафис, ср. *Wellesz*, E. A history..., p. 238.

²¹⁷ Срв. *Wellesz*, E. Пос. съч. p. 38.

²¹⁸ Вж. напр. *Palad.*, *Hist. Laus.*, 7, 22, 48.

става дума за музика, обикновено се говори за песен (песнопение, псалмодия). Дори в наставленията на отците от първите векове „псалм“, „песен“, „песнопение“ са не само предпочитани като думи, но и представителни за музикалното мислене. Думата „музика“, която е твърде рядка, обикновено се отнася до нецърковната, светската музика или, като изключение, за старозаветни случки, разглеждани новозаветно, т.е. конкретното „музика“ се натовазва хермневтично, напускайки по този начин прякото си съотнасяне.²¹⁹

В Новия завет самата дума „музика“ не се използва, освен един път в Откровението, която книга не влиза в състава на богослужебните книги. Но и там става дума за „музиканти“ при това напълно негативно.²²⁰ В Стария завет се среща няколко пъти отново в множествено число и отново негативно.²²¹ Този удивителен „факт“ може да обясни, защо отците също мислят така. В ирмосите към седма песен на каноните намираме най-пряко свидетелство за „музикалните инструменти“ като съдействащи на злото:

Εἰκόνη λατρεύειν, μουσικῆς συμφωνίας, συγκαλουμένης λαούς, ἐκ τῶν
φθῶν Σιών ἄδοντες, πατρικῶς οἱ Παῖδες Δαυΐδ, τυράνου ἔλυσαν, τὸ
παλίμφημον δόγμα, καὶ τὴν φλόγα εἰς δρόσον μετέβαλον, ὕμνον

²¹⁹ Срв. ирм. 1 на канона за 15. VIII, гл. 1: μετὰ χορῶν καὶ τυμπάνων τῷ σῶϊ ἄδοντας Μονογενεῖ – с танци и тимпани пеейки на твоя единороден (син, Дево).

²²⁰ Откр. 18:22: καὶ φωνὴ κίθαρ φθῶν καὶ μουσικῶν καὶ αὐλητῶν καὶ σαλλιστῶν. Синодалният превод гласи: глас от гуслари, певци, свирачи на пищелки и тръбачи. Срещу μουσικῶν стои „певци“! Това не само обърква (вместо да помага), но е грешно по смисъл. В славянската библия смисълът е запазен: *гласъ гудецъ и мусикии и пискателей и трубъ*. Осъвременен, преводът би бил „звук на китаристи, музиканти, флейтисти и тръбачи“.

²²¹ Дан. 3:5-15 в думите παντὸς γένους μουσικῶν – всякакъв род *музики*. Иез. 26:13 τὸ πλῆθος τῶν μουσικῶν σου – множеството твои музиканти.

ἀναμέλλοντες Ὁ ὑπερψούμενος τῶν πατέρων καὶ ἡμῶν, Θεὸς
εὐλογητὸς εἶ²²²;

θεῖος ἔρως τῆ τῶν ὁσίων τριφθόγγῳ λύρᾳ ἀντιθεγγόμενος
μουσικοῖς ὀργάνοις ἐν μέσῳ φλογος.²²³

В тях без усилие установяваме противопоставянето между словесно (реч) и безсловесно (инструмент). Много от ирмосите на 7-ма песен недвусмислено тълкуват посоченото място от пророк Даниил и богослужебно повтарят библейския възглед по отношение на музиката и музикалните инструменти. Изводът е еднозначен: „музиката“ (в ед. ч.) е подмината, а на „музиките“ (в мн. ч. – свиренията и свирачите, тоест музикантите) е сложен отрицателен печат.

В посоченото измерение патристическа „музика“ собствено не може да бъде търсена. От друга страна, тя е напълно немислима като „изкуство на музите“²²⁴, тъй като в онтологията на патристическото мислене то не е възможно. При такова положение говоренето за църковна музика по отношение на химните и Писанието е некоректно както исторически, така и същностно. Може би също и по тази причина отците взимат Псалтира и псалмите за същностни определители на музикалното отношение на човека към Бога („коренът на живота е псалмопението“; „животът ти да

²²² Томина Неделя, п. 7. тълкуващ мястото от книгата на пророк Даниил: Щом музикалната симфония (вид инструмент) призова хората да се поклонят на златния истукан, Давидовите отроци посрамираха тиранското извратено постановление и превърнаха огъня в роса, като вярно на отците пееха от Сионските песни, възпявайки песен: Ти, наш и на отците ни Боже, който си превъзносим, благословен си.

²²³ Ирм. 7, кан. на 15. VIII: на музикалните инструменти (на Навуходоносор) *противоречеше* из сред огъня (на пещта) божествената любов на преподобните момци с тяхната *триречева* лира (т.е. гласовете им).

²²⁴ Plato, Alcib. 108cd. По-подробно за видовете „музика“ и Платоновият „проект за музиката като явление в човешкия живот на всички възможни нива“ вж. Булева, М. Идеята за хармонията, Астарта 2009, с. 338-350.

бъде псалм“). В Писанието, песнопенията и творенията на отците, писали по този въпрос, няма място, в което да се говори, че смисълът на живота е да се прави музика или да бъде самият той, животът, музика. Към никого отците не е отправяно послание „вземи се заеми с музика“ (Phaed. 60e), и никой от тях не е говорил за което и да било благочестиво занимание, че е „най-висшата музика“ (Phaed. 61). Вероятно поради това, че има „немузикален“, т.е. немужен произход, патристическата храмова музика, освен че не се именува „музика“, а „пеене“, „псалмодия“ и пр.²²⁵, ползва дори вътрешно, като апарат, библейски реалии (а не класически, елинско-римски). Църковните песен, глас, псалм, химн, кимвал, гусли са всъщност преведени реалии от старозаветното богослужение, чиито превод на гръцки влиза в църковно обръщение със Септуагинта. Така дори и в по-късното „осмогласие“ певческото понятийно мислене ще има онтологичната етимология (причинността) на богослужебната „музика“, т.е. църковното песнопение ще се основава изключително върху светото Писание.²²⁶ Разбира се, в това „основаване“ трябва да се поставят също цялата образност и предобразност, използвани в песнопенията, и да се уточни, че отците показват приемство не само по отношение на основата на църковната песен, но и на нейната форма – в смисъл на непременно акапелна и единствено монофонична. Акапелността е изискване, а монофоничността е факт като за първото отците се позовават на новия завет, а второто не се обсъжда, тъй като е възприето наследство от старозаветното богослужение както и

²²⁵ Изчерпателно за употребата и смисъла на „псалм“ и „псалмодия“ у отците на Църквата вж. Βουρλής, Αθ. ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΝΘΙΚΑΙ ΟΥΡΕΙΣ ... σσ. 19-27.

²²⁶ Подробно по въпроса Pons, A. 'Le droit de la musique et du chant sacré dans l'Écriture sainte', RM, vol. 37 (1955), № 1, pp. 30-42. На с. 32 авторът пише: Au terme de ces pages, nous pourrions dire que le fondement du chant sacré de l'Église est entièrement renfermé dans l'Écriture (В края на тези страници ще можем да кажем, че основата на свещеното пеене на Църквата е изцяло заключено в Писанието).

обща практика в границите на Римската държава.²²⁷ Казано с оглед на античността, патристическата песен е същностно, фундаментално различна от гръко-римската музика. С други думи, понятийно и формално технически както и образно-литературно патристическата песен (*asma, hymnos, òdē, psalmos*) е отгледана от Писанието, загледана е в него и през него се критикува, а когато се отнася към външна на устоите си музика и/или музикално мислене, прави това не като същностна необходимост.

При такава, почти абсолютна свещенотекстова позиция се открива своеобразието на патристическия музикален етос. Психагогичната духовна сила на песента е указана в Писанието, дадена е от Бога и е възможна в условието на примирението с него. Най-ярък пример за певец на такива песни е цар Давид, който поради това става и патристически образец за свято и действено преобразяващо пеене (вж. Приложение 3/11).²²⁸ Псалтирът е приет единодушно като „песенната книга“ в християнския храм и частен живот и бива препоръчван като *пеенка*, достатъчна за целия душевно-духовен живот. Оказва се, че патристиката прилича на античността в своето „през звуци“ обръщане към душата, но се разминава с нея в условията и предпоставките, в които разглежда музикалното влияние. Разминава се по отношения на неговия генезис, смисъл, а също така и хронологически – цар Давид е с около половин

²²⁷ Срв. *Αλφειζάκη, Αντ. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΟ ΤΟ ΜΕΓΑ ΒΑΣΙΛΕΙΟ, Θεσσαλονίκη, 1981, σσ. 265-269. Βουρλής, Αθ. Пос. съч. σσ.70-75.*

²²⁸ 1Цар. 16:14-16, 23: А от Саула отстъпи Духът Господен, и зъл дух от Господа го мъчеше. И рекоха на Саула неговите слуги: ето, зъл дух от Бога те мъчи. Нека нашият господар заповяда на слугите си, които са пред тебе, да потърсят човек, който знае да свири на гусла, и, когато злият от Бога дух дойде върху тебе, той, свирейки с ръка, ще те успокоява. И колчем духът от Бога дойде върху Саула, Давид вземаше гуслата, свиреше, и на Саула ставаше по-добре и по-весело, и злият дух се махваше от него (Синодален превод).

хилядолетие (!) по-рано от Дамон, с когото собствено започва античното учение за музикалния етос.²²⁹

Ἐπεὶ οὖν πάν τὸ κατὰ φύσιν φίλον τῇ φύσει, ἀπεδείχθη δὲ κατὰ φύσιν ἡμῖν οὕσα ἢ μουσική, τοῦτου χάριν ὁ μέγας Δαβὶδ τῇ περὶ τῶν ἀρετῶν φιλοσοφία τὴν μελωδίαν κατέμιξεν, οἷόν τινα μέλιτος ἡδονὴν τῶν ὑψηλῶν καταχέας δογμάτων, δι' ἧς ἑαυτὴν ἀναθεωρεῖ τρόπον τινὰ καὶ θεραλεύει ἢ φύσις. θεραλεία γὰρ φύσεώς ἐστὶν ἢ τῆς ζωῆς εὐρυθμία, ἣν μοι δοκεῖ συμβουλεύειν δι' αἰνιγμάτων ἢ μελωδία.²³⁰

Патристическият музикален етос се откроява като самостоятелно учение, което, поради особеността си, вероятно трябва да бъде наричано вокално химнически етос.

II. 7. 1. *Solo vox na отците*

Битийно новото разбиране на света в Новия завет дава добра възможност да се проникне в известното у отците неприемане на инструменталната музика за храмова, а и въобще за молитвена употреба, откъдето също така идва изключителното въздигане на достойнството на човешкия глас. Накратко това е изразено с известното от Атанасий Александрийски Μὴ διὰ κίθαρῶν (Не с китари)²³¹. Настояването на solo vox е преди всичко предлагане на нов поглед към музикалното въобще, който очевидно се основа

²²⁹ Дамон се приема за основател на теорията за музикалния етос, следвайки питагорейските традиции. Срв. напр. *Fubini*, Enr. *Les philosophes et la musique*, Paris 1983, p. 21-22, *Portnoy*, J. *The philosopher and music*, New York, 1954, p. 11. Общо за античния музикален етос вж. *Лосев*, А. ИАЭ, т. IV, с. 550 и сл.

²³⁰ Greg. Nys., In inscr. Psalm. 5, 33: Понеже всичко, съответстващо на природата е приятно за природата, музиката по природа ни е присъща. Заради това, великият Давид размеси мелодията с мъдростта (philosophia) на добродетелите, като да разля някаква медена сладост възвишените истини, чрез която сладост природата се вглежда в себе си и по някакъв начин се лекува. Защото лекуването на природата е благочинието (eurythmia) на живота, на което ми се струва, че посредством загадки помага мелодията.

²³¹ Athan. Alex., Expos. in ps., 27, 217. Целият текст гласи: Ψάλλετε συνετῶς. Μὴ διὰ κίθαρῶν, ὡς οἱ πρόην· τοῦτο γὰρ τὸ συνετῶς – Пейте разумно, не с гусли както предците, защото това означава разумно.

не на митологичното музикално начало (в античния случай – олимпийско-азиатско). Но тази новост, изправяща се срещу цялата митологичност на инструментална култура на Средиземноморието, е по отношение не само на гръкоримската култура. Въпреки че е своеобразна отрицателна музикално-инструментална революция, тя не е неогенна, а е разбираана като наследник на *хвалитния* смисъл на песните от Стария завет. Изцяло „словесната служба“ в Новия завет и творенията на отците е логическо литургическо продължение на старозаветното *Ψάλλετε συνετῶς* (пейте разумно). Мисълта на Атанасий Александрийски отразява в случая не отделна позиция на един от видните архиереи, а цялостното патристическо приемане на пророческия смисъл на псалмите, който се отнася главно към идването на Месия и служението му като служене на Словото чрез слово. И в Стария завет се говори за псалтир, гусли, тимпани, но се набляга върху човешкия глас, а инструментите са средства към по-точно хваление, които допълват човешкото слово. Самите те са човешко творение без божествен произход или употреба, който да им осигури както социален, така и религиозен „вечен“ живот, което е основна черта на митологичния музикално-инструментален генезис. По такива причини до идването на Христос използването на музикални инструменти не бива отхвърлено, но убедително отстъпва на песента. То не носи божествен печат (за разлика от гласа) и затова след повярването в идването на Месия, се изпразва въобще нуждата от богослужебните средства на Стария завет (жертвоприношения, музикални инструменти и пр.), на които започва да се гледа като на сянка на Новия завет:

οἱ μὲν γὰρ λάλαι κατὰ τὸν Μωσέως δοθέντα νόμον ἱερουργοῦντες θεῶ
ὡς ἐν τύλῳ καὶ σκιᾷ προσῆγον λατρείας.

Οὐκοῦν μεσίτης μὲν ὁ Μωσῆς, πλὴν ὡς ἐν τύλῳ καὶ σκιαῖς· ὁ δὲ ἀληθὴς μεσίτης Χριστὸς.²³²

Ясно става, че за отците използването на музикални инструменти в християнското богослужение не отстъпва от общото връщане към благочестието на старозаветния юдейския закон, което в новозаветна светлина няма място и дори е „ненавистно“ за самия Бог:

Ἄκουσον γοῦν τῶν προφητῶν, μᾶλλον δὲ ἄκουσον τοῦ Θεοῦ...
Μεμίσηκα, ἀπῶσμαι τὰς ἐορτὰς ὑμῶν. Ὁ Θεὸς μισεῖ, καὶ σὺ κοινωνεῖς;
Καὶ οὐκ εἶπε, τήνδε ἢ τήνδε τὴν ἐορτὴν, ἀλλὰ πάσας ὁμοῦ. Βούλει ἰδεῖν,
ὅτι καὶ τὴν διὰ τυμπάνων καὶ τῆς κιθάρας καὶ τῶν
ψαλτηρίων καὶ τῶν ἄλλων ὀργάνων λατρείαν μισεῖ;
Μετάστησον ἀπ' ἐμοῦ ἤχον ῥόδων σου, φησὶ, καὶ ψαλμὸν ὀργάνων σου
οὐκ ἀκούσομαι. Ὁ Θεὸς λέγει, Μετάστησον ἀπ' ἐμοῦ·καὶ σὺ τρέχεις
*ἀκουσόμενος τῶν σαλλίγγων?*²³³

Отхвърлянето на музикалните инструменти у отците е най-вече положително утвърждаване на смисъла на словесното песенно служение на човека като „най-добрият музикален инструмент“, и едва след това отнасяне на инструментите към старозаветния

²³² Cyp. Alex., *Fragm. in s. Pauli epist. ad Hebr.* 399: Някога, според дадения Моисеев закон, свещенослужащите принасяха служби като в очертание и сянка. *Glaph. in Pentat.* 69, 497: Следователно и Моисей е ходатай, но като в очертание и сянка, а истинският ходатай е Христос. Срв. също *Epistulae paschales sive Homiliae paschales* 77, 824.

²³³ Joan. Chrys., *Adv. Jud.* 48, 853: Чуй прочее пророците или по-скоро чуй Бога...*Възненавидях, ще отхвърля вашите празници.* Бог ненавижда, а ти участваш (в юдейските празници)? И не рече този или онзи празник, а всички заедно. Искаш ли да разбереш, че ненавижда и богослужението с тимпани и гусли, и псалтири и останалите музикални инструменти? *Отхвърли от мен гласа на твоите песни, казва, защото няма да чуя псалма на твоите инструменти.* Бог казва „отхвърли от мен“, а ти тичаш, чувайки тръбите (инструментите)? Курсивите са по TLG, с което се отграничават библейските цитати от думите на автора. Подчертаването е мое, ЙБ

култ или към кръга на езическите обичаи, което често се сочи за първостепенно²³⁴ (вж. Приложение 5/13).

Тук е необходимо да се отбележи една изключителна особеност на самия библейски текст по отношение на многостранното използване на музикални инструменти. Макар и употребявани в старозаветното богослужение,²³⁵ инструментите са изобретение на наследниците на Каин, т.е. са по същество резултат на обръщането към земното и безсловесното и търсенето на утеха в неговото постигане. Баща на всички струнни и духови е Йувал.²³⁶ Но тъй като и той е от рода на Каин, инструменталната музика също влиза в ансамбъла на обрънатите към човека постижения, върху които се гради светският начин на живот. Музикалните инструменти са постижение, чийто произход възлиза към род, който се отрича от божия закон (вж. Приложение 4/ 12) и тръгва по човешкия закон.²³⁷ Поради това,

²³⁴ Срв. напр. Wellesz, E. A history..., p. 68, 81, 145. Portnoy, J. The philosopher and music: A historical outline, NY 1954, p. 47.

²³⁵ Вж. напр. 2 Парал. 5: 12, Пс. 87:7.

²³⁶ Бит. 4:21.

²³⁷ В тълкуването си на книга Битие, явно опирайки се на Василий Велики (Приложение 4/12), епископ Варнава Беляев вижда в Каиновото „изпадане“ от Бога началото на културната и цивилизационната нагласа на човека. Наследниците на Каин, следвайки изложението в книга Битие, са първите свирачи, металурзи, ковачи и пр., който ред върви към желанието за лек живот, а от там – към чувственост и съблазни. На Каинитите книга Битие противопоставя Ситите. Сит е брат на Каин, който се родил на мястото на убития от него Авел. Със Ситите започнало „да се призовава името на Господа“ (Бит. 4:26), което обобщава духовно богослужебната нагласа и обръщението на човека към Бога. Разсъжденията на Беляев изхождат от библейското повествование, еврейските собствени имена и патристическите (основно аскетически) текстове – Беляев В., Основы искусства святости, т. III, Нижний Новгород 1997, с. 10-14. Текстът на Беляев дава възможност да се види буквално „битийната“ разлика между устното славословие и инструменталната музика, на което настояват всички отци на църквата, говорещи по въпроса. Конкретно за възгледите на Василий Велики по отношение на музиката вж. на български Игнатов, Л. ‘За творенията на св. Василий Велики от музикално гледище’ – В: Християнство и култура. Год. VIII (2009), бр. 1 (36) с.93-104.

въпреки използването им в богослужението, те се възприемат по снизхождение – като необходимост поради невъзможността на хората да надмогнат телесната си прилепчивост:

τὸ παλαιὸν οὕτως ἤγοντο διὰ τῶν ὀργάνων τούτων, διὰ τὴν λαχύτητα τῆς διανοίας αὐτῶν, καὶ τὸ ἄρτι ἀπεσπλάσθαι ἀπὸ τῶν εἰδώλων. Ὡσπερ οὖν τὰς θυσίας συνεχώρησεν, οὕτω καὶ ταῦτα ἐπέτρεψε, συγκαταβαίνων αὐτῶν τῇ ἀσθενείᾳ.²³⁸

По тази причина музикалните инструменти често се описват чрез със силно отрицателни изрази – като причина за съблазън и отпадане от правия път и възвестяващи демонски обичаи. Сравнено античността, онова, което е нейна отличителна и положителна музикална страна – култът към Кибела, орфическите песенни заклинания, музикалните състезания в чест на Аполон и пр. – бива разглеждано от отците изцяло в плана на персонализираното слово Божие и човека, живеещ в неговото име. Инструменталната музика бива патристически отхвърляна на основата на такива отношения между християнска и нехристиянска музикална антропология (предвид човека като словесно-песенно богопочитащ).

II. 7. 2. Песента като патристическо ръководство

Набива се на очи, че патристическото обясняване на това що е „песен“ е обясняване на християнския живот, което от музикологическа гледна точка няма никаква стойност. Най-добър пример за това виждаме в многобройните тълкувания на псалмите, които нямат допир с днешната музикология, но са псалмология, което пък означава, че са също и музикално мислене. Обикновено тълкуванията биват разглеждани от

²³⁸ Joan. Chrys., Expos. in Ps. 55, 494: В древност са служели чрез тези (музикални) инструменти, заради грубостта (букв. тлъстостта) на разума си и едва скоро се откъсват от идолите. Та както е допуснал (Бог) жертвоприношенията, така е позволил и инструментите, снизхождайки към безсилието им.

богословска, догматическа или нравствена гледна точка,²³⁹ като се подчертава фактическото отсъствие на музикалната страна. Ако този формален възглед се приложи към погледа на отците изобщо към всяко изкуство, това излиза напълно вярно. Проблем обаче е което и да било обръщане към отците по отношение на което и да било художество, защото въпреки неотменимото участие на художествени средства и умения в техния живот, изчистена и съвременна научна грижа в тези области трудно се открива. Така, че по-скоро трябва или да се потърси различен начин за музикално обяснение на тези тълкувания, респ. на подобен поглед към музикалното, или да се приеме позиция на музикологията, за която обръщането единствено към структурите на звучащото може да бъде прието за музикално мислене. Но голяма част от списвачите на тълкуванията сами са били певци и сведущи в светската музика, както и образовани в стандартите на съвременната им наука. Следователно е необходимо да се приеме, че решенията им да пишат по един или друг начин са със сигурност конкретно музикално мислене, при това напълно премислено и сериозно, само че различно от нашето.

Път към подобно музикално мислене, твърде мъчно доловимо от съвременния музикант, се търси отново в една нагласа на църковните отци към изкуствата въобще, свършено различна от античната. Тук тя бива наричана „пастирска“, имайки предвид както конкретно личното, т.е. епископското, така и обобщително стадното, т.е. богослужебното начало. Пастирската грижа ще бъде онази, която ще трябва да реши какви художествени средства да се използват и по какъв начин изобщо да се организира общественият и частният християнски живот. Но трябва да се подчертае, че самият пастир бива призван да подражава на архипастиря, който е изначално опримерен в Евангелието: тъй като в Новия завет няма „музика“, въвеждането на музикален и музикологичен критерий в богослужението е

²³⁹ Напр. Βουρλής, Αθ. ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΝΘΙΚΑΙ ΟΨΕΙΣ...

безпрецедентно – няма основания и е безотговорно тъкмо към възлагащия отговорността. Така се получава една задължителна не толкова хоризонтална или вертикална насоченост на изкуството, а оградна. Изкуството е в служба на опазването на стадото и израз на самото него. Затова и заетият от античността образ на Орфей е различен в християнството. Като образ на Христос през първите векове християнската художествена изразителност този Орфей не е античният. Той по същество няма общо с античността, доколкото „добрият пастир“ ѝ е чужд. По този начин чрез изкуството пастирската нагласа намира път към утвърждаване на истините, които да пазят стадото и така самото изкуство става изобразимо като музикален инструмент на архипастиря (което и собствено говорят образите на Орфей-Христос). Поради това архиереите в градовете и игумените в манастирите трябва се самоусещат лично отговорни пред Бога за християнското пеене и за изобщо художествения живот. Историята ни дава многобройни са примерите за стремеж към радикално определяне на едва ли не цялостния, а не толкова храмов музикален живот.²⁴⁰ Ето защо в мисълта на Григорий Ниски „животът ти да стане псалм“ е видима пълна така да се каже музикална пастирска грижа, която е почти пастирски радикализъм по отношение на музикалния живот. Ако животът ти стане псалм, как остава място за театрален или друг инструментално-забавен живот с неговите изисквания?

Античността не познава подобен епископски, персонафициран музикален авторитет, който, само при условие, че се съ-образява с образа на пастиря от Евангелието, има властта да се разпорежда какъв да бъде музикалният живот. Доколкото самият епископ е засвидетелствал и носи верността си към Христос, дотолкова и решенията му са пастирски, (а не са просто властови). И паството може да откаже ръководството на пастиря и да не го слуша, тъкмо защото не разпознава гласа му като

²⁴⁰ Примерът с Амвросий Медиолански е достатъчен.

пастирски.²⁴¹ Платон единствено мечтае за подобни закони, вероятно защото не познава социалната парадигма и обусловеното чрез свето писание самоопределяне на „стадото“, което трябва да бъде опасно или оградено от личността на духовния пастир. Животът на човека-общност и човека-единица, които възприемат себе си като „божие стадо“²⁴² и „словесна овца“²⁴³, от една страна няма аналог в античността, а от друга, необходимо обуславя едно съвършено ново мислене и светоусещане. Християнинът е или пасом или пастир, като и във втория случай той пак е под ръководството на пастирството на Бога, проявявано в съборната църква. В тази подредба човекът е винаги воден, независимо дали е водещ. Епископът е буквално надзирател, но и самият той е надзираван като служител – един ярък източен йерархичен принцип. На пастиря е поверено стадо, но и той е поверен и тази пастирска вмененост отваря врати за несрещано извън оградата на „стадото“ музикално мислене и поведение – песенният живот се обуславя и определя от преданието и авторитета на църквата. Ако те се следват, песента ще бъде богоугодна и няма да има музикални „загубени овци“²⁴⁴.

Поради посоченото до тук, се приема, че архиепастирският поглед е лостът за обяснение на „нравствено-догматичните“ обяснения и тълкувания на пеенето и музиката по смисъла на

²⁴¹ Тук също е достатъчен един пример при това не с „обикновен“ епископ, а с константинополския архиепископ (патриарх) Несторий.

²⁴² Напр. Деян. 20:28: *προσέχετε οὖν ἑαυτοῖς καὶ παντὶ τῷ ποιμνίῳ, ἐν ᾧ ὑμεῖς τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον ἔθετο ἐπισκόπους, ποιμαίνειν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ* – Внимавайте, прочее, към себе си и към цялото стадо, в което светият Дух ви е поставил епископи (надзиратели), да *пасете* църквата на Господа и Бога. Курсивът е мой, с който подчертавам връзката между думата „паса, пастиря“ и прилагателното в тропара за Григорий Богослов „пастирски“. В Стария завет верният е не по-малко пасом. Срв. Пс. 76: 21, Зах. 9:16.

²⁴³ Срв. огласителен чин при кръщение, втора запретителна молитва, Требник, София, 1994, с. 32.

²⁴⁴ Срв. Пс. 118:176 и оттам взетия израз в заупокойните евлогитарии, тр. 1, гл. 5 *πρόβατον ἀπολωλός* – загубена овца (съм).

неговото решително влияние върху съставянето на най-важните литургични текстове като, например, Символа на вярата.²⁴⁵ Именно пастирската нагласа е отговорна и за изявеното по недвусмислен начин и на много места в химните и патристическите текстове антиелинско отношение, разбирайки под това елинската мъдрост и философия.²⁴⁶ Сред най-характерни са следните песнопения, написани при това на гръцки език от гръцки образовани или по потекло певци:

Ὁ Πέτρος ῥητορευεῖ, καὶ Πλάτων κατεσίγησε, διδάσκει Παῦλος,
Πυθαγόρας ἔδυσε· λοιπὸν τῶν Ἀποστόλων, θεολογῶν ὁ δῆμος, τὴν τῶν
Ἑλλήνων νεκρὰν φθογγήν, καταθάπτει, καὶ τὸν Κόσμον, συνεγείρει
πρὸς λατρείαν Χριστοῦ.²⁴⁷

Ἵπὲρ τὴν τῶν Ἑλλήνων παιδείαν, τὴν τῶν Ἀποστόλων σοφίαν
προέκριναν οἱ ἅγιοι Μάρτυρες, τὰς βίβλους τῶν ρητόρων
καταλείψαντες, καὶ τὰς τῶν ἀλιέων ἐνδιαπρέψαντες· ἐκεῖ μὲν γὰρ
εὐγλωττία ρημάτων, ἐν δὲ ταῖς τῶν ἀγραμμάτων θεηγορίας, τὴν τῆς
Τριάδος ἐδιδάσκοντο θεολογίαν.²⁴⁸

²⁴⁵ Срв. *Παπαθανασίου*, Χρ. Τὸ «κατ' ἀκρίβειαν» βάπτισμα καὶ οἱ ἐξ αὐτοῦ παρεκκλίσεις, Ἀθήνα, 2001, σ. 87. Книгата е докторска дисертация, разглеждаща каноничния чин на кръщение на основата на решенията на поместните и вселенски събори творенията и на отците на църквата с подробен индекс и библиография.

²⁴⁶ В библейските текстове срв. 1Тим. 6:20 и особено Ис: 9:12: Συρίαν ἀφ' ἡλίου ἀνατολῶν καὶ τοὺς Ἑλληνας ἀφ' ἡλίου δυσμῶν, τοὺς κατεσθίοντας τὸν Ἰσραὴλ ὅλω τῷ στόματι – Сирия от изтока на слънцето и Елините от запад на слънцето, поглъщащи Израиля с цяла уста (в 70-те).

²⁴⁷ Втори канон в Четв. на трета седмица от Вел. пост, п. 9., тр. 2, гл. 6: Петър вещае и Платон замлъкна; учителства Павел, заляза Питагор. Останалият богославец апостолски събор мъртвата реч на Елините погребва, и възстановява света за служба Христова.

²⁴⁸ Утр. стих. стих. на 13. XII, Слава, гл. 8: Като захвърлиха витиеватите книги (на реторите) и се украсиха с тези на рибарите, светите Мъченици избраха Апостолската премъдрост над Елинското учение (paideia) – при него е красноречието, а в богоречията на неуките (agrammatōn) научиха богословието на Троицата.

Ὁ ποιμενικὸς αὐλὸς τῆς θεολογίας σου τὰς τῶν ρητόρων ἐνίκησε
σάλλιγγας.²⁴⁹

След като елиньството в мъдростта си е победено от пастирския глас, езичеството остава единствено като история:

Ἡ τῶν Ἀποστόλων παναρμόνιος λύρα, ἐξ ἁγίου Πνεύματος κινουμένη,
τὰς τῶν στυγερῶν Δαιμόνων τελετὰς κατήργησε.²⁵⁰

От подобни примери е видно, че онтологично приемство между античния и патристическия „пределен битиен хоризонт“ е немислимо. Така въпросът на Терулиан (Какво общо между Атина и Йерусалим?) отново получава яснота, но придобива и нова острота. От своя страна търсенето на действително приемство между двата „града“ е недоказуемо и лишено от смисъл, доколкото църковните отци утвърждават от една страна приемство по линия на пророците и откровенията на Стария завет, а от друга – съвършено нов живот и песенно мислене.

²⁴⁹ Тропар на Григорий Богослов, 25. I, гл. 1: Пастирският дудук на твоето богословие, на витиите победи тръбите. В случая „дудук“ отговаря на гр. aulos – дървен духов инструмент. Ако последният текст бъде преведен в днешни реалии, прилича на един дървен духов, който надсвирва цяла група медни духови. Може да се отбележи, че и до днес пастирите винаги са с духови инструменти, които зависят от дишането, дъха и диханието на човека.

²⁵⁰ 2-ра стих. стих. в Сряда на Томина Неделя: Движима от светия Дух, всенастроената (panarmonios) апостолска лира обезсили на Демоните мерзките обреди (teletai). Тук παναρμόνιος е „настроен във всички отношения“.

Заклучение

Изборът на дисертационната тема показва, че в работата на първо място се поставя въпрос за музикалното мислене и после за неговите конкретни прояви – антично и патристично. Във формулировката на заглавието е съсредоточено изначално разграничение между музикалното и музикално като в първото се вижда една целокупност, която обуславя всяко частно мислене. Обръщането към „музикалното“ автоматично поставя проблема за методологията на неговото търсене и тя се откроява като решаваща за възможността то да бъде доловено. С други думи се търси подход, който да помогне да се разкрият такива същностни музикални нагласи, които да побират формите на обединени под общо име многообразни духовни полета (антична музика, патристическа музика). Поради това главен методологически въпрос по отношение на античността става въпросът за музикалните теории и музикалните паметници. Могат ли те да се приемат за музикалното мислене, а и въобще музиката на античността? Отговорът според изложението е отрицателен. Основание за такъв, противоположен на научната музикология отговор се търси в музикалните явления, които независимо от една или друга рефлексивна санкция задават музикални хоризонти и дори смислово определят цели културни изисквания през цялата исторически приемана античност.

При такова положение, наложително става да се намерят музикални показатели, които да освидетелстват издирваната музикална цялост. Конкретно такива аз виждам в „местата“, в които музиката има ако не водеща, то отличителна роля. На тях именно се спирам във всяка една от подглавите: обредността (мистериите) като *par excellence* музикално явление в древна Елада, Дионисовата музикалност, Платоновата философска музика, Питагорейската музика фокусирана върху „неизчислената“ питагорова музикална практика. За целта се

облягам на такива текстове, които недвусмислено да свидетелстват за изначало направеното разграничение между музикалното и музикално мислене.

Основният извод, който правя на основата на този подход (нека го нарека същностно музикологичен) е, че музикалната рефлексия е неспособна нито да замести музикалния феномен, нито още по-малко да го вмести. Така за музикалното мислене на античността остава единствено възможността да бъде целостта на античния космологико-митологичен хоризонт, проявен в музика.

По отношение на гръкоезичната патристика, главният въпрос, чийто отговор търся, събирателно се свежда до „защо отците почти хилядолетие не пишат нищо собствено за музиката нито по тяхно време, нито по принцип?“. И това при положение, че именно на гръцки са написани всички антични теории и изследвания за музиката и отците са причастни на това образование. С други думи аз виждам откровено заявената „безгласна“ позиция на отците като конкретно музикално мислене и търся неговия смисъл. От друга страна това „безгласие“ има своя опонент в лицето на същите тези отци, които непрестанно говорят за „псалмо/пение“ и „песни“, пишат „химни“ и възхваляват непрестанното славословие. Дори показват, при определени условия, живота като песен. Самата „песен“ от своя страна както в библейската, така и патристическата традиция се полага от самото начало до края на благочестивия живот. Така тази своеобразна музикална поляризация между собствено музикално мълчане и непрестанно хвалене на „песента“ извика търсенето на отговора на въпроса „коя е патристическата песен?“, тъй като очевидно тя става съсредоточие на музикалното мислене на отците и като такава – основа за отхвърляне на музикалните инструменти от богослужебния живот. Отговор на въпросите както и при античността отново се търси в такива пластове, които да

разкриват въобще възможността да си само в един „песенен“ тропос. Те биват откривани в патристичните „време“, „славословие“, „Закон“, „песен“ и преди всичко верен пастирски авторитет.

На основата на така направеното изследване се стига до генералния извод, че, макар сравнявани, *музикалното* мислене на античността (като „из звука на мита“) и музикалното мислене на патристиката (като „из песента на Завета“) са онтологически незаменяеми; изцяло самобитни.

Цитирана литература

(за двете части на работата – I и II глави)

На български език:

Антична поезия. Изд. Наука и изкуство, София, 1970.

Аристотел. Политика. Изд. Отворено общество, София, 1995.

Банев, Йордан. 'Музиколечението в османската култура. Паралели с античните гръцки представи' – В: Млад научен форум за музика и танц, кн. 3. Изд. Нов български университет, София, 2009, с. 244–249.

Богданов, Богдан. История на старогръцката култура. Изд. Наука и изкуство, София, 1989.

Богданов, Б. Орфей и древната митология на балканите, 2-ро електронно издание, София 2006.

Бошнакова, Анна. Авлос и Лира: Философия на музиката в древна Елада. Изд. ЛиК, София, 2003.

Булева, Марияна. Идеята за хармония. Изд. Астарта, 2009.

Восточно Церковно Пение. Цветособрание. Часть IV –а, Литургия. Изд. Монастырь Св. Георги Зографъ во Св. Гора, 1905.

Гичева-Гочев, Димка. Нови опити върху Аристотелевия телеологизъм, София, 1999.

Гочев, Николай. Античният херметизъм. Изд. "Сонм", Университетско издателство "Св. Климент Охридски", София, 1999.

Иванов, Иван. Между ангелите и човечите: Литургическата музикално-химнографска традиция на исихазма. СИ, София, 2006.

Игнатов, Любомир. 'За творенията на св. Василий Велики от музикално гледище' – В: Християнство и култура. Год. VIII (2009), бр. 1 (36) с.93-104

Игнатов, Любомир. 'Новооткрити извори за живота и църковномузикалната дейност на Димитър Златанов – Градоборски' – В: Българско музикознание, 1/2009, стр. 34-50.

Идеята за времето (Антология). Съст. Попов, Здравко и Бояджиев, Цочо, София, 1985.

Йончев, Иля. Музикологичният дискурс. Изд. Рива, София, 1997.

Йончев, Иля. Музикалният смисъл. Изд. Рива, София, 2006.

Квинтилиан. За обучението на оратора. Изд. Наука и изкуство, София, 1982.

Лосев, Алексей. Диалектика на мита. Изд. Славика, София, 2003.

Михайлов, Георги. Траките. София, 1972.

Ницше. Раждането на трагедията и други съчинения. Изд. Наука и изкуство, София, 1990.

Овидий. Метаморфози. Народна култура, София, 1981.

Платон. Диалози.

Том 2. Изд. Наука и изкуство, София, 1982.

Том 3 (Държавата). Изд. Наука и изкуство, София, 1981.

Том 4. Изд. Наука и изкуство, София, 1990.

Платон. Закони. Изд. Сонм, София, 2006.

Плиний Млади, Писма. ДИ Народна култура, София, 1979.

Питагор и питагорейците. Изд. Лик, София, 1994.

Фол, Александър. Тракийският Дионис. Ч.І. Загрей. УИ, София, 1991.

Философският ерос. Големите текстове на платоническата любов. Съст. Денкова, Лидия. Изд. ЛиК, София, 1996.

Флоровски, Георги. Творение и изкупление. София, 2008.

Хайдегер, Мартин. Битие и време, София, 2005.

Цоневски, Илия. Патрология. СИ, София, 1986.

Шиваров, Николай. Библейска археология. СИ, София, 1992.

Япова, Кристина. Музиката на горните сърца, София, 2007.

На руски език:

Аверинцев, Сергей. Поэтика ранновизантийской литературы. Изд. Мысл, Москва, 1977.

Античность как тип культуры. Изд. Наука, Москва, 1988.

Беляев, Варнава, Основы искусства святости. В четырех томах. Изд. Братства во имя святого князя Александра Невского, Нижний Новгород, 1997.

Византийская литература. Изд. Наука, Москва 1974.

Герцман, Евгений. Музыкальная боециана. Изд. Глагол, Санкт-Петербург 1995.

Герцман, Евгений. ‘Византийски след в “Περὶ ἕψους” – В: Византийский временник, т. 61 (86), Москва, 2002.

Дворецкий, Йосиф. Древнегреческо-русский словарь, Москва, 1958.

Элиаде, Мирча. История веры и религиозных идей, в 3 т. Т. 2, Москва, 2002.

История математики, в 3-х томах. Москва, Изд. Наука, 1970, Т. I.

Книга правилъ, Москва, 1893.

Коростовцев, Мих. Александрович. Писцы Древнего Египта. Издательство восточной литературы, 1962, (2-рое изд. Москва, 2001).

Лосев, Алексей. Античная музыкальная эстетика. ГМИ, Москва, 1960.

Лосев, Алексей. История античной эстетики (ИАЭ):

Том III – Высокая классика . Изд. Искусство, Москва, 1974.

Том IV – Аристотел и.поздняя классика. Изд. Искусство, Москва, 1975.

Том VI – Поздний эллинизм. Изд. Искусство, Москва, 1980.

Том VIII, кн. 2 – Итоги тысячелетнего развития. Изд. Искусство, Москва, 1994.

Лосев Алексей. Очерки античной эстетики и мифологий (ОАЭМ). Изд. Мысл, Москва, 1993.

Лосев Алексей. Музыка как предмет логики, Изд. Мысль, Москва, 1995.

Платон и его эпоха. Изд. Наука, Москва, 1979.

Повесть Петеисе III. Изд. Художественная литература, Москва 1978.

Поэтика древнегреческой литературы, Изд. Наука, Москва, 1981.

Преподбный Исаак Сирин: Подвижнические слова. Изд. Св.-Тр. Сергиевой Лавры 1911 (репр. изд. Москва, 1998).

Рубан, Юрий. Сретение Господне. Изд. “Ноах”, С.-Петербург 1994.

Толковая Псалтырь, Киевъ, 1882 (Репринтное издание. Издателский отдел Владимирской епархии, Изд. “Талан”).

Филарет, Гумилевский. Исторический обзор песнопевцев греческой церкви, С.-Петербург 1902 (репр. изд. Свято-Троицкая Сергиева лавра 1995).

На английски език

Foley, John. Homer's traditional art, Pennsylvania State University Press, 1999.

Holleman A. W. J. 'The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the relationship between ancient Greek and early Christian music', *Vigiliae Christianae*, Vol. 26, No 1 (Mar., 1972), p. 1-18.

Klein, Udalricus. (post L. Deubner) Iamblichi de vita Pythagorica liber. Leipzig: Teubner, 1937 (repr. 1975).

Music in early Christian literature. Ed. by McKinnon, James, Cambridge University Press, 1987. *

Pottrnoy Julius. The philosopher and music: A historical outline. The humanities press, New York, 1954.

Quandt, William. Orphei hymni, 3rd edn. Berlin: Weidmann, 1962 (repr. 1973).

Schaefer Edward. Catholic music through the ages. Publisher: Hillenbrand Books, 2008.

Wellesz Egon. A history of Byzantine music and hymnography. Clarendon Press, Oxford 1949 (2nd ed. 1961).

Wellesz Egon. 'The Interpretation of Plain-Chant', *Music and Letters* 44 (1963), pp. 343-349.

West Martin. Ancient Greek music. Clarendon press, Oxford 1992.

Winnington-Ingram, R. Mode in ancient greek music. Cambridge, 1936

Worship in Early Christianity, Vol. 15 of "Studies in Early Christianity" (New York: Garland, 1993), pp. 283-295.

На френски език:

Boyancé Pierre. Le culte des Muses chez les philosophes Grecs: Études d'histoire et de psychologie religieuses. Éditeur E. de Boccard, Paris 1937.

Chailley Jacque. La musique grecque antique. Éd. Les belles lettres, Paris 1979.

Høeg Carsten. Les rapports de la musique chrétienne et la musique de l'antiquité classique, *Byzantion* 25-27 (1955-57), p. 383-412.

Huglo Michel. 'Les anciens répertoire de plain-chant: Relations musicales entre Byzance et l'Occident' dans *Achgate: Variorum*, 2005, N° 16 (1-st public. in *Révue grégorienne* 29, 1950), pp. 30-40.

Laloy Louis. L'Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité. Société française d'imprimerie ed de librairie, Paris 1904.

Marrou Henri-Irénée. 'Une théologie de la musique chez Grégoire de Nysse', in *Epektasis: Mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*. Beauchesne 1972, pp. 501-508.

Moutsopoulos Evanghélos. La musique dans l'œuvre de Platon. Presse Univeritaires de France, Paris 1959.

Pons Andre, 'Le droit de la musique et du chant sacré dans l'Écriture sainte', *RM*, vol. 37 (1955), N° 1, p. 30-42.

Vial-Heninnger Mireille. 'Hèrmes l'intelligent – Apollon le vivant. Nature de la relation entre le sensible et l'intelligible de la musique'

dans *Approches herméneutiques de la musique*. Presses Universitaires de Strasbourg 2001.

На гръцки език:

ΑΓΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΝΥΣΣΗΣ. Εἰς τὸν βίον τοῦ Μωϋσέως. Ἐκδόσεις Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, 1990.

Αλυγιζάκη, Αντωνίου. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΟ ΤΟ ΜΕΓΑ ΒΑΣΙΛΕΙΟ, Θεσσαλονίκη, 1981.

Βουρλής, Αθανάσιος. ΔΟΓΜΑΤΙΚΟΗΘΙΚΑΙ ΟΥΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΨΑΛΜΩΔΙΑΣ, Ἀθήναι, 1994.

Κυριαζίδου, Ἀγαθάγγελου. Ο ΡΥΘΜΟΓΡΑΦΟΣ, Κωνσταντινούπολη 1909 (2 έκδ. Θεσσαλονίκη 1991).

Μπαλαγεώργου, Δημητρίου. Η ψαλτική παράδοση των ακολουθιών του Βυζαντινού κοσμικού τυπικού. Ἐκδίδει ὁ Γρηγόριος Στάθης, ΙΔΡΥΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ, Ἀθήνα, 2001.

Ὅσιου πατρὸς ἡμῶν Συμεὼν τοῦ Νεοῦ θεολόγου, Ἔργα. Τόμος τρίτος, Ὕμνοι, ἐπιστολαί. Ἐκδόσεις «ΟΡΘΟΔΟΞΟΣ ΚΥΨΕΛΗ», Θεσσαλονίκη, 1990.

Παναγιωτοπούλου, Δημητρίου. Θεωρία καὶ πράξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἔκδ. Ἀδελφότητα Θεολόγων ἢ «ΖΩΗ», Ἀθήναι 1947.

Παπαδοπούλου Γεωργίου. Συμβουλαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐν Ἀθήναις 1890 (ἀνατ. Κουλτούρα 2000).

Παπαθανασίου Χρήστος., Τὸ «κατ' ἀκρίβειαν» βάπτισμα καὶ οἱ ἕξ αὐτοῦ παρεκκλίσεις. Ἐκδόσεις Γρηγόρη, Ἀθήνα, 2001.

Φλώρος Κωνσταντίνος. Η Ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη, Εκδόσεις ΖΗΤΗ, Θεσσαλονίκη, 1998.

Χρῦσαντος τοῦ ἐκ Μαδύτων. Μέγα θεωρητικὸν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Τεργέστι 1821 (ἀνατ. Κουλτούρα 2000).

Извори:

Jan, Carolus. Musici scriptores Graeci, Lipsiae, 1895.

Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ed. Gerbert, Martin, St. Blasien: Typis San- Blasianis, 1784; (reprint, Hildesheim: G. Olms, 1963).

Scriptorum de Musica Medii aevi, 4 vols. Ed. Coussemaker, Edmond, Paris, 1864-1876 (reprint 1963).

Библејски текстове:

Ἡ Ἀγία Γραφή. Ἔκδ. Ἀδελφότητος Θεολόγων ἡ «ΖΩΗ», Ἀθῆναι, 1998.

Библия. СИ, София, 1984.

Biblia Vulgata. La Editorial Católica, S. A., Madrid, 1985.

Библия (Църковнославянска). Москва 1894.

Богослужебни текстове (извори)

Грцки изданија:

ΙΕΡΑΤΙΚΟΝ. Ἔκδ. Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος (Ἀνατύπωση ΣΤ') 1998.

ΜΗΝΑΙΑ:

Ἰανουαρίου-Μαρτίου – ἔκδ. Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, s.a.

Ἀπριλίου-Δεκεμβρίου – ἔκδ. Φῶς, s.a.

ΟΚΤΟΗΧΟΣ. Ἐκδόσεις Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη, 1998.

ΜΥΣΙΚΑΛΗΝΟΤΟ ΜΙΣΛΕΝΕ ΗΑ ΠΑΤΡΙΣΤΙΚΑΤΑ

ΠΑΡΑΚΛΗΤΙΚΗ. Έκδόσεις Φῶς, s.a.

ΠΕΝΤΙΚΟΣΤΑΡΙΟΝ. Έκδόσεις Φῶς, s.a.

ΤΡΙΩΔΙΟΝ. Έκδόσεις Φῶς, s.a.

ΨΑΛΤΗΡΙΟΝ. Έκδ. Άποστολική Διακονία τῆς Έκκλησίας τῆς Έλλάδος (Άνατύλωση Β΄) 1998.

Руски издания:

Антологіонъ сіестъ цветословъ. Москва, 1857.

Български издания:

Служебник. СИ, София, 1986.

Требник. СИ, София, 1994.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1/07

Joannes Chrysostomus, De paenitentia et in lectionem de Davide et de uxore Uriae [Sp.] 64, 12-13.

Τί οὖν εἰπεῖν ἔχω πρὸς τὸν μακάριον Δαυῖδ, ὅπως ἢ τοῦ Πνεύματος χάρις ὠκονόμησε καθ' ἐκάστην ἡμέραν τε καὶ νύκτα αὐτὸν ἀνακηρύττεσθαι; πάντες γὰρ αὐτὸν ἀντὶ μύρου διὰ στόματος φέρομεν. Ἐν ἐκκλησίᾳ παννυχίδες, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ· ἐν ὀρθριναῖς ὑμνολογίαις καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ· ἐν τοῖς σκηνώμασι τῶν νεκρῶν προπομπᾷ, καὶ πρῶτος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ· ἐν ταῖς οἰκίαις τῶν παρθένων ἰσουργίαι, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ. Ὡ τῶν παραδόξων πραγμάτων! πολλοὶ μῆτε γραμμάτων πείραν τὴν ἀρχὴν εἰληφότες, ἐκμαθόντες, ὅλον τὸν Δαυῖδ ἀποστηθίζουσιν. Ἀλλ' οὐ μόνον ἐν ταῖς πόλεσι καὶ ταῖς ἐκκλησίαις οὕτω κατὰ πάντα καιρὸν καὶ κατὰ πᾶσαν ἡλικίαν ἐκλάμπει, ἀλλὰ καὶ ἐν ἀγροῖς καὶ ἐν ἐρημίαις καὶ εἰς τὴν ἀοίκητον γῆν μετὰ πλείονος τῆς σπουδῆς χορροσασίας ἱεράς ἀνεγείρει τῷ Θεῷ. Ἐν μοναστηρίοις χορὸς ἅγιος ταγμάτων ἀγγελικῶν, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ· ἐν ἀσκητηρίοις παρθένων ἀγέλαι τῶν τὴν Μαριὰμ (13.) μιμουμένων, καὶ πρῶτος, καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ· ἐν ἐρημίαις ἄνδρες ἐσταυρωμένοι προσομιλοῦντες τῷ Θεῷ, καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ τελευταῖος ὁ Δαυῖδ. Καὶ πάντες μὲν ἄνθρωποι τῷ φυσικῷ τῆς νυκτὸς ὑπνῷ τυραννοῦμενοι, πρὸς βάθος καθέλκονται· καὶ Δαυῖδ μόνος ἐφίσταται, καὶ τοὺς τοῦ Θεοῦ δούλους εἰς ἀγγελικὰς παννυχίδας διεγείρει, τὴν γῆν οὐρανὸν ἐργαζόμενος, καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἰσαγγέλους ποιῶν, τὸν ἡμέτερον βίον κατὰ πάντα διακοσμῶν, καὶ τοῖς πᾶσι τὰ πάντα γινόμενος, καὶ διὰ πάντων τὸν ἡμέτερον βίον ἀγγελικὸν ἐργαζόμενος·

Йоан Златоуст. Слово за покаянието, и върху евангелското чтение за Давид и Уриевата жена. PG 64, 12-13.¹

Какво да кажа за блажения Давид, за това как благодатта на Духа тъй устрои, че всеки ден и нощ именно той да се възглася? Защото всички наместо миро него носим с устите си. В църква – всенощни служби, и там пръв и по средата и последен – Давид. На утринните песнословия и пръв и по средата и последен – Давид. Сред жилищата на мъртвите – шествия, и там пръв и последен – Давид. В домовете на девстващи младочки – шевици и тъкани, и там пръв и по средата и последен – Давид. О, чудни неща! Мнозина само с начален опит в писмената са научили и наизуст възгласят целия Давид. И така не само в градовете и храмовете по всяко време и от всяка възраст той блести, но и на полята, и в пустините, и в ненаселената с домове земя той с велико усърдие издига Богу *свещенни певчески ликове*. В манастирите – *свят лик* (χορὸς) от ангелски чинове,² и там пръв и по средата и последен – Давид. В обителите – ликове момичета в девствен подвиг подражават на Мариам,³ и там пръв и по средата и последен – Давид. В пустините – мъже разпнати за света,⁴ беседващи с Бога, и там пръв и по средата и последен – Давид. И когато всички човеци се спущат надълбоко, подвластни на а съня, що естествено идва с нощта, тогава остава единствен Давид. Той вдига Божиите раби за всенощни ангелски бдения, обръщайки земята на небе и правейки хората равни на ангелите. Той украсява всяко наше житейско начинание и, бидейки вса всъм,⁵ чрез всички тези деяния прави живота ни ангелски.

¹ Преводите в приложенията са мои – ЙБ. Традицията приписва това слово на Йоан Златоуст, макар то вероятно да не е негово, което обаче не влияе на патристичната му принадлежност.

² Т.е. монасите

³ Изход 15:20.

⁴ Гал. 6:14.

⁵ I Кор. 9:22, съвременният превод е „всичко за всички“

Eusebius Caesariensis (Pamphili), In cantica
canticorum interpretatio, vol. 3 p. 530, 531,
533. {TLG 2018.012}

Евсевий Памфил,
Изяснение на Песен на песните

Ἄισμα ἁσμάτων διὰ τοῦτο καλεῖται, ἐπειδὴ [μετὰ] τὰ μὲν τ' ἄλλα ἄσματα τοῦτο, μετὰ δὲ τοῦτο οὐκ ἔτι ἄλλο προσδοκᾶν ἐστίν· ἄλλο δὲ λέγω, οὐ βιβλίον, ἀλλὰ τὸ ἐκ τοῦ βιβλίου σημαίνομενον. Ὁ δὲ λέγει, τοιοῦτον ἐστί. Πᾶσα θεία γραφή περὶ τῆς εἰς ἡμᾶς τοῦ Λόγου καθόδου, καὶ τῆς ἐνσάρκου αὐτοῦ παρουσίας προφητεύει [...] Τὸ δὲ ἄσμα τῶν ἁσμάτων οὐχ ὡς προφητεύον ἐστίν, οὐδ' ὡς προσημαῖνον, ἀλλ' ὃν οἱ ἄλλοι προ-απήγγελλον, τοῦτον ὡς ἤδη ἐλθόντα δείκνυσι καὶ ἤδη λαβόντα τὴν σάρκα, δικαίως ἐπὶ συζυγία τοῦ Λόγου καὶ τῆς σαρκὸς ἐπιθαλάμιον ἄδει. Καὶ αἱ μὲν ἄλλαι γραφαὶ λέγουσαι περὶ τοῦ σωτήρος, μετὰξὺ καὶ περὶ ἄλλων τινῶν ἀπαγγέλλουσιν. Τὸ δὲ βιβλίον τοῦτο μόνην τὴν τοῦ Λόγου συζυγίαν πρὸς τὸ σῶμα ἄδει. Καὶ αἱ μὲν ἄλλαι γραφαὶ διὰ τὰ μεταξὺ τελούμενα, εἰσὶ καὶ ὀργῆς καὶ θυμοῦ λόγοι καὶ φόβων ἀπειλή· τὸ δὲ βιβλίον τοῦτο, ἐπειδὴ οὐδὲν ἕτερον ἢ τὴν παρουσίαν μόνην τοῦ Λόγου σημαίνει, θυμηδείας καὶ χαρᾶς καὶ εὐφροσύνης μόνους ἔχει λόγους [...] εἰ καὶ μὴ ὡς ἡμεῖς ἐξ ἀνδρὸς καὶ γυναικός· ἐκ γὰρ μόνης Παρθένου ὡς ὁ πλάστης ἑαυτῷ ἔλαβε σῶμα, πλὴν ὅτι ἐξ ἀνθρώπου· ἄνθρωπος γὰρ ἢ θεοτόκος Μαρία.

Песен на песните – така се нарича, защото след всичките други песни идва тази песен и след нея няма каква друга песен да чакаме. Не говоря за друга книга, а за това, което из книгата се означава. И ето какво казва тя. Всяко божествено писание говори за снизхождането на Словото при нас, хората, и дава пророчества за неговото явяване в плът [...] Но Песен на песните не е нито като пророческа, нито като предвъзвещателна книга. Тя сочи като вече дошъл и вече взел плът оногова, когото другите проповядваха. Тя справедливо пее брачната песен за съчетаването на Словото и плътта. Другите писания, що говорят за спасителя, извещават също и други някои неща. Но тази книга пее само за съчетаването на Словото към тялото. И ако другите книги, заради ония странични неща, що стават и се описват в тях, съдържат още и слова на гняв и печал, на страхове и уплаха, то в тази книга, поради това, че тя за нищо друго не говори, освен за пришествието (букв. „при-съствието“) на Словото, тя е изпълнена само със слова на доволство и радост, и веселие [...] защото не като нас, от мъж и от жена, но от единствената Дева той като творец си взе тяло, и при това тяло от човек, защото човек бе богородицата Мария.

Joannes Chrysostomus, Expositiones in
Psalms. {TLG 2062.143}, 55, 156-159.

(156) Μᾶλλον δὲ ἀναγκαῖον εἶπείν πρῶτον, τίνος ἔνεκεν ὁ ψαλμὸς εἰς τὸν βίον εἰσηνήκεται τὸν ἡμέτερον, καὶ μετ' ᾠδῆς μάλιστα αὕτη ἢ προφητεία λέγεται. Τίνος οὖν ἔνεκεν λέγεται μετ' ᾠδῆς, ἄκουσον· Πολλοὺς τῶν ἀνθρώπων κατιδὼν ὁ Θεὸς ῥαθυμοτέρους ὄντας, καὶ πρὸς τὴν τῶν πνευματικῶν ἀνάγνωσιν δυσχερῶς ἔχοντας, καὶ τὸν ἐκεῖθεν οὐχ ἡδέως ὑπομένοντας κάματον, ποθεινότερον ποιῆσαι τὸν πόνον βουλόμενος, καὶ τοῦ καμάτου τὴν αἴσθησιν ὑποτεμέσθαι, μελωδίαν ἀνέμιξε τῇ προφητεία, ἵνα τῷ ῥυθμῷ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι πάντες, μετὰ πολλῆς τῆς προθυμίας τοὺς ἱεροὺς ἀναπέμπωσιν αὐτῷ ὕμνους. Οὐδὲν γὰρ, οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχὴν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάττει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελαῶν τῶν βιωτικῶν, ὡς μέλος συμφωνίας, καὶ ῥυθμῷ συγκείμενον θεῖον ἄσμα. Οὕτω γοῦν ἡμῶν ἢ φύσις πρὸς τὰ ἄσματα καὶ τὰ μέλη ἡδέως ἔχει καὶ οικειῶς, ὡς καὶ τὰ ὑπομάζια παιδία κλαυθμυριζόμενα καὶ δυσχεραίνοντα, οὕτω κατακοιμίζεσθαι.

(157)

Ἐπεὶ οὖν οικειῶς ἡμῖν πρὸς τοῦτο ἔχει τὸ εἶδος τῆς τέρψεως ἢ ψυχῆ, ἵνα μὴ πορνικὰ ἄσματα οἱ δαίμονες εἰσάγοντες, ἅπαντα ἀνατρέπωσι, τοὺς ψαλμοὺς ἐπετείχισεν ὁ Θεὸς, ὥστε ὁμοῦ καὶ ἡδονὴν τὸ πρᾶγμα καὶ ὠφέλειαν εἶναι. Ἀπὸ μὲν γὰρ τῶν ἔξωθεν ἁσμάτων βλάβη, καὶ ὄλεθρος, καὶ πολλὰ ἂν εἰσαχθεῖν δεινά· τὰ γὰρ ἀσελγέστερα καὶ παρανομώτερα τῶν ἁσμάτων τούτων τοῖς τῆς ψυχῆς μέρεσιν ἐγγινόμενα, ἀσθενεστέραν αὐτὴν καὶ μαλακώτεραν ποιοῦσιν· ἀπὸ δὲ τῶν ψαλμῶν τῶν πνευματικῶν πολὺ μὲν τὸ κέρδος, πολλὴ δὲ ἡ ὠφέλεια, πολὺς δὲ ὁ ἁγιασμός, καὶ πάσης φιλοσοφίας ὑπόθεσις γένοιτ' ἂν, τῶν τε ὀημάτων τὴν ψυχὴν ἐκκαθαίροντων, τοῦ τε ἁγίου Πνεύματος τῇ τὰ τοιαῦτα ψαλλοῦση ταχέως ἐφιπταμένου ψυχῆ. Ὅτι γὰρ οἱ μετὰ συνέσεως ψάλλοντες τὴν τοῦ Πνεύματος

Йоанн Златоуст, Изяснение на Псалмите.
Из Пс. 55, 156-159.

(156) Изглежда трябва първо да кажем по каква причина е въведен псалмът в нашия живот и защо най-вече това пророчество се произнася с пеене. Чуй защо се произнася с песен. Бог, виждайки че много от хората са лениви и към четене на духовните (книги) се отнасят неохотно, и не понасят с удоволствие тамошното усилие, като иска да устрои по желан да е трудът и да пресече чувството за усилие, размеси мелодия към пророчеството, та всички, като са душевно водени от ритъма на мелодията, да му възнасят свещените песни. Защото нищо, нищо не въздига така душата и не я окриля, и освобождава от земята, и развързва от веригите на тялото, и устройва да любовмъдрства (философства), и да се надсмива над всичко житейско, както мелодията на благозвучието и съставената с ритъм божествена песен. Така прочее и нашата природа приятно и приятелски се отнася към песните и мелодиите, и по такъв начин се унася както и разплаканите и недоволни сукалчета.

(157)

И поради това, че ни е свойствено душата да се обръща към този вид наслада, Бог, за да не могат бесовете, като въведат блудни песни, да преобърнат всичко, издига псалмите като стена, та делото да има едновременно сладост и полза. Защото от една страна е вредата и гибелта на песните отвън, и многото злини, които могат да въведат – понеже най-разпътните и беззаконни от тези песни, възникващи чрез някои части на душата, я правят по-безсилна и по-разнежена, а от друга страна е голяма печалбата от духовните песни. Голяма е ползата, голямо е и освещението, и става предпоставка за всяко любовмъдрие, когато думите очистват душата, а светият Дух бързо се съединява с душата, пееща тези песни. Затова, че пеещите с благо-разумие призовават благодатта на

καλοῦσι χάριν, ἄκουσον τί φησιν ὁ Παῦλος· Μὴ μεθύσκεσθε οἶνω, ἐν ᾧ ἐστὶν ἀσωτία, ἀλλὰ πληροῦσθε ἐν Πνεύματι. Ἐπήγαγε δὲ καὶ τὸν τρόπον τῆς πληρώσεως. Ἰδόντες καὶ ψάλλοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ Κυρίῳ. Τί ἐστὶν, Ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν; Μετὰ συνέσεως, φησὶν· ἵνα μὴ τὸ στόμα μὲν λαλῇ τὰ ῥήματα, ἢ διάνοια δὲ ἔξω διατριβῆ πανταχοῦ πλανωμένη, ἀλλ' ἵνα ἀκοῦη ἡ ψυχὴ τῆς γλώττης.

β'. Καὶ καθάπερ ἔνθα μὲν βόρβορος, χοῖροι τρέχουσιν· ἔνθα δὲ ἀρώματα καὶ θυμιάματα, μέλιτται κατασκηνοῦσιν· οὕτως ἔνθα μὲν ἄσματα πορνικὰ, δαίμονες ἐπισωρεύονται· ἔνθα δὲ μέλη πνευματικὰ, ἢ τοῦ Πνεύματος ἐφίπταται χάρις, καὶ τὸ στόμα καὶ τὴν ψυχὴν ἀγιάζει. Ταῦτα λέγω, οὐχ ἵνα ἐπαινῆτε μόνον, ἀλλ' ἵνα καὶ παῖδας καὶ γυναῖκας τὰ τοιαῦτα διδάσκητε ἄσματα ἄδειν, οὐκ ἐν ἰστοῖς μόνον, οὐδὲ ἐν τοῖς ἄλλοις ἔργοις, ἀλλὰ μάλιστα ἐν τραπέζῃ. Ἐπειδὴ γὰρ ὡς τὰ πολλὰ ἐν συμποσίοις ὁ διάβολος ἐφεδρεύει μέθην καὶ ἀδηφαγίαν ἔχων αὐτῷ συμμαχοῦσαν, καὶ γέλωτα ἄτακτον, καὶ ψυχὴν ἀνειμένην, μάλιστα τότε δεῖ καὶ πρὸ τραπέζης, καὶ μετὰ τράπεζαν, ἐπιτειχίζειν αὐτῷ τὴν ἀπὸ τῶν ψαλμῶν ἀσφάλειαν, καὶ κοινῇ μετὰ τῆς γυναίκος καὶ τῶν παιδῶν ἀναστάντας ἀπὸ τοῦ συμποσίου, τοὺς ἱερούς ἄδειν ὕμνους τῷ Θεῷ. Εἰ γὰρ ὁ Παῦλος μάλιστα ἔχων ἀφορήτους ἐπικειμένας, καὶ ξύλῳ προσδεδεμένος, καὶ δεσμοτήριον οἰκῶν, ἐν μέσῃ νυκτὶ, ὅτε μάλιστα γλυκὺς ὁ ὕπνος ἐφίσταται πᾶσι, μετὰ τοῦ Σίλα διετέλει τὸν Θεὸν ὕμνων, καὶ οὔτε ἀπὸ τοῦ τόπου, οὔτε ἀπὸ τοῦ καιροῦ, οὔτε ἀπὸ τῆς φροντίδος, οὔτε ἀπὸ τῆς τυραννίδος τοῦ ὕπνου, οὔτε ἀπὸ τῆς ἀλγηδόνος τῶν πόνων ἐκείνων, οὔτε ἄλλοθεν οὐδαμῶθεν ἠναγκάσθη καθυφεῖναι τῆς μελωδίας· πολλῶ μᾶλλον ἡμᾶς εὐφραينوμένους, καὶ τῶν ἀγαθῶν ἀπολαύοντας τοῦ Θεοῦ, εὐχαριστηρίου ὕμνους ἀναπέμπειν αὐτῷ χρῆ, ἵνα κἂν τι γένηται παρὰ τῆς μέθης καὶ τῆς ἀδηφαγίας ἄτοπον εἰς τὴν ψυχὴν τὴν ἡμετέραν, τῆς ψαλμωδίας ἐπεισελθούσης, ἀποπηδήσῃ πάντα ἐκεῖνα τὰ ἄτοπα καὶ πονηρὰ βουλευματα. Καὶ καθάπερ πολλοὶ

Духа, чуй какво казва Павел: „не се опивайте с вино, в което има блудство, но се изпълвайте в Дух“ [вж. Еф. 5:18]. Привежда и начина на изпълването: „пеейки и възпявайки в сърцата си Господу“. Какво значи „във вашите сърца“? С благоразумие, казва, тъй че не само устата да произнася *глаголите* (курсив мой - ИБ) а разумът да скита навън, блуждаещ навсякъде, но душата да слуша езика.

2. И както където е ямата, тичат свинете, а където са уханията и благовонията обитават пчелите, така където са блудните песни, се скупчват бесовете, а където са духовните мелодии, влита благодатта на Духа, и освещава и устата и душата. Казвам тези неща, за да не би единствено да възхвалявате, но за да научите и децата и жените да пеят такива песни не толкова докато тъкат или в останалите дела, но преди всичко на хранене. Тъй като дяволът залага повечето примки на пировете, вземайки си за съратник пиянството и лакомството, и безчинния смях и разпалената душа; точно затова трябва и преди хранене, и след хранене да издигаме срещу него сигурната стена на псалмите и, ставайки от хранене, заедно с жената и децата да пеем Богу свещените песни. Защото ако Павел, налаган с непоносими бичувания и предаван на бой с пръти, и седящ в тъмница, заедно със Сила отправи химни към Бога по средата на нощта, когато именно сънят е най-сладък за всички, и нито от мястото, нито от времето, нито от стражата, нито от властта на съня, нито от болките от онези рани, нито от друго нещо изобщо бе принуден да изостави мелодията, колко повече ние, които се радваме и наслаждаваме на Божиите блага, трябва да му отправяме благодарствени песни, та да не може покрай пиенето и лакомството да се зароди нищо неуместно в нашата душа, но като влезе песнопението, да изгони всички онези неуместни желания.

И както мнозина от богатите, като измият гъбата с балсам, така обират масата, за да не би

τῶν πλουτούντων τὴν σπογγίαν βαλσάμου πλήσαντες οὕτω τὰς τραπέζας ἀπομάσσουσιν, ἵνα εἴ τις ἀπὸ τῶν (158) ἐδεσμάτων γένηται κηλὶς, παρασυρεῖσα καθαρὰν δείξῃ τὴν τράπεζαν· οὕτω δὴ καὶ ἡμεῖς ποιῶμεν, ἀντὶ βαλσάμου τὸ στόμα ἐμπλήσαντες μελωδίας πνευματικῆς, ἵνα εἴ τις ἐγένετο κηλὶς ἀπὸ τῆς ἀδηφαγίας ἐν τῇ ψυχῇ, διὰ τῆς μελωδίας ἀποσμήξωμεν ἐκείνης καὶ λέγωμεν κοινῇ στάντες· *Εὐφρανας ἡμᾶς, Κύριε, ἐν τῷ ποιήματί σου, καὶ ἐν τοῖς ἔργοις τῶν χειρῶν σου ἀγαλλιασόμεθα.* Καὶ εὐχὴ μετὰ τὴν ψαλμωδίαν προσκείσθω, ἵνα μετὰ τῆς ψυχῆς καὶ τὴν οἰκίαν αὐτὴν ἀγιαζώμεν. Ὡσπερ γὰρ οἱ μίμους, καὶ ὄρχηστὰς, καὶ πόρνας γυναῖκας εἰς τὰ συμπόσια εἰσάγοντες, δαίμονας καὶ τὸν διάβολον ἐκεῖ καλοῦσι, καὶ μυριῶν πολέμων τὰς αὐτῶν ἐμπιπλώσιν οἰκίας (ἐντεῦθεν γοῦν ζηλοτυπία καὶ μοιχεῖαι καὶ πορνεῖαι καὶ τὰ μυρία δεινά)· οὕτως οἱ τὸν Δαυῖδ καλοῦντες μετὰ τῆς κιθάρας, ἔνδον τὸν Χριστὸν δι' αὐτοῦ καλοῦσιν. Ὅπου δὲ ὁ Χριστὸς, δαίμων μὲν οὐδεὶς ἐπισελθεῖν, μᾶλλον δὲ οὐδὲ παρακύψαι τολμήσειε ποτε· εἰρήνη δὲ, καὶ ἀγάπη, καὶ πάντα ὥσπερ ἐκ πηγῶν ἤξει τὰ ἀγαθὰ. Ἐκεῖνοι ποιοῦσι θέατρον τὴν οἰκίαν αὐτῶν· σὺ ποιήσον ἐκκλησίαν τὸ δωμάτιόν σου. Ἐνθα γὰρ ψαλμὸς, καὶ εὐχὴ, καὶ προφητῶν χορεία, καὶ διάνοια τῶν ἀδόντων θεοφιλῆς, οὐκ ἂν τις ἀμάρτοι τὴν σύνοδον ταύτην προσειπῶν ἐκκλησίαν. Κἂν μὴ εἰδῆς τὴν δύναμιν τῶν ῥημάτων, αὐτὸ τέως τὸ στόμα παιδεύσον τὰ ῥήματα λέγειν. Ἀγιαζεται γὰρ καὶ διὰ ῥημάτων ἡ γλῶττα, ὅταν μετὰ προθυμίας ταῦτα λέγηται. Ἐὰν εἰς ταύτην ἑαυτοῦς καταστήσωμεν τὴν συνήθειαν, οὐδὲ ἐκόντες, οὐδὲ ῥαθυμοῦντές ποτε προησόμεθα τὴν καλὴν ταύτην λειτουργίαν, τοῦ ἔθους καὶ ἄκοντας ἡμᾶς ἀναγκάζοντος καθ' ἐκάστην ἡμέραν τὴν καλὴν ταύτην ἐπιτελεῖν λατρείαν. Ἐπὶ τῆς μελωδίας ταύτης, κἂν γεγηρακῶς τις ᾗ, κἂν νέος, κἂν δασύφωνος, κἂν ῥυθμοῦ παντὸς ἄπειρος, οὐδὲν ἔγκλημα γίνεται. Τὸ γὰρ ζητούμενον ἐνταῦθα, ψυχὴ νήφουσα, διεγηγερόμενη διάνοια, καρδιά κατανευυμένη, λογισμὸς ἐρῳόμενος, συνειδὸς ἐκκεκαθαρόμενος.

нешо (158) от храната да остави петно, препятстващо да покаже масата чиста, така точно правим и ние, изпълвайки устата си вместо с балсам с духовна мелодия, за да не би в душата да стане петно от лакомството и чрез мелодията я обърсваме, и като станем заедно казваме:

Възвесели ни, Господи, в творението си, и в делата на ръцете ти ще се зарадваме. [вж. пс. 91:4]

Нека след псалмопението прилегне и молитва, та заедно с душата да осветим и това жилище. Понеже както мимовете и свирачите, и блудните жени, влизайки на пировете канят там дявола и изпълват жилищата си с безброй вражди (там прочее са завистта и блудствата и прелюбодеянията и хилядочислените злини), така канещите Давид с гуслата, чрез него поканват вътре Христос.

А където е Христос, никакъв бяс не може да нахлуе или, по-скоро, не би дръзнал някога да надникне; но мир и любов, и като от извор ще бликнат всички блага. Онези правят жилището си театър. Ти направи стаята си храм. Защото където е псалм и молитва, и пророчески лик, и боголюбезно размишление на поющите, никой не би сгрешил да нарече това събрание храм (църква). И ако не разбираш силата на словата, тогава възпитавай същата тази уста да произнася *глаголите*, защото и езикът се освещава чрез *глаголите*, когато се казват с желание. Ако приведем себе си в този навик, нито умишлено, нито от леност някога ще пренебрегнем това красиво общо дело (литургия), след като обичаят ще ни принуждава, когато не искаме всеки ден да извършваме тази красива служба. И ако в това сладкопение (гр. мелодия) някой е възрастен или млад, или с груб глас, или неопитен за всякакъв ритъм, от това не се поражда никакво прегрешение. Защото търсеното тук е трезвена душа, събудено размишление, умилено сърце, решителен помисъл, чиста съвест.

Ἐὰν ταῦτα ἔχων εἰσέλθῃς εἰς τὸν ἅγιον τοῦ Θεοῦ χορὸν, παρ' αὐτὸν δυνήσῃ στήναι τὸν Δαυῖδ. Ἐνταῦθα οὐ χρεια κιθάρας, οὐδὲ νεύρων τεταμένων, οὔτε πλήκτρου καὶ τέχνης, οὐδὲ ὀργάνων τινῶν· ἀλλ' ἔὰν θέλῃς, σὺ σαυτὸν ἐργάσῃ κιθάραν, νεκρώσας τὰ μέλη τῆς σαρκός, καὶ πολλὴν τῷ σώματι πρὸς τὴν ψυχὴν ποιήσας τὴν συμφωνίαν. Ὅταν γὰρ μὴ ἐπιθυμῇ κατὰ τοῦ πνεύματος ἢ σὰρξ, ἀλλ' εἴκῃ τοῖς ἐπιτάγμασι τοῖς ἐκείνου, καὶ εἰς πέρας ἄγῃ ταύτην ἐπὶ τὴν ἀρίστην καὶ θαυμαστὴν ὁδὸν, οὕτως ἐργάσῃ μελωδίαν πνευματικὴν. Οὐ χρεια τέχνης ἐνταῦθα χρόνῳ μακρῷ κατορθουμένης, ἀλλὰ προαιρέσεως δεῖ γενναίας μόνον, καὶ δεξιόμεθα τὴν ἐμπειρίαν ἐν βραχείᾳ καιροῦ ῥοπῇ. Οὐ χρεια τόπου, οὐ χρεια χρόνου, ἀλλὰ καὶ ἐν παντὶ τόπῳ, καὶ ἐν παντὶ καιρῷ ψάλλειν ἔξεστι κατὰ διάνοιαν. Κὰν γὰρ ἐν ἀγορᾷ βαδίζῃς, κὰν ἐν ὁδοῖς ἦς, κὰν φίλοις συνεδρεύῃς, ἔξεστι διεγείραι τὴν ψυχὴν, ἔξεστι σιγῶντα βοᾶν. Οὕτω καὶ ὁ Μωϋσῆς ἐβόα, καὶ ὁ Θεὸς ἤκουσε. Κὰν χειροτέχνης ἦς, ἐν ἐργαστηρίῳ καθήμενος καὶ ἐργαζόμενος, δυνήσῃ ψάλλειν. Κὰν στρατιώτης ἦς, ἐν δικαστηρίῳ προσεδρεύων, δυνήσῃ τὸ αὐτὸ τοῦτο ποιεῖν. (159) γ'. Ἐξεστι καὶ χωρὶς φωνῆς ψάλλειν, τῆς διανοίας ἔνδον ἠχοῦσης. Οὐ γὰρ ἀνθρώποις ψάλλομεν, ἀλλὰ Θεῷ τῷ δυναμένῳ καὶ καρδίας ἀκοῦσαι, καὶ εἰς τὰ ἀπόρρητα τῆς διανοίας ἡμῶν εἰσελθεῖν. Καὶ ταῦτα Παῦλος ἐνδεικνύμενος βοᾷ, λέγων·

Αὐτὸ τὸ Πνεῦμα ἐντυγχάνει ὑπὲρ ἡμῶν στεναγμοῖς ἀλαλήτοις.

Ὁ δὲ ἐρευνῶν τὰς καρδίας, εἶδε τί τὸ φρόνημα τοῦ Πνεύματος, ὅτι κατὰ Θεὸν ἐντυγχάνει ὑπὲρ ἁγίων. Τοῦτο δὲ ἔλεγεν, οὐκ ἐπειδὴ τὸ Πνεῦμα ἐστέναζεν, ἀλλ' ἐπειδὴ οἱ πνευματικοὶ ἄνδρες, οἱ τὰ χαρίσματα τοῦ Πνεύματος ἔχοντες, ὑπὲρ τῶν πλησίον εὐχόμενοι, καὶ τὰς ἰκετηρίας ἀναφέροντες, μετὰ κατανύξεως καὶ στεναγμῶν τοῦτο ἐποιοῦν. Τοῦτο καὶ ἡμεῖς ποιῶμεν, καὶ καθ' ἑκάστην ἡμέραν ἐντυγχάνωμεν τῷ Θεῷ διὰ τε ψαλμῶν καὶ εὐχῶν.

Ако влезеш в светия хор на Бога, като имаш тези неща, можеш да застанеш до самия Давид. Тук не е нужна гусла, нито опънати струни, нито перо и изкуство, нито някакви инструменти. Но ако желаеш, направи себе си гусла, умъртвявайки членовете на плътта, и произвеждайки голямо съгласие (гр. симфония) на тялото към душата. Защото плътта произвежда духовна мелодия, когато не желае противно на духа, но следва по неговите заповеди, който до край я води по този съвършен и чуден път. Тук не е нужно много време за постигането на това изкуство, но трябва единствено доблестно решение и в кратък времеви срок ще узнаем опита.

Няма нужда от място, няма нужда от време, но на всяко място и по всяко време може мислено да се пее. И по пазара да ходиш, и по път да вървиш, и с приятели да седиш, може да се издига душата, може мълчащият да вика. Така и Моисей извика, и Бог чу. Дали си ръкоделец, в работилница седящ и работещ, можеш да пееш. Дали си войник, служещ в съд, същото можеш да правиш. (159) 3. Може и без глас да се пее, щом като вътрешно умът звучи (букв. „раз-умът“). Понеже не на човеците пеем, а Богу, силният да чуе и сърцата и да встъпи в тайните на нашия ум. Като показваше това, Павел гръмко вика, казвайки:

Самият Дух молитвено предстои за нас с неизразими въздихания [вж. Рим. 8:25]

А изпитващият сърцата знае какъв е разумът на Духа – че по Бога предстои за светиите. И това казва, не защото Духът въздишал, а защото духовните мъже, имащи даровете на Духа, се молят за ближните и изказвайки просбите си, правят това с умиление и въздишки. Това правим и ние, и всеки ден просим Бога чрез песни и молитви.

Basilii Caesariensis, Enarratio in prophetam Isaiam [Dub.]. {TLG 2040.009, 5, 160-161}

Василий Кесарийски, Обяснение на пророк Исаия.

Τῶν δὲ χρονιζόντων ἐν οἴνοις καὶ τῶν ζητούντων ποῦ πότοι γίνονται, ἄσχολός ἐστιν ἢ διάνοια περὶ τὴν τούτων ἔρευναν, ὥστε μὴ δύνασθαι ἐμβλέπειν τοῖς ἔργοις Κυρίου, μηδὲ κατανοεῖν τὰ ἔργα τῶν χειρῶν αὐτοῦ. Ἀλλὰ κιθάρα καὶ ψαλτήριον τὴν μέθην αὐτοῖς συνεπιτείνει, τὰ εὐρήματα τοῦ Ἰουβάλ, τοῦ ἐκ τῆς γενεαλογίας Κάϊν καθήκοντος [...]

Καὶ ὄνομα τῶ ἀδελφῶ αὐτοῦ Ἰουβάλ· οὗτος ἦν ὁ καταδείξας ψαλτήριον καὶ κιθάραν.

Τοιαύτης ἦν κιθάρας καὶ μουσικῆς ὁ Λάβαν οἰκεῖος, μεθ' ἧς ἐβούλετο παραπέμπειν τὸν Ἰακώβ.

Εἰ γὰρ ἀνήγγειλάς μοι, ἐξαπέστειλα ἄν σε μετὰ εὐφροσύνης καὶ μετὰ μουσικῶν, τυμπάνων καὶ κιθάρων.

Ἀλλ' ἀπεδίδρασκεν ὁ πατριάρχης, ὡς ἐμπόδιον οὖσαν πρὸς τὸ ἐμβλέπειν τοῖς ἔργοις Κυρίου καὶ κατανοεῖν τὰ ἔργα τῶν χειρῶν αὐτοῦ.

(161) Ἀλλὰ καὶ τοῦ Ναβουχοδονόσορ ἐπὶ τοῦ ἐγκαινισμοῦ τῆς εἰκόνας, σάλπιγγος καὶ σύριγγος καὶ κιθάρων καὶ σαμβύκης καὶ ψαλτηρίου συμφωνίας, καὶ παντὸς γένους μουσικῶν συνηχούντων, οἱ μὲν λαοὶ καὶ αἱ φυλαὶ καὶ αἱ γλῶσσαι κατέπιπτον· οἱ δὲ τὸν Βαβυλώνιον οἶνον πίνειν πόρρωθεν μὴ ἀνασχόμενοι καὶ τὴν τρυφὴν βδελυξάμενοι τῆς βασιλικῆς τραπέζης, οὔτε πεσόντες προσεκύνησαν καὶ κατεφρόνησαν πάσης ἀνθρωπίνης δυναστείας καὶ αὐτὴν δὲ κατέσβεσαν τὴν δύναμιν τοῦ πυρός.

На прекарващите времето си с вино и търсеци къде стават запои, умът е непрестанно зает с тези неща, така че да не може се вгледа в делата Божии, нито да разбере делата на ръцете му.¹ Но китара и псалтир – откритията на Ювал, дохождащи до родословието на Каин – усилват тяхното пиянство [... многоточието е цитат от Бит. 4:19-20]

„Името на брат му беше Ювал. Той бе, който показа (откри) псалтира и китарата“ [Бит. 4:21].

На тази китара и музика, беше приятел Лаван, който желаше с тях да съпроводи Яков.

„Ако ми беше съобщил, щях да те изпроведа с радост и музики/музиканти, тимпани и китара.“ [Бит. 31:27]²

Но избяга патриархът (от китарата и музиката) като да са преграда към виждането на делата Господни и разумяването на делата на ръцете му.

(161) Но при Навуходоносор, когато той освещаваше образа (на златния истукан) и зазвучаха заедно тръбите, сирингът и китарата, и самвиката, и псалтирът и симфонията, и всякакъв род музики (инструменти), хората и стражите, и народите започнаха да се покланят. А тези, които отдавна не понасяха да пият вавилонското вино и да се омерзават с царската трапеза, нито паднаха, нито се поклониха, но презряха всяка човешка власт и потушиха дори самата сила на огъня.

Clemens Alexandrinus, Protrepticus 1. 4, 3 – 1. 5, 4.

Καὶ πάντα ἄρα ταῦτα ἀγριώτατα θηρία καὶ τοὺς τοιοῦτους λίθους ἢ οὐράνιος ᾧδῆ αὐτὴ μετεμόρφωσεν εἰς ἀνθρώπους ἡμέρους. (4) Ἦμεν γάρ, ἡμῖν ποτε καὶ ἡμεῖς ἀνόητοι, ἀπειθεῖς, πλανώμενοι, δουλεύοντες ἡδοναῖς καὶ ἐπιθυμίαις ποικίλαις, ἐν κακίᾳ καὶ φθόνῳ διάγοντες, στυγητοί, μισοῦντες ἀλλήλους, ἤ φησιν ἢ ἀποστολικὴ γραφή· ὅτε δὲ ἡ χρηστότης καὶ ἡ φιλανθρωπία ἐπεφάνη τοῦ σωτῆρος ἡμῶν θεοῦ, οὐκ ἐξ ἔργων τῶν ἐν δικαιοσύνῃ, ἀ ἐποίησαμεν ἡμεῖς, ἀλλὰ κατὰ τὸ αὐτοῦ ἔλεος ἔσωσεν ἡμᾶς». Ὅρα τὸ ἄσμα τὸ καινὸν ὅσον ἰσχυσεν· ἀνθρώπους ἐκ λίθων καὶ ἀνθρώπους ἐκ θηρίων πεποίηκεν. Οἱ δὲ τὴν ἄλλως νεκροί, οἱ τῆς ὄντως οὔσης ἀμέτοχοι ζωῆς, ἀκροαταὶ μόνον γενόμενοι τοῦ ἄσματος ἀνεβίωσαν. 1.5. (1) Τοῦτό τοι καὶ τὸ πᾶν ἐκόσμησεν ἐμμελῶς καὶ τῶν στοιχείων τὴν διαφωνίαν εἰς τάξιν ἐνέτεινε συμφωνίας, ἵνα δὴ ὅλος ὁ κόσμος αὐτῷ ἀρμονία γένηται. Καὶ θάλατταν μὲν ἀνήκεν λελυμένην, γῆς δὲ ἐπιβαίνειν κεκάλυκεν αὐτήν, γῆν δ' ἔμπαλιν ἐστερέωσεν φερομένην καὶ ὄρον αὐτήν ἐπηξεν θαλάττης· ναὶ μὴν καὶ πυρὸς ὄρμην ἐμάλαξεν ἀέρι, οἷονεὶ Δώριον ἀρμονίαν κεράσας Λυδία· καὶ τὴν ἀέρος ἀπηγῆ ψυχρότητα τῇ παραπλοκῇ τοῦ πυρὸς ἐτιθάσευεν, τοὺς (2.) νεάτους τῶν ὄλων φθόγγους τούτους κιθαρὰς ἐμμελῶς. Καὶ δὴ τὸ ἄσμα τὸ ἀκήρατον, ἔρεισμα τῶν ὄλων καὶ ἀρμονία τῶν πάντων, ἀπὸ τῶν μέσων ἐπὶ τὰ πέρατα καὶ ἀπὸ τῶν ἄκρων ἐπὶ τὰ μέσα διαταθέν, ἡρμόσατο τό δε τὸ πᾶν, οὐ κατὰ τὴν Θράκιον μουσικὴν, τὴν παραπλήσιον Ἰουβάλ, κατὰ δὲ τὴν πάτριον τοῦ θεοῦ βούλησιν, ἣν ἐζήλωσε Δαβίδ. (3)

Климент Александрийски, „Увещание към елините“ 1. 4, 3 – 1. 5, 4.

И тази небесна песен преобрази всички онези най-диви зверове и камъни¹ в мирни човеци. (4) „Защото, казва апостолското писание, и ние някога бяхме безумни, непокорни, заблуждавани, робуващи на удоволствия и на какви ли не желаниа, живеехме в злоба и завист, бяхме отвратителни, ненавиждащи се един-други“. „А когато се яви благодтта и човеколюбието на нашия спасител, бога, той ни спаси не поради делата, които извършихме в правда, а по своята милост“ [вж. Тит 3:3].

Виж новата песен колко сила има: да създаде от камъни човеци и от зверове – човеци. Онези, що иначе бяха мъртви, непричастни на истинския живот, успели само да чуят песента, оживяха. 1.5.(1) А и всичко друго небесната песен е украсила също тъй мелодично, и на реда на съзвучието (συμφωνία) е подчинила разногласието (διαφωνία) на природните елементи тъй, че от целия свят да си изгради споен порядък (ἀρμονία) [срв. Колос. 1: 15-23]. И ако е пуслала морето да се шири на воля, тя все пак го е и ограничила да не се връща върху сушата. Земята пък е събрала да се носи твърда над водите, издигната като граница за морето [срв. Бит. 1:9, Йов 38:8-11]. И пак тя е умекотила устрема на огъня чрез въздух, също като да е смесила Дорийския строй (ἀρμονία) с Лидийски. Тук тя е успокоила суровата студенина на въздуха, като е направила оттам да минава огънят и по този начин съзвучно е смесила тези (2) най-противоположни от всички гласове [в природата]. Тази чиста песен, опора на всичко и свързване на съществуващите творения, се е разпростряла от средата до краищата и от краищата до средата [на вселената] и е свързала всичко, но не според Тракийската музика, сходна с Юваловата [вж. Бит. 4:12], а съгласно отческата воля на бога, която възревува Давид. (3)

¹ Срв. Матей 3:7, 9. При превода запазвам големите и малките букви както са в изданието на извора. Видна е разликата в „духовната литература“ между формата и смисъла, която разлика е почти недоловима днес.

Ὁ δὲ ἐκ Δαβὶδ καὶ πρὸ αὐτοῦ, ὁ τοῦ θεοῦ λόγος, λύραν μὲν καὶ κιθάραν, τὰ ἄψυχα ὄργανα, ὑπεριδῶν, κόσμον δὲ τὸν δε καὶ δὴ καὶ τὸν σμικρὸν κόσμον, τὸν ἄνθρωπον, ψυχὴν τε καὶ σῶμα αὐτοῦ, ἀγίῳ πνεύματι ἀρμολογούμενος, ψάλλει τῷ θεῷ διὰ τοῦ πολυφώνου ὄργάνου καὶ προσάδει τῷ ὄργάνῳ τῷ ἀνθρώπῳ.

А пък божие слово, потомъкът на Давид, който съществуваше и преди него, презирайки бездушните инструменти лира и китара, *като свърза* чрез светия дух целия свят и най-вече малкия свят, човека,² и душата му и тялото му, пее богу чрез многогласния (букв. „полифоничния“) инструмент и сам приглася на инструмента-човек:

«Σὺ γὰρ εἶ κιθάρα καὶ αὐλὸς καὶ ναὸς ἐμοί» κιθάρα διὰ τὴν ἀρμονίαν, αὐλὸς διὰ τὸ πνεῦμα, ναὸς διὰ τὸν λόγον, ἴν' ἡ μὲν κρέκη, τὸ δὲ ἐμπνέη, ὁ δὲ χωρήσῃ τὸν (4.) κύριον. Ναὶ μὴν ὁ Δαβὶδ ὁ βασιλεύς, ὁ κιθαριστής, οὐ μικρῶ πρόσθεν ἐμνήσθημεν, προὔτρεπεν ὡς τὴν ἀλήθειαν, ἀπέτρεπε δὲ εἰδώλων, πολλοῦ γε ἔδει ὑμνεῖν αὐτὸν τοὺς δαίμονας ἀληθεῖ πρὸς αὐτοῦ διωκομένους μουσικῇ, ἣ τοῦ Σαουλ ἐνεργουμένου ἐκεῖνος ἄδων μόνον αὐτὸν ἰάσατο. Καλὸν ὁ κύριος ὄργανον ἔμπνουν τὸν ἄνθρωπον ἐξεργάσατο κατ'εἰκόνα τὴν ἑαυτοῦ· ἀμέλει καὶ αὐτὸς ὄργανόν ἐστι τοῦ θεοῦ παναρμόνιον, ἐμμελές καὶ ἅγιον, σοφία ὑπερκόσμιος, οὐράνιος λόγος.

„Ти си ми китара (гусла) и авлос (дудук) и храм“.³ Гусла, заради строя (ἀρμονία). Дудук, заради струята въздух (πνεῦμα). Храм, заради речта (λόγος).⁴ Първата, за да трепти и да издава звук. Вторият, за да вдишва и издишва, а третият, за да подслони (4) господата. И тъй царят Давид, гусларят, за когото преди малко споменахме, ни подбужда към истината и ни отвърна от идолите. Далече беше от това да възпява демоните, гонени от него с истинската музика, чрез която, пеейки, изцели самия Саул, когато той го нападнаше [срв. 1Царства 16:23-1]. По свой образ е създал господ човека добър вдъхновен инструмент (ὄργανον). Нали и той самият е всенастроен (παναρμόνιον) инструмент божи, спят и свят, надмирна премъдрост (σοφία) и небесно слово (λόγος).⁵

² Основно понятие у църковните отци, виж например Григорий Ниски, *За устройството на човека*, гл. 16.

³ Неустановена посочка у Климент.

⁴ Тук основните термини имат двояко значение, ἀρμονία – музикален строй и световна хармония, πνεῦμα – струя въздух в инструмента и Дух свети, λόγος – речта на проповедника и второто лице на светата Троица, възплътилият се Бог-слово.

⁵ Климент се позовава върху Библията (Йоан 1:1) но и върху античното философско учение за „световния логос“.

Θρῆνος Ἱερεμίου.

Τεμάχιόν ἐκ τοῦ μελοδράματος «Ὁ Ναβουχοδονόσορ»
τοῦ Βέρδν. Nabucco. Μεγαλοπορεπῶς.

Τετράσημος. Ἦχος λ̣ π̣ δ̣ Νη.

Ω ψη χη μου χρυ ση πετε ρης πε ε ε τχ ηη προς τους

λο φους ε κει ει τους αν θωδεις ηη Πη τρι δος ενθ αυ

ρηι ευ ω ω ω δεις ηη και τερ πνχι αι αι ψι : θυ

ριζου ουν γλυ κχ η Ι ορ δκνου ουτκς ο χηκας ασπκκ σου η

της Σ: ων τχ κχ ε ε εν τχ κ τε με ε νη Δ ω Πατρις πο θη

τηπλην χα με ε ε νη ηη κ νχ μνη η η σειεις γλυ

καιπλη ην πικρχι δλ Ἐντεῦθεν ἀρχεται διφωνία.

A. Χρυ ση φορ μιγξ σο φων Προ ορητω ω ων μας δλ εξ ι

B. Χρυ ση φορ μιγξ σο φων Προ ορητω ω ων μας λ εξ ι

