

Музикалното мислене на античността

Музикалното мислене на античността

Йордан Кр. Банев

Представеният текст е увод и първа част от дисертацията на Йордан Банев „Музикалното мислене на античността и патристиката“ с научен ръководител проф. Иля Йончев, защитена през 2010 г. Текстът е допълнително коригиран и наново страниран.

Fundamenta musicae

2021

Съдържание

I.	УВОД	5
I. 1.	Общо методологическо определяне	5
I. 2.	Музикално мислене и етногенезис	11
I. 3.	Изворовият подход. Музикологията-паметник	14
I. 4.	Нотно писмо и музикална памет	16
I. 5.	Античност и патристика като понятия в музиката	17
I. 6.	Теоретичният дискурс срещу музикалния феномен. Проблемът на музикалната структура пред музикалното цяло	21
II.	МУЗИКАЛНОТО МИСЛЕНЕ НА АНТИЧНОСТТА	24
II. 1.	Общо определяне, проблеми	25
II. 1. 1.	Музикалният феномен и проблемът за изворите	27
II. 2.	Рефлексивност – нерелексивност в античното музикално мислене	31
II. 2. 1.	Музикална рефлексия и музикален дискурс	31
II. 2. 2.	Музикално първично и музикална рефлексия	33
II. 3.	Музикалното мислене на τελεταί (обреди)	35
II. 3. 1.	Музикален смисъл в свобода и робство	43
II. 3. 2.	Обредността и вечният спор „музициране или разсъждение“	46
II. 4.	Освободителната сила на музиката. Vachus Liber като музикално мислене	53
II. 4. 1.	Изстъплението (лудостта) като музикално мислене	61
II. 4. 2.	Заклинанието като музикално мислене	70
II. 4. 3.	Един музикален мит (Елевзис и музикалното противоречие Дионис – Аполон)	74
II. 5.	Музикалното единство между философия, обред и смърт или Платоновата „добродетел“ като музика	78
II. 5. 1.	Музика-космос или музика-философия	80
II. 5. 2.	Социалната добродетел	81
II. 5. 3.	Философската „добродетел“	82
II. 5. 4.	Статуята, музикалният израз на добродетелта	86
II. 5. 5.	Митът като музикална телесност	90
II. 5. 6.	Философията като музикална норма	93
II. 5. 7.	Музиката в добродетелта на обреда. Химнът на незнанието	95
II. 5. 8.	Тимей или Обредът	98

Общо методологическо определяне

II. 6.	Питагорейски съюз и музикално мислене _____	101
II. 6. 1.	Музика и лечителство _____	102
II. 6. 2.	Питагорейско здраве _____	103
II. 6. 3.	Питагорейски възглед за душата _____	105
II. 6. 4.	Същност на душата _____	108
II. 6. 5.	Число и изкуство _____	110
II. 6. 6.	Питагорейско число (arythmos) _____	112
II. 6. 7.	Числото в изкуството _____	114
II. 6. 8.	Писменост и число _____	116
II. 6. 9.	Образност и музика _____	123
II. 6. 10.	Букви и числа, нотация и музика _____	127
	II. 6. 10a. Природа и музикална терминология	133
	II. 6. 10b. Нотация и звучене	135
II. 6. 11.	Тонове, скали (гами) и модуси (тропи) _____	138
	II. 6. 11a. Музикален етос	139
	II. 6. 11b. Етос и име (тропос и име)	142
	II. 6. 11c. Античен и съвременен тон	145
	II. 6. 11d. Тропос и скала	148
II. 7.	Въпросът на античната музикална естетика _____	156
	Цитирана литература _____	162
	Приложения _____	167

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 акустическият опит, който се наблюдава, е напълно самостоятелен и трудно сводим до която и да било европейска

Общо методологическо определяне

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 *по същество 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 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

класическа музика. Вероятно, отговор може да търси в изцяло запазения античен и средновековен факт на монофонията.

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

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 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

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. *Coussemaeker*, 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“.

обичайната методология, търсеща което и да било музикално мислене и разбиране. Голяма част от станалите вече класически за науката изследвания се спират върху античните *трпи* (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 битова 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 опиращият се на теоретичните трудове на *musica disciplina*. Своеобразно доказателство за „немузикалността“ 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 (хириномията) 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 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

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. Μανουὴλ Βρυενίου Ἀρμονικά. The Harmonics of Manuel Bryennius, Groningen, 1974.*

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 средновековна 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

⁷ Сrv. 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', Vigiliae Christianae, Vol. 26, No 1 (Mar., 1972), p. 1-18.*

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., Συμβουλαί εις την ιστορίαν της έκκλησιαστικής μουσικής, έν Αθήναις, 1890.
- Παναγιωτοπούλου Δ., Θεωρία καί πράξις της βυζαντινής έκκλησιαστικής μουσικής, Αθήναι, 1947.
- Φλώρος Κ., Η Ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη, 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.
- 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

⁸ Holleman, A. Op. cit. p. 2.

обезпечаване) да не бъде предявявано или, ако бъде, да остане извън полето на музикално феноменната коректност.

1.3. 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 явление 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 неммузикалния 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, обезпечавачи 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 безнотни 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

⁹ Сrv. *Holleman*, A. 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]

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 гениалното дете музикант може да онагледи 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 отпращаност, 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

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“ Heninnger 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.

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 менталитет. 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 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 творчеството 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.

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.

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 антично музикално мислене 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

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 „ивановци“ 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“.

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 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 митологизирацията 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 „чуют“ 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 гешалти, т.е. несводими до своите съставки музикални цялости, на които дори съставните им части са напълно изчезнали. Поради това, обективно аналитичният

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

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 разчстващи 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

Музикалното мислене на античността

„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 Средиземноморието и библейската съборност от IV в. пр. Хр. – гръцкия.

II. МУЗИКАЛНОТО МИСЛЕНЕ НА АНТИЧНОСТТА

II. 1. Общо определяне, проблеми

Обичайно в науката се приема, че античното музикално мислене е теорията или възгледите за музиката в древна Елада и „ученика“ и Рим. По тази причина изследванията на древногръцката музика се съсредоточават върху достигналите до нас общи и частни трудове (извори) на древногръцките мислители относно музиката и по-късно, на основата на тези извори, коментарите и изследванията върху тях, се правят изводи за музикалното мислене на античността.¹⁴ С други думи това е музикологичното разбиране „от текста към явлението“, което обуславя всяка академична естетика и собствено античната. То се основава на един камък - начинът на питане. Доколкото той е „какво е музика“, но именно по рационален път потърсена, дотолкова и предопределя по-нататъшните отговори.¹⁵ Този въпрос става същностната детайлна дейност на античната мисъл и поради това се приема съши и за нейната музика. Първи така зададоха въпроса питагорейците. Поради това като главна и „класическа“ представа за музиката в този случай се откроява космологично-математическата, на чийто корен изникват всички научни теории за тоновете, интервалите, съзвучията, родовете, „ладовете“, системите и т.н.¹⁶ от класическия, елинистическия и римския периоди. Опорният камък на това хилядолетно „изчислително“ музикално мислене става тетрахордът, в който се разкрива

¹⁴ В повечето от известните и меродавни изследвания върху античната музика и музикално мислене се наблюдава именно тази до край методологическа позиция – от текста към явлението. В такъв план са известните работи на: *Levin*, Fl. *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge University Press, 2009; *Russano*, B. *Concise history of western music*, (2nd ed.), New York, 2002 (chapter 1. IV Greek Musical Thought); *West*, M. *Ancient greek music*, Oxford, 1992; *Лосев*, А. *Античная музыкальная эстетика*, Москва, 1960; *Chailley*, J. *La musique grecque antique*, Paris, 1979; *Monro*, D. *The modes of ancient greek music*, Oxford, 1894 (reprint ed. Kessinger Publishing 2002). *Moutsopoulos*, Ev. *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1959; *Laloy*, L. *Aristoxen de Tarent, disciple d' Aristote et la musique de l' Antiquité*, Paris, 1904.

¹⁵ Срв. *Levin*, Fl. *Op.cit.*, p. 1, 49-50, 88-89. Авторът показва как „всички ние сме Аристоксеновци“, поради начина на потърсване на музиката.

¹⁶ Срв. Μιχαηλίδη, ΕΑΕΜ, σ. 269; Plato, Phil. 17се.

всичкото звуково-честотно (пропорционално) и обемно разнообразие на музиката.¹⁷ Тетрахордът става онова излюбено понятие, реалност, тайна, където ще се срещат всички музикологични усилия, спекулации, школи и традиции на древния и средновековния свят. Заради вековните усилия по разгадаване на музикалните отношения вътре в тетрахорда, в съзнанието на цяла Европа се утвърди представата за една музикология, която макар по своя произход да е религиозно-космологична, по занимание в продължение на повече от две хилядолетия е изчислителна. По този начин става разбираемо и влизането на музиката в състава на математическите дисциплини, т.е. изучаването и като „точна наука“ през цялата античност и средновековие. Може да се каже дори обратното – изследването на числовата хармоничност на тетрахорда направи от математиката музика, търсейки навсякъде „съзвучността“. Дори по-голямата част от критиците на питагорейския светоглед не успяват да избегнат тези „сметки“ и именно така остават в потока на традицията, за която числото е неотделимо от възможността да се прозре същността на музиката. В такъв случай общото определяне на античното музикално мислене може да се сведе до следното положение: музиката е благозвучие на (т.е. поради) хармонични пропорции, чийто израз е число.

В тези думи може най-общо да бъде описана главната за научната мисъл представа, в която са работили собствено музиколозите на древна Гърция и Рим, Византия, Западна Европа, а и на ислямската мъдрост. Инак казано, в тази представа музикалното мислене изплува като спекулативна, високо интелектуална дейност на ума, която държи правото да преценява „дейността на ухото“, т.е. да съди чистата музикална практика, която от своя страна винаги ще остане в незавидни позиции спрямо съзерцаваните в ума хармонии. Музикалната практика винаги ще бъде разглеждана бледо или слабо постигане на съвършеното съзвучие в числовите

¹⁷ Подробно, напр. в *Герцман*, Евг. Музыкальная Боэциана, Санкт-Петербург 1995, с. 154-184; *Лосев*, А. Цит. съч. с. 71-73.

съотношения, и поради това не ще съумее през цялата античност да се утвърди непоколебимо в диалога с мисълта.

II. 1. 1. Музикалният феномен и проблемът за изворите

Основната трудност на „изворовия“ подход в музикознанието идва оттам, че являват се пръв и натрупал се „преднаучен“ музикален опит, основан върху съвършено различни от научните пластове на мисълта, е толкова голям, че определя всеки музикален живот в действителност, независимо дали той бива санкциониран от дискурсивна мисъл или не, дали бива теоретично обосноваван или не.¹⁸ Нахлуването в Елада напр. на малоазийската, изцяло недискурсивна, лидийска и фригийска музика през VIII-VII в. пр. Хр. толкова повлиява на гръцкия живот, че го изменя основно като определя може би най-съществената черта на античната музика - обредната и оргиастичната. Но и тук също санкцията на ума ще се произнесе, макар и *post factum*.¹⁹ В този случай науката се изправя пред трудността да разсъждава върху явления, които сами по себе си нямат рефлексивно съзнание, не се отнасят към себе си по никакъв начин научно, а от друга страна са неоспорими като определители на цели културни традиции, както е напр. със дионисовите вакханлии и празници. Цяла трагедия с името „Вакханки“ достига до нас, при това от безспорен авторитет на класическия театър –

¹⁸ И днес, живите практики на нестинарските или оплакваческите песни, например, онагледяват казаното и преборват всяка присъда на науката. Вж. изследването върху песенните епоси на гусларите в южните балкани, които използват напр. мерена реч и формулна фразеология, напълно сходна с Омировите при очевидна липса на връзка – *Foley, J. Homer's traditional art*, Pennsylvania State University Press, 1999, p.66-67. Ако днес обаче етномузикология се опитва да описва и обяснява многообразната народна музика, без да дава оценка за правилно-неправилно, античната „музикология“ не работи по този начин и винаги оценява (математически, нравствено, обществено) конкретната музикална дейност. Вж. напр. Plato, R.P. III 402c — 403c; Legg. 801d, 670a; Lach. 188d; Arist., Polit. VIII 1340a, 1342a — b 34; Plut. De musica, 27.

¹⁹ Срв. Plato, Legg. 665c, 799ab.

Еврипид. Определящото влияние на вакханлиите в случая е толкова мощно, че един оргиастичен, съвсем неразумен и не елински култ се утвърждава до степен на културен живот и пълна себеотчужденост – участие в игрова надпревара.²⁰ Самият факт, че цялостен култов начин на живеене може да се превърне в предмет на състезание (както игрово, така и авторово), разкрива степента на обвързаност на мисловно изискването от безименно традиционно носеното. В смисловия контекст на хоровото отношение към Дионис (τραγῳδία) се ражда и жанрът на античната трагедия. Но този жанр е вече изстинал в музикално-танцово-литературна форма смисъл на дионисовия сочен, безсмъртен житейски въртеж, който не само е задател на смисъл на съществуване, но и на житейски перспективи изобщо за античното мислене. Обратно, новоевропейският театър е изцяло дискурсивният опит да възстанови формите на античния театър и с това – само едно по-различно изстиване, напълно напуснала битийното си основание форма, която именно поради тази си онтологическа изместеност от смисъла, няма как да усети истинския, извънтекстови, недискурсивен музикално-игрови смислоопределящ живот. В чисто музикално отношение такъв е случаят с авлоса. Още съвсем рано се появяват соловите състезанията по авлос и авлетиката става олимпийска дисциплина.²¹ Авлодът вече не е изсред поклонниците на Дионис, а професионално обучаван и, поради това, може да бъде съвсем

²⁰ Пример за подобна зависимост и отчужденост може да се види в съвременните професионални танцувални ансамбли – професионално отношение към нещо, което е било единствено непосредствен и откровен начин на живот (и само това), но свършено е престанало да бъде изискване. Поради това, целият ми живот и мислене може да са градски, но изявите ми да са върху съвсем други пластове. Дори фолклорните музикални училища са явления от подобен род – изцяло дискурсивна педагогика и практика, независеща по никакъв начин от личната съпричастност спрямо бита, който ги е определил.

²¹ Авлетика – изкуството за свирене на дървен духов (αὐλός), което влиза в Елада през малоазийските култове, става самостоятелно, а не съпровождащо певеца – авлода, още от 48та Олимпиада в Делфи (586 г. пр. Хр.).

чужд на неговата свита.²² Загадъчното е, че освен явленията в изкуството, философите и учените-музиканти по свой начин също доказват онтологичното предимство на преддискурсивните музикални пластове. Флейтата и лидийският лад биват често заклеявани, а дорийското, строгото, единствено гръцкото „аполоново“ художествено мислене²³, непрестанно утвърждавано. Но това се оказва привидно. Платон хвърля флейтата заедно с безумните танци за овчарите, но препоръчва за цялата държава дионисовските хоровади и песни, както и необходимото за възрастните винопитие. Нека не се забравя, че тъкмо Дионис е онзи, който се приема за начало на хората и изобщо общата музикална игра:

в Коринт бил въведен първият дитирамб, който бил вито хоро.²⁴

От Аристотел и ученика му Аристоксен насетне имаме описание на етоса, строежа и използването на всички ладове, включително на лидийския и фригийския, а също и на музикалните инструменти. Но и тук един път ладовете и инструменталната музика се приемат, друг път – не²⁵.

Както и да се обговаря въпросът, става дума за един своеобразен диалог между музикална практика и музикална ноетика, където на първия участник му е съдено винаги да има второстепенна позиция, но за сметка на това да бъде от всички признат. Примерът по-горе не е единственият. Египетската незаписвана и ноетично несанкционирана музикална практика също е била мощен двигател теоретично музикално мислене в древна Атина.²⁶ Обичайността, обаче, с която се прие-

²² Историческото следствие от това, че Европа целенасочено пожелава изначалната отчужденост на древногръцката трагедия е появата на философията (манталитета) на сценичната конкуренция, а и въобще на желанието за съществуване на неповторимия в световната история сценичен живот.

²³ Plato, Legg. 817bcd; R.P. III 398e – 399c-e; Arist., Polit. VIII 6.

²⁴ Schol. in Pind.(vetera) O 13, 26c: πρῶτος ἐν Κορίνθῳ διθύραμβος εἰσήχθη, ὃς ἦν κύκλιος χορὸς.

²⁵ Plato, R.P. II 665c – 666b; Arist., Polit. VIII, 7.

²⁶ Cp. Plato, Legg. 656de, 657ab.

мат и съобщават тези жизнеопределящи недискурсивни музикални пластове и всеобщото приемане на този факт за самоочевиден както от музикологичната наука, така и от самите древни теоретици, не само не изяснява, но задълбочава проблема, защото не го обяснява.

Класическата античност първа разделя всяка област на човешката дейност на две равни части – практическа и „чиста“, научна. Но при това разделяне втората, научната част, се посочва за важната, достойна за търсеция добродетелта.²⁷ По този начин самата античност ни помага да приемем „научния“ и текстовия подход като меродавен за разгадаването на музикалното мислене, но и самата тя ни поставя въпроса за неговата хлъзгавост. Така, определянето на античното музикално мислене като „античният философско-научен поглед за музиката“ се оказва непълно, бива оборвано от самата античност и не се приема в настоящата работа.

Въпросът, който при такъв поглед се изправя пред изследователя е въпросът за отношенията между описана и неописана, обсъдена и необсъдена музика или между несанкционираното и санкционираното на ниво разум и текст музикално мислене. Казано по друг начин, натрупаният предразсъдъчен музикален опит е убедително огромно постижение на музикално мислене от съвсем различен порядък спрямо „академичния“, ако, разбира се, не отречем каквото и да било мислене извън стереотипа на европейската наука. Древногръцкото музикално мислене се оказва нещо значително по-голямо от разсъдъчното мислене за и вътре в музиката.

²⁷ Ср. Plato, Phileb. 57d.

II. 2. Рефлексивност – нерелексивност в античното музикално мислене

II. 2. 1. Музикална рефлексия и музикален дискурс

Известно е, че музикознанието има две страни – мислима и съобщима, релексивна и дискурсивна. Музиката, която търси собствените си основания като напуска пределите на музикално звучащото и навлиза в музикално зримото или музикалната теория, наричаме музикална рефлексия. Стремешът пък това музикално съзримо да бъде изказано или описано по общоразбираем (за една общност) начин е музикологичният дискурс.²⁸ Между рефлексията и дискурса се движи всяка една научна общност и именно себепитането и своеобразното „койне“ на говорене определят науката като такава. „Така“ питайки се и говорейки, античният свят роди музикалната наука като теория.²⁹ Сократическата майевтика научи европейца да пита именно по европейски „що е музика“, а Платон и Аристотел – да отговаря на този въпрос.³⁰ По този начин, гръко-римската мисъл посочва на Европа пътя към музикална релексивност, но странното е, че именно в лоното на развитието на такъв стил се ражда възможността за

²⁸ За „рефлексия“ и „дискурс“ – Новейший философский словарь, Сост. А.А. Грицанов, 1998 г.; Dictionary of Philosophy, ed. by Dagobert D. Runes, 1942; Энциклопедия Брокгауза и Эфрона; Философская энциклопедия, ред. В. Кемерова, „Панпринт“, 1998 г.; Словарь по логике, А. Ивин, А. Никифорович, 1998 г. За музикологичния дискурс вж. Йончев, И. Музикологичният дискурс, София, 1997, с. 7-11.

²⁹ Сравнена с по-късни представи, музиката за Питагор не е била въпрос, но даденост-отговор, който той, според Херодот, носи от Египет. Тя в такъв случай е смисълът на живота, който Питагор е търсел, но това по-скоро е друг *modus vivendi*, отколкото нашия (философския, научния), с който сме свикнали след появата на диалектиката и анализа.

³⁰ Срв. Portnoy, J. The philosopher and music, New York, 1954, с. X и 9: „Естетиката на Западната музика се корени във философията на Платон и писанията на този гръцки философ въздействат на музиката и в наши дни“. От друга страна, „[р]енесансът в Западната цивилизация идва с възраждането на аристотелевия реализъм и хуманизъм противно на мистицизма и тежестта на платонизма“.

Рефлексивност – нерефлексивност в античното музикално мислене

антисциентисткия патос, който нараства от XIX в., или науките, които обосновават себе си с ненаучни методи.

От XIX в. насам като отговор на първите питання на Сократиците, философията се зае да зададе въпрос към самото питане, но също и към начина на неговото отговаряне. И този „въпрос към питането“ дойде не поради друго, а поради невъзможността традиционното 25-вековно питане-отговаряне да просветли съвсем близки неща. След средата на XIX в. започва коренна промяна в мисловните нагласи, което направи възможна появата вече в XX в. на текстове като „Битие и време“ на Хайдегер, „Раждането на клиниката“ на Фуко, както и много други, които станаха двигатели на прелом и в естетиката. Но въпреки прелома, много от въпросите остават тревожещи и палещи научнотърсещите огньовете и продължават да се издирват методологии за по-лесното им потушаване. Тайна остава как така има начини на себе-неизпитване и не-говорене, които да разкриват по-пълнокръвно едно „изпитващо се“ битие. Интересно е, че именно в традицията на европейското говорене се роди новото това по-напищо смисъла, красноречиво не-говорене. Родил се наново онова, което Лосев назова „борба за смисъл“.

В така поставения въпрос за тежестта на античната музикална рефлексия спрямо необходимото и[□] условие от несанкционирано музикално явление, отговор се иска в самия поглед спрямо известните в музикално отношение факти, което в последна сметка може да се назове и предефиниране на основното понятие, подложено на разглеждане в настоящата теза. С други думи, ако се постави конкретно въпросът коя е тази недискурсивност в/на античността, която по-добре от дискурсивността, но не и без нея, ще ни разкрие самата музикална античност в по-голяма пълнота, отговорът ще трябва да бъде: това е музикалното мислене на древна Елада.

II. 2. 2. Музикално първично и музикална рефлексия

Днес разполагаме с изследвания на късния XVIII, XIX и XX векове върху характера на античната (музикална) култура, които ни разкриват различни страни от нейната рационална необхватимост. Измежду тях, може би на първо място е традицията, която тълкува античната култура като битка-среща между две начала – Аполон и Дионис, разглеждайки в дълбочина стихийното, неразсъдъчното, надличностното начало в гръцкото светоусещане. Ницше с романтически устрем се зае да опише разрушаването на *principium individuationis* в дионисовите мистерии на *опиянението*³¹. Няма по-могъща сила от първичния вихър на „субективното замиране до пълна самозабрава“ в общия танц на вакхическия хор. Този Дионисовски хор, това извън всяка разсъдъчност освобождаващо изстъпление, когато „рухват всички враждебни прегради“ Ницше вижда навсякъде в музиката от Вавилон през древна Гърция до Бетховен. Като недискурсивна художествена стихия, противоположна на Аполоновата, Дионисиевото начало присъства във всеки празник и трагедия³². Разсъдъчният дорийски стил е противопоставен на екстатичния фригийски, точно както лирата се противопоставя на авлоса³³, но именно в техния „сговор“, на „превълътената в образи с помощта на Аполонови художествени средства Дионисова мъдрост“³⁴, се крие истинското раждане и разбиране на трагедията – единството на звук, движение и слово. Ницше вижда основите на древногръцкото изкуство Дионисиевото стихийно, недискурсивно начало, а оформянето на изкуството – в Аполоновата линейно-контурна статuarност. Но надмощието все пак остава за Дионис: „Дионис говори с езика на Аполон, а Аполон накрая – с езика на Дио-

³¹ Ницше, Фр. Раждането на трагедията и други съчинения, София, 1990, с. 74.

³² Пак там, с. 75-76.

³³ Ср. Бошнакова, А. Авлос и лира – философия на музиката в древна Елада, София, 2003, с. 88, 173, 187.

³⁴ Ницше, пак там, с. 173.

Рефлексивност – нерелексивност в античното музикално мислене

нис“, утвърждава Ницше напротив цялата новоевропейска увереност в непобедимостта на разума и подредената мисъл³⁵.

Чрез подобни изследвания немската романтическа и научна философия на XVIII-XIX вв. става родителка на днешния широкоприеман възглед за началата на античния културен свят. Именно като космологична философия на музиката, романтизмът роди и космологична концепция за древния свят и всяка съвременна обобщаваща представа за гръкоримската култура необходимо се оглежда в някоя от философските и[□] системи, или отграничавайки се, или логически следвайки ги.³⁶ Опирайки се на подобни примери, става по-доловимо как Музикалната естетика в максимално уплътненото си намерение започва да бъде опит да се намери словесна изразност на онези недискурсивни пластове, които са основа на музиката и конкретно на античната. Музикално неизразимото е основанието на конкретното проявление, но често обяснението помръква или зачерня пулса на неизразимото. Като аполог на недискурсивността изобщо Шпенглер направо заяви своето прочуто: „който е зает с дефиниции, не познава съдбите“, след което се зае да предопредели историята и да опише културата на Европа. По такъв път, дори и по-труден, ще върви, от друга страна, античната музикалната естетика – да се опита да улови дълбинните основания на музикалните, конкретно проявени, но изгубени с времето форми, пречупени от питащо-многословящия ум. Едва след това ще е възможно да се спре на историята на античния музикален живот. Иначе – при отказа от такъв подход и изречено по Шпенглер – „музикология, която търси дефиниции не ще познае съдбите на музиката“. Така общоприетите музикалноисторически и културологически подход като тематично предопредели достоверността (си) от

³⁵ „Дионис говори с езика на Аполон, а Аполон накрая – с езика на Дионис“, пак там, с. 171.

³⁶ Вж. Лосев, А. ОАСМ, М. 1993. Цялата първа част (I, II, III, IV, с. 8 - 99) е посветена на обстоен преглед и анализ на новите естетически обобщения върху античния символ, който в общ вид представлява разкриване във форма на изначални предразсъдъчни интуиции.

наличието на факта, се самоизключват като неспособни да разкрият истинските основания за оналичностяването на едно музикално битие. Ето защо говоренето за музиката, което започва със самата античност, трябва да има предвид говоренето на самата музика, което също е дадено в античността, но е затихнало. Затова, когато казваме „антично музикално мислене“, предвид мъчната съобщимост и недефинируемостта на съдбите-музика, ще трябва да разбираме мисленето на музиката, как самата музика мисли (показвайки ни се), а не как мисълта мисли и разбира музиката. Или, кои са образите-начини, в които с приближение можем да открием музикалната недискурсивност, в които тя самата да ни се яви.³⁷ И от друга страна, кое ще е научното слово *post musicum factum*, което, като бъде изплетено да се чуе като ἀλόφανσις („оставяне да се вижда“)³⁸.

II. 3. Музикалното мислене на τελεταί (обреди)³⁹

Усърдието на археолози и филолози в издирване, издаване и превеждане на антични текстове помага и на Музикалната естетика. Днес музикалната наука разполага с множество текстове, частични или по-цялостни, които, извън обичайно четените Платон, Аристотел, Плутарх и публикуваните от Meibom *Antiqui musicae scriptores septem*, насочват вниманието към рядко коментирани музикални страни и придвижват мисълта към по-различен прочит на

³⁷ Ср. Хайдегер, М. Битие и време, София, 2005, с. 30-32.

³⁸ Пак там, с. 33.

³⁹ Думата τελετή (pl. τελεταί) е мъчнонопреводима. Буквално означава „край“, „завършване“ (sg.), и „свещени обреди“, „таинства“, „мистерии“; „празник“, „тържество“ (pl.); „жречество“, „жреческа степен“, а също и собствено „орфически химн“. Поради това многообразие на смисли, като съществително ще я запазя в *terminus technicus* – τελεταί или τελετή, а като прилагателно ще я превеждам с „обредни“, имайки предвид неминуемо религиозното съдържание и след това последващите го практики. В български τελεταί най-често се предава с „обреди“ (напр. Платон, *Законо* 815c).

„обичайните“ текстове.⁴⁰ Сред тях от първостепенна важност за темата ще бъдат текстове, свързани с τελεταί.

Древна Елада не се отличавала по сила на музикална религиозност от останалите държави и царства в тогавашния свят. Напротив, дори е отстъпвала на някои от тях, но писмеността и езикът, такива каквито и днес ги познаваме, ни кара нас да се чувстваме по-уютно и „свойски“, занимавайки се с Гърция и Рим. Но можем да се запитаме дали подобен уют и превъзходство са чувствали самите гърци спрямо заобикалящите ги царства; или дали е особнячено това, че Платон се прекланя пред египетската „музикална“ мъдрост, а не като последователен питагореец да наследява чрез личен опит и египетската мъдрост на учителя си; или е късен и неверен мит, че Питагор от Египет и Халдея донася дивящата всички своя, а по-късно и всегръцка, музикално-очистителна мъдрост :

Като уточнихме горните неща, трябва да кажем, че онези сред Елините, които са прославени в разум, образование и възпитание, са приели това в древни времена в Египет. Защото египетските свещеници разказват въз основа на документите в техните свещени книги, че при тях е някога е бил Орфей и Музей, и Мелампод, и Дедал. Освен тях и поетът Омир и спартанецът Ликург, а още и атинянинът Солон и философът Платон. Идва е също и Питагор Самоският и математикът Евдокс, Демокрит от Абдера и Инопит Хиоски.⁴¹

⁴⁰ Като напр. *Quandt, W. Orphei hymni*, 3rd edn. Berlin: Weidmann, 1962 (repr. 1973); *Klein, U. (post L. Deubner) Iamblichi de vita Pythagorica liber*. Leipzig: Teubner, 1937 (repr. 1975); *Fischer, K.T. (post I. Bekker & L. Dindorf) and Vogel, F. Diodori bibliotheca historica*, 5 vols., 3rd edn. Leipzig: Teubner. Всички тези текстове са набрани в електронния корпус *Thesaurus Linguae Graecae (TLG)*.

⁴¹ *Diod. Sicil.*, I, 96: Τούτων δ' ἡμῖν διευκρινημένων ῥητέον ὅσοι τῶν παρ' Ἑλλήσι δεδοξασμένων ἐπὶ συνέσει καὶ παιδείᾳ παρέβαλον εἰς Αἴγυπτον ἐν τοῖς ἀρχαίοις χρόνοις, ἵνα τῶν ἐνταῦθα νομίμων καὶ τῆς παιδείας μετάσχωσιν. οἱ γὰρ ἱερεῖς τῶν Αἰγυπτίων ἱστοροῦσιν ἐκ τῶν ἀναγραφῶν τῶν ἐν ταῖς ἱεραῖς βίβλοις παραβαλεῖν πρὸς ἑαυτοὺς τὸ παλαιὸν Ὀρφέα τε καὶ Μουσαῖον καὶ Μελάμποδα καὶ Δαίδαλον, πρὸς δὲ τοῦτοις Ὀμηρόν τε τὸν ποιητὴν καὶ Λυκοῦργον τὸν Σπαρτιάτην, ἔτι δὲ Σόλωνα τὸν Ἀθηναῖον καὶ Πλάτωνα τὸν φιλόσοφον, ἔλθειν δὲ καὶ Πυθαγόραν τὸν Σάμιον καὶ τὸν μαθηματικὸν Εὐδοξον, ἔτι δὲ Δημόκριτον τὸν Ἀβδηρίτην καὶ Οἰνοπίδην τὸν Χίον. Отгук насетне всички преводи, ако не е указан преводач, са мои – Й.Б., а

Като заключение Диодор казва, че:

от Египет са донесли всичко, чрез което бяха на удивление сред елините.⁴²

Също такова преклонение виждаме пред варварските, „безписмени“⁴³, опиянените и вихрови фриги и траки с техните песни и музика. Самата древногръцка мъдрост е музикална:

Всичко показва, че древната мъдрост на елините е наистина отдадена на музиката. И затова смятат за най-музикален и най-мъдър сред боговете Аполон, а сред полубоговете – Орфей⁴⁴,

но същевременно, както се посочи, и внесена:

Защото Орфей донесе повечето от тайнствените обреди (τελεταί) и оргийно извършваните неща около неговата заблуда, и съставянето на мита за нещата в Хадес.⁴⁵

Орфей е най-музикалният, с което и най-мъдрият сред полубоговете, и като такъв влиза в подземното царство и го побеждава, както се знае от мита.⁴⁶ От своя страна Орфеевите мелодии, като олицетворение на „преднаучната“ музика, са

гръцките изворови текстове, ако не е указано издание, са по електронния корпус TLG.

⁴² Пак там: ἐξ Αἰγύπτου μετενηνέχθαι πάντα δι' ὧν παρὰ τοῖς Ἑλλησιν ἐθαυμάσθησαν.

⁴³ Отличителната черта на гръцката политеία – езикът също е късно явление в сравнение с цивилизации като Китайска, Египетска, Финикийска, Юдейска. От последни две пък гърците заемат вида и наименованията на буквите си, за което Херодот пише в историята си: Οἱ δὲ Φοίνικες ἐσήγαγον διδασκαλία ἐς τοὺς Ἑλληνας καὶ δὴ καὶ γράμματα, οὐκ ἐόντα πρὶν Ἑλλησι – Финикийците внедриха обучение сред елините и най-вече буквите, които елините нямаха до преди това (Herod., Hist., V, 58, 3). Ср. също Евсевий Памфил: Euseb., Praer. evang. X, 5: τὰ πάντα οἱ Ἕλληνες παρὰ βαρβάρων ὠφέληνται – елините дължат всичко на варварите.

⁴⁴ Athen., Deipnos. 14:32: Τὸ δ' ὅλον ἔοικεν ἢ παλαιὰ τῶν Ἑλλήνων σοφία τῇ μουσικῇ μάλιστα εἶναι δεδομένη. Καὶ διὰ τοῦτο τῶν μὲν θεῶν Απόλλωνα, τῶν δὲ ἡμιθεῶν Ὀρφέα μουσικώτατον καὶ σοφώτατον ἔκρινον.

⁴⁵ Diod. Sicil., I, 96: Ὀρφέα μὲν γὰρ τῶν μυστικῶν τελετῶν τὰ πλεῖστα καὶ τὰ περὶ τὴν ἑαυτοῦ πλάνην ὀργιαζόμενα καὶ τὴν τῶν ἐν ἄδου μυθοποιίαν ἀπενέγκασθαι.

⁴⁶ Овидий, *Метаморфози*, X, 18 – 54.

онези, които имат животворящи сили, стига само човек да ги изучи⁴⁷.

Подобни текстове показват как всъщност музикално-религиозни практики, чужди на преобладаващите гърци, са онова, което лежи в основата на почти всяка музикална дейност и мислене по-късно. И за египтяните, и за траките музиката е била съща, надскачаща сегашното стихия, условие за участие в задгробен живот, паметник на който са могилиците и пирамидите. Видът, който е познат нам като участието на гърците в този музикален живот е описан в текстовете като τελεταί. И така, τελεταί е понятие, което събира в себе си както много страни от човешката религиозна дейност, така и много сили, които съдействат на човека в тази му дейност. В τελεταί се обединява целия човек, погледнат откъм изискването му за „подсигурен“, смислен живот. Иначе казано, думата ни прехвърля към едно „извършване“ във всичките аспекти на човешкото и божественото участие, което придобива силата на непременим обществен закон.⁴⁸

Исторически се наблюдава, че без значение от време, място и народ, повсеместно се наблюдава някакъв родов, племенен, държавен или континентален ред, приет като закон, който да обезпечавя тревогата пред живота, респ. смъртта. Но налагането със сила на закон винаги води след себе си брожения, заради което по-лесно и приятно е този ред да бъде възложен като празник. В древна Елада съществувал страхът да не се разпилее душата от тялото след смъртта, т.е. като се отдели от тялото, и срещу този страх елините

⁴⁷ Philostr., Appolon. Tyan. VIII, 7, 639: καίτοι πολλάς ἄν ἠϋξάμην ὑπὲρ τῆς ἐκείνου ψυχῆς γενέσθαι μοι, καὶ νῆ Δί, εἴ τινες Ὀρφέως εἰσιν ὑπὲρ τῶν ἀποθανόντων μελωδίαι, μηδ' ἐκείνας ἀγνοῆσαι. По повод подобни текстове, Воуансэ указва, че Платон вижда съвършения вид на религиозните празници в Орфизма – *Voüancé*, P. Le culte des Muses chez les philosophes grecs: Études d'histoire et de psychologie religieuses, Paris 1937, p. 32.

⁴⁸ Неспазването на обществения закон в религиозен план спокойно може доведе до обвинение на човека в нравствен и религиозен метежник, рушащ обществото и вярата в боговете, каквито са случаите с Сократ и Филострат. Ср. Plato, Apol. и Philostratus, Appolon. Tyan. VIII, 7.

намерили лек – „чрез жертви и игрови наслади“⁴⁹. Празниците, които при участие в тях избавяли от душата от „смъртния“ страх, които имали сила да я съберат така, че „отсам и отвъд да живее цялостна“⁵⁰, гърците нарекли τελεταί. С това наименование изобразили и „крайния“, абсолютен характер на празника – след τελεταί няма нужда от никакво друго „вършене“, за да се преодолее „краят“ на живота. Колкото до множественото число, което е значително по-често срещано в текстовете (τελεταί), то показва не многократно повторение на празник (ср. дн. „празници“), но множеството празници-мистерии в чест на Дионис:

Повечето елини, кълна се, отдаваха оргиастичното и вакхическото и тайнственото, което се отнася до обредите, на Дионис и на Аполон, и на Хеката и на Музите, и на Деметра. И наричат демона, който води мистериите на Деметра, Иакх или Дионис.⁵¹

Всъщност Дионисовите празници са τελεταί.

За забелязване е, че празничното напиване на Дионисийте, за което Платон ни свидетелства⁵², е било напълно отхвърляно в Спарта. Самият Платон също е за изхвърлянето на тези винопийни празници на танци на Нимфи, Панове или Сатири от държавата⁵³, но е известно

⁴⁹ Plato, R.P. 365e: διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν.

⁵⁰ Καὶ ἐν τῷ νῦν παρόντι καὶ ἐν τῷ ἔπειτα – Plato, Phaed. 67c.

⁵¹ Strabo, X, 3, 10: Οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες οἱ πλεῖστοι τῷ Διονύσῳ προσέθεσαν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἑκατῇ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ Δήμητρι, νῆ Δία, τὸ ὀργιαστικὸν καὶ τὸ βακχικὸν καὶ τὸ περὶ τελετᾶς μυστικὸν, Ἰακχον τε καὶ Διόνυσον καλοῦσι καὶ τὸν ἀρχηγέτην τῶν μυστηρίων τῆς Δήμητρος δαίμονα.

⁵² Plato, Leges, 637b: καὶ ἐν Τάραντι δὲ παρὰ τοῖς ἡμετέροις ἀποίκοις πᾶσαν ἐθεασάμην τὴν πόλιν περὶ τὰ Διονύσια μεθύουσας.

⁵³ Leges, 815cd: ὅση μὲν βακχεία (ὄρχησις) τ' ἐστὶν καὶ τῶν ταύταις ἐπομένων, ἅς Νύμφας τε καὶ Πᾶνας καὶ Σειληνοὺς καὶ Σατύρους ἐπονομάζοντες, ὡς φασιν, μιμοῦνται κατ'ὠνωμένους, περὶ καθαρμούς τε καὶ τελετᾶς τινὰς ἀποτελούντων, σύμπαν τοῦτο τῆς ὀρχήσεως τὸ γένος οὐθ' ὡς εἰρηνικὸν οὐθ' ὡς πολεμικὸν οὐθ' ὅτι ποτὲ βούλεται ῥάδιον ἀφορίσασθαι...οὐκ ἔστι πολιτικὸν τοῦτο τῆς ὀρχήσεως τὸ γένος, ἐνταῦθα δὲ κείμενον ἔασαντας κείσθαι – що се отнася до вакхическите танци и до тези, които ги съпровождат – които се наричат танци на нимфи, панове, силени и сатири и които казват, подражават на хора, опиянени от виното, и се извършват при очистителни и други обреди, то целият този род танци не е лесно да бъде

градът Атина колко се е вслушал в неговите призиви – празниците си остават. В това отново се открива своеобразното надмощие на преддискурсивния музикално-празничен навик срещу силата на мисълта, която дори не съумява целно да ги класифицира. Дионисовите празници стават едва ли не емблема на Атина и в пълнота разгръщат такова антично музикално мислене, което обездейства апостериорните числови обяснители.

По отношение на орфическите и дионисовите τελεταί сме свикнали да използваме думата „мистерии“ (μυστήρια), която също черпим от изворите. Изглежда обаче по-точното е „обреди“ или „треби“, тъй като при този случай мисълта се отправя към видимо извършваното (съвършваното), докато при „мистерии“ някак неминуемо се върви към пълна апофатичност. Именно τελεταί са мястото и действието, където тайната става житейски достъпна, където видимо и осезаемо за всички човекът „се посвещава“ в тайнствата, постига се катафатичност на мистериите. Това е времето, при което „се оставя да се яви“ музикално-обредното битие както си е, при което именно липсата на дискурсивно отношение по време на самото *извършване* осигурява прозрачността на мистерията. С други думи, участието в мистериите е условието за тяхното разбиране, за тяхното превръщане в τελεταί, т.е. за полагане на разумно описуеми и постигаеми форми. Онова, което ние познаваме като мистерии, са всъщност описанията и изпълняването на обредите и обредните цикли (τελεταί), докато самото преодоляване на страха, посвещаването и очистиането, си остават скрити и напълно непостижими за разбиране или описание – тайни/мистерии (μυστήρια). Един случай на такава пълна недискурсивност и непостижимост на мистерията е неоплатоническата „теургия“ (θεουργία – букв. „богодействие“), т.е. празничното време, когато вече не човекът извършва нещо определено (τελεταί), а действа

определен нито като мирен, нито като военен, нито да се каже какво общо цели [...] този род танци не е свързан с живота на държавата. (Превод Невена Панова. Платон, Закони, София, 2006.)

божеството. Осезаването на божественото идване, което е целта и на самите *τελεταί* става чрез божественото „грейване“ (*ἔλαμψις*) – моментът, в който в кумирът осезателно оживява. В случая въпросът не опира до неотделимостта на божеството от кумира⁵⁴, което е отличителната черта на всеки политеистически култ, но до момента на неговото *изгряване*. Кумирът винаги е самото божество, но има моменти, когато то *благоволява* да се покаже на хората. Тези моменти зависят изцяло от него, което именно е мистерията, но са неразчленими от празника, в чест на божеството – то може да се покаже единствено, когато бива чествано, при това неотменимо с шумна музика, песни и танци. Така винаги имаме две страни на празника – човешкото участие и неговите форми, към които донякъде препраща думата *τελεταί*, и божествената – тайнственото съединяване на земното със свръхземното, раздвижването на неподвижната материя (кумирът), нейното оживяване от демона или накратко „еламписът“ на божеството.⁵⁵ Именно такъв е дълбокият смисъл на носенето на каменния или дървен кумир на Дионис под съпровод много на музика и танци по време на неговите празници в Атина.⁵⁶ В дните на празника Антестерии елините вярвали, че се съединява небесното с земното, подземното с земното, земното с небесното и подземното т.е. че цялата видима и невидима природа става едно, което е смисълът на началото на пролетта – началото на живота, символизиран на практика с „цъфването“ на природата.⁵⁷ Като доказателство за жизнения смисъл на празника Тукидид пише просто, че

⁵⁴ Срв. Proclus, Theol., 28.

⁵⁵ При Елевзинските мистерии тайнственото е именно в ролята на двата кумира (*ξόανα*) на Деметра и Персефона. Ср. *Βουανσέ*, Р. Цит. съч., с. 57.

⁵⁶ Подробно за Дионисовите празници вж. напр. *Богданов*, Б. История на старогръцката култура, София, 1989, с. 161-163.

⁵⁷ *Ἀνθεστήρια* – „Цъфтеж“ или празник на цветята. Започвал е на 11-я или ден от м. Антестирион. Продължавал е три дена като всеки ден носел отделно име: *πιθουρία*, *χόες*, *χύτρα* заради отделната посветеност на деня. Първият ден „отпечатване на делвите“ е за отпечатване на младото вино. Вторият – ден на „каните“ е за обществено възлияние и празник в чест на плодородието. Третият ден – на „гърнетата“ е посветен на мъртвите.

Антистериите са „най-старите Дионисии“⁵⁸. И вероятно по тази, „разцъфваща“ причина римската година е започвала с пролетта и едва по-късно се добавят месеците януари и февруари. Музикално същественото в празника е, че този смисъл на живота, като съединяване на божествено, човешко и „сенчесто“, е достъпен и се открива единствено чрез участието във вакхическия музикален празник в чест на единствения от многото богове, който е „от радости препълнен“⁵⁹. Радостта обаче, която Дионис подава, идва не толкова от младото вино, което тогава се е полагало и на робите в същата мяра, както и на свободните, нито толкова от музиката, песните и танците, колкото от преодоления страх и постигнатия смисъл на живота – неговата нескончаемост и възвращаемост, явена в божествената *elampusis* и излизането на сенките от подземния свят. Радостта поради празничната вседостъпност за мъже, жени, деца, роби, чужденци, в която музиката заема решително място, което отново посочва силата на нейното мислене на и в τελεταί. Сама по себе си вседостъпността е невъзможна в друга област от античния живот, което пък говори за обществената смислова дълбочина на феномена.

Така, разбирането на музиката се оказва разбиране на самия живот и обратното. Вакхическият хор по неподражаем начин, напълно недискурсивно явява античното разбиране за постигаем и видян житейски смисъл. Ето какво ни е останало от Пиндар за всевалидността на Елевзинските τελεταί:

Щастлив е всеки, който е видял / това, преди да слезе под
земята. / Той знае вече края на живота, / закона знае завещан
от Зевс.⁶⁰

⁵⁸ Thus., Hist. II, 15: ὅ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια [τῆ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι, ὥσπερ καὶ οἱ ἀπ' Ἀθηναίων Ἴωνες ἔτι καὶ νῦν νομίζουσιν – на когото (Дионис Лимнийски) най-старите Дионисии се честват на дванадесето число през месец Антестерий, както Йониците от Атина и до днес имат обичай.

⁵⁹ Διώνυσος πολυγαθῆς, Pindarus, Hymni, fragm. I

⁶⁰ Pind., Eleus., fragm. VI. Цит по Антична поезия, София, 1970, с. 148.

Свидетелството на Пиндар е доволно изчерпателно и показателно за есхатологично-дидактическата сила на античните *τελευταί*. „Всеки, който е видял“, е разбрал смисъла, но всеки, който освен това, е посветен и като такъв е участвал, е постигнал смисъла. Така се проявява и изначалната интенция на думата „хор“ – истиновестител.

Но хорът в античността е Дионисов атрибут и се състои само от посветени, от „негови“. Единствено през него и в него, се долавя, разбира и постига истината за всички. Той е, който явява всеобщия смисъл за живота и смъртта, която е Вакх-Дионис, на което е посветен третият ден от Антестериите. Оттук погледната, целта на античния елин е да стане участник в хора, да постигне смисъла. Хорът изразява радостта като обединява всички. И тъй като Дионис е възможният за всички смисъл, затова и хорът става символ-действие на избавлението на всички. Оттук изглежда разбираема причината, „радостта“ винаги да е хорова⁶¹, както и дълбокия смисъл на великата мъдрост *in vino veritas* като превод на *ἐν οἴνῳ ἀλήθεια* – дионисовия характер на „истината“.

II. 3. 1. Музикален смисъл в свобода и робство

В специализираната литература отдавна се говори за противоречие между дионисовото начало с авлоса и Аполон с лирата. Също и за Орфизма и връзката му с Питагор. Собствено за питагореизма и Платон с техните „музики“ като число и идея, е казано твърде много, оставайки убеждението, че това е античната музика, но почти не се коментира изключителната елитарност на тези „музики“. Елитарност както обществена – тя е за приетите в школите, в които само

⁶¹ Известно е Платоновото етимологизиране на *χορός* от *χαρά* – радост. Ницше вижда в Одата на радостта вихровите дионисови, опияняващи всички вакхически хорове. Той обаче не откроява истинския смисъл на тази радост, а именно радването, заради превъзможнатия поради единението с Дионис смъртен страх (а не заради разрушаването на *principium individuationis*). Обратно, щеше да бъде ценно едно изследване под заглавие „Раждането на античната хорова музика от духа на трагедията“.

свободните могат да влизат, така и мисловна – числото е условието за мислене.⁶² Ето защо в Платоновата академия не можеш да влезеш, ако не си математически нагласен. Академичната научна музика в античността сама предразполага към елитарност всеки, който влиза в нейната парадигма на мислене, независимо от историческо време, и застава на страната на лирата с нейните добре пресметнати струни. Дискурсивният път на музикално мислене, с който сме свикнали да работим, недвусмислено влиза в питагорейската линия на *аналогично* мислене и определя подхода на почти всички изследвания. Въпросът обаче който в случая е решаващ се отнася към музикалната недискурсивност като определител на самата научна музика. Към античната в музика мъдрост, която е вседостъпна и където гордият, скулптурен и числов грък няма никаква власт спрямо роби, жени и „варвари“. С други думи въпросът е за музиката, или по-точно музикалното мислене на τελεταί; за същината и смисъла на Дионисовите и орфическите празненства. Там е немислима философската мисловност. Но вакхическият хор и орфическото заклинание не са другата страна на гръцкия музикален живот, не са антиаполоновото начало, а независимото съществуване на средиземноморско-източна музикална мисловност, неподдаваща се на структурно-числови дискурсивни анализи, както, прочее и на никаква идеализация, която (мисловност) поради липсата си на елитарност и аристократичност намира прием във всички обществени слоеве.

Ясно става, че трябва да се говори за τελεταί в чист вид, които или биват приети, или не. И елините ги приемат и дори напълно смислово им се подчиняват.⁶³ Инак трудно би се

⁶² Юстин философ (II в. сл. Хр.) споделя как го отблъснало питагорейството с математическите си „приемни изпити“, а той горял да научи „своеобразието и изключителността на философията“, т.е. нейната същност – τὸ ἴδιον καὶ τὸ ἐξάιρετον τῆς φιλοσοφίας – Just. Mart., Dial. cum Tryph. 2, 4.

⁶³ До степен на шега и загадка – и днес всеки човек в Гърция се брой в държавата под „номер на Майката“ (ἀριθμός Μητρῶου), както и самият

обяснило защо объркват богинята си на плодородието и всяка природна жизненост Δήμητρος (Димитра/Деметра) с Μεγάλη Μήτηρ (великата майка) – съвършено източната Κυβέλη (Кибела). Или защо изобщо в един толкова прехвален пантеон като гръцкия „Майката на всички богове“ трябва да е чужда богиня. Ако в класическия период смесването между Кибела и Деметра трудно се е забелязвало, остава като свидетел най-големият атински и гръцки празник – Елевзинските τελεταί, посветени на Деметра и Персефона, наричани Големи дионисии. Явно вече е налице смесване между Дионис и Деметра. И тъй като Дионис е непременно обвързан и с Кибела, празникът ясно разкрива властта на недискурсивно източното в музиката на древна Елада. В музикално отношение приликите между празнуванията на Дионис и Кибела са толкова големи, че може да се мисли даже за тъждество. Кибела се чества със шествия, многочислени свирачи на *гинграси*⁶⁴, тимпанисти и певци, пеещи свещени песни. В Рим, където през 204 г. пр. Хр. се въвежда като държавен култ, се изпълняват хвалебни и погребални песни под съпровод на авлоси, тимпани и кимвали, а на третия ден – по пример на жреците-самокастри, които водят празника – се стига до екстатични в танц самонарязвания и бичувания под съпровод на силна музика:

В споменатите дни в светилището се събира множество народ, много Гали (жреци на Кибела) и онези, които казах, хора посветени, извършващи *оргии* (όργια), и си нарязват предмишниците и един друг се бият по гърбовете; много от намиращите се там авлодират, други непрекъснато удрят тимпани, а други пеят божествени и свещени песни.⁶⁵

държавен регистър и архив е наречен Μητροῶν. Инерцията на недискурсивността е толкова могъща, че даже в изявително православна Гърция днес държавният архивът се нарича с името на храма на Майката на боговете – Кибела. Но вероятно не за да може, както в античността, гражданите (заедно с чужденците, жените и децата) да са под нейната закрила.

⁶⁴ Финикийската дума за авлос.

⁶⁵ Luc., De Syr. Dea, 50: Ἐν ῥητῆσι δὲ ἡμέρησι τὸ μὲν πλῆθος ἕς τὸ ἰρὸν ἀγείρονται, Γάλλοι δὲ πολλοὶ καὶ τοὺς ἔλεξα, οἱ ἰροὶ ἄνθρωποι, τελέουσι τὰ

Дионис, от своя страна, също се чества с шествие, танци, хорове, свирня на авлос и тимпани, което е твърде добре познато от античните Дионисови празници. Както и при Кибела, жертвеното животно е бик – бичата кръв освещава. Музикалните инструменти и начина на празнуване са напълно еднакви. Включително и произхода им – близкия Изток.

Досега не е публикуван текст, който да анализира тази всенародна и, от един момент, действително държавна музика. Знаем какви песни са звучали (μητρώα, διθύραμβοι), но нищо за начина на тяхното звучене. Недискурсивността или по-скоро непостигаемостта на музиката е пълен победител в надпреварата с числата и ума. Не е за пренебрегване и времето, когато в Рим това става – III-II в. пр. Хр. Но по това време образованата античност разполага с поне петнадесет чисто музикални съчинения: две на Ираклид Понтийски, единадесет на Аристоксен „музикантът“ и две на Евклид.⁶⁶

II. 3. 2. Обредността и вечният спор „музициране или разсъждение“

Фригийската и въобще източните музикални обредности, които навлизат в Елада, имат толкова непрекословна сила, че допускат единствено словесно описване, изразяване или възпяване, без това ни най-малко да подобрява или влошава тяхната сила и „качество“. Независимо дали Питагор ще ги „смята“ или Платон ще ги „припомня“, или пък Аристотел ще ги „оформя“ те си остават определител без ущърб, носител на

ὄργια, τάμνονταί τε τοὺς πήχεας καὶ τοῖσι νότοισι πρὸς ἀλλήλους τύπτονται. πολλοὶ δὲ σφίσι παρεστεῶτες ἐπαυλέουσι, πολλοὶ δὲ τύμπανα πατα γέουσιν, ἄλλοι δὲ ἀεΐδουσιν ἔνθεα καὶ ἰρὰ ᾄσματα. Именно затова, че е късно спрямо класическата античност, свидетелството на Лукиан от II в. сл. Хр., е твърде показателно както за неподдаващата се на дискурс сила на музиката, така и за нейната устойчивост.

⁶⁶ По реда на авторите: Περὶ μουσικῆς, Συναγωγή τῶν ἐν τῇ μουσικῇ (2), Ἀρμονικὰ στοιχεῖα, Ρυθμικὰ στοιχεῖα, Περὶ μουσικῆς, Περὶ μελοποιίας, Περὶ τόνων, Περὶ μουσικῆς ἀκροάσεως, Περὶ τοῦ πρώτου χρόνου, Περὶ αὐλῶν τρήσεως, Περὶ αὐλητῶν, Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως (11), Εἰσαγωγή ἀρμονική, Κατανομή κανόνος, θεωρήματα μουσικά (2).

всеелинското музикално мислене-смисъл, аед, който пее отговора на въпроса за живота, респективно смъртта. В действителност цялата елинска музикология няма и намерение да се занимава с тази страна на музиката, защото като занимание на античната философия, т. е. умствено търсене, тя изследва природата на звука, на слушането и пр. Поради тази причина музиката става неотделима част от математическите науки. Този път го начертава създателят на научната, математическата музика Питагор като самият той едва ли може да бъде „обвинен“ в едностранност, доколкото прекрасно е умее да свири и тънко е познавал употребата на музикалните начини (τρόποι).⁶⁷ Затова като такава наука тя ще може да съществува близо двадесет века, без оглед на практика и музикалния етос, които се изменят изцяло и отвсякъде. Но това обективно и наистина просто обяснение никак не може да задоволи онзи, който търси цялостното музикално мислене на античността, т.е. онова мислене, което ражда феномена музика и в което живее; онзи, който търси античния музикален смисъл, а не неговата, при това частична спекулативна знаковост. Колкото един научен ръкопис от XIII в. може да открие музикален смисъл за изгубилия живота традиция, толкова и, напр., съчинението на Клавдий Птолемей „Хармоника“ може да разкрие музикален, а не математически смисъл (разбирано антично) на древния или на съвременния учен. Именно несъществуващият отговор на въпроса как звучи вакхическия хор, еподите и лидийския тропос, открива перспектива към музикалния смисъл, а оттам и към музикалното мислене. Ако в продължение на векове живото музициране упорито е било лишавано от теоретично внимание и обясняване, просто защото „теорията си е теория“ или „това е теорията“, защото природата (φύσις) на звучащото и чуващото не включва неговата душевна мощ, това съвсем не доказва, че античната музика и античното музикално мислене са това, за което четем в трактатите. Нито означава, че самите трактати са музикалното мислене, а не единствено мислене, при това

⁶⁷ Сrv. напр. Jambl., V.P., 163.

напълно отвлечено, върху феномена на звучащото. Напротив, показва неспособност на аналитичната мисъл да разбере тайната „музициране“.

Платон се измъкна от тежкия въпрос как така едни са велики поети и музиканти, а други – не, при положение че са еднакво образовани (т.е. от въпроса как едни по такъв начин мислят музикално, че влияят върху всички, а други не могат) с обяснението, че то е дар от музите. Посетеният от музата не разбира какво прави, а останалите единствено се заблуждават като мислят че разсъдъчно разбират.⁶⁸ Ако се приеме Сократовият ход на мислене и питане, дарбата, разбира се, няма как да бъде разбрана и обяснена. Трудността обаче идва оттам, че подобен начин на питане не е прилаган нито към Орфей, нито към вакханките, нито дори към Питагор, т.е. смислоопределящият музикален авторитет не е бил подлаган на подобна теоретизация. От друга и самият даруван, макар осъзнаващ дара си, не се съмнява, че разбира и знае, но явно то става не по начина, по който иска логиката – рефлексивно-дискурсивно. В края на диалога „геният“ се съгласява, че всичко му е свише и той не поради знание е толкова умел в пеенето. Съгласието му обаче не означава, че в действителност не разбира, независимо от това дали приема дарбата си като свиша или не. Днес е самопонятно, че всеки мисли и разбира, докато видимо музицира и „несмислените“ музиканти не са водещите. Какво е било съотношението в античността не е известно, но е очевидно, че Йон не е несмислен или екзалтиран аед. Това, че може да изпълнява така умело Омир, щото всички да се трогват и всеки път да може да го прави, е със сигурност умение, което му е подвластно в такава степен, че да е убеден, че го разбира и е изкусен. Неговият проблем е да влезе в чуждите му логически схеми на изследване на дара, с което, разбира се, не би се справил и самият Омир, или пък Пиндар. А пък проблемът на Сократ, т.е. парадоксът за ума, произлиза от това, че песенната работа със словото не означава непременно логически или по-добре

⁶⁸ Plato, Ion, 534c.

диалектически процес. Изразител на такова музикално осмислено, но не диалектическо отношение на майстора аед към словото е Ион.

В диалога обаче рефлексията търпи контра аргумент от страна на собствената си позиция, на който Платон не се е сетил да потърси отговор. Ако философът се насочва в края на краищата да убеди един горд аед да признае, че не „с изкуство и знание (техника и наука) е способен да възпява Омир“⁶⁹, но му се е паднал божествен жребий, т.е. да го насочи към благочестиво поведение (към каквото Сократ твърди, че се стреми цял живот), това положение не може по никакъв начин да се приложи към такива певци и музиканти, които от самото начало всичко приписват на божеството и дори в негова чест упражняват дарбата си. Значи ако пред Сократ застане един честен (*dikaios*) Ион, който отдава цялото си умение на божеството, т.е. е благочестив, но въпреки това е сигурен, че разбира какво прави и винаги може да покаже начина по който го прави, тогава теологическия музикален дискурс на Сократ трябва да мине на страната на защитата. В такъв случай аедът ще се окаже обвинител на дискурса, тъй като без да напуска логичното (словното) и изкусното, той изцяло предава дарбата си на божеството. За такъв „примерен“ аед може да се посочи самият Омир, или Алкей, или Архилох. Самопонятно е, че макар и най-велики поети, те не са разбирали (по начина, по който Платон иска и пита) онова за което пеят, но са знаели и разбирали какво правят и как го правят. Такива „благочестиви Ионовци“ би трябвало да са били и част от музикално съревноваващите се. Срещу тях като, разбира се, олицетворени, на музикално-поетическата състезателност, се изправи Аристотел, но и неговата критика не може да попадне върху „честния“ и „благочестив“ свирач, който, макар и състезаващ се, не прави това за показ на виртуозност и удовлетворение на публиката. Антични музикални опоненти на Платон (и Аристотел) се оказват всички певци и свирачи, които отдават уменията си на боговете. Сред тях може би на първо място са обредни

⁶⁹ Plato, Ion, 539d: τέχνη καὶ ἐπιστήμη οἷός τε εἶ Ὀμηρον ἐπαινεῖν.

музиканти, посветили себе си на боговете. Тяхното майсторство е несъмнено, а вероятно поради отдаването на дара си те не попадат под Сократовата критика, което би могло да свидетелство единствено за поредната „победа“ на нерелексивно музикалното пред логичното. Подобно отношение се вижда и при неоплатониците, които макар и стигащи до най-тънки пластове на логическата мисъл, приемат орфико-питагорейските песенните заклинания без самопровержение в неразбиране.

При по-внимателен прочит на Сократовата предсмъртна беседа с учениците му ще се види едно трудно оборимо доказателство за предимството на недискурсивната музика пред логически потърсената. И то е в лицето на самия, така да се каже, родител на диалектиката. Когато Сократ разказва какво му е заръчал богът да прави в края на живота, той като че ли онагледява онова, което дотогава не е знаел, изпитвайки по всякакъв начин какво е „да знаеш“. И това е музиката, която както и при Питагор е представена като отговорът на въпросите пред смъртта. Сократ, който честно иска цял живот да служи на бога, трябва да *разбере*, че има и друг, не философско-разсъдъчен начин на мислене и той е вътре в музиката. Той е самото правене на музиката или както сам Сократ се изразява „заниманието с поезия“. Но изглежда, че това своеобразно завещание на може би най-великия античен мъж не бива последвано от неговите ученици. Не се намира нито един тях измежду музикантите-диалектици, чието име да останало като поет или аед. Казано по средновековному, нито един античен *musicus* не стана *cantor*. И Сократ *музикално* е забравен. Така, връщайки се към случая с необяснимия дар, се вижда, че двигателят е вътрешен и разбираем само за тези, които го притежават в едно или друго изкуство, докато двигателят на мисленето „питане-издирване“ е външен и може да бъде съвсем отчужден от това, за което пита. Това е всъщност историята на цялото антично музикознание – обърнато към външното на самото творчество природно явление.

Ненаучно е да се пита, дали ако божеството беше дало на Сократ да остане музиката му, историята на философията и философията на науката нямаха да имат съвсем различно лице. И въпреки това, не е лишен от прямота да се пита така – музикално. музикалният въпрос, който „Един бог ме посети и ето, аз започнах да творя музика“, казва всъщност Сократ, за да обоснове сякаш едно отношение, което няма как да бъде подложено на анализ, а единствено проверено, може би откъм доблест. Подобни признания изправят цялата музикологична аналитика пред нейния собствен отказ. Не закъснява и преценката. Цялостното Сократово отношение, върхът на което е музициране, е наистина проверено. С отровата, която му се присъжда.

Предвид музикалния обрат в лицето на Сократ – странен за обичайната логика – се вижда, че спрямо музикалния дар съществува и начин на мислене и питане, различен от рефлексивния. Този начин обаче трябва да дойде от друг човек, който е причастен, посветен в тайната на дара. Тогава се появява не питането-издирване, незнаещото „бездарно“ питане, но питането-споделяне. Онова, което като че ли от века обединява музициращите и за което не може да съди математиката, логиката и аналитиката. Числото може рационално да представи част от музиката. При добро съчетание на материал и изчисление може дори и тон и интервал да произведе, но това няма нищо общо с музиката, нито с възприемането ѝ. Сметките винаги ще са в грешка спрямо живата музика и не ще се намери такъв изчислител, който числово да обясни защо авлосът, или в днешно време напр. зурната, се чува удивително, буди весело настроение, докато математически това са най-фалшиви, напълно неконсонантни звукови пропорции. Безсилна пред тоя феномен, макар и изходила от него, науката още от античността ще отдели го отдели от себе си, като се затвори в „умствено-съзерцателно музициране“ и ще го приема за недостойна и нисша работа, аргументирайки се, че се занимава с постигаемите за разума неща – числа, идеи, форми. Следвайки този, питагорейски път търсещият разбиране ум

започва да работи с *аналогии* (букв. съобразночислие). Което не може да бъде *аналогизирано* или се оставя като хаотично, или се прави опит да се подведе под някаква аналогия. Известно е, че числовите съотношения са основа както на „идейния“, така и на „формалния“ анализ, а и на всеки друг. Поради това сонантно числовата аналогия всъщност е опит да бъде сведено познаваемото музициране изключително до разсъдък, т.е. до логическо ниво. Ако обаче аналогично-аналитичното действие бъде прието за достатъчно, лесно пренебрегва всякаква реална музикална дейност и по този начин лесно може да обездуши и уравни всяко различие.⁷⁰ Не е случайно, че звучащата музика на авлода остава несвойствена за аналогизиращия ум, както не е случайно, че сравнително до скоро никой не е мислил да темперира кавал, например. Всяка математическа музика *смята* на струна и изхожда от струна, но всеки обществен празник, реално, е немислим без духовия инструмент. Ето защо Кибела и Дионис ще станат античните музикалните покровители на хората и празничната, т.е. обредната музика.

Така разкритият пласт на музикалната „неспособност“ на числата – в смисъл на потърсеното всеобщо отношение към музиката на античността (за да може да бъде наречено с общото име „антично“) – всъщност обяснява защо пряко на цялата наука именно обредите (τελεταί) като крайно „извършване“ имат претенцията да разбират и обясняват живота, а не да го измислят и пресмятат. В този аспект музиката на обредите е „извършване“ (τελετή) на гарантирания смисъл, само че в звуково-интонационен аспект. И антична Елада адмираира тази претенция. В музикално законодателната сила на обредите се онагледява положението, че отговорите за смисъла, върху който стъпва и се развива всяка наука, не могат да бъдат дадени от същата тази наука. Основанията за

⁷⁰ Това разсъдъчно движение може да стигне толкова далеч, че дори да отъждествява темперирани нотен запис с келтска мелодия от гайда, а нея, от своя страна, – с балканска гъдулка и песен. С други думи, несводими музикални опити и практики се побратимяват пред числово премерената нотна значност.

музикално-теоретичното мислене не могат да бъдат извлечени от същото това мислене, както основанието на всяка теория не е в самата нея. Така, на всички „крайни“ въпроси античността дава някакъв, напълно *нелогичен* или по-добре *неаналогичен* отговор, т.е. отговор, изключващ всяко следващо разсъдъчно питане. На живо поставени, въпросът за музикалния смисъл на античността получава отговора си в архитектуриката на алогията на обредността и мита.

II. 4. Освободителната сила на музиката. *Bachus Liber* като музикално мислене

От изложеното дотук обредите (*τελεταί*) се очертават като феноменологизиращи музикален смисъл, видим в синтеза на празника, като по такъв начин са място на себепоказване на античното музикално мислене, в което то може да бъде всеобхватно доловено. Доколкото обаче самите *τελεταί* са многопластово явление е необходимо да се разкрие тяхната вътрешна обосновка, за да се разкрие по-плътено и музикалното им битие. Тъй като на „крайния“ въпрос за музиката, отговорът фактически изниква от смисловите пространства, които са защитени от въпроси, изискват пълно доверие и изцяло недискурсивно приемане (обред-мит, чужбина), затова, идвайки *оттам*, тя „е проверена“ откъм смисъл и не само издържа на санкция (ако съществува), но и сама става задател на области на музикално мислене и дори на бит, неотделим от античната музикална история.

От мита за Дионис и Орфей научаваме, че хората са извършили най-тежкото престъпление – убийството на божеството и на „неговия“ жрец-певец, с което са наложили на всички човеци тежестта на този грях. Всички човеци стават виновни в убийството. Митът става етиология, обяснение на всяко богохулство, престъпление и грешка.

Митът у Овидий (*Metam.*, XI, 67) започва с призоваване към Дионис за отмъщение. Богът, който е похулен, той трябва да се разплати, който принцип се наблюдава във всяка митология.

Освободителната сила на музиката. *Bachus Liber* като музикално мислене

Ако пък не божество, а негов любимец е поруган, тогава отново закрилникът-божество трябва да се разплати. Орфей не може сам да въздаде наказание за своето убийство, понеже не е бог – инак щеше повторно да се върне към живот. Заради това си неможене е наречен „полубог“.⁷¹ И ето, поетът призовава Дионис да накаже виновниците. И действително така става. Прощка няма. Но в текста Дионис е наречен „освободител“.⁷² И се оказва, че онзи, който отмъщава, бива прозван Освободител. Отново етиологическият мит – т.е. разказът който става обяснителен за цял механизъм на мислене-действие-следствие – ни отваря врата към странността, отмъстителят на хората да е техният освободител. Хората са виновни и заради това вързани с грях. Затова те са тези, които трябва да бъдат освободени. И тук етиологическият вектор се обръща. В едната посока богът, който е похулен, отмъщава, но в обратна посока – той, е който прощава. Затова който е съгрешил против Орфей, той трябва именно през него и в името на „неговия“ бог да получи освобождаване от тежестта на съгрешенията. И поради това, че всички грехове на хората идват от престъплението срещу Дионис, респективно Орфей, затова античността не познава друго божество-освободител, освен Дионис, и други очистителни празници, освен Дионисовите. Така митът става етиологията не само на всяко богохулство, престъпление и грешка, но и на всяко откупуване, прощаване, „освобождаване“ или, общо казано, очистване. Хората са натоварени не само с престъплението, но и с неговото откупуване. От друга страна се вижда как намразеното става оръжието срещу самата омраза, т.е. как орфическата песен става силата, която побеждава безумния, водещ даже до убийство гняв, т.е. обредността и нейната музика стават лостът, чрез който се вдига натрупалото се зло.

Орфическият мит отразен в *τελευταί* е музикално-обретен живот, който се отразява на всеки друг живот повсеместно. В Държавата се разказва, че орфическите прорицатели:

⁷¹ Athen., Soph., 14, 9.

⁷² *Bachus Liber*, Διόνυσος Λύσιος или Ἐλευθέριος.

като пристъпват пред вратите на богатите, уверяват ги, че те притежават сила, дадена им от боговете поради жертвите и свещените песнопения (еподи), да премахват (освобождават) сред удоволствия и празници неправдата на всеки един, сторена от него или от неговите предци, или когато поиска да нанесе зло на някой свой враг, или с малък труд иска да нареди на справедлив като на несправедлив, понеже те с някакви заклинания и измамни баяния (магически възли) можели да убедят боговете им да служат.⁷³

Посоченият текст от Платон ориентира в освободителната сила на песните-заклинанията и косвено разкрива смисъла на Bacchus Liber чрез глагола ἀκέομαι – целя, заличавам, премахвам; привеждам в порядък; откупувам, заглаждам, освобождавам. Но текстът загатва, че тези на орфически жреци често са шарлатани, които се предрешават и спекулират с „изкупителната“ сила на песента. В Закони четем за вредата, която някои причиняват:

чрез чародейства, заклинателни песни и т. нар. магически възли.⁷⁴

Разбира се, Платон е свидетел на „истинските“ τελεταί, които притежават тази сила в действителност, а и трябва да се подчертае, че орфическите заклинатели са се движели, скитайки на малки групи или поединично, докато при τελεταί имаме организиран обществен култ, на който, обаче, главните

⁷³ R.P. 364be: Ἀγυρταὶ δὲ καὶ μάντεις ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπωδαῖς, εἴτε τι ἀδίκημά του γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκεῖσθαι μεθ' ἡδονῶν τε καὶ ἑορτῶν, εἰάν τέ τινα ἐχθρὸν πημῆναι ἐθέλη, μετὰ σμικρῶν δαπανῶν ὁμοίως δίκαιον ἀδίκῳ βλάψειν ἐπαγωγαῖς τιςὶν καὶ καταδέσμοις, τοὺς θεοὺς, ὡς φασιν, πείθοντές σφισιν ὑπερετεῖν. Превод Александър Милев. Платон, Държавата, София, 1981. Думата „прорицатели“ (μάντεις) у Милев е „Жреците и молещите милостиня свещенослужители“, което онаглеждава част от дейността им.

⁷⁴ Legg. 933a: μαγγανείαις τέ τισιν καὶ ἐπωδαῖς καὶ καταδέσεσι λεγομέναις πείθει τοὺς μὲν τολμῶντας βλάπτειν αὐτούς, ὡς δύνανται τὸ τοιοῦτον, τοὺς δ' ὡς παντὸς μᾶλλον ὑπὸ τούτων δυναμένων γοητεύειν βλάπτονται – чрез някакви заклинания, обаявания (еподи, т.е. песни – ком. ЙБ) и уж магически възли убеждават едни, които дръзват да вредят, че са способни на подобно нещо, а други, че ще понесат вреда от хората, способни да омагьосват. Превод Г. Гочев. Платон, Закони, София, 2006.

Освободителната сила на музиката. Bacchus Liber като музикално мислене

лица също са орфици – орефеотелестите. По тази причина може да се каже, че в случая става въпрос за фиктивно противопоставяне между частното и общото упражняване на един и същ смислов принцип – посвещаване в тайнства и приемане на освобождаване и очистване като гарант за празничен живот дори и след смъртта. В разкриването на този смисъл музиката е най-строг съдник и участник. Нека се припомни, че за Платон има „мелодии, които по природа представят правилното“. И тези мелодии са именно свещените:

Това обаче може да е дело на бог или на някой божествен човек.

Че философът има предвид, освен „античното хорово изкуство“, за което споменава малко след това, конкретно обредната празничната музикалност може да се изведе от причинното или по-скоро утвърдителното изречение, което следва:

затова и там твърдят, че мелодиите, съхранени толкова дълго време, са творение на Изида.⁷⁵

В общ план, независимо дали в положителна или в отрицателна посока, орфическата песенност е социален и, респективно, музикален регулатор, който не може да бъде подминат, но също така и натикан в логическа рамка. Напротив – изведена е до степен на неотменимост. Тя е в „освобождавания и очиствания от съгрешения“⁷⁶. Коментирайки текста от Федон,

това дете се казва по този въпрос в тайното учение, че ние, хората, сме в някакъв затвор и че човек не бива да освобождава себе си и да бяга от него (62b)

Дамасций ясно казва:

Че Дионис е виновник за освобождаването. Затова е и богът Освободител (Λυσεύς – Liber). И Орфей казва: 'Хора ще

⁷⁵ Legg. 657ab: τοῦτο δὲ θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἀνδρὸς ἂν εἴη, καθάπερ ἐκεῖ φασιν τὰ τὸν πολὺν τοῦτον σεσωμένα χρόνον μέλη τῆς Ἰσιδος ποιήματα γεγονένα.

⁷⁶ R.P., 364e : λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων.

изпращат отбрани жертви през всяко време на годината, ще извършат *оргии*, дирейки освобождение от наследени беззакония. Но ти (Дионисе) като имаш власт над тях, онези, които би искал, ще освободиш от мъчителни страдания и безкрайна болка⁷⁷,

а малко по-рано направо посочва за Дионис:

Този е, който освобождава от затвора.⁷⁸

Онова, което обаче трябва да се подчертае е, че музикалното мислене, изявено в *Bachus Liber*, всъщност не се различава от известното питагорейско учение за музиката като единствен очистител на душата. На пръв поглед съществува разлика, тъй като при Дионисовата музика е налице изначална липса на рефлексия и „пресмятане“. Доколкото обаче питагорейската заклинателно-химническа и евритмическа практика почива и съществува напълно самостоятелно от математическите операции, дотолкова и разликата се губи. От друга страна връзката на питагорейския живот с орфическия е твърде известна⁷⁹, което дори може да

⁷⁷ Damasc., *In Phaed.* 1.11: "Ὅτι ὁ Διόνυσος λύσεώς ἐστὶν αἴτιος· διὸ καὶ Λυσεὺς ὁ θεός, καὶ ὁ Ὀρφεύς φησὶν ἄνθρωποι δὲ τελεήσασα ἑκατόμβας / πέμψουσιν πάσῃσιν ἐν ὧραις ἀμφιέτησιν / ὄργιά τ' ἐκτελέσουσι λύσιν προγόνων ἀθεμίστων / μαϊόμενοι· σὺ δὲ τοῖσιν ἔχων κράτος, οὓς κε θέλησθα λύσεις ἐκ τε πόνων χαλεπῶν καὶ ἀπίρονος οἴστρου". Коментарът на Дамасций често се среща под името на Олимпиодор. Текстът от „Федон“ е по Платон, Диалози, т. 2, София, 1982. Бел. 15 на българското издание казва за „тайното учение“ (ἀπόρρητα – «ἐν ἀπορρήτοις λεγόμενος», т.е. букв. *запретено от слово, неизречимо*), че макар несигурно дали се отнася до питагорейско или орфическо учение, или за Елевзинските *τελεταί* „поне е ясно, че става дума за учение, предназначено за посветени... (че) може да се разбират и книги, религиозните орфически текстове“. Воуансέ обаче е изричен, че става дума за логоса на Елевзис: „Това са тайнствените думи, формулите като *ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμῶ Βριμόν*“ (*Le culte...* р. 50). Доказателство намира в Иполит Римски – Hippol., *Refut. omn. haeres.*, 5, 8, 40, от където взема думите: ὁ ἱεροφάντης... ἐν <Ε>λευσίῃ ὑπὸ πολλῶ πυρὶ τελῶν τὰ μεγάλα καὶ ἄρρητα μυστήρια βοᾷ καὶ κέκραγε λέγων· «ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμῶ Βριμόν» – жрецът, при силен огън извършвайки в Елевзина великите и *неизречими* мистерии, въздига глас и вика, казвайки“ (следват думите).

⁷⁸ Damasc., пак там 1, 10: οὗτος γάρ ἐστὶν ὁ λύων τὸν δεσμὸν.

⁷⁹ Вж. например, обширната бел. 92 към диалога „Горгий“. Платон, Диалози, т. 2, София, 1982, с. 586-590.

зададе вторичен въпрос каква е генетичната връзка между питагорейската очистителна музика и дионисовата. Без да се разгръща този въпрос, тук неговият отговор се приема за положителен първо, заради онтологическото предимство на нерелективната музика и второ, заради немалкото свидетелства, сочещи пряката връзка между орфико-дионисовото и питагорейското. Олимпиодор пише:

‘Докато богът го освободи’. Тук „бог“ Платон нарича Дионис, защото той е разпоредителят и на живота, и на смъртта. На живота, заради Титаните, а на смъртта – заради прорицателството по отношение на смъртта (начина на прорицание). Защото е разпоредител на всяко вакхическо празненство (изстъпление). Затова е разпоредител не само на комическото, отнасящо се до радостите и удоволствията, но и на трагическото, отнасящо се до скърбите и смъртта [...] Затова и пародира орфически стих, казващ, че ‘който от нас е непосветен (без *τελετή*), ще лежи като в тиня в Хадес’. Защото обредът (*τελετή*) е вакхическия празник на добродетелите. И затова казва ‘мнозина са тирсоносци, но малцина са *обзети*’ (к.м.) наричайки тирсоносци, но не *обзети*, обществените лица, а тирсоносци и *обзети* – очистителите.⁸⁰

Коментирайки думите за превъплъщаването на душата в тела и нейния задгробен живот „дали в Хадес или не“ (Phaed. 70c), Олимпиодор цитира следващото Платоново изречение:

‘това е някакво старо учение, за което си спомнихме’

и пряко посочва обяснението:

⁸⁰ Olympiod., In Plat. Phaed. comm. 6, 13: “Ἐως ἄν ὁ θεὸς αὐτὸς ἀπολύσῃ [Phaed. 67ab]: θεὸν ἐνταῦθα καλεῖ τὸν Διόνυσον, διότι οὗτος ἔφορος καὶ ζωῆς καὶ θανάτου, ζωῆς μὲν διὰ τοὺς Τιτᾶνας, θανάτου δὲ διὰ τὴν μαντείαν τὴν περὶ τὸν θάνατον. ἔφορος γὰρ πάσης βακχείας· διὸ οὐ μόνον κωμικῶν ἔφορός ἐστιν ὡς περὶ ἡδονᾶς καταγινομένων, ἀλλὰ καὶ τραγικῶν περὶ λύπας καὶ θανάτους καταγινομένων. 8, 7: Διὸ καὶ παρωδεῖ ἔπος Ὀρφικὸν [fig. 235] τὸ λέγον ὅτι ‘ὅστις δ’ ἡμῶν ἀτέλεστος, ὡσπερ ἐν βορβόρω κείσεται ἐν Ἄιδου’, τελετὴ γὰρ ἐστὶν ἢ τῶν ἀρετῶν βακχεία· καὶ φησὶν ‘πολλοὶ μὲν ναρθηκοφόροι, παῦροι δὲ τε Βάκχοι’, ναρθηκοφόρους οὐ μὴν Βάκχους τοὺς πολιτικοὺς καλῶν, ναρθηκοφόρους δὲ καὶ Βάκχους τοὺς καθαρτικοὺς.

защото е орфическо и питагорейско.⁸¹

Така, дали ще става дума за строгия музикален орфизъм в питагорейско-платоновата трактовка, или за свободния – в обредно-мистериен вид, музикалното влизане в дионисовия задгробен ареал е налице. Орфическо-питагорейското учение за превъплъщаването на душата и вахкическото дионисово „ръководителство“ на живота и смъртта се единяват в мистериите като тези от Елевзис. Оргийната музика в този случай изглежда като сестра на строгата, „аскетическа“ орфическа музикална практика. При такова положение античната музика напуска възможността да бъде неутрална и не засягаща пластове живот-смърт, но дори се оказва решаваща в рамките на този общо назован „орфически“ светоглед.

В цитирания по-горе пасаж от Олипмиодор стои утвърдително:

Но ти (Дионисе) като имаш власт над тези неща, онези, които би искал, освобождаваш.

Очевидно е вече, че Дионис „ще иска“, да освободи онези, които го почитат и участват в неговите празници както, разбира се, и посвещаваните в тайните и изобщо тези, заради които са отправяни заклинанията. Във Федър Сократ казва:

Неистовството (ἡ μανία), появило се от някъде в някои родове и пророкуващо за онези, които трябвало да намерят изцеление, наистина лекувало от болести и големи страдания, дошли от стари грешки. То се обръщало с молитви и служения към боговете, и понеже достигало очиствания и обреди, правило невредим и за момента и занапред онзи, когото посвещавало, давайки освобождение от ежедневните злини на истински неистовстващия и одържим.⁸²

⁸¹ Пак там 10, 6: 'Παλαιὸς μὲν οὖν τις λόγος οὗ μεμνήμεθα' [Phaed 70c]: 'Ορφικὸς γάρ ἐστι καὶ Πυθαγόρειος.

⁸² Plato, Phaedr 244de: ἀλλὰ μὴν νόσων γε καὶ πόνων τῶν μεγίστων, ἃ δὴ παλαιῶν ἐκ μηνιμάτων ποθὲν ἐν τισι τῶν γενῶν ἡ μανία ἐγγενομένη καὶ προφητεύσασα, οἷς ἔδει ἀπαλλαγὴν ἡῦρετο, καταφυγοῦσα πρὸς θεῶν εὐχάς τε καὶ λατρείας, ὅθεν δὴ καθαρῶν τε καὶ τελετῶν τυχοῦσα ἐξάντη ἐποίησε τὸν

Освободителната сила на музиката. Bacchus Liber като музикално мислене

За същия Дионис четем и у Павзаний следното:

Бетотийците, подгонени от Траките и прибягвайки към Зевс-Трофим, който на сън им казва, че Дионис ще им бъде помощник, се напиват и като нападат Траките и спират сраженията, вдигат светилище на Дионис Освободител.⁸³

Павзаний не споменава музика или празници, но това указва единствено на по-широката „свободителна“ сила на Дионис – силен и в обикновения, макар и военен живот. В тази случка обаче Дионис добре се разпознава като тракийското божество, а траките – като неговите „вносители“ в Елада: в името на божеството на враговете беотийците в изстъпление се избавят от същите врагове и съвсем естествено, след това, му вдигат светилище. Важността на този текст е в това, че ни съобщава за Дионис като божеството, избавител от болестите и злините, които са следствие от „старите грешки“. Характерен пример е беотийският град Елевтери („свобода“), който по време на мистерия празнувал пред фалическа статуя на Дионис. Някой си Пигас от града принася статуята в Атина, но атиняните я отхвърлят. Това обижда Дионис и той праща гибелна срамна болест по мъжете и след като приемат почитта към него, ги изцелява. А те

обществено и частно издигат в града фалоси и с това зарадвали бога, правейки паметник на страданието.⁸⁴

[ἐαυτῆς] ἔχοντα πρὸς τε τὸν παρόντα καὶ τὸν ἔπειτα χρόνον, λύσιν τῷ ὀρθῶς μανέντι τε καὶ κατασχομένῳ τῶν παρόντων κακῶν εὐρομένη.

⁸³ Paus., *Alphab.*, lambda (28): Βοιωτοὶ γὰρ ἀλόντες ὑπὸ Θρακῶν καὶ φυγόντες εἰς Τροφωνίου, κατ' ὄναρ ἐκείνου Διόνυσον ἔσεσθαι βοηθὸν φήσαντος, μεθύουσιν ἐπιθέμενοι τοῖς Θραξίν ἔλυσαν ἀλλήλους καὶ Διονύσου Λυσίου ἱερὸν ἰδρύσαντο.

⁸⁴ Schol. in Aristoph., in *Acharn.* 243a: ἴσταται δὲ ὁ φαλλὸς τῷ Διονύσῳ κατὰ τι μυστήριον. περὶ δὲ αὐτοῦ τοῦ φαλλοῦ τοιαῦτα λέγεται. Πήγασος ἐκ τῶν Ἐλευθερῶν—αἱ δὲ Ἐλευθεραὶ πόλις εἰσὶ τῆς Βοιωτίας—λαβὼν τοῦ Διονύσου τὸ ἄγαλμα ἦκεν εἰς τὴν Ἀττικὴν. οἱ δὲ Ἀττικοὶ οὐκ ἐδέξαντο μετὰ τιμῆς τὸν θεόν, ἀλλ' οὐκ ἀμισθὶ γε αὐτοῖς ταῦτα βουλευσαμένοις ἀπέβη. μηνίσαντος γὰρ τοῦ θεοῦ νόσος κατέσκηψεν εἰς τὰ αἰδοῖα τῶν ἀνδρῶν καὶ τὸ δεινὸν ἀνήκεστον ἦν. ὡς δὲ ἀπεῖπον πρὸς τὴν νόσον κρείττω γενομένην πάσης ἀνθρωπείας μαγγανείας καὶ τέχνης, ἀπεστάλησαν θεωροὶ μετὰ σπουδῆς· οἱ δὲ ἐπανελθόντες ἔφασαν ἴασιν ταύτην εἶναι μόνην, εἰ διὰ τιμῆς ἀπάσης ἀγοιεν τὸν θεόν. πεισθέντες οὖν τοῖς ἠγγελέμενοις οἱ Ἀθηναῖοι φαλλοὺς ἰδίᾳ τε καὶ δημοσίᾳ

Случката е пример за хората да внимават да не обиждат боговете, в което е същността на „старите грешки“. На празника Антестерии вторият и третият ден („делви“ и „стомни“) са молитви за загиналите и благодарност на избавилите се от потопа като не се жертвопринася на никой от олимпийските богове, но „единствено на Дионис и Хермес (подземни – χθονίω)⁸⁵. Че двата дена се смятат за един, разбираме от изречението „в Атина Делвите и Стомните се провеждат в един ден“⁸⁶. Така закрилникът на Орфей е онзи, чиято музика закриля от миналото и бъдеще лошо и от наказание за стореното лошо. Дионисо-орфическата музика бива мислена именно като такава, което би могло да се определи като освободително музикално мислене.

Доколкото пък към Дионис се отправят и молитви и песни „за здраве“, което е приоритет на Зевс⁸⁷, дотолкова се измества акцентът от питагорейската музикотерапия и става по-лесно да се обясни музикалното, почти митологично отношение към лудостта.

II. 4. 1. Изстъплението (лудостта) като музикално мислене

Изстъплението е особен вид болест и е едно от наследствата от грешките/греховете. Грехът срещу Дионис е от тази болест. Гръцката дума е μανία и „маниакалните състояния“ са предмет на медицински грижи. С други думи, манията както и днес се нуждае от лечение. Вакханките в лудост, в танцувално изстъпление разкъсват Дионисовя певец Орфей. Болестта не е обикновена, защото заболелите от нея са

κατεσκεύασαν, καὶ τοῦτοις ἐγέραιρον τὸν θεόν, ὑπόμνημα ποιούμενοι τοῦ πάθους.

⁸⁵ Пак там 1076a-b. Хермес е онзи, който съпровожда душите и е „общ за всички жреци“. Подробно за него вж. Гочев, Н. Античният Херметизъм, София, 1999, с. 8-14.

⁸⁶ Schol. in Aristoph., пак там: ἐν μιᾷ δὲ ἡμέρᾳ ἄγονται οἱ τε Χύτροι καὶ οἱ Χόες ἐν Ἀθήναις.

⁸⁷ Срв. Demosth., In Midiam 52: Περὶ ὑγείας θύειν καὶ εὐχεσθαι Διὶ ὑπάτῳ – молитви и жертвоприношения за здраве се полагат на Зевс висши.

опасни. Дори са особено опасни. Най-страшно е да попаднеш в ръцете на луди вакханки. Но Дионис е онзи който има тайнствената сила да обърне лудостта в божествена и оттук – в способна да цели. Болестта се лекува в музика и чрез музика. Музикалната вакхическа лудост може да е бедствие (заради което култът към Кибела е забранен в Рим в началото на императорската епоха), но същевременно е изцеляване и освобождение от последствията от самата нея. Накратко, лудостта избавя от лудост, в което откриваме прастария принцип подобното да се сравнява с подобното и да влияе на подобното.⁸⁸ Питагорейството по-късно ще развие докрай този принцип. Музикално-числовите подобия (хармоничните аналогии) ще станат основа на музиката и оттам – на всеки смисъл и мъдрост. Музиката се превръща в цел на живота на душата. Душата пък ще бъде възприемана като хармонията в човека, т.е. неговото музикално-космическото начало, защото е подобие на музикално-космическата хармония. Така, по пътя на подобие, орфическият Дионис е активното лечение от всяка злина и нейн коректор в самата ѝ основа. Дионисово-орфическият музикален култ е първият и най-голям „болесточистител“ и „злинопреобразувател“. В друг текст пряко е указано:

и приемат, че Дионис очиства от лудост.⁸⁹

От такъв ракурс платоновите споменавания на музиката като „божествена лудост“ придобиват друга музикална отчетливост. Например майките на малките деца и жените, които

извършват лечението при корибантите, (не им пазят тишина – ком. ЙБ, но) осигуряват някаква мелодия, точно все едно

⁸⁸ Един поетичен пример за това е възпяването на подобие в мъжеството и величието. За да сравни Рим с Атина, Ромул с Тезей, Плутарх цитира „Седемте срещу Тива“ от Есхил: τοῖσδε φωτὶ τίς ξυμβήσεται? / τίς ἀντιτάξω τῶδε; τίς φερέγγυος? (ст. 435, 395, 396) – Кой срещу такъв огън ще тръгне? / Кого да нему срещуположа? Кой е надежден? Plut., V.P., Theseus 1, 4.

⁸⁹ Schol. in Pind. (vetera), Ode P 3, 139b: καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καθᾶραι τῆς μανίας δοκεῖ.

свирят на децата на флейта, както при лечението на бакхическите изстъпления, и използват и танц, и музика, които са свързани при това движение.⁹⁰

Ямвлих косвено тълкува Федър и съобщава по следния начин тази орфико-дионисова лудост, която посредством музика предпазва от лудост:

силата на коривантите е по някакъв начин охранителна и мощна, а на Сабазий доставя родство с вакхическите изстъпления и очиствания на душите.⁹¹

През подобни текстове се вижда, че съществува музикално мислене, което отдава психологическата терапевтика във властта на музиката вече не посредством познатите ни *τροпи*/тропоси. Тук душата се променя от музиката съвсем не питагорейски и тропосно-етосно. Музикалната *μανια* е мислене, което има напълно открито и същевременно одобрено битие.

По отношение на горе описаното обредно музикално очистване (I. 4.) трябва да се подчертае, че то се отнася смислово не само до старите грешки, а и до съгрешилите предци. В текста на Олимпиодор „наследените беззакония“ са наречени „беззакония на предците“. Като родителен падеж на подлога, съчетанието означава, че се освобождават самите „прародителски прегрешения“⁹². С това се разкрива другата страна на тези празници – хтоничната, или по-добре апотанатичната (обезсмъртяваща). В този смисъл оргиите са *τελεταί* за мъртвите, своеобразен заупокоен молитвен празник. Ето защо на Антестериите душите на мъртвите се освобождават и като излязат от царството на Хадес свободно

⁹⁰ Plato, Legg. 790e: αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελοῦσαι...οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν... ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἶον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἡ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτη τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορείᾳ καὶ μούσῃ χρώμεναι. Превод Невена Панова. Платон, Закони, София, 2006.

⁹¹ Jambl., De myst. 3, 10: τῶν μὲν Κορυβάντων φρουρητικὴ πῶς ἐστὶν ἡ δύναμις καὶ ἐπιτελεστικὴ, τοῦ Σαβαζίου δ' εἰς βακχείας καὶ ἀποκαθάρσεις ψυχῶν καὶ λύσεις παλαιῶν μηνιμάτων οἰκειότητα παρεσκευάσται.

⁹² Λύσεις προγόνων ἀθεμίστων (Genitivus Subjecti).

Освободителната сила на музиката. *Bachus Liber* като музикално мислене

се разхождат из града, заради което във втория ден на празника – „делви“ – живите оставят пред вратите си храна за тях в делви, а на третия ден се принасят жертви и молитви за загиналите в потопа, респективно за всички умрели.

Заклинателно-песенния характер на „освобожденията“ като преддискурсивно мислене, което има единствено енергична, но не и теоретична страна се свидетелства от много текстове, включително и късноантични. Значението на тези текстове за изследването на музикалното мислене, както и на самия музикален феномен не се състои в тяхната историческа или филологическа фактологичност, и даже не в самото свидетелство, но преди всичко във възможността чрез тях да се прозре онзи смисъл, който обуславя и предвещава всяко означаване. Орфей и Дионис, заклинанията и освобожденията, магът и хорът не са просто култово-исторически, културни, етнически, музикални или музически персонажи, които просто влизат в общото действие на античния живот и за които съвсем естествено се приема, че са част от античното празнично, религиозно-културно многообразие. Не са просто една от музикалните възможности на античността, забелязана поради празничността си и виното. Напротив, те са самото „явяване“ на античното музикално мислене в едновременност на звук, слово, движение, чувство, интенция и теология, т.е. на свирене, песен, танц, вътрешен усет, целна и опорна точка. Поради това, че в този ансамбъл словото се приема за показател на истинността (а при орфиците също и гарант), върху него вторично се спира мисълта. Оттук и неговото преследвано снабдяване с правила и норми. Като следствие, изразяването или пък неговата писмена фиксация се приема като показател на способност за проникване, за дълбочина и истина. Но пред явления от вида *Bachus musicus* науката се парализира. Музикално празничният Дионис изземва всички критерии на рефлексивно-дискурсивната музикология, оставяйки я пред самата многошумна звучност на явлението „празник“.

Опоненти на логическото слово има и сред самата философска античност (напр. киници), която впрочем е

известно колко е пъстра и неедностранна. Но все пак тя избира пътя на писмото, макар Платон съвсем ясно да изрича опасенията си за образованието и паметта при увеличаване на писмеността.⁹³ Интересен би бил въпросът какво ли щеше да правим ние, ако от елините и римляните не беше останало толкова много (което е всъщност твърде малко) от всичко, което са писали. А върху него, ние градим собствените си основания и претенции. Но ето, напр., макар в Египет да съществува „свещеният писар“ като човек, достоен за висша почит⁹⁴, текстове за египетската архитектура не достигнат до нас и ние сме безсилни пред нейните „чудеса“. Изглежда, че и по тази „писмена“ явна причина ние се възприемаме като наследници на стара Елада и Рим, а не напр. на египетската или вавилонската цивилизации, пред които някак притихваме, защото нашето слово не може да разгадае или побере тяхното. Подобен е случаят с траките. Те не са оставили автентични писмени паметници, но ето, че Орфей е достатъчен, за да се подсетим колко е силата на текста пред примера. И въпреки неговото музикално и религиозно влияние върху античността – до степен на символ, – със сигурност нито древногръцкият, нито по-късният музиколог не се чувства продължител на неговата традиция. Забележително е как ние наследяваме от античната писмовност именно това – да смятаме, че разбираме именно когато разбираме думите или текста (а не

⁹³ Plato, Phaed. 275: τοῦτο γὰρ τῶν μαθόντων λήθην μὲν ἐν ψυχᾷς παρέξει μνήμης ἀμελετησίᾳ, ἅτε διὰ πίστιν γραφῆς ἔξωθεν ὑπ' ἄλλοτριῶν τύπων, οὐκ ἔνδοθεν αὐτοὺς ὑφ' αὐτῶν ἀναμνησκομένους· οὐκ οὐκ οὐκ μνήμης ἀλλὰ ὑπομνήσεως φάρμακον ἤϊρες. σοφίας δὲ τοῖς μαθηταῖς δόξαν, οὐκ ἀλήθειαν πορίζεις· πολυήκοοι γὰρ σοι γενόμενοι ἄνευ διδαχῆς πολυγνώμονες εἶναι δόξουσιν, ἀγνώμονες ὡς ἐπὶ τὸ πλῆθος ὄντες, καὶ χαλεποὶ συνεῖναι, δοξόσοφοι γεγονότες ἀντὶ σοφῶν – Това знание (на писмената) ще доведе до занемаряване на паметта и ще причини забравата в душите на учещите, понеже, уповани на писането, те ще престанат да си припомнят отвътре със собствени сили, а ще го правят отвън по знаци, които са им чужди. Тъй че ти си открил не лек за памет, за припомняне. И привидна, а не истинска образованост предлагаш на своите ученици. Превод Б. Богданов, Платон, Диалози, т. 2, София, 1982. За Платоновото отношение към „египетската“ писменост вж. Закони, София, 2006, с. 56-60.

⁹⁴ Срв. *Аверинцев*, С. Поэтика ранновизантийской литературы, Москва, 1977, с.191.

Освободителната сила на музиката. *Bachus Liber* като музикално мислене

когато се включим в „опиянението“). От античността победители, така да се каже, излязоха писмовниците и поточно писмовниците-администратори. Но какво помага писмото, дори и музикалното, за разбирането на музиката от тези времена? Как да се прочуе тогавашната музика или да разбере музикалната мисъл? Пеенето и свиренето са напълно изчезнали. Останало е малко количество текст към музика, която е отпреди записания текст, а и е съвсем отзвучала. Следователно, може само да се пише или говори за тази музика. Но писаното слово има тази способност да става самоцелно, т.е. изгубващо смисъла. Тогава и разбирането клони към самоцел. Такава музикална самоцел може да стане дори нотният текст. Той поначало не е музикалната цел и е мъчно разбираем (именно защото е твърде вторичен), а когато се окажем и пред невъзможност да се справим с него, единствено се потвърждава, че съвсем сме изгубили смисъла. Писаната музика в този случай се оказва просто един камък, не водещ към химна, който е трябвало да бъде. (вж. Прилож. Canticum ex Orestits, Sicilii - Jan) Става, следователно, необходимо да се намери писане, което да напипва по-добре, по-обхватно *тази* музика. Писане, причастно на самият живот като мислене.⁹⁵ Ето защо, ако именно през подобна орфическа празнична призма бъде погледнато на силата на писаното, неписаното и неописаното музикално слово става неизменен спътник към разчитане на изписания, т.е. със сигурност много по-рефлектиран музикален и музикологичен текст.⁹⁶

⁹⁵ Подобен проблем на писмеността пред музикалния феномен се забелязва и днес, когато 80% от българите реално живеят с поп-фолка, неправилно наричан „чалга“. Ако след 150 години някой вземе днешните трудове, че дори и ноти на академичните музиканти и ги приеме за музикалното мислене на епохата (освен за „каква е била част от музиката“) няма начин да разбере, че почти целия народ е живеел със поп-фолка. Историческият въпрос за нас остава да бъде трябва ли да се предвиди едно бъдещо четене, за да подготви литература, по-адекватна на реално всеобщото музикално пребиваване.

⁹⁶ Вж. *Бояджиев, Ц.* Неписаното учение на Платон, София, 1984. Напр. с. 15, 21, 39, където авторът ясно посочва, че разбирането на писаното философско слово не може да мине без неговото устно, неписано събеседване, което е истинското му учене.

Пред така поставения въпрос за словесността, стремежът за чуване на музикалното слово на Дионис и Орфей, и като цяло на музикалното мислене на античността, очевидно трябва да приеме, че има слово, което просто „е“, което просто се явява, за което и в което единствено може да се внимава. Дискурсивно да се разгръща обаче то не позволява. Изисква внимание и съобразяване без значение дали е рационално разбираемо или не. Такова е словото на Сфинкса, на Орфей, на Делфи, на Дионисовите гадатели и шамани, на всяко заклинание. И то е толкова мощно, че превива дори твърде логични култури и цивилизации. Атина се прекланя пред Елевзис, Рим – пред орфическия Дионис.⁹⁷ Античното писмовно величие се преклони пред недискурсивния музикален Закон на вакхическата песен. Хадес дори склони.

Музиката в този случай се чува като античния глашатай на „алогичния логос“. Тя е онази, която „прихваща“, но трудно може да бъде „прихваната“ – алузията на глагола с нестинарството е пряка. „Прихващащият“, адептът трудно може да бъде разбран, а още по-малко обяснен от онзи, който не е прихванат или не е бил прихващан. Дискурсивното обговаряне пък съвсем не може да докосне този „логос“. Например логосът на Елевзис е именно такъв. Заклинанието не е просто изкристализирала до логическа неразбираемост словесна

⁹⁷ По интересен начин Светоний описва отношението на Рим към Дионис – Svet., Vita Caes., II, 94, 5. Когато бъдещият първи Август се ражда, Публий Нигидий провъзгласява в сената, че се е родил „господаря на целия земен кръг“ (dominum terrarum orbi natum). Малко след това баща му Октавий извършва „варварски свещени обреди за бъдещето на сина си в гората на Дионис“ в Тракия (in Liberi patris luco barbara caerimonia de filio consulenti). Жреците му дават отговор, че след като той възлял върху олтара, пламъкът се вдигнал над храма и стигнал до самото небе и, че на този олтар такъв знак бил даван веднъж – на Александър Велики, когато той принесъл там жертви. В същата нощ на сн Октавий вижда сина си във величие, което е извън човешката мяра – с мълния и скиптър и в одежда на Юпитер Optimus Maximus, увенчан с лаври Ако не е пресилено, може да се каже, че Римската държавност търси отговор на въпроса за своята съдба при чуждия ѝ Вакх. Явно не са случайни по-късното посвещение на Октавиан в Атина в Дионисовите мистерии, както и „специалното“ му отношение към атическите жреци на Церера (Кибела) – пак там, 93.

формула, но е самото музикално говорене из недискурсивно битие, от пълна реалност, необяснима за логически структуриращия ум. Казано инак, орфико-дионисовото музико-живеене (съществуващо неотменно с музика) известява меоналната същност на античната музика или алогически текущия хилетически музикален ейдос.⁹⁸ При това положение музикалното изпъква като изявител на самото битие, на вътрешни основания и опори на човека; на звуково осмислен мироглед; на разкрит свят, разбираан като обоснова на живот. Музиката става онази звукова пролука, през която и чрез която става видим смисълът, който обуславя всеки частен знак, действие и очакване. А музикалното мислене – мисленето на точно тази пролука.

Посвещението или участието в даден музикален живот не е друго но заявление за жителство в свят. Свят с правила, закони, благодетелства, наказания. Но всеки такъв свят е

⁹⁸ Вж. Лосев, А. Музыка как предмет логики – в: Форма стиль выражение, Москва, 1995, с. 486-488. Лосев обявява музиката за едновременност на ейдетическо и меонално битие, но уточнява, че „математиката се е специализирала в конструкцията на ейдосите като такива“, а музиката – „в конструкцията на меонални същности“. Ейдосът е настоящо осезаемо, дори и идеално, а меонът е неговата другост като неминуема възможност. Буквално „меон“ (mē on) означава „не съществуващо“. То е именно другото на приетото за изходно едно, т.е. съществува като „небиващо“ едно-то, неговата неизразима, но постоянно ставаща другост. Истинският меон е „именно не едно“. Музиката се случва тъкмо в ставането на ейдетическия меон, което ставане е алогическо и хилетическо (априорно в материя в смисъл на *ставаемо*). Сбито казано, ейдосът е възможен само на хилетически меонален корен и това е музиката. В точност думите на Лосев са: „в эйдосе есть логически расчлененное едино-раздельное множество и есть алогически текучее, но тоже эйдетическое, нерасчлененное и сплошно-текучее становление его как эйдоса. Есть, иначе говоря, алогическое становление как эйдос; есть текучесть и сплошная непрерывность становящегося смысла в недрах самого же смысла, а не вне его. Можно назвать эту стихию эйдоса гилетической стихией, и в от эта гилетически-меональная стихия эйдоса и есть музыка (к.м.); гилетический эйдос и есть спецификум музыкального эйдоса. Обычно думают, что есть неподвижный эйдос и текучие факты. Однако это — очень плохая феноменология. Существует текучий эйдос, не переставший, однако, оставаться эйдосом“. Превод на български вж. в Лосев, А. Музыка като предмет на логиката, София, 1996, с. 121-122.

Закон без уговорки. Така орфико-дионисовата музика става Закон за отколешния и отпослешния живот и извън него като закон животът е неуловим и негарантиран. Затова и Орфей и Дионис стават Закон за радостта, за празниците и вечното веселие. Всяка ранна музика се свързва с култ, но не всички култове са еднакво музикално силни. Античността приема за музикален Номос, за Номос на свят тъкмо фригийския Дионис и Орфическата заклинателна песен. Дали ще бъде обсъден от логиката, или не, такъв музикален Закон е въпрос на култура и география, но е очевидно че музикалното мислене не може да го изостави. Траките, например, и без да пишат за себе си или за другите, оставят една неизтриваема животоопределяща музикална релса, по която античността се движи през смъртта към вечния кръг. Класически изразител на този Закон става хорът, а за символ служи хорото (дитирамбът).

В музикално отношение забележително е, че през т.нар. класическа античност – периодът VI-IV в пр. Хр., когато се градят всички фундаментални музикални изследвания, хипотези и заключения – в музикално-културен и религиозно-исторически план се забелязва подемане на синкретичните религиозни форми, чиито разцвет наблюдаваме през елинистическия и римския период.⁹⁹ По тази причина погледът към музикалните феномени трябва да е свободен да напипва стойността. Най-близък до тази цел изглежда изследователският принцип за разглеждане на смислово важните моменти за художествения живот, които дори имат особеността рядко да съвпадат с важните за историята (от наша гледна точка). Един смислов определител може да предхожда със столетия дадена своя исторически конкретна проява, взимана обикновено под внимание. За философията на музиката една конкретна музикална проява често е завършек, а не начало или център на цяло течение на мисълта, започнало много преди своя акустически израз. По същия път приемаме, че музикално мисловни парадигми могат да

⁹⁹ Ср. *Елиаде*, М. История веры и религиозных идей, в 3 т. Т. 2, Москва, 2002, с. 127.

Освободителната сила на музиката. *Bachus Liber* като музикално мислене

продължават и след като се е променила културно-историческата среда, в която са се появили. Обредният музикален живот е един от най-силните и устойчиви примери за смислов определител, който предшества и надживява дискурсивната рационална рамка, която обикновено се взема за музикологичен критерий. Като музикално мислене, освобождението чрез музика в обряда е не толкова тракийско-фригийски феномен, който надмогва околвръстните нему (феномени), но преди всичко мисловна парадигма, към която се отнася почти всяка антична музикална мисъл. И днешния израз „така се играе“ или „така се пее“ изразява именно това свойство на музикално-мисловната парадигма. Песента се пее и дискурсът може да бъде само неин фиксатор, не и регулатор. По същия начин и античният словесно-обяснителният опит, както се вижда и от многото свидетелства, разказва, запечатва, тълкува музикалните явления, мисленето на които, обаче, не се поддава на такова рамкиране.

II. 4. 2. *Заклинанието като музикално мислене*

Посоченият по-горе текст от Държавата¹⁰⁰ препраща към заклананието на *τελεταί* като музикален феномен. Чрез познатия ни от литературата *εποδ* (*ἐπιὼδή*) и *привеждането* (привикване, възвикване – *ἐπαγωγή*) се указва, че божеството бива „привеждано“ да изпълни волята на жреца със закланателна песен. Както личи от корена на думата, еподите са песни, които на обаче винаги се свързват с Орфей. Жертвопринасянето от своя страна и въобще *τελεταί* са в името на Дионис. Така отново се вижда как античността мисли музикално единяването на Дионисовото и орфическото. Продължението на Платоновия текст е показателно:

(прорицателите) имат множество книги на Музей и Орфей – деца на Селена и Музите, както твърдят – според които жертвопринасят, прилъгвайки не само прости хора, но и цели градове, тъй щото, видиш ли, и за живите и за свършилите има освобождаване и очистване от богохулствата чрез жертви и

¹⁰⁰ R.P. 364e. Вж. с. 42.

забавни наслади, които именно наричат *обреди*. Те избавят нас от отвъдните злини, а непринеслите жертви ги чакат ужаси.¹⁰¹

Причината е чисто обредна. Жреците, които посвещават в дионисовите оргиастични таинства – оргиофантите, са орфически жреци – орфеотелести, а глаголет „жертвопринасям“ (θυηπολέω), е в пряка етимологическа и фактическа връзка с най-важното помагало за орфическите заклинания *θυηπολικόν* – ръководна книга на орфическите жреци, своеобразен жречески *служебник*, по който да се изучават жертвоприношенията и заклинанията.¹⁰²

Значи жреците на дионисовия празник са орфически жреци и жертвопринасят по книга (*θυηπολικόν*). Така се подрежда една картина на *τελεταί*, в която Дионис е патронът на празника, а Орфей е музикалният двигател на ефективността на заклинанията. И именно *τελεταί* в едно от значенията си в единствено число (*τελετή*) е „песен, която се пее по време на жертвоприношение, заклинание“, а в множествено число конкретно – „сборник с химни“, и самите „химни“. Оргиофантите са онези орфици, които са знаели как да „привикат“ божеството и да го принудят да им се подчини.¹⁰³ А знанието, което се изисквало очевидно е знанието на орфическата песен – заклинанието. Така еподът изплува като песен под условие и подобно на магията принуждава боговете да изпълнят волята на молителя. В епода се таи очакваният резултат и почти магическия характер на орфическите песни.

¹⁰¹ Plato, R.P. 364e – 365a: Βίβλων δὲ ὄμαδον παρέχονται Μουσαίου καὶ Ὀρφέως, Σελήνης τε καὶ Μουσῶν ἐκγόνων, ὡς φασι, καθ' ἃς θυηπολοῦσιν, πείθοντες οὐ μόνον ἰδιώτας ἀλλὰ καὶ πόλεις, ὡς ἄρα λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν εἰσι μὲν ἔτι ζῶσιν, εἰσὶ δὲ καὶ τελευτήσασιν, ἃς δὴ τελετάς καλοῦσιν, αἱ τῶν ἐκεῖ κακῶν ἀπολύουσιν ἡμᾶς, μὴ θύσαντας δὲ δεινὰ περιμένει.

¹⁰² Срв. *Boyaucé*, P. Цит. съч., р. 45.

¹⁰³ Платон се възмущава от прорицателите, явно защото те не са истински оргиофанти Другата причина на възмущение е тази, че за разлика от строгия въздържателен орфизъм (питагореизма), при празника *τελεταί* откупването на обидата към боговете става в дионисиево опиянение. „Откупване“, защото за заклинанията се е плащало и въобще орфическите химни не безкористно възхваляли божеството.

Освободителната сила на музиката. *Bachus Liber* като музикално мислене

Песенна клетва, която връзва боговете и освобождава, откупва човешките престъпления. Затова заклинанията са всъщност текстови и песенни формули, предавани по традиция. И обратното – орфическите химни са заклинания. Оргиофантите при такова положение са най-вещите орфически певци, без които са невъзможни умилостивяването на боговете и осъществяването на τελεταί.

Независимо от това дали подобни изводи могат да бъдат толкова категорични, от най-съществена важност е самото съществуване и начинът на научаване на песните-заклинания. Те, както и всяка друга песен, независимо от „писмения“ гръцки орфизъм, са се предавали единствено устно, а по отношение на организация – в обществата на орфиците.¹⁰⁴ Ето защо като рационален стремеж по отношение на орфическото музикално мислене гръцката музикална рефлексия е опит числово да се изрази и направи разбираема за ума една традиция, която има единствено нерелексивен пулс. И всяка музикална традиция, в която се мери този пулс, тъкмо с това си биване прави възможно политането на втвърдената мисловна точка в текущо музикално художествено цяло. А то е различно и несводимо до каквото и да е друго цяло – художествено или не. Неповторимостта му за познаване извира от това, че в едно и също време то е непрекъснато ейдетически съществуващо и меонически изчезващо – така собствено би могло се определи музикалното мислене във всяко конкретно музикотворене.¹⁰⁵ Разбира се, като опитва да

¹⁰⁴ Неведнъж е указвана разликата между орфици и орфизъм. В античността е налице единствено орфическа литература, т.е. гръцки паметници с орфически текстове, но нямаме орфизъм като школа и религиозна община както е питагорейската, например. Това обаче „не поставя под съмнение реалността на самото явление“, т.е. целостта, „която днес наричаме орфизъм“. *Богданов, Б. Орфей и древната митология на балканите*, 2-ро електронно издание, София 2006 (www.bogdanbogdanov.net), с. 27. Пак там е указана разликата между „тракийски“ и „гръцки орфизъм“, или опростено – безписмен и писмен.

¹⁰⁵ Тук са точни и напълно на място думите на Лосев, че „музиката конструира меоналната подвижност и другост на ейдетическото битие въобще“ (*Лосев, А. Музыка...*, с. 486). Самият вторичен и изискан

долови сложната феноменология на музикалното мислене като общ случай, подобно определение само показва трудността на улавянето на музикалната мисъл сама по себе си, ако такава в античността започне изобщо да бъде, казано „музикантски“, търсена.

Желанието за рефлексивно обяснение, обаче, указва и на нещо странно – всяка култура-приемник се стреми разсъдъчно да обясни онова, което не ѝ принадлежи по начало. В случая това е мисловната култура на рационалните обяснения спрямо музикотворчеството. Но доколкото в музиката сложността на въпроса е, че ейдосът е възможен в хилетически меонална среда, санкцията на ниво разсъдък се оказва стремеж не към музикално отваряне, а към ограничаване и затваряне, т.е. терминологизиране в смисъл на привеждане в ейдос. Така се появява вътрешно противоречие в самата музикология (с цялата условност на понятието по отношение на античността). Опитвайки се да хване в точни параметри явлението, тя се самоопределя да постига единствено ейдоса като звук (число), но да изпуска музиката като меон. Търсенето на числовото звучене е автоматично самоотласкване от ставането на музиката, загубване на жизнената ѝ подвижност.¹⁰⁶ По тайнствен начин обаче – вероятно поради това, че оргиофантите са именно орфици, които за античността са сред най-високите въобще критерии за музикалност – тракийската музика и в частност орфическата остават не само неразгледани от разсъдъчна тетраходова мисъл на същата тази античност, но дори оставени като стремеж и символ в *τελευταί* и мита, от една страна, и от друга – като пълна тайна. Еподът се откроява като музикално мислене, което тъкмо с това, че непосредствено осветлява недостатъчността на

математически (логически) рационален ейдос е намираем в хилетически меоналната онтологически изпреварваща го музикална среда.

¹⁰⁶ Със задоволство, обаче, музикологията може да каже, че това е единствено неин жребий – непрекъсната да оглушава за музиката (си), доколкото за друго художествено цяло едва ли може да се говори като за меонически динамично, за изчезващо, раждайки се.

рационалната „музика“, е необходима спирка към античното музикално мислене.

II. 4. 3. Един музикален мит (Елевзис и музикалното противоречие Дионис - Аполон)

Античното музикалното съчетаване на дионисовите τελευταί с орфическите песни всъщност е предопределено от самият мит.¹⁰⁷

Празникът чества „възвръщащата се“ Персефона, отвлечената в подземното царство дъщеря на Деметра, но е всъщност за Дионис (Озирис). Но от къде той се възвръща? Отговорът, разбира се, е в мита и по-точно в египетския мит. Роденият от Геб и Нут (земята и небето) Озирис е бил жестоко убит в една династическа митологическа надпревара от Сет и седемдесет и двама съзаклятници. И от неговите убийци ще тръгнат всички „грешки“ на хората. Но сестра му Изида го връща към живот. Вероятно защото е върнат от царството на мрака, от смъртта и така е два пъти роден, Озирис става божеството, което разполага с мъртвите, прощава или не техните „стари“ или нови грешки. Дионис е представен по същия начин в гръцкия мит. Син на Зевс и Персефона, поради завистта на Хера и по нейна заповед, бива разкъсан и изяден от титаните, но сърцето му бива спасено от Атина и Деметра и бива дадено на Семела, от която той се родил втори път. Така титаните стават родоначалници на хората с техните престъпления, но и с тяхното безсмъртие, имайки в себе си частица от Дионис.

В гръцката версия съдбите на Дионис и Орфей са идентични в основните си интенции. Дионис е божество, син на главен бог. Орфей е син на най-почитания бог-слънце –

¹⁰⁷ За мита като музикално мислене вж. по-долу „Митът като музикална телесност“.

Аполон.¹⁰⁸ Дионис бива разкъсан на части и разпилян от завист, Орфей бива разкъсан и разхвърлян от завистта на вакханките. Неоплатоникът Прокъл направо казва, че:

Орфей, доколкото бил водач на Дионисовите тайнства, пострадал, както разказва митът, подобно на своя бог (защото разкъсването е един от Дионисовите признаци)¹⁰⁹,

т.е. между Орфей и Дионис няма никакво нито смислово, нито музикално противоречие. Дионис разполага с греховете и смъртта, а само Орфей владее заклинателната сила на песента. Дионис е онзи, около когото винаги има хор и всичко около него е в шумни песни, а Орфей е жрецът, преподаващ музикалните тайни на Дионис. Неразривната връзка между двамата е подробно разказана от Овидий.¹¹⁰ Именно Дионис е отмъстителят за Орфей и наказва обезумелите негови(!) вакханки, тъй като са убили, разкъсвайки, „певеца на неговите тайнства“¹¹¹. И вакханките и Орфей са негови служители. Празнуването на Дионис влиза в Елада чрез орфиците: чрез жреца Евмолп, комуто „певецът тракийски завеща празненствата на Бакха“¹¹², и от когото тръгват Евмолпидите – дионисовският тракийски жречески род. Като знаем от гръцките свидетелства как Орфей от Египет се е научил на всичко относно τελεταί, става напълно ясно как Елевзинските тайнствени празници, Антестериите и орфическите заклинания образуват всъщност един музикално-недискурсивен живот, който определя характера на празниците и на тяхното историческо приемство. Можем

¹⁰⁸ Приликите между Аполон и Ра (Атон) като „слънчеви“ богове, както и прозвището на Аполон „Иперворейски“ (Хиперборейски), т.е. идващ от далечен север нямат пряко музикално отношение и не се разглеждат.

¹⁰⁹ Proclus, In Plat. rem publ. comm.: ἀλλ' Ὀρφεὺς μὲν ἄτε τῶν Διονύσου τελετῶν ἠγεμῶν γενόμενος τὰ ὅμοια παθεῖν ὑπὸ τῶν μύθων εἴρηται τῷ σφετέρῳ θεῷ (καὶ γὰρ ὁ σπαραγμὸς τῶν Διονυσιακῶν ἐν ἔστιν συνθημάτων).

¹¹⁰ Ovid., Metam., XI, v. 92.

¹¹¹ Пак там: Non inpune tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus, amissoque dolens sacrorum vate suorum – Но не оставяй Лией безнаказано тази постъпка, опечален, че загуби певеца на твоите тайнства. Превод на Г. Батаклиев, Овидий, Метаморфози, София 1972.

¹¹² Пак там, v. 93. Зависимостта между Орфей и Bacchus Liber е описана изчерпателно от Лактанций. Вж. Фол, А. Тракийският Дионис. Ч.І. Загрей. София, 1991, с. 218.

да го наречем Озирисно-Дионисово-Орфически. И от опит знаем, че такива празниците са действително по-силни от всякаква санкция.¹¹³

Странното и труднодоловимото тук е, че Аполон и Дионис стават почти „братя“. Те се „побратимяват“ по отношение на пазителя на тайната – Орфей. Аполон му е баща (според друг мит баща му е тракийският речен бог Еагър) и спасява главата му като замразява змея (змията), която искала да я погълне. Дионис (Загрей или в малоазийския си вариант – Сабазий¹¹⁴) пък е основата на орфическите тайнства. Орфей свири на лира, но преподава Бакхусовите празненства както на Евмолп, така и на фригийския цар Мидас. Той пък решава да вземе страна в спора между Лирата и Свирката на Пан като избира Свирката. Загубва и бива наказан от Аполон с кози уши. Значи свирачът на лира и най-велик певец-мистик Орфей ще предава най-великото изкуство не на друг, а на фригиец! Но е всеизвестно, че фригийският инструмент е Свирката; духовият, а не струнният. И, разбира се, в гръцкия мит тя ще бъде победена от Лирата, точно както Аполон ще е „музейно“ винаги по-велик от Дионис. Но въпросът е, че в

¹¹³ Напр. дионисовите кукурски (кукерски) игри, за които Раковски забелязва: „В България играят по някои села кукури – игри съвсем диви. Скачат безчинно, обличат се с вехти парцалетини и пеят глупави песни. В Котел стари баби още празнуват Куковден, то е първият понеделник от Великите пости“. Или тракийският Ранополия (Храниполе) на 24 април, който се чествал като продължение на Гергьовден, и в който не спирали хората да празнуват, въпреки че се срамували от „презирање и осъждане, че празнуват идолски празници“. Цит. по Тодоров, Евг. Древнотракийското наследство в българския фолкор, София 1972, с. 254, 54.

¹¹⁴ Върху представите за Загрей или Сабазий като тракийския Дионис има изчерпателна литература, но по отношение на античното музикално мислене преразгърнатите митологични пояснения не допринасят собствено много. От литературата на български най-забележителни са следните изследвания: Михайлов, Г. Траките, София, 1972. Фол, А. Тракийският Дионис. Ч. I. Загрей, София, 1991. Фол, А. Тракийският Дионис. Ч. II. Сабазий, София, 1994. Фол, А. Тракийският орфизъм, София, 1986. Богданов, Б. Орфей и древната митология на балканите, София, 1990.

лицето на Орфей противопоставянето губи всякакво значение. Музиката, събрана в Орфей и орфическите заклинания, обединява Аполон и Дионис – обединява двете „враждуващи“ начала на античността, слънчевото и земното, небесното и подземното.¹¹⁵ Тайната на Орфическата музика затова и остава тайна, както винаги орфици трябва да бъдат оргиофантите, защото не се поддава на никаква логическо-дискурсивна спекулация, а в случая с гърците и етнизация. В гръцкия вид на мита Аполон не случайно е баща на Орфей, за да може аполоновата Лира и статуарността да предхожда дионисовата Свирка и екстатичността. По същия начин както Аполон побеждава фригийския бог Марсий в надсвирването и го одира после жив за „дързостта“ му да се съревновава с него. Но въпреки всички усилия, дионисовите *τελεταί* със своите свирки, пищялки, тимпани и буйни хорове стават най-големите елински празници. Тракийския недискурсивен песенен орфизъм се оказва помирителят между египетско-азиатско-фригийските празници и елинския пантеон. Не е ли тук причината тъкмо Орфей да е въздигнат в култ, в единствения музикален мит в историята на Средиземноморието?¹¹⁶

Накратко, *τελεταί* (извършвания) са наречени с това име, за да изразят една своя основна черта, без която не е възможно да се „извърши“ животът. А именно, че са възможни единствено под условието на силата на орфическа песен. Вижда се, че Орфей е музикално-обредният Номос не само митологически (като персонификация на вдъхновяващата и раздвижаваща недискурсивна сила на пеенето), но преди всичко

¹¹⁵ За соларно-хтоничния характер на Орфей вж. напр. Фол, А. Тракийският Дионис. Ч. I. Загрей. София, 1991, с. 216-217.

¹¹⁶ Срв. пак там. Фол говори за „съчетаването на несъвместимото“ или „орфико-дионисовски мистерии“ като най-характерна черта на елинския орфически култ. Макар често недовидяна и дори пренебрегвана още в античността, тази черта остава на някои места ярко засвидетелствана – напр. в споменатия коментар на Прокъл към Платоновата Република. Множеството намерени орфически плочки са ни също пряко свидетелство за недискурсивното орфическо заклинателно слово. Вж. по-долу (III.6.9.).

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

действителен и безусловен по отношение на мистериите, т.е. на заклинанията. Тази орфическа музикална тайна е своеобразно изразена в името на върховния бакхусов жрец – Евмолп и неговите наследници Евмолпидите. Може би това е „най-музикалното“ име в цялата гръкоезична митогенна практика. При това е име, обикновено свързано с празник на игрово преодоляване на смъртта. *Благопеецът*, *Благонесникът*, който носи и предава *еподите* – ето кой е Евмолп.

II. 5. Музикалното единство между философия, обред и смърт или Платоновата „добродетел“ като музика¹¹⁷

Въпросът, който тук се поставя е по какъв начин Платон осъществява връзката между философията като „най-висшата музика“ (Phaed. 61) и обредите или мистериите, посветените в които „са се занимавали с философия правилно“ т.е. са истинските философи (69c), като в това се вижда едно преодоляване на обичайното в науката противопоставяне на философско и мистериинно.

Официалната, така да се каже, античност започва с Омировото „възпей, музо“ и така става мислена винаги като муза и музика. Музата в античността е покровител и вдъхновител на музикално-художествения живот, който от своя страна обезпечава музикалните и художествени търсения на европейското изкуство. Но изкуството и естетиката в академичните среди, освен че копират античните изкуство и философия в споровете и търсенията около това що е красиво,

¹¹⁷ Думата е поставена в кавички, поради невъзможността на съвременен език да се предаде еднозначно и еднословно старогръцката *ἀρετή*. „Преводът ‘добродетел’ е християнски и твърде малко съответства на езическия термин. Освен ‘морално съвършенство’ у античните автори този термин обозначава и ‘доброта’, и ‘доблест’, и ‘достойнство’, и ‘благородство’, и ‘благовъзпитаност’, и ‘добре направено’, и ‘съвършенство’, и ‘душевна’ и ‘духовна сила’ – Лосев, А. ИАЭ, VIII, кн 2., с. 359. Аз оставям унаследения превод – „добродетел“, имайки предвид античната смислова среда.

мелодично, изкусно, имат и една особеност – да разберат кои са били самите красиво, мелодично и изкусно в античността. И така днес музикантът-изследовател, който наново потърси техния античен живот, е изправен пред цели стаи с книги, оставени му в наследство от неговите научни „родители и сродници“.

Несъмнено, още от античността музикално най-коментираният автор е Платон, вероятно понеже оставя най-обаятелната и влиятелна теория и философия на музиката. Но европейската наука заела се още от Флорентинския кръг да възстанови Платоновата, а и въобще античната музика, има един нов стил на мислене, който изисква дискурсът да обосновава музикалното или, иначе казано, филологията и разсъдъчната работа (логика, диалектика) да разкриват музикалното мислене и да гарантират музикалния смисъл. Този поглед се приема за ръководен и по отношение на самия античен музикален живот (а не само за неговото обясняване). Като следствие от него, под античната музика и античното музикално мислене започват да се разбират съчиненията върху музиката (философски, математически и собствено музикални). От тази позиция идват и безбройните опити да се възстанови музика от паметник. Въпреки опитите на някои учени да преодолеят тази, по същество гносеологическа инерция, зависимостта на музикалното от рационално мисловното е все още саморазбираема за античната музикална естетика. Общо казано тя се изразява в приравняването на музиката и музикалното мислене на античността до нейните (на античността) аритметико-структурни постройки и систематизаторски положения. Така и опитите да се възстанови античната музика, стават опити да се възстановят античните интервали, инструменти, музикални пропорции, стъпки и пр.

Методологически обаче, за музикално смислов определител в дисертацията се взема не който и да било текст за музиката, а музикалното явление, затова и текстовете се четат като доброволни свидетели, а не като обусловители на мислене (вече явено). По отношение на античността и

Музикалното единство между философия, обред и смърт или Платоновата „добродетел“ като музика

патристиката музикалното мислене като явление изпреварва по-късния текст. С други думи в текстовете се влиза не през погледа на вече опосредстваното мисловно схематично оглеждане, но през погледа на предхождащото го непосредствено музикално живеене. Това живеене е по същество обемно, а не по логика.

За главен текстови свидетел по отношение на Платон се взема неговия „Федон“, който откровено обяви дискурсът, т.е. философията за най-висшата музика, но също така обяви посветените в обредите (мистериите) за истинските философи. Въпросът е очевиден. Ако дискурсът е висшата музика, как истинските философи са онези, които не влизат въобще в никакъв дискурс – посветени и посвещаващи в обредите? Пътят към разрешаването на този въпрос, който за Платон очевидно не стои(!), тук се вижда в Платоновата „добродетел“ (aretē) и във винаги звучащата музика на античността. Изводът който следва, и който изначално се приема за критерий по отношение на античното музикално мислене е, че античният музикален логос е следствие от силата на музикалната алогия, конкретно явена в обреда (мистерията) и заклинанието.

II. 5. 1. *Музика-космос или музика-философия*

Твърде позната е музикално-космологичната картина у „Тимей“ или „Държавата“, както и изобщо питагорейско-платоновото разбиране за звучащия космос. Цялата вселена е една хармония, която е породена от правилните числови отношения между нейните части, но музиката на тази хармония ние не можем да чуем, поради слабостта на сетивото ни, от една страна, и нейното непрестанно звучене, от друга. Така по естествен път за нас остава разбирането, че за най-силната и продължителна философска традиция на античността музиката е „непрестанно звучене“, независимо от неговата чуваемост. Но от това, традиционно преподавано разбиране, изниква един въпрос: дали зрелият Платон не разбира музиката именно като „незвучаща“, след като от една

страна „философията е най-висшата музика“¹¹⁸, а от друга – отново философията е освобождаване от всяка „робска добродетел“ заради „истинската добродетел“¹¹⁹.

Този, може би най-буквален в литературата, музикално-философски въпрос, към който Федон подбужда, изглежда напълно уместен, но по същество е неантичен. Ако „добродетелта“ (aretē) се християнизира, въпросът и изводите биха могли да се доближат до подобна формулировка. Но Платон разбира „добродетел“ съвсем не по християнски и напълно в древногръцката традиция. Разбира я по няколко начина: 1) философски – като разумно, т.е. съзнателно занимание за свободни хора и като следствие, продължено религиозно-философски, – като разумно богопочитане 2) социално – като възпитание, което пряко зависи от 3) приложно-практически – като действително участие в хороводите; 4) религиозно-практически – като участие в обредността.

Конкретността на въпроса изисква някои от посочените планове да се открият за сметка на други като неоткритите винаги се имат предвид, но се споменават само мимоходом.

II. 5. 2. Социалната добродетел

В социален план добродетелта се вижда като възпитаването в добро-деяние, т.е. правилновършене или хармонизиране на душа и тяло (kalokagatheia), за което пък грижата се пада на Законите и Държавата. Практическата музиката е призвана тук да играе решаваща роля¹²⁰:

¹¹⁸ Plato, Phaed. 61a: ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσῆς μεγίστης μουσικῆς.

¹¹⁹ Пак там, 69b.

¹²⁰ Подробно за музикалното възпитание и въобще за социалната роля на музиката у Платон вж. *Moutsopoulos, Ev. La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris 1959, p. 198-226, 296-304. В заключението си към глава IV (L'éducation musicale comme institution de l'Etat) Moutsopoulos казва, че у Платон „пътят към добродетелта минава през музиката“ (la voie vers la vertu passe par la musique). Изводът, разбира се, е верен, но трябва да бъде разширен, ако „музикалното възпитание“ се разбере общо като „възпитанието е музика“. В този случай не само „пътят към добродетелта

Музикалното единство между философия, обред и смърт или Платоновата „добродетел“ като музика

Нима главната храна за това (изобразяването на образа на добронравие, на същността на красивото и благообразното) не се съдържа в музиката, понеже ритъмът и хармонията най-лесно се внедряват в душата и най-силно я трогват, като я правят благоприлична, носейки сами благоприличие, ако някой се храни правилно, ако ли пък не то се получава тъкмо противното? [...] И така, от една страна, свързаното с гласа, което достига чак до душата, за да я образова (възпита – б.м.) в добродетел, вече не знам по какъв начин, но го нарекохме ‘музика’ (музическо изкуство – б.м.).¹²¹

Според нас хоровото изкуство като цяло в известен смисъл съответстваше на образованието като цяло.¹²²

Практическото обучение и упражняване в музика, което са „хороводите“, води към добродетел. Израз на това правилно хармонизиране е дорийската хармония.¹²³

II. 5. 3. Философската „добродетел“

Философската добродетел, която е във фокуса на целия „Федон“ и на поставения тук въпрос Платон вижда като

минава през музиката“, но самият той е музика. И пътят, и добродетелта у Платон се мислят като музика, което се проследява по-долу в настоящия текст.

¹²¹ Plato, R. P. 401c. Превод Александър Милев, Платон, Държавата, София, 1980.

¹²² Legg. 673a: Τὰ μὲν τοίνυν τῆς φωνῆς μέχρι τῆς ψυχῆς πρὸς ἀρετὴν παιδείας οὐκ οἶδ’ ὄντινα τρόπον ὀνομάσασμεν μουσικὴν, 672e: Ὅλη μὲν που χορεία ὅλη παίδευσις ἦν ἡμῖν. Превод Невена Панова, Закони, София, 2006.

¹²³ Платон пише, че Дорийската хармония (или тропос) е „единствената хармония на елините“ – δωριστὶ ἤπερ μόνῃ Ἑλληνικῇ ἐστὶν ἀρμονία, по която трябва да се настрои мъжът, който ще беседва за добродетел или някаква друга мъдрост (Plato, Lach. 188d). Климент Александрийски цитира един химн от Терпандър (VII в. пр. Хр.), казвайки, че „когато Терпандър възпява Зевс, взима за образец на хармония дорийската“ – ὑπόδειγμα Τερπάνδρω μάλιστα γίνεται πρὸς ἀρμονίαν τὴν Δωρίον ὑμνοῦντι τὸν Δία (Strom. 6. 11). Самият химн е: Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγῆτωρ, / Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὑμῶν ἀρχάν – Зевсе, начало на всичко, вожде на всичко, / Зевсе, това начало на химни ти пращам (Terp. Fragmenta, fragm. 2). За дорийската хармония като главна за античната теория вж. напр. *Winnington-Ingram, R. Mode in ancient Greek music*, Cambridge 1936, p. 8. *Лосев, А.* Античная музыкальная эстетика, Москва, 1960, с. 78, 85.

прилежание (μελέτη) към правилните неща и най-вече към знанието, което единствено има право на божествен живот:

дали всяка душа (след смъртта) отива там, където я отвещдат привычките [и] следователно най-щастливи от тях и на най-добро място (в кратко животно с обществен нрав) отиват ония, които са залягали в народната и обществената добродетел, наричана разумност и справедливост, усвоявана не с философия и съзнателно участие на ума, а на практика като привычка (от обичай и прилежание)? А колкото до божия род – човек, който не се е занимавал с философия и който не е напуснал живота напълно чист, той няма право да е сред боговете. Само устременият към знание има право на това.¹²⁴

Устременият към знание е именно „философът“, „любознателят“. Изглежда съвсем като аристократ, Платон отнася добродетелта не само единствено към свободните хора, но и много повече – единствено към философите.¹²⁵ Добродетелта тук конкретно се заявява като знание за вечен живот, белязан с избранничество – край на „животинските превъплъщавания“ за душата. С други думи добродетелта е правилното т.е. философското знание за смъртта, което е и смисълът на философското прилежание. Тук няма отвлечени идеи и теории, няма „философстване“ или градене на философски концепции за свят. Тук Платон смислово напълно следва и Сократ и Питагор: философията е упражняване в умиране, което е единствената част от живота, обща за всички хора без изключение, ненуждаеща се от концептуалност и напълно нагледна. Защото ако душата „винаги приляга в това да избягва тялото и да бъде събрана сама в себе си“, тогава тя е:

¹²⁴ Plato, Phaed. 82b: Οὐκοῦν, ἢ δ' ὅς, δῆλα δὴ καὶ τᾶλλα ἢ ἂν ἕκαστα ἴοι κατὰ τὰς αὐτῶν ὁμοιότητος τῆς μελέτης? Οὐκοῦν εὐδαιμονέστατοι, ἔφη, καὶ τούτων εἰσὶ καὶ εἰς βέλτιστον τόπον ἴοντες οἱ τὴν δημοτικὴν καὶ πολιτικὴν ἀρετὴν ἐπιτετηδευκότες, ἣν δὴ καλοῦσι σωφροσύνην τε καὶ δικαιοσύνην, ἐξ ἔθους τε καὶ μελέτης γεγонуῖαν ἄνευ φιλοσοφίας τε καὶ νοῦ? Εἰς δέ γε θεῶν γένος μὴ φιλοσοφήσαντι καὶ παντελῶς καθαρῶ ἀπιόντι οὐ θέμις ἀφικνεῖσθαι ἀλλ' ἢ τῶ φιλομαθεῖ. Превод Б. Богданов, Платон, Диалози, т. 2, София, 1982.

¹²⁵ Срв. Phaedr. 212a, където отново философът е онзи, който ражда истинската добродетел, отглежда я и става любим на боговете.

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

правилно философстваша, прилягаща всъщност да умре леко.
А не е ли това прилежание за смърт (упражняване в
умиране)?¹²⁶

Един съвършено музикален и, на пръв поглед, страничен
израз разкрива връзката между обикновеното и религиозното
философско прилежание. Платон говори за мярата в
материалните неща като за „най-музикална“:

Защото недостъпното за завист имущество на младите, а
именно нелишеното от необходимите неща, то е *най-
музикалното* и достойно (к.м.).¹²⁷

В приведения текст Платон говори за „честа, подобаваща
на тялото по природа“, която се подрежда „на трето място“ по
чест (след боговете и душата). Фокусът на словото му е именно
„добродетелта“ и „честта“ – да не се „предпочита някаква
красота пред добродетел“, което „не е друго, а действително и
пълно безчестене на душата“¹²⁸. В това „да следваме по-
добрите неща“ пътят е да ги подредим по подобаващата им
чест. Физическите грижи (чести) за тялото са „най-мъдри“ и
„най-сигурни“, когато са „в средата“ (ἐν τῷ μέσῳ), за да не се
изпада в крайности, а „най-музикалното“ по отношение на
придобиването е мярата на „нищо прекалено“ (728d-729a).
Отдаването на подобаващата чест, явно не случайно, Платон
нарича *ритъм*:

придобиването на пари и вещи носи чест в напълно същия
ритъм (оценява се като този ритъм, който се отнася до
почитането на душата и на боговете – к. и б. м.).¹²⁹

¹²⁶ Plato, Phaed. 80e-81a: ἀλλὰ φεύγουσα αὐτὸ καὶ συνηθροισμένη αὐτὴ εἰς
ἑαυτήν, ἄτε μελετῶσα ἀεὶ τοῦτο τὸ δὲ οὐδὲν ἄλλο ἐστὶν ἢ ὀρθῶς φιλοσοφοῦσα
καὶ τῷ ὄντι τεθνάναι μελετῶσα ῥαδίως· ἢ οὐ τοῦτ' ἂν εἴη μελέτη θανάτου?

¹²⁷ Legg. 729a: ἢ γὰρ τῶν νέων ἀκολάκευτος οὐσία, τῶν δ' ἀναγκαίων μὴ
ἐνδεής, αὐτὴ πασῶν μουσικωτάτη τε καὶ ἀρίστη.

¹²⁸ Legg. 727d: μὴν πρὸ ἀρετῆς ὁπόταν αὐτὸς προτιμᾷ τις κάλλος, τοῦτ' ἔστιν οὐχ
ἔτερον ἢ ἡ τῆς ψυχῆς ὄντως καὶ πάντως ἀτιμία. При друго отношение към
родителния падеж, преводът може да бъде „да предпочита някой красота
пред добродетел е не друго, а пълно и наистина безчестие от страна на
душата.

¹²⁹ Legg. 728e: ἢ τῶν χρημάτων καὶ κτημάτων κτήσις, καὶ τιμῆσεως κατὰ τὸν
αὐτὸν ῥυθμὸν ἔχει. В българския текст вместо „ритъм“ стои „такт“, което

Честта или грижата за тялото трябва да се задвижи „според същия ритъм“ на първите две изброени. Така почитането влиза в „ритъм“, понеже правилно подрежда и „акцентира“ първите, вторите и третите времена и части на живота, т.е. времето и частта, която се полага да се отдели на тялото, душата, боговете. При такава настройка, четящият веднага започва да усеща „ритъма“ на трите тук обговорени „чести“ и да разбира употребата на „най-музикалното“ във връзка с *имане* (разбира го като „настройване към“, като някакво отношение). Подложен на подобен поглед, целият текст започва да „звучи“ като поредният философски химн на Законодателя Платон към боговете и да се усеща музикалната звучност и ритмичност на *aretē* в социално-религиозен план.¹³⁰ Платон непрестанно употребява думи от корена на „чест“ във връзка с музикални термини, за да „прозвучи“ кое е добродетелно. И музикалното е именно „симфоничното“ и „хармоничното“, т.е. „съгласното“ и „нагоденото“ с онова, което е по-горе по чест, която стълбица извежда до богопочитането. Ако трябва да се усети Питагорейското в случая, то е в „музикалното“ на богопочитането, доколкото всичко около „хармонизирането“ и „симфонирането“ е числово премислено. При такова си „звучене“ *aretē* също е музикален микрокосмос на космическата музика и по пътя към нея.

Ето защо по-рано в Закони (673a) реално звучащата музика можеше да е най-главният помощник по пътя към добродетел. Става въпрос за напълно реално музикално усещане¹³¹ като съгласуване (сим-фон-иране) на всички „чести“, които човек „чества“, спрямо най-подобаващата. Самото „служенето и почитането на боговете“, което е най-важното, се разбира като съгласуване със света на идеите, т.е. хармонизиране по

отмества слуха от характерната за Платон *ритмичност*, явно продължение на питагорейската музикално религиозна „евритмия“.

¹³⁰ В българския текст „най-музикално“ е предадено с „най-чаровно“, което изпуска именно звученето и пулса на „музиката на честта“ и художествено вижда нереален образ на напълно целенасочено употребената дума *μουσικώτατη* – Закони, София, 2006.

¹³¹ А не, напр., за „музикална метафора“ – пак там, с. 646, б. 8.

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

космическата хармония, която е числото, разбирано *тетрактично*.¹³² Но тъй като и боговете са подвластни на Идеята, респективно на Числото, самото „богопочитане“ като цел на живота става „идейно“ съгласуване, т.е. числово хармонизиране.¹³³ Душата сама трябва да стане хармонично число, резониращо на космическото. Но понеже и самата душа в тази традиция се мисли телесно, хармонията и в пределната си висота остава числова „прераждаща се“ телесност, а музиката-добродетел – нейният музикално хармоничен земен отзвук. Дори и най-висшата музика, представяна като философско знание, остава число, пропорция, която, понеже звучи хармонично, е добродетел: правилна земно-телесна пропорция, хармонизираща се със свършената космическо-телесна пропорция.

II. 5. 4. Статуята, музикалният израз на добродетелта

„Добродетелта“ в цялата антична Гърция винаги съзира някакво строене, майсторене, конструиране, изявявайки *технически* характер на добро-делието, което възпитава и образува човека, т.е. се разбира като изкуство в най-буквалния смисъл на думата – „измайсторено“. Един от най-силните представители на това разбиране се оказва по същество най-развитата антична представа за човека и смисъла на живот. Платонизмът който остава привлекателен до ден днешен, по същество остава дълбоко античен както в своите корени, така

¹³² Т.е. като *четворица* или *четворката*, която е изразител на космическия порядък. В математическите отношения между 1, 2, 3, 4 питагорейците виждат тайната на музикалния космос.

¹³³ Тъй като „учението за идеите е учението за скулптурата“, а тя е единствено пропорционално постигаема, учението за идеите е учение за възплътеното число. Дори във „венеца на платоническата философия“ – *ιδέα τοῦ ἀγαθοῦ* (идеята за благо) – благото „се оказва само смысловa сила на битието, организирана като художествено цяло, като изваяние“, т.е. благото се мисли не етически, а отново някак телесно, като „обоснование на космическата скулптура“ – Лосев, А. Очерки античного символизма и мифологии (ОАСМ), Москва, 1993, с. 94-96.

и в своите върхове, „узаконяващ“ на космическо ниво древноелинската телесност. В него музикалното мислене е законът на хармонията на телесните пропорции, изразен питагорейски в число. По този принцип „музиката“ е сборът на музическите изкуства като израз на свършената олимпийска телесност (и на Олимп и на Олимпия) като предел на мита, като фактово абсолютно битие или „фактическа реалност“¹³⁴. Телесността в пропорцията на свършената „по човека“ мярка е не само Канонът на Поликет и питагорейският Тетрактис, нито само Протагоровата „мяра“ и Аристотелевата форма, но дори Платоновия „бог, който е мярка за всички неща“¹³⁵, и Платоновата душа като „най-божествената част“¹³⁶ у човека, тъй като и богът и душата сами са идеи – пластично оформени числа. Доведена до връх при неоплатониците, тази висша музикална идея се вижда именно като телесна.¹³⁷ Ето защо в платонизма, където душата е вечна, тя е такава, защото е част от световната телесна душа на хармоничния вечен космос.¹³⁸

¹³⁴ Лосев, А. Диалектика на мита, София, 2003, с. 37.

¹³⁵ Legg. 716c.

¹³⁶ Пак там, 728a.

¹³⁷ „Античната мистика има за свой предмет тялото и телесното. Тя по същество е пантеизъм. Има свой ум, но този ум е съществено тварно-телесен. Има свое възхождение към чистия ум, но това е възхождение към безтелесното, което по своя смисъл е телесно. Има свое възхождение над ума и идеите, но това платоническо ἐπέκεινα τῆς οὐσίας (отвъд същността – R.P. 509b) е именно лоното, което поражда езическите богове. Плотин възхожда към безтелесното умно (на ума) състояние, но умът за него е Кронос. Възхожда също и към свръхумното първоединно, но то за него е „Аполон“. А какво са гръцките богове? Наистина, в жилите им тече вместо кръв някакъв „ихор“ и се хранят с аброзия и нектар, но действително, ако чуем Омир, ще се окаже, че „свещена“ е и доста подозрителната смес от лук, „кехлибарен мед“ и ечемичено брашно с яденето на което са се лакомили „богоравните“, благодарение на усърдието на „хубаво-къдра“ Хекамеда“ – Лосев, А. ОАСМ, с. 69. Срв. Илиада XI, ст. 624-630.

¹³⁸ Платоновото учение за душата е несъмнено най-разгърнатото и най-високо антично, писмено съобщено разбиране за живота (напр. Закони 727d – 728b, 731c), но то не бива да се бърка с духовност. Четейки Платоновите диалози и запознавайки се с историческите сведения за физическото възпитание в древна Елада, всеки може да види как образец за свършенство на изкуствата е „свежото тяло“. Не само гимнастиката, но и ваятелското изкуство се стреми към този именно образец. Вазописта, т.е. рисуването – също. Общественото възпитание и нравствеността в

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

Поради своята „космичност“, тя отново и отново влиза в тела както природата отново и отново се възражда. Така между пантеизъм, пананимизъм и космическа музика границата по същество изчезва.

Философското знание, определено във Федон като „най-високата музика“ се разбира в античността като „виждане“, „узиране“, като пластическо знание.¹³⁹ Античният израз на това знание е голата статуя (мъжка), която е целият човек без остатък, т.е. без грешки, без несъответствия и без нищо скрито.¹⁴⁰ Това е тялото, което е човешката хармония в пълнота, не нуждаеща се или по-точно нямаща нужда от допълване. Голата статуя е *канонът* на ваятелският изказ на философското „знание“. Палестрата и олимпиадата са *канонът* на гимнастически изказ на същото знание. Химните са *канонът* на поетическият изказ. Музикалните сфери – *канонът* на космическият изказ. Квартата и Квинтата – *канонът* на монохорда, т.е. на „музикалния канон“ или изказът на питагорейското музикално знание. Статуята става образец за целия макро и микрокосмически живот. Звездите, които са изпълнените с душа, са „образи като статуи на боговете“, които са най-прекрасният от всички хороводи.¹⁴¹ Та както

своята *kalokagatheia*, която се постига тъкмо в гимназиона и палестрата, – също. Образите за подражание в Илиада пак него гледат. Летоброенето също се мисли през него; като „олимпиади“. Музиката теоретично се мисли като напълно телесни, „олимпийски“, *четворки*. Свободният грък в целия си живот изглежда „музически олимпиец“.

¹³⁹ Във знамения исторически израз на Сократ „едно зная, че нищо не зная“ значението „зная“ идва от „гледам, виждам“. Ако се вземе предвид духа на античното „виждане“ и също съобразявайки, че перфектът (*οἶδα*) се използва и за сегашно време, преводът би могъл да бъде „Едно зная, че нищо не съм видял“ или направо „Едно виждам, че нищо не виждам“. Преките връзки между „знание“ и „виждане“, „идея“ и „образ“ (*εἶδος*) и, въобще, между буквална „теория“ (зрение) и мъдрост са многократно посочвани. Вж. напр. *Лосев*, А. ОАСМ, с. 92.

¹⁴⁰ Както многократно е отбелязвано, тя дори не *отмерва* естествената асиметричност на човешкото тяло и неговата перспектива.

¹⁴¹ Plato, Epin. 984a – θεῶν εἰκόνας ὡς ἀγάλματα [αἱ ἀστέρες] и 982 e: τοῦτο δ' εἶναι τὴν τῶν ἄστρον φύσιν, ἰδεῖν μὲν καλλίστην, πορείαν δὲ καὶ χορείαν πάντων χορῶν καλλίστην καὶ μεγαλοπρεπεστάτην χορεύοντα πᾶσι τοῖς ζῶσι τὸ δέον ἀποτελεῖν – това точно е природата на звездите, която освен това

небесните тела са статуи, т.е. съвършени пропорции, които в движението си танцуват в музика, така и земните статуи са музикални в канона на съвършените пропорции, които трябва да имат. Самата жива вселена е „статуя на вечните богове“, вечно пластична и звучаща, откъдето и земната статуя се натоварва по същия начин. Поради скулптурността на вселената, удостоверена с мита, нейният канон също „би трябвало“ да може да се представи, което Платон, разбира се, прави (Tim. 33-37, 92c. R.P. 616c-617d).

Телесността като „канонът“ на античността е *видим* на всички нива на обществения живот и изкуство. Тук няма духовен облик, който да трябва да се види така, щото да се замъгли или да остави нещо от тялото „недоизпипано“, или пък „неестествено“ изпипано. И е така не защото няма представа за дух, но защото духът непременно е *видян*: през някаква митична „зримост“, зримостта на голата статуя. Каквото трябва да се види кат, цел и смисъл и, разбира се, като форми, то е пред очите – в статуята, в самата форма. На същата статуарна основа и музиката не може да бъде незвучаща, макар понякога ние, хората, да не я чуваме. Казано с езика на съвремието, тя се обявява за онтически нечуваема или незвучаща, но като онтология е винаги звук, т.е. някъде и *някак си*, под условие на гарантирано *очистване*¹⁴², е винаги чуваема и винаги звучаща. Поради тази причина тя неминуемо е „чута“, макар и в началото само от „онзи мъж“ (Питагор). Винаги е изсред вечния звук на вечно живата природна осезаемост. Осезаемост за окото, за ухото, за сетивото. Така музиката в античността никога не може да бъде мислена като тишина,

изглежда прекрасна – тяхното движение и хоровод (кръговъртеж) е най-красиво и величествено танцуващо сред всички хороводи и изпълнява онова, което подобава на всички живи същества.

¹⁴² Срв. Plato, Phaed. 80e-81a: Ἡ ψυχὴ ἕαν μὲν καθαρὰ ἀπαλλάττηται ... ἀληθῶς τὸν λοιπὸν χρόνον μετὰ θεῶν διάγουσα – ако душата се освободи чиста (от тялото), останалото си време наистина ще продължи с боговете. В питагорейската традиция този „живот с боговете“ е равен участието в космическата хармония и „избавянето от блуждания“.

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

защото нейният музикален смисъл е възможен единствено в музикалния номос на непрестанния звук.¹⁴³ Античността не може да има „музикална тишина“, защото не може да не работи с „човешката мяра“ в смисъл на „виждане“, „чуване“, „разсъждение“, „логика – смятане“. Философията като зрение е „най-великото благо за хората“¹⁴⁴, казва Платон, като че ли обнародвайки цялата антична телесно-статуарна душевност.

II. 5. 5. Митът като музикална телесност

Действително Платон е може би най-големият античен представител на логоса, разбиран като осъзнат преход от преддискурсивно митично към дискурсивно логосно мислене. В края на краищата обаче при него „митът толкова се сближава с логоса, че те стават взаимнозаменяеми“ (к.м.)¹⁴⁵. Съществено тук е не, че митът прераства в логос, а че логосът се превръща в мит. Вече е разкрита математическата същност на всичко логосно във върха на музикалнохармоничната постройка на света (в Тимей), т.е. е разкрита същността на логосното като число-химн-заклинание. При такова положение не е трудно да се долови как дори най-влиятелната

¹⁴³ Срв. Йончев, И. Музикалният смисъл, София 2007, с. 47. В същата книга на с. 136-137 Йончев пределно отявлено утвърждава, че „[...] най-интимното онтологично условие на музикалния смисъл е музикалната тишина“, която е „музикалното осветляване и просветляване на целия ми живот, умението да съм цялостно и безусловно интериоризираното си битие отвътре“. Предвид разгледаното дотук, неговата мисъл не може да се отнесе нито към Платоновата философия-музика, нито към митогенната антична музика като цяло. Като „истинско начало на музикалния смисъл“ тя е възможна единствено в такова музикално мислене, което изобщо „притежава“ тишина. Но Античното не е такова. Йончев, пак там. стр. 136-137.

¹⁴⁴ Plato, Tim. 47b: ἐξ ὧν ἐπορισάμεθα φιλοσοφίας γένος, οὗ μείζον ἀγαθὸν οὔτ' ἦλθεν οὔτε ἤξει ποτὲ τῷ θνητῷ γένει δωρηθὲν ἐκ θεῶν. λέγω δὴ τοῦτο ὀμμάτων μέγιστον ἀγαθόν – чрез тях (кръговратите и числото) ние придобихме този вид наука – философията, по-голямо благо от която човешкият род не е получил, нито ще получи в дар от боговете. Това именно казвам, че е най-голямото благо, което принасят очите. Превод Георги Михайлов, Платон, Диалози, т. 4, София, 1990.

¹⁴⁵ Тахо-Годи, А. 'Миф у Платона как действительное и воображаемое' – В: Платон и его эпоха, Москва, 1979, с. 75.

антична дискурсивна система, която ръководи столетия най-величайшото учебно заведение на средиземноморието – Академията, не само, че не напуска мита и музикалното мислене на закланието (епода) и обредността, но толкова могъщо го обговаря, и с това затвърждава, че вероятно е по-редно да се говори за оформяне на мита като логос или пряко за преход от логос към мит.

Указаният непрекъснат взаимопреход у Платон (от мит към логос и от логос към мит), който е един химн, се разкрива като митологичното утвърждаване на кръговръщата се телесност, която е последният стремеж и смисъл на древногръцкия живот и философия. В четвърта книга на Закони (717-718) Платон описва реда на правилното почитание на боговете. Независимо от внушението, което търси, а именно узаконяването на почитта към боговете, а след тях и към добродетелта, като образец за душата, тук превъзходно се вижда йерархичната митологична подреденост на смислово правилните дейности в живота. Утвърдително митът става логос и логосът – мит. Добродетелта се затвърждава чрез мит. Като доказателство, краткият, но смислово напълно изчерпателен логосен „химн“ завършва с печата на верността: митът-химн е в случая химн за боговете и добродетелта от Хезиод.¹⁴⁶ Но Хезиод не е кой да е. Той е другият авторитет на

¹⁴⁶ Платон казва, че преди него „химн“ бил вид песен, а именно „молитви към боговете“ – καί τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεούς, ὅνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο (Legg., 700b). Именно като „молитва към боговете“ добродетелта в Платоновата философска система изглежда се превръща в химн; като познаваща „справедливото и нормата относно Музата“ (700d), т.е. правилното отношение към музикалните неща и житейските дейности в цялост, заради което не размесваща „всичко с всичко“ (пак там) и така действаща „без мярка“, но именно с онова „действие, което е всъщност приятно на бога и го следва“ (716c), „винаги обръщаща се към боговете с молитви“ (716d). Мярка, чест, добродетел и богочитание при Платон се възприемат като едно „музно“ цяло. Мярката буквално „числово премеримото“. „Подобното, което е с мярка“ е именно „идеята“, респ. числото, което става „подобно“ на подобното нему (716cd). Мярката, която „уподобява човека и бога и го прави „приятен нему“ е *благоразумието*, което при Платон е „сдържаност“, „уравновесеност“, синоним на правилно отмерване.

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

древна Гърция и, естествено, не е нито философ (както не е и Орфей, нито пък Омир). Именно в това „неизлизане“ от мита, но напротив – в неговото утвърждаване на най-високо музикално и музическо ниво, Платон се оказва не противник на Протагор, но негов несъзнателен съмишленик. Противопоставянето на „човешката мярка“ на софиста с „божията мярка“ (716c) е борба за удържането на един телесен (олимпийски) мит спрямо друг телесен (човешки) мит. Тайнствените хармонично звучащи музикални сфери на Тимей и Ер са най-ярко изразен мит, който по необходимост е „фактически реален“, което го прави напълно истинен логос.¹⁴⁷ Космогоническият мит на Тимей, митът за Ерос¹⁴⁸ и за Ер са по същия начин истинни както е истинен митът:

Целия ден на Олимп непрестанно пируваха всички./ Никой от нищо лишен не остана на пира им равен,/ нито им липсваше чудната арфа на бог Аполона,/ нито пък – музите, пеещо меденогласно на смени.¹⁴⁹

Така може да се каже, че музиката в антична Елада, независимо от нивото на което бива проявявана (житейско, поетическо, религиозно, философско), е изграждане и утвърждаване на добродетелта на телесността по същия начин, както при статуята. Разбира се, на живата и по особен начин динамична телесност на статуята, но тъкмо телесност – като „синтез на идеално и реално в реалното (к.а.)“¹⁵⁰. Хармид е толкова красив, че от мало до голямо всички се обръщат и „гледат на него като на статуя“¹⁵¹. Статуята придобива митологично значение на образец.¹⁵² Омировата песен, Питаго-

¹⁴⁷ Играта на български „по необходимост“ с гръцкото „според необходимостта“ – т.е. според волята на богинята Ананке (Необходимостта), която държи вретеното на звучащите сфери – е напълно реална: στρέφεισθαι δὲ αὐτὸν ἐν τοῖς τῆς Ἀνάγκης γόνασιν – самото вретено се върти между колената на Необходимостта (R.P. 617b).

¹⁴⁸ Целият диалог „Пир“ е разговор за Ерос. Конкретно за музиката и Ерос вж. Συμπ. 187c.

¹⁴⁹ Илиада, С. 1969, с. 54.

¹⁵⁰ Срв. Лосев, А. ОАСМ, с. 68.

¹⁵¹ Plato, Charm. 154c: τότε ἐκεῖνος ἐμοὶ θαυμαστὸς ἐφάνη τό τε μέγεθος καὶ τὸ κάλλος [καὶ] πάντες ὥσπερ ἄγαλμα ἐθεῶντο αὐτόν.

¹⁵² Срв. Лосев, А. ИАЭ, Т. III, Москва 1974, с. 171.

рейското число, Платоновите сфери, музикалните теории, Неоплатоническата мистика и „ум“ са еднопорядково движение в „актуалната реалност“ на осезаемия мит. Философията като „умиране за разум“ – също.

II. 5. 6. Философията като музикална норма

Философията при Платон започва да изглежда като въобще дейност на самата Муза за хвалене на Олимп, т.е. на истината. Като я издига до химн, Платон не само гарантира Мита, затвърждавайки, разбира се, живата телесна нагласа на античността, но постига и нейната митологизация. Самата философия става мит при това от най-висок музикален порядък. От една страна философията е познаваща „нормата относно Музата“ (Legg. 700d), а от друга е прилежание (μελέτη, включващо също и размишление). При такова положение като съзнателно служене на Музата тя е музикална добродетел и бива музика, а като прилежание самата тя става муза, т.е. задател на норма, образец за мислене и муза на мисленето. Ако е прав Лосев, че гръцкият език сам по себе си може да осигури разбиране на античната философия¹⁵³, със сигурност това важи и за разбирането на музикалната онтология.

Както при Омир песента се възпява от нейната богиня (музата Ἀοιδή, Аеда) и по този начин е гарантирана верността, така и философията е наречена *прилежание*, което с голяма буква е една от трите първи музи (Μελέτη, Мелета), т.е. дейността на философията се отъждествява с богинята и така истинността ѝ е гарантирана. Отдавайки се на Музата и доколкото ѝ служи, философията при Платон става гарант на самата себе си и изпъква като действително най-яркото антично мислене, за което „самогарантираното“ философстване е отличителен белег, по същия начин както е самогарантирано музикално телесното в стихийния космос. И доколкото телата са логични (пре-мерени, логосни), аналогични, диа-логични, дотолкова и философията е логика,

¹⁵³ Срв. Лосев, А. ОАМС, Москва, 1993, с. 90.

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

аналогия, диалектика и диалог. По този начин философията става най-яръкият попечител и свидетел за античната *разсъдена* истина, която винаги е *посред, изсред*, „в средата“¹⁵⁴ на някакво *ανά* и *διά*, на телесна пропорция, на мит. Античността не работи с абсолютна, самостояйна единствена истина. Философската истина отразява античното разбиране за музикалната хармония като *средата* на две противоположности. Истината за философията е диалог, а в питагорейската традиция – аналог, и въобще някакъв *логос* като *разсъждаване* (съ-отношение). На философската ана- и диа-логична истина в теоретично конструктивно отношение отговаря музикалната *среда*. Различните философски школи се различават в различния диалог за истината, а не в самата истина. Философската школа е стил на мислене, а не конкретна, ясно дефинирана истина или подчиненост спрямо такава. Поради това ученикът може да напусне учителя си и да основе собствена школа (напр. Аристотел) или пък да остане сам, с уникален стил на мислене, стига мисленето му като логика е издържано (напр. Диоген). И доколкото философията е опит в разума, който се шлифова, стилизира и школува, дотолкова тя не надмогва човешките граници и остава статуя – от човека за човека. В тази ментална статуя започва да се вижда цялото на Музата: едновременно на песента, ваянието и речта. Философията се превръща в *ή μέση, средната* на личния и обществения живот, по която те да се настройват. Статуята най-точно хармонизира телесните части. Музиката най-точно хармонизира звуковите части. Философията става „най-висшата музика“, защото най-точно *хармонизира* (настройва, съчетава, свързва) мисловните части.

¹⁵⁴ Срв. в днешния гръцки език изразите за показване на знание, умение и пр. *είναι μέσα, στη μέση είναι, ξέρει το μέσον, έχει μέσα*. Нашият език, напр., изобщо не познава такава употреба, но ще каже „ясно му е“, „знае начина“, „има връзки“, или пък „знае му дамара“. Разбираемо е, при подобна всеобща употреба, че „знанието“, „умението“ и пр. не се обвързват с фигурно-математически представи или каквато и да е антична логика и хармония. То *μέσον* в старогръцкия е също *средният термин* на силогизма в логиката (*terminus medius*) и *средният член* на пропорцията в математиката.

Музите са дъщери на Мнемосина и Зевс, т.е. художествената дейност се мисли като памет, но паметта – като възпоминание за мита. Така езикът и имената при Платон ни водят към музикалната онтология и философия на древна Гърция, която непременно се проявява в утвърждаване на мита и телесността на неговия стихийен хармоничен вечен ейдос. Изкуството започва в мита като Памет и ваятелството става неговият израз – химн, който конкретно пластично като че ли казва „помни, богиньо!“. Поезията музикално пластично вае този химн като стои върху Песента и казва „възпей, богиньо“. Философията мислено пластично вае този химн като стои върху Прилежанието, казвайки като че ли „прилежи, богиньо“. Та не призовава ли Сократ „бъди прилежен, философе. Слушай Музата“?¹⁵⁵

II. 5. 7. *Музиката в добродетелта на обряда. Химнът на незнанието*

Другата страна на музикалната добродетел, която горепосоченият текст от Федон представя и която обикновено изглежда като абсурдно положение спрямо логиката на „чистото“ философско мислене, напълно оправдава нейното „божествено място“ тъкмо във философията. Това е добродетелта на обряда, чийто музикално реален израз е фригийската хармония. Тя е противоположната на дорийската и е лице на напълно „безчисловото“ и недискурсивното като музикално мислене. Сократ заявява, че:

правилно занимаващите се с философия (истинските философи), понеже са убедени, че не бива да се постъпва противно на философията, на *освобождането и очистването* (λύσει τε καὶ καθαρμῶ – к.м.) постигано с нея, следвайки я, те тръгват по този път, по който ще ги води тя.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Езикът отново помага. Глаголът μελετάω, от където и μελέτη, е преди всичко „съзнателна, умствена грижа, усърдие, обучение, научно занимание“.

¹⁵⁶ Plato, Phaed. 82cd: οἱ ὀρθῶς φιλόσοφοι [...] ἠγούμενοι οὐ δεῖν ἐναντία τῇ φιλοσοφίᾳ πράττειν καὶ τῇ ἐκείνης λύσει τε καὶ καθαρμῶ ταύτη δὴ τρέπονται ἐκείνη ἐπόμεινοι, ἣ ἐκείνη φηγεῖται.

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

Особеното в случая е представянето на философията с израз, който лежи изцяло извън полето на самата нея и води към пълна недискурсивност и безчисловост (*алогия*), и към музикален живот, съществуващ извън формите на космическите пропорции. Излиза, че философията има същите възможности както дионисовите обреди и орфическите практики – на „освобождането и очистването“¹⁵⁷. В езиков план тя се уподобява на обредния празник и заклинанието. Това се проявява в по-ранното, декларативно казано:

човек, който не се занимавал с философия и който не е напуснал живота напълно чист (к.м.), той няма право да иде сред боговете.¹⁵⁸

Да е „напълно чист човек“ означава преди това да е „очистен“. Напълно закономерно Платон пряко изравнява философия с *τελεταί* и го съобщава напълно откровено:

не са били прости хора, които са въвели сред нас посвещаването в мистериите [...] Според мен те именно са тия, които са се занимавали с философия правилно.¹⁵⁹

Може да се каже, че в думите на Сократ музиката започва да звучи не като „най-висшата философия“, а като смисълът, който определя всяка философия или, ако някой реши, като смисълът на дискурсивната античност.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Срв. R.P. 364e: *λύσεις τε καὶ καθαρμοί*.

¹⁵⁸ Phaed. 82bc: *Εἰς δέ γε θεῶν γένος μὴ φιλοσοφήσαντι καὶ παντελῶς καθαρῷ ἀπιόντι οὐ θέμις ἀφικνεῖσθαι*.

¹⁵⁹ Phaed. 69cd: *καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὗτοι καταστήσαντες οὐ φαῦλοί τινες εἶναι [...] οὗτοι δ' εἰσὶν κατὰ τὴν ἐμὴν δόξαν οὐκ ἄλλοι ἢ οἱ πεφιλοσοφηκότες ὀρθῶς*. След тази Платонова стъпка, може би престава да е чудно как след хилядолетия философският поглед се изравнява с мистериалния митологичен екстаз в космологията на романтическата опера (напр. в Пръстенът на Нибелунгите).

¹⁶⁰ Смесово изравняване между обред и философско знание е, разбира се, единствено на нивото на разума, защото философията не може както обряда да „освобождава и очиства грехове“: *λύσεις τε καὶ καθαρμοί ἀδικημάτων* (R.P. 364e). Може да освобождава и очиства от удоволствия, мъка, страхове и „всякакви неща от този род“, които са виновни за „робската добродетел“ (Phaed. 69ab). Но тези нейни възможности се

В посочените философски текстове и в нивата им на препратки спокойно може да се чуе един, макар кратък и своеобразен, но дълбоко вникнат химн. Химн към Дионис Свободител, чийто неминуем оргелпункт е митът. За разлика от „Тимей“ в случая се открива вторично (дискурсивно) ологосяване на алогичното, т.е. словесно възхваляване на нематематическа музикална действителност. При Тимей, както въобще при орфическия и питагорейски живот, имаме вторично ологосяване на логосното (тъй като орфическата религиозност е поначало през число). Не зная дали има по-красноречив пример, който по такъв музикално-философски и същевременно кратък начин да обединява дискурсивно и недискурсивно в полза, при това, на второто. Парадоксалното е, че философията е знание за правилните неща, за добро и зло в нравствен порядък, но „истинските философи“ за които говори Сократ са съвсем различни от събеседниците му в момента, а и въобще от философите в Елада. Има съвсем друго занимание с философия, което е за Сократ „правилното“. Обредите (τελεταί) изпъкват като някакво особено място на „знаещо незнание“, за разлика от философията, която защитава себе си като „знаещо знание“ или поне като стремеж към знание. Ако бъде изведено това разсъждение докрай, философията ще се окаже стремеж към знание на знанието на обредите. Музикалното мислене на обреда става извор за музикалното мислене на философията. Та към кое знание, всъщност, Сократ цял живот се е стремял?

простираат единствено към живите, докато обредът е действен и спрямо умрелите: „с помощта на жертви и забавни игри и наслади получават опрощаване и очистване не само живите, но и умрелите – διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἠδονῶν εἰσι μὲν ἔτι ζῶσιν, εἰσὶ δὲ καὶ τελευτήσασιν (R.P. пак там, превод А. Милев). По тази причина Платон казва, че „истинската добродетел е *един вид очистване*“ – τὸ δ' ἀληθὲς τῷ ὄντι ἢ κάθαρσις τις), че „като че ли и разумността, и справедливостта, и мъжеството, и самият разум са *един вид* очистителен обред“ – καὶ ἡ σωφροσύνη καὶ ἡ δικαιοσύνη καὶ ἀνδρεία, καὶ αὐτὴ ἡ φρόνησις μὴ καθαρμός τις ἢ (Phaed. 69bc, превод Б. Богданов, к.м.). Така, въпреки цялото си прилежание, философията се оказва онтологично намерение, но не и онтологично умение. Последното е реално единствено в τελεταί.

II. 5. 8. Тимей или Обредът

В цялото желание за о-законяване на философията, Платон попада в клопката на собствената си „идейно“ обоснована привързаност към телесността и утвърждава за истински философи онези, които в най-пълна телесност, съвсем недискурсивно участват в музикалния живот, наречен обреди (τελεταί). В тях обаче не се намира нищо философско и музикално, за което може да се каже, че не е в действителност тайнствено, а философско, преддискурсивно. Но то е космическо, свободително, правилно изправящо пред смъртта, осезаемо и плътно, което го прави такава философия, че „правилно философстващи“ са занимаващите се с него. И разликата се сменя. Философът като индивидуална статуя, обредът като груповата статуя. Принципът на митично-статуарния химн се запазва, но в единият случай статуята звучи хорово алогично, докато в другия – солово логично.¹⁶¹

Проследявайки по този начин „добродетелта“ в мисленето на Платон за конкретната музика, музическите изкуства въобще и Философията, целият скулптурен ансамбъл на Платоновия живот става по различен начин чуваем. На върха на този ансамбъл аристократично и „добродетелно“ стои философията. Различните нива на разглеждане на музиката – от най-обикновено ежедневното през социално-хороводното до космологико-хармоничното стават различни порядъци на философстване за добродетелта като в края знание и посвещение се побратимяват. Затова и на възпитанието (образованието) се отделя такова огромно място. Защото чрез музикалните изкуства то постепенно възпитава и образова в различните нива на добродетелност като накрая цели достигане до съзнателно „безстрашие“, т.е. до самата философия. Възпитанието чрез музика е напълно необходимо и за възрастните, доколкото забравят да се стремят към добродетелта, т.е. знанието. При такова

¹⁶¹ Музикално „алогично“ е контрапункт на „логично“ в смисъла на класическата питагоро-платонова „логичност“ като „числовост“, „пропорционалност“.

положение съвсем се прояснява защо „философията е най-висшата музика“ и защо който не се занимава с нея, няма място при боговете. Именно „добродетелта“ е пътят за побратимяването на дискурс и недискурс. А помирителят е неподвластният на никакви външни условия житейски факт на смъртта. Сродяването на мистериите с философията е реалната музиката като освобождаваща от смъртния страх. Тази е реалната музика, която Сократ писа. Тази е музиката на Орфей, на Дионис и тази е музиката на Питагор. Във „Федон“ Сократ потресе приятелите си философи със своето спокойно и дори радостно отношение пред смъртта. Философията го е довела до знанието за това спокойствие, а на практика то се осъществява с изпълняване на години наред нарежданото на сън: „вземи се занимавай с музика“ (μουσικήν λοεῖ καὶ ἐρύαζου – букв. „твори и работи музика“). И съветът му към Евен (т.е. към всички) е да го последва веднага в тази „работа“, ако, разбира се, е действително философ. Смъртта става обединителят на мистериите и философското, а добродетелта е онази, която от философска страна те изправя пред смъртта. Така Платон смислово изравнява философската добродетел с обряда и осигурява разумното осъществяване на изначалното питагорейско учение за душата – избавянето от кръга на превъплъщаванията. Това става като полага, че единствено философията осигурява мястото сред боговете. Питагор е божествен, защото е на това място, преодолел смъртта, респ. преражданията. Орфей е „там“ още преди него. Посветените и посвещаващите също. Философите – и те.

* * *

Има добродетели, които се постигат не с философия, а с практика, но те не могат да станат *Добродетелта*. Защо? Явно, защото не слагат пред очи смъртта (Федон 67), заради което и не избавят „от страхове“ и пристрастия и не спомагат „за отделянето на душата от тялото“ (67d). Присъствието на страх показва липса на истинска философия. Има, обаче и добродетел, която въпреки, че не се постига с „знаеща“ философия, е философска. Живата практика на обредите (мистериите) е наречена истинска философия. Онова, което

Музикалното единство между философия, обред и смърт или
Платоновата „добродетел“ като музика

избавя от смъртния страх, респ. от страхове и пристрастия, е истинската философия, и „любознателите“ трябва да се занимават именно с нея. Обредите (τελεταί) са именно преодоляване на този страх. Преодоляването и избавлението става чрез музикални освобождения и очиствания (λύσεις και καθαρμοί) по същия начин както действа философската добродетел. Така става съвсем ясно и Аристотелово извън обреда „очистване“ в театъра. Смесово Аристотел следва Платон. Освобождаването и очистването вървят заедно и ето, че Театърът е посветен на Дионис „Освободител“, а Аристотел съвсем като философ, във Федонския смисъл (т.е. извън обреда), вижда в него място и условие за очистване, въпреки „страшното“ беззаконие на вече властващата в него „театрокрация“.¹⁶² Затова между обредност и знание, предразсъдъчно и разумно (предблагоразумно и благоразумно) у Платон се вижда едно особено равенство – авенството на *съгласието* или симфонията на добродетелта.¹⁶³ Философията като

¹⁶² Вж. красноречивия за социалното разбиране на „законната“ музика текст от Закони 700d – 701b.

¹⁶³ Това „съгласие“, погледнато през другия мит е добродетелта на музикалния Ерос: „музикалните изкуства трябва да свършват в еросните начала на красивото (музиката трябва да има за край началата на красотата на любовта)“ – δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά (R.P. 403c). „А правилната любов не е ли разумно и *музикално да се люби умереното* и красивото?“ – Ὁ δὲ ὀρθὸς ἔρως πέφυκε κόσμιος τε καὶ καλοῦ σωφρόνως τε καὶ μουσικῶς ἔρᾶν? Превеждам κόσμιος с „умерен“, за да подчертая статуарната, меримата връзка между Ерос, любов, музика и благоприлично, скромно, пристойно, умерено. За античния грък последните са именно „мерими“ страни, *космически* пропорции. „Космосът“, разбира се, е украшение, любов, музика. Еросът е музикално съгласуване на влеченията по начин, по който се съгласуват частите на художественото цяло на статуята. „Любовта“ твори изкуството: – на медицината, музиката, астро-номията, мантиката (срв. Phaedr. 187c-188). Върху определението, че „музиката е наука за любовните начала (т.е. привличанията) що се отнася до хармония и ритъм“ – καὶ ἔστιν αὖ μουσικὴ περὶ ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἐρωτικῶν ἐπιστήμη (Phaedr. 187c) – Платон гради цялото си виждане за изкуствата като музика. Така и Любовта при Платон става мерима, изчислима съразмерно или логически симфонична. Еросът става звучащ аритмологико-космически принцип, върху който стъпва всяко изкуство и затова е „*благ* творец на изобщо всяко творчество, което следва музиката“, т.е. на всяко музическо творчество – ποιητής ὁ Ἐρως ἀγαθὸς ἐν κεφαλαίῳ πᾶσαν ποίησιν τὴν κατὰ μουσικὴν (Conv. 196e). За

прилежание задава съзнателната хармония на философията като посвещаване и може да се каже, че не става въпрос за преминаване от един към друг стадии на (музикално) мислене, а за смяна на мястото на действието на пластичния музикален мит. Философията на музиката в прекия си Платонов вид става най-класическият откривател, обяснител и защитник на реални музикални феномени от живота, обагряйки ги, разбира се, с цялата сила на умственото си обаяние.

II. 6. Питагорейски съюз и музикално мислене

Разглеждайки питагорейското учение за силата на музиката, съсредоточаваме вниманието си върху предходната всяко математическо построение музикална традиция, силата и овладяването на която са лостове, задължаващи ума да търси рационални обяснения. Подходът към въпроса ще бъде наречен анагогичен, т.е. такъв, който възхожда към причинно-смысловия ход на музикалните феномени, а не следва тяхното вторично изкусяване от музикологичния дискурс. С други думи, поставяме самият Питагор пред онази сила и мисъл, която го е подбудила да започне да изследва възможните за ума техни основания, и която остава смислозадател поне хиляда години след него. В такъв смисъл погледът вижда отвъд границите на обичайния за науката подход, за който „същността на гръцката музика изглежда се състои в използването на „античните тропоси“¹⁶⁴. По този начин научноисторическото делене на античното музическо мислене на дорефлективно-традиционалистко преди Питагор и рефлективно-традиционалистко¹⁶⁵ от Питагор насетне, на преход от Мит към Логос или просто казано на високо и

значението на ἀγαθός (благ) като „подобавач“, „приличен“, „съответстващ на целите“, който не носи „никакъв морален смисъл“, а само скулптурен вж. Лосев, А. ОАСМ, с. 94-95.

¹⁶⁴ Chailley, J. La musique grecque antique, Paris, 1979, с. 105.

¹⁶⁵ Поэтика древнегреческой литературы, Москва, 1981, с. 7.

традиционно се оказва непълно, неточно и слабо по отношение на питагорейското музикалното мислене.

II. 6. 1. Музика и лечителство

Литературата разполага с немалко свидетелства за способностите на Питагор да влияе на душевните състояния чрез музика – нещо, което ще се приеме още от античността за отправна точка в учението за *музикалния етос*, т.е. за силата на музикалните родове, видове, стъпки, ритми, „начини“¹⁶⁶ и инструменти да променят душевните настроения.

Казват, че от знанията питагорейците ценят най-вече музиката, лечителството и прорицателството. Че са мълчаливи и слушатели и сред тях бива хвален онзи, който умее да слуша. За някои болести си служеха със заклинания (еподи). Приемаха, че музиката допринася много за здравето, ако някой се ползва от нея по подходящите начини.¹⁶⁷

¹⁶⁶ За да се избегнат по-късни екстраполации, които непременно биха внушавали двусмисленост, ще използвам гръцката дума *τροπος*, която носи в себе си „обръщането“ на музикалната практика към душевните изменения, в което е същността на учението от античността – глаголът *τρέπω*, откъдето *τρόπος* означава букв. „обръщам; отклонявам, отвличам, (из)меням /се“. Широкото значение на *τρόπος* е: направление// способ, начин (вкл. муз. „лад“)// нрав, отличителна черта// обичай// поведение// обрат на речта// логическа форма (*modus*). В някои случаи ще използвам под курсив и българската дума „начин“, която също е близо до така посочените изменения.

¹⁶⁷ Iabl., V.P. 163, 164: τῶν δ' ἐπιστημῶν οὐχ ἥκιστα φασι τοὺς Πυθαγορείους τιμᾶν μουσικὴν τε καὶ ἰατρικὴν καὶ μαντικὴν. Σιωπηλοὺς δὲ εἶναι καὶ ἀκουστικοὺς καὶ ἐπαινεῖσθαι παρ' αὐτοῖς τὸν δυνάμενον ἀκοῦσαι... χρῆσθαι δὲ καὶ ταῖς ἐπιφοδαῖς πρὸς ἔνια τῶν ἀρρωστημάτων. ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλην συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγείαν, ἃν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. При по-голямо желание, „по подходящите начини“ може да бъде преведено „по подходящите музикални начини“, сиреч *τροπι*, тъй като думата за „начин“ на употреба изобщо и за „начин“ като музикален *τροπος* е една и съща – *τρόπος*. В този словесен пластичен смисъл на „начин“ ще се движи цялото антично разбиране за „тропите“ в литературата, танца и звука. В оригинала думата за „заклинание“ е „епод“. В българския превод „Питагор и питагорейците“, С. 1994, с. 103, е предадена с „баене“. Откъм заклинателния характер на епода преводът е точен, но губи връзката с свещената песен, към която „епод“ води.

В този текст, който е 800 години след Питагор, откриваме твърде важно свидетелство за самия питагорейски поглед към музиката, който видимо е живеел спокойно и по времето на Ямвлих. Ако „музиката допринесе много за здравето“, а лечителството е сложено като второ от трите най-ценни неща, кое би трябвало да е първото – здравето или самото знание за здравето? Тези въпроси са от първостепенна важност за разплитане на сложния възел, наречен „питагорейско музикално мислене“.

II. 6. 2. *Питагорейско здраве*

Под „здраве“ питагорейците разбират най-вече здравето на душата, защото лекуването на тялото минава през причината – нарушаването на реда в духовните неща. Омърсяването на душата е причината за телесните болести и затова душата е първата, която трябва да бъде лекувана.

Разбъркани от дневните шумове и смущения, очиствали ума си с някакви песни и особени мелодии и си осигурявали чрез това сън и по-кратък, и изпълнен с добри сънища. Като ставали от леглото отново, чрез различни мелодии, освобождавали нощната вялост и вдървяване, понякога това били песни без думи. Случвало се да лекуват страсти и някои болести, пеейки, както казват, наистина свещени [заклинателни] песни. И справедливо е оттам да е дошло името на епода сред хората.

Като извод Ямвлих завършва:

Заради това именно Питагор назначил като най-ползотворно изправлението на човешките нрави и обходи чрез музика.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Iambli. пак там 114: *ἐπί τε γὰρ εὐνάς τρεπόμενοι τῶν μεθ' ἡμέραν ταραχῶν καὶ περιηγημάτων ἐξεκάθαιρον τὰς διανοίας ὡδαῖς τισι καὶ μελῶν ιδιώμασι καὶ ἡσύχους παρεσκεύαζον ἑαυτοῖς ἐκ τούτου καὶ ὀλιγονείρους τε καὶ εὐονείρους τοὺς ὕπνους, ἐξανιστάμενοί τε ἐκ τῆς κοίτης νωχελίας πάλιν καὶ κάρους δι' ἀλλοτρόπων ἀπήλλασσον ἁσμάτων, ἔστι δὲ καὶ ὅτε ἄνευ λέξεως μελισμάτων. <ἔστι> τε ὅπου καὶ πάθη καὶ νοσήματά τινα ἀφυγίαζον, ὡς φασιν, ἐπάδοντες ὡς ἀληθῶς, καὶ εἰκὸς ἐντεῦθεν ποθεν τοῦνομα τοῦτο εἰς μέσον παρεληλυθέναι, τὸ τῆς ἐπωδῆς. οὕτω μὲν οὖν πολυωφελεστάτην κατεστήσατο Πυθαγόρας τὴν διὰ τῆς μουσικῆς τῶν ἀνθρωπίνων ἡθῶν τε καὶ βίων ἐπανόρθωσιν.*

Порфирий говори за същата музикалнолечителна сила на Питагор:

Когато приятелите му падали телом, ги лекувал, а когато душите им заболявали, ги утешавал – едни, както казахме, със заклинания и магии, а други с музика. За телесни болести имал и напеви *пеани*¹⁶⁹, които като пеел, вдигал падналите. Имал и такива, които донасяли забравата на страданието, успокоявали гневливостта и отнемали нелепите пожелания.¹⁷⁰

За Прокъл пък е казано, че сам се излекувал, практикувайки питагорейско музиколечение:

притискан от последната си болест и мъчен от изключителни страдания, се опита да отблъсне болките. Нарездаше ни, прочее, винаги да му пеем (*legein*) химни, и когато му пеехме химните, целият се изпълваше с мир и спокойствие от страданията.¹⁷¹

Нагледно става, че Питагор е владеел до съвършенство музиката, която силово се проявява в душе- и телепомагане – една от основните характеристики на питагорейския съюз. Възможността на музиката да влияе толкова пряко на душата, т.е. смисълът на практическото и теоретическото питагорейско учение за силата на музиката се състои, сбито казано, в това, че музиката и душата са сродни. Храните, например, са сродни на тялото и затова в правилното им подреждане е здравето на тялото. Питагорейството търси кое е сродно на душата, за да го положи като лек и го намира в музиката. Така се оказва, че душата не може без музика, а и музиката без душа, и се ражда онова велико учение, наречено Питагорейска

¹⁶⁹ Пеанът (пеон) е химн в чест най-вече на Аполон. По-късно като поетически метър е стъпка от три кратки и един дълъг слог.

¹⁷⁰ Porph., V.P. 33: κάμνοντας δὲ τὰ σώματα ἐθεράπευεν, καὶ τὰς ψυχὰς δὲ νοσοῦντας παρεμυθεῖτο, καθάπερ ἔφαμεν, τοὺς μὲν ἐπῳδαῖς καὶ μαγείαις τοὺς δὲ μουσικῇ. ἦν γὰρ αὐτῷ μέλη καὶ πρὸς νόσους σωμάτων παιώνια, ἃ ἐπάδων ἀνίστη τοὺς κάμνοντας. ἦν <δ'> ἃ καὶ λύπης λήθην εἰργάζετο καὶ ὄργας ἐπράυνε καὶ ἐπιθυμίας ἀτόπους ἐξήρει.

¹⁷¹ Marinus, Vita Procli sive de felicitate 1, 20 (493): πιεζόμενος γὰρ ὑπὸ ταύτης καὶ περιωδυνίαις συνεχόμενος, ἐκκρούειν ἐπειρᾶτο τὰς ἀλγηδόνας. παρεκελεύετο οὖν ἡμῖν ἐκάστοτε ὕμνους λέγειν καί, λεγομένων τῶν ὕμνων, πᾶσα εἰρήνη τῶν παθῶν ἐγίγνετο καὶ ἀταραξία.

музика, в което родството е следствие от числовостта на космоса. Световната душа е съвкупността от всички цели, музикално-числови, прости хармонични съотношения, а човешката душа е част от нея и като такава е част от Единото число. За да установим обаче как се появява този възглед е необходимо първо да разгледаме питагорейския възглед за душата.

II. 6. 3. Питагорейски възглед за душата

По отношение на душата питагорейците учат като египтяните, че тя е безсмъртна, че предсъществува и че се преражда:

Първи Египтяните изказали схващането, че човешката душа е безсмъртна и с погиването на тялото тя винаги се вселява в друго раждащо се животно...[накрая] отново се възплъщава в човешко тяло; и че кръговратът ѝ се осъществява за три хиляди години. Това схващане съществува и у някои елини и в по-ранни, и в по-късни времена, сякаш тяхно си собствено. Зная имената им, но няма да ги напиша.¹⁷²

Учението за безсмъртието на душата са споделяли всички питагорейци, които носят „изреченията на Питагор, понеже самият той не е написал нищо“¹⁷³. Например Филолай говори за душата така:

Душата се придава на тялото чрез число и безсмъртно и тъждествено, нетленно съчетание.

Душата обича тялото, защото без него не може да използва сетивата и след като бъде изведена от него след смъртта, живее „на чисто“ в света без тяло.¹⁷⁴

¹⁷² Herod., II, 123: Πρῶτοι δὲ καὶ τόνδε τὸν λόγον Αἰγύπτιοί εἰσι οἱ εἰπόντες, ὡς ἀνθρώπου ψυχὴ ἀθάνατός ἐστι, τοῦ σώματος δὲ καταφθίνοντος ἐς ἄλλο ζῶον αἰεὶ γινόμενον ἐσδύεται· ἐπεὰν δὲ πάντα περιέλθῃ τὰ χερσαῖα καὶ τὰ θαλάσσια καὶ τὰ πετεινά, αὐτὶς ἐς ἀνθρώπου σῶμα γινόμενον ἐσδύνειν· τὴν ἐριήλυσιν δὲ αὐτῇ γίνεσθαι ἐν τρισχίλιοισι ἔτεσι. Τοῦτω τῷ λόγῳ εἰσὶ οἱ Ἑλλήνων ἐχρήσαντο, οἱ μὲν πρότερον, οἱ δὲ ὕστερον, ὡς ἰδίῳ ἔωυτῶν ἐόντι· τῶν ἐγὼ εἰδὼς τὰ οὐνόματα οὐ γράφω.

¹⁷³ Mamertus, Cl. Цитат по „Питагор и питагорейците“, цит. съч., с. 54

¹⁷⁴ Пак там.

Един обширен пасаж от Ямвлих особено нагледно илюстрира питагорейското съсредоточаване върху душата, възможно единствено през отношението към боговете (благочестие) и това е причината на всяко по-сетнешно умозрително или видимо действие:

Тези неща дотук нека бъдат свидетелства за неговото благочестие. А и свръх това искам да покажа основите на почитането на боговете, което Пυθαγόρ и неговите мъже издигаха за главно. Всички предписания да се прави или да не се прави нещо целят съгласуване на действията с волята на божествата и тази е основата (първият принцип). И целият въобще питагорейски живот се състои в следване на бога, и това е принципът на тяхната философия – [наистина] смешно постъпват хората, които търсят благата на друго някакво място, а не при боговете [...] Та ако съществува бог, и ако той е господар на всичко, тогава, според единодушното мнение на питагорейците, трябва да търсим благо у господаря, защото всички дават блага на онези, които обичат и на които се радват. А с онези, към които изпитват противоположни чувства, постъпват по обратния начин. Затова е видно, че трябва да се върши онова, ще е угодно богу.¹⁷⁵

Ако приемем питагорейското мислене по този начин, следва да приемем, че известните изследвания и търсения на пропорции, както и въобще цялата питагорейска наука за числата е по някакъв начин „почитание на боговете“ и не може да бъде мислена извън питагорейското „благочестие“. И ако това е така (а то за Ямвлих е така), питагорейското музикално мислене изпъква преди всичко като миросглед и музикално-религиозна вяра, отколкото като каквато и да било, повече или по-малко спекулативна изчислителна наука. Действително е, че на „тайнствеността“ на питагорейската музикална мъдрост ѝ било отредено да се бъде разкрита, да бъде показана на

¹⁷⁵ Iambli., V.P. 28, 137: καὶ ταῦτα μὲν ἔστω τεκμήρια τῆς εὐσεβείας αὐτοῦ. βούλομαι δὲ ἄνωθεν τὰς ἀρχὰς ὑποδείξει τῆς τῶν θεῶν θρησκείας, ἃς προστήσατο Πυθαγόρας τε καὶ οἱ ἀπ' αὐτοῦ ἄνδρες. ἅπαντα ὅσα περὶ τοῦ πράττειν ἢ μὴ πράττειν διορίζουσιν ἐστόχασται τῆς πρὸς τὸ θεῖον ὁμολογίας, καὶ ἀρχὴ αὕτη ἐστὶ καὶ βίος ἅπας συντέτακται πρὸς τὸ ἀκολουθεῖν τῷ θεῷ, καὶ ὁ λόγος οὗτος ταύτης ἐστὶ τῆς φιλοσοφίας, ὅτι γελοῖον ποιοῦσιν ἄνθρωποι ἄλλοθεν ποθεν ζητοῦντες τὸ εὖ ἢ παρὰ τῶν θεῶν.

непосветените и малко след това да тръгне по пътя на не толкова чисто питагоровите разпоредби (особено в аристотелевата традиция). С това обаче нито основите, нито песенно-инструменталната изява на музикалното мислене не могат да изменят на същината си. Няма неутрална музика, както няма неутрален живот. Или е благочестие и правилна пропорция, или е неблагочестива дисхармония. Това, прочее, ще стане и отличителна черта в цялото творчество на най-известния питагореец Платон. Като частно на въобще музическите изкуства, действителната музика не може да бъде безотносителна – или помага, или вреди на душата. И именно отношението ѝ към душевните изменения ще я определят в естетически план като хубава или лоша:

нека просто онези танцови фигури и песни, които са свързани с добродетел, било с нея самата, било с някакъв неин образ, на душата или тялото, всички те да се приемат за красиви, докато за свързаните, от своя страна, със злина да важи обратното.¹⁷⁶

Примерите са много, но тук изложените са достатъчни, за да се види същината на питагорейското учение – вниманието към душата като най-ценната част от човека, поради това, че е вечно живееща за разлика от преходното тяло. И както за питагорейците постигането на здравето на душата ще е най-важното дело в живота, така и за разбирането на музикалното мислене на тайнствения съюз от Кротон то трябва да бъде ключът. Питагор цял живот се стремял да не обиди някое божество, т.е. да настрои душата си спрямо волята на божествата (да я „хармонизира“). Заради това и разбирането за питагорейската музикална хармония не може да минава през едно или друго душевно евнухство. Ако в целия живот най-важна е душата, а музиката се употребява преди всичко като душеличител, тогава и питагоровото отношение към душата ще е верният път за проникването в тази музика. И действително, при питагорейците виждаме едно почти по детски доверчиво отношение към всичко, което се отнася до

¹⁷⁶ Plato, Legg. 655b: ἀπλῶς ἔστω τὰ μὲν ἀρετῆς ἐχόμενα ψυχῆς ἢ σώματος, εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνοσ, σύμπαντα σχήματά τε καὶ μέλη καλά, τὰ δὲ κακίας αὖ, τοῦναντίον ἅπαν. Превод Невена Панова, Закони, София, 2006, с. 123.

душата и „другия живот“. Показателно е описанието на Ямвлих:

вярват на всякакви такива разкази като много неща и те самите опитват, а и запаметяват такива истории, които изглеждат митически, понеже вярват на всичко, което води към божеството. В потвърждение, разказват за Еврит дете някакъв овчар му говорел, че като минавал покрай гроба на Филолай, чул някого да пее, а той без да се усъмни го попитал какъв бил напевът (harmonia). Тия и двамата бяха питагорейци, а Еврит – ученик на Филолай.¹⁷⁷

Предвид подобно „хармонично“ отношение към живота, може даже да се каже, че музиката е питагорейският поглед за живота. Непременната пък „вечна“ съотнесеност на питагоровото учение принуждавала то да бъде възприемано като „божествено“, а за Питагор да не се говори по име, а напр. „онзи мъж“.

II. 6. 4. Същност на душата

Когато Филолай говори за безсмъртието на душа и че тя се „придава на тялото чрез число“, той просто прояснява питагорейския възглед за нейната същност. Следствието от това твърдение е, че или тя самата е число, или че числото е преносител на душата, а тя самата е нещо друго. Питагорейството приема първото положение. Душата е число. При това количествено число, което е необходимо да се подчертае, тъй като представата за числовостта на света не е единствено питагорейска, но при тях тя става „количествено-космологична“ за разлика, напр. от Хераклитовата, която е само „качествено-космологична“¹⁷⁸. И понеже е количествено число, заниманието с числата ще бъде най-важното дело, тъй

¹⁷⁷ Iambl., V.P. 28, 138-9: πᾶσι γὰρ πιστεύουσι τοῖς τοιοῦτοις, πολλὰ δὲ καὶ αὐτοὶ πειρῶνται, τῶν τοιοῦτων δέ, τῶν δοκούντων μυθικῶν, ἀπομνημονεύουσιν ὡς οὐδὲν ἀπιστοῦντες ὅ τι ἂν εἰς τὸ θεῖον ἀνάγῃται. ἔφη γοῦν Εὐρυτόν τις λέγειν ὅτι φαίη ποιμὴν ἀκοῦσαι τινος ἄδοντος, νέμων ἐπὶ τῷ τάφῳ τοῦ Φιλολάου, καὶ τὸν οὐθὲν ἀπιστῆσαι, ἀλλ' ἐρέσθαι τίνα ἁρμονίαν. ἦσαν δὲ οὗτοι ἀμφοτέρω Πυθαγόρειοι, καὶ μαθητὴς Εὐρυτος Φιλολάου.

¹⁷⁸ Лосев, А. ИАЭ, Т. VIII, кн. 2, Москва, 1994, с. 33.

като душата е най-важна в живота. След като душата е число, остава да съзреш всички възможни числа¹⁷⁹ и ще си разбрал душата. На това именно „изчислително дело“ ще му се падне да стане по един или друг начин отпавна точна за всяко следващо конструиращо антично, средновековно, а дори и покъсно мислене. За да може да се утвърди, че нещата са разбрани, те ще трябва да бъдат изказвани в числа. Така разбирането на която и да е сфера от изкуствата ще се изразява в подредено и правилно представяне на числови закономерности и пропорции. В поезията ще се мерят срички, от което ще се плете стихът и след това ще се подреждат стиховете – стихосложението.¹⁸⁰ В словесността ще се проследяват обратите и фигурите на речта, възможните словосъчетания и звучности (квантитета на сричките). В рисуването и строителството ще се смятат съотношенията на частите помежду им, а също между тях и цялото. В танца ще се броят и смятат стъпки и движения. В свиренето критерий ще стане „изчислимостта“ на инструмента и тропосът като тонова структура, което ние познаваме като учение за „ладовете“ (отнасяйки се към учението за тропите като тетра хорди и вътрешнотонови отношения). В изкуството, което за античния мироглед е почти всяка страна от живота, ще се изчисляват с математическа точност съставните единици и ще се привеждат в порядък и подреждат по степен на общност. Разбира се, тези математически действия са познати и използвани много преди елините от източната математика, напр. вавилонци и египтяни (та как се строи Хеопсова пирамида или се прави календар, чийто цикъл да е през 1461

¹⁷⁹ Но положителни числа. Античността не работи с отрицателни числа, защото не могат да представят никаква реалност, а както светът, така и душата са реални, съществуват в действителност.

¹⁸⁰ Самата дума „стих“ означава „ред, строй“. „В стихотворенията и в песните се изисква строг ред и приятно свързване на звуковете“. „Всеки строеж, всеки размер и всяко свързване на думи се състои или от ритми, или път от метри [...] (и) макар да се състоят от стъпки, все пак имат не малка разлика. Ритмите се измерват с количество време, а метрите спазват определен ред.“ *Квинтилиан*, За обучението на оратора, София, 1982, с. 93, 565.

години?), но при нея те остават на ниво житейска употреба без да бъдат доведени до стройна подредба в свързване на отделни положения и методи, в система от доказателства, в разкриване на смисъла на живота и обяснение на света.¹⁸¹ Рационалният контур, линията, жестът като нагледен израз на число – цяло и осезаемо – ще бъде винаги единственият разбираем образ, формата на душевността, без която е недопустимо да бъдеш в хармония със света и полиса. По тази причина изкуството на изкуствата, философията, може в лицето на Аристотел и неговия лицей да станат родоначалниците на конкретните точни науки в съвременния смисъл на думата. В аристотелевите практически наблюдения, елементарен педантизъм и систематизаторство Европа ще припознае бащата на своята *alma mater*. Преди това в схоластиката, отново поради Аристотел, ще се види едно особено състояние на мисълта, виждаща себе си и скрупулъзно обиграваша се като логическа, числова задача. Характерното учение за акциденциите и същностите, и непрестанните техни търсения и изброявания е известно като християнски аристотелизъм.¹⁸²

II. 6. 5. Число и изкуство

При питагорейството богатството на различните числовости е израз на богатство на интелектуален и душевния живот. Това е следствието от питагорейския изчислителен път и от многообразието на пропорционални зависимости като

¹⁸¹ Срв. *Гайденов*, П. 'Обоснование научного знания в философии Платона' – В: Платон и его эпоха, Москва, 1979, с. 99.

¹⁸² Колкото до самия Аристотел, той „[...] сигурно би бил удивен, ако научи, че много векове след него ще го смятат за родоначалник на много „частни“ науки. Нито една от тях той не частна и обособена, а просто се обръща на различни страни и философията за всичко, което попада пред погледа му, като при това обособява философстването си за отделните неща в отделни области на знанието, но всички тях мисли по един и същи начин, с едни и същи понятия, с едни и същи светогледни убеждения и предубеждения, с една и съща смес от априоризъм и експериментаторство“. Гичева-Гочева, Д. Нови опити върху Аристотелевия телеологизъм, София, 1999, с. 140.

обрисуване на многообразието на душата. Способността на ума да види колкото се може повече съотношения и числови връзки ще се смята за умната способност на душата за съзерцание. При това най-важното е тя да съзря самата себе си и това е питагорейския „числов“ живот – душата се учи да вижда своята собствена числовост. Бидейки част от космическата душа, тя се разгръща в многообразието от форми, които са умопостижими. Умното постигане е единствено във и чрез числото, но и самата умствена способност е следствие от число. В неоплатонизма това ще се изрази в учението за възхождащите и самопознаващите се числа.¹⁸³ Съвсем накратко то се състои в това, че Световната душа като число се *изтича*, еманира в единното, което е Умът. Той пък се *изтича* в частния ум на човека, чиято душата, от своя страна, е част от световната душа. Така умът познава душата, което се явява познание на душата за самата себе си. Числото познава числото. По такъв начин става съвсем обясним пътят на изкуството и на всяка *логія* на което и да е изкуство – да *мери* себе си и само става мерило себе си. Обучаването на и в числовите параметри на изкуството се приема за напредване в самото изкуство. Онзи, който познава правилните съотношения и е умел в тях се приема за познавач на изкуството.¹⁸⁴

В българския език е замъглена дълбоката за античния елин неотделимост на изкуство от техника, разбираана като технологично умение в сферата на..., изразено с думата *τέχνη* (*technē*). Наблюдаваното много по-късно приравняване на интелектуалния живот към живота на душата – явление *par excellence* характерно за енциклопедистка Европа – може да

¹⁸³ Към тях може да насочи и учението на Августин за петте числа – *numeri* на възприятието: 1) в самия звук 2) в ухото или „чути“ 3) в паметта, дори и да няма звук 4) извиканите от паметта 5) в естеството, според които преценяваме.

¹⁸⁴ Един характерен пример от елинистическата античност виждаме в изкуството на писмото, което се състои, освен в овладяване на словесно богатство, в точното заучаване на почти математически определенияте форми и структури на различните видове писма, на математическата нормативност на жанра писмо. Димитри Фалерски, ученик на Теофраст, изброява 21 типа писма.

се разгледа като в крайна сметка коренящо се в приемането на питагорейското изследване на числовите зависимости във всички сфери на живота, но напуснало рамките както на питагорейските, така и на средновековните *начала* на интелектуалното търсене. Европейските философско-психологически свеждания на душата до съзерцаеми, а после и зрими единици и закономерности, например при Лайбниц, Декарт, Фройд, Вунт¹⁸⁵, очевидно са съизмерими с патоса на питагорейците всичко да се сведе до единен принцип на виждане, до мисловно-реална точка, в която светът да може да се съзре. Питагорейското число е едно от решенията, но може би най-грандиозното, на всеобщото древногръцко желание „да привлече многослойното, противоречиво богатство на действителността към единство, да я обозначи с един, многослоен и многозначен термин. В това (обаче – ком. м.) се различава питагорейското число от абстрактното понятие на новоевропейската наука“¹⁸⁶. Всеобемащото антично число, намиращо се центъра на питагорейското живеене-хармонизиране, решително отграничава питагорейското музикално мислене от питагорейските по външност, но не по живот, съвременни товохармонични теории. Питагор е целял да види душата си хармонична, а не тоновете.

II. 6. 6. Питагорейско число (*arythmos*)

Числото е централното понятие за италиейския съюз. У Аристоксен четем:

Питагор приема, че изучаването на числата е най-ценно от всичко и, като отива по-надалече, изхождайки от търговската употреба, изобразява всички неща с числа.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Експерименталното търсене на елементи и импулси, от които да е съставена душата, смислово кореспондират с търсенето на *res cogitans* при Декарт или определянето на душата като *монада* при Лайбниц.

¹⁸⁶ Лосев, А. ИАЭ, VIII, кн. 2, с. 34. Предавам лосевото „современной науки“ с „ноевропейската“.

¹⁸⁷ Stob., Anthol. 1, 6: Τὴν δὲ περὶ τοὺς ἀριθμοὺς πραγματεῖαν μάλιστα πάντων τιμῆσαι δοκεῖ Πυθαγόρας καὶ προαγαγεῖν εἰς τὸ πρόσθεν, ἀπαγαγὼν ἀπὸ τῆς τῶν ἐμπόρων χρείας, πάντα τὰ πράγματα ἀπεικάζων τοῖς ἀριθμοῖς.

В числото съвсем пряко се наблюдава склонността на античния ум навсякъде да вижда отчетливо дадени структури, в случая – числови. То се мисли като есенцията на всичко:

Природата е правилна чрез числото и е ръководеща, и обучаваща учудващия се на всичко и незнаещия нищо. Защото не е ясно нито едно от нещата, нито кои от кои са, нито кое от кое, ако същността му не е числото.¹⁸⁸

Именно, защото е преход между крайно и безкрайно – като при това безкрайното не означава неограничено, а невидимо – то е основа на познанието, доколкото последното означава да се очертават граници, а съществуващото, което трябва да се познае, непременно е обединение на крайното с безкрайното, понеже не може да бъде нито само едното, нито само другото.¹⁸⁹ Числата владееят над целокупната природа на античността, която не познава мъртвост (всичко е живо) и са в разумно отношение едно към друго. Те са обявени за начала и се виждат като скритите в нещата хармонии, т.е. съразмерности, които са в основата на всяка музика. Така всичко видимо и невидимо, чуваемо и осезаемо, мислимо и представимо, слънцето, космосът, божествата, душата, биват видени като число, през число се мислят и през число се разбират:

не само в демоничните и божествените неща е силна природата на числото, но изцяло и в човешките дела, и думи и владее всички изобретенията на изкуството както и музиката.¹⁹⁰

С други думи, границата, точката, където първо се разграничават предметите и стават ясно откритими в единението на крайно и безкрайно, е питагорейското число.

¹⁸⁸ Пак там: Κανονικὰ γὰρ ἡ φύσις ἃ τῷ ἀριθμῷ καὶ ἀγεμονικὰ καὶ διδασκαλικὰ τῷ ἀπορουμένῳ παντὸς καὶ ἀγνοουμένῳ παντί. Οὐ γὰρ ἦς δῆλον οὐδενὶ οὐδὲν τῶν πραγμάτων, οὔτε αὐτῶν ποθ' αὐτά, οὔτε ἄλλω ποτ' ἄλλο, αἰ μὴ ἦς ἀριθμὸς καὶ ἃ τοῦτῳ ἔσσια.

¹⁸⁹ Ср. Лосев, А. ИАЭ, т. VIII, кн. 2, с. 33-40.

¹⁹⁰ Stob., пак там: οὐ μόνον ἐν τοῖς δαίμονιαις καὶ θείοις πράγμασι τὰν τῷ ἀριθμῷ φύσιν καὶ τὰν δύναμιν ἰσχύουσιν, ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς ἀνθρωπικοῖς ἔργοις καὶ λόγοις πᾶσι παντῶ καὶ καττάς δαμιουργίας τὰς τεχνικὰς πάσας καὶ καττὰν μουσικᾶν.

По такъв начин числото се явява не толкова реален принцип на смятане, колкото смислово-логически принцип на виждане, тропос на живот, в който тропос се определят и всечовешките злини и добрини нещо, твърде отличително за питагорейците:

Природата на числото и хармонията не приема никаква лъжа, защото тя не им е сродна. Лъжата и завистта са родствени с безграничното, безумното и безчисленото (нелогичното, безразсъдното). Лъжата не попада в число, защото по природа тя е неприязън и враг, а истината е родствена и своя на числовия род.¹⁹¹

II. 6. 7. Числото в изкуството

Основната черта на изкуството ще бъде да вкара в порядък числото и така да направи от грозното красиво. Грозното пък, по тази причина, се разбира като естетически хаос, пълен безпорядък във образите и творенията. Това означава, че хаотичното трябва да придобие очертания. Античното изкуство никога не е могло да стане абстрактно, защото това би означавало да се самоунищожи. Сферата на изкуството е тъкмо в предела на безпределното, а пределното се мисли единствено като фигура, очертание на цели числови форми, които са обозримо от окото и мисълта. Числото е принцип на фигурно построяване и нефигурните форми, които днес възприемаме като част от изкуството, за античния грък са безобразие. Както няма абстрактни и отрицателни числа и форми (защото не биха били предел), така не може да има и изхождащо от тях изкуство. Геометрията е не само математиката на античността, но тя е и нейният смисъл. „Землемерието“, както са го нарекли елините, е единственият хоризонт на мислене на което и да било изкуство. Хоризонтът

¹⁹¹ Stob., Anthol. 1, 3: Ψεῦδος δὲ οὐδὲν δέχεται ἅ τῳ ἀριθμῷ φύσις, οὐδὲ ἀρμονία, οὐδὲ γὰρ οἰκεῖον αὐτοῖς ἐντί. Τᾶς τῷ ἀπείρῳ καὶ ἀνοάτῳ καὶ ἀλόγῳ φύσιος τὸ ψεῦδος καὶ ὁ φθόνος ἐντί. Ψεῦδος δὲ οὐδαμῶς ἐς ἀριθμὸν ἐμπιτνεῖ, πολέμιον γὰρ καὶ ἐχθρὸν τᾶ φύσι τὸ ψεῦδος, ἃ δ' ἀλάθεια οἰκεῖον καὶ σύμφυτον τᾶ τῳ ἀριθμῷ γενεᾶ.

на земята е хоризонтът на мисълта и представите за изкуство, а и изобщо на всяка представа. Хоризонт означава именно това – очертаващата граници линия, видимият предел.¹⁹² Боговете са антропоморфни и живеят на Олимп единствено поради предела, в който се съзира техният безпредел. Олимп е пределно зрим и всичко на него е пределно антропоморфно. И изкуството, което е божествено, не може да бъде различно от самите негови вдъхновители и закрилници. Ако Олимп е върхът на „небесата“, до къде би могъл да се простре върхът на мисълта в изкуството? Тази характерна „земност“, плоскостност на античното изкуство е изразена мисловно-теоретически в науката, наречена от питагорейците „Геометрия“. Като донася от Египет „всички“ математически знания, Питагор донася и науката, на която египтяните осланяли човешките си надежди за пресметнат, осигурен живот. Египетското

¹⁹² ὀρίζων, οὐτος е сегашно деятелно причастие от глагола ὀρίζω (турям граница, предел). При субстантивизацията минава в мъжки род като „определител, ограничител“, който продължава да се мисли единствено в границата на земното. Терминологично днес хоризонт се употребява в смисъла, който феноменологичната и херменевтичната традиция извежда: като присъщ на всяко интенционално преживяване, т.е. имайки винаги също и една безпределна откритост – вътрешен хоризонт (Хусерл); като поле на разбиране и тълкуване на смисъла на битието – онтологичен хоризонт (Хайдегер); като всеобхватно, но от гледна точка на виждане при херменевтична ситуация – динамичен хоризонт. Обичайно употребяваното „хоризонт на мисълта“ или „творчески хоризонт“ – разбирани и най-вече усещани като полет, влитане в дълбини и височини, извън пределите на видимото и земното, като нещо доближаващо се до неприкосновеността на духа и неговото (диалектическо) самопознаване в Хегелов смисъл – е коренно различно от изцяло телесния и земен хоризонт на античната мисъл. Онова обаче, което в Хегеловата диалектика на Духа може да се припознае като „антична хоризонтност“, е кръговостта, по-точно сферичността на диалектическия процес. В гръцкия език „кръг“ (цикъл - κύκλος) е синоним на „хоризонт“. Античната мисъл и нейният хоризонт са винаги възвращащи се – кръгови или сферични. Впрочем дори и сферата се мисли геометрически – като кръг, реално-контурно, а не пространствено-абстрактно (обемно). В този смисъл в естетиката на Хегел за саморазкриващия се в изкуството Дух може да бъде припозната питагорейската сферично-хоризонтна, хармонична душа от Тимей.

землемерие е изкуството да се мери земята около Нил, след свиването на водите, за да може да няма грешки в земледелието, което поддържа живота. Но от Египет то „прерасна“ в древногръцката всеобемаща и всесилна (в материално-духовно-религиозно-художествено отношение) геометрия. Така една чисто приложна наука, става принцип на мислене на цяла култура и естетика.

II. 6. 8. Писменост и число

Доказателствената хармонично-числова систематичност на античността, напуснала египетската приложност и станала родителка на съвременната наука, се оказва с това и родител на невидан до тогава практицизъм. Мисълта за бъдещето не занимава особено античните елини. В Елада няма нито една пирамида, както го няма и египетското бъдеще. Елините са трогнати предимно от сегашното живеене, от построяването на нещата единствено от гледна точка на „сега“. Знанията, числата и измеренията са единствено фигурно пластични. Всеки опит да се гледа в бъдеще е излизане от числовата контурност. По воля на боговете Прометей хилядолетия е прикован, защото носи погледа напред, погледа „през“, надскачащия хоризонта взор. Именно по тази причина антична Елада не достига до календарните цикли на Изтока – измерване на несъизмерими със „сега“ времена, няма астрономия, не строи пирамиди и вавилонски кули. В описването на събития не може да се види перспективно мислене *от-към* – история в днешния смисъл на думата, а преди всичко структура, свят като подредба, „космос“ – история в античния смисъл на думата. Такава история, която противно на всички източни „разкази“, не носи памет и не вижда бъдеще. Не случайно тъкмо и з т о ч н и я т мъдрец казва в Тимей:

О, Солоне, Солоне, Елините винаги сте деца и Елин мъдър няма [...] всички сте млади души, защото в душите си не пазите

никакво старо очакване, от древност предавано, никакво учение, сияещо със седина от времето.¹⁹³

Елинът и в историческата памет вижда статуя, която съзерцава, без да може да влезе в нея и да участва, помнейки и очаквайки: „така че пак от начало, като да се раждате младенци, нищо не знаете нито за нещата около вас, нито за случилите се в старо време“¹⁹⁴. Дори практичните, но все пак абстрактни пари не са изобретение на Елада. С други думи, може да се каже, че елините винаги са били крайни практики, „сегашници“. И в писмеността се проявява постоянният хоризонтен и инстантен, елински практицизъм – фонетичната азбука е нещо крайно линейно, лишено от дълбочина и мистичност писмо, което затова именно бива толкова бързо възприето/наложено – защото върши работа (държавна, практически управленска). Но употребата не означава, че само по себе си писмото носи някаква смислово-естетическа дълбинна действителност. Гръцката азбука не познава свещеното писмо, писменият знак-смисъл, знакът, носител на битийно мислене. Иероглифът е толкова свой на антична Елада, колкото и астрономията. Обратно, усет за свещено писане и за писмовника като човек, директно отговорен пред бога, който не само е получил дара си от него, но и пише каквото свише му се диктува, намираме при всички големи източни народи. Затова и хората на писмото са се смятали за

¹⁹³ Plato, Tim. 22b: ὁ Σόλων, Σόλων, Ἕλληνες αἰεὶ παῖδες ἔστε, γέρων δὲ Ἕλλην οὐκ ἔστιν. ... 'Νέοι ἐστέ,' εἰπεῖν, 'τὰς ψυχὰς πάντες· οὐδεμίαν γὰρ ἐν αὐταῖς ἔχετε δι' ἀρχαίαν ἀκοὴν παλαιὰν δόξαν οὐδὲ μάθημα χρόνῳ πολιὸν οὐδέν. В този контекст може да се каже, че елините нямат и „идея“ за бъдеще, защото за античния грък нищо не може да не е съзримо, нямащо вид, форма и структура. На съвременен език е трудно да се предаде *eidōs*, заради „особената атмосфера на думата, специфично елинския класически смисъл на „добре овъншена родова същност“ – Б. Богданов, Платон, Диалози, Т. 2, София, 1982, с. 21. Ето как и самата „идея“ е мислима като зрима и представима. Та както на нас е трудно да превеждаме *eidōs* и *idea*, така на тях им е трудно „да си представят“ бъдеще. Върху въпроса за елинско и неелинско схващане на времето, както и за влиянието на изтока върху представите за историография, вж. *Аверинцев, С. Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва, 1977, с. 84-109.

¹⁹⁴ Plato, Tim. 23b: ὥστε πάλιν ἐξ ἀρχῆς ὅϊον νέοι γίγνεσθε, οὐδὲν εἰδότες οὔτε τῶν τῆδε οὔτε τῶν παρ' ὑμῖν, ὅσα ἦν ἐν τοῖς παλαιοῖς χρόνοις.

специално избрани до степен на божественост. Свещенописецът (hierogramateus) е книжник-жрец и неговата свещеност идва от „Ра изрече и Тот записа“¹⁹⁵. В Египет самостоятелно се развиват два, а след VIII в. пр. Хр. (!) три вида писмо. Царската канцелария необходимо става свещена, а писмеността – с вертикална перспектива, от което и самият писмовник получава издигнато, почетно място сред хората. Поради свещената почит той не може да е „пръв между равни“, а ще е отличен служител на царя и/или бога. При такъв вид книжен човек (на „вертикална служба“, какъвто класическа Гърция и Рим не познават) образованието и писаното слово приемат точка на съотнасяне извън човешката мяра и по тази причина получават изключителна устойчивост на формите както и двупосочно отличие – от страна на земята и от страна на небето. Книжовникът е на почит и от хората, и от боговете. Областният управител на Елефантина, например, по времето на фараоните Меренре I и Пепи II си прави надгробен надпис:

Началник, единствен приятел, жрец-четец, пребиваващ в двора, пазител на Нехена и Нехебена, ковчежник на царя на Долния Египет, началник на преводачите, комуто са доверени всички тайни на пределите на Юга, любимец на царя.¹⁹⁶

Годините са между 2258 – 2185 пр. Хр. Почитта към царската служба до такава степен може да бъде издигната, че дори да обожестви чиновник. По времето на Джосер XXVII в. пр. Хр. работи велможата Имхотеп, главният архитект, т.е. математикът-инженер, на когото е поверено издигането на

¹⁹⁵ Ср. *Аверинцев*, С. Цит. съч., с. 191.

¹⁹⁶ Повест Петеисе III, Москва, 1978, с. 86. От литературна гледна точка тук става въпрос за типология на т. нар. автобиографичен жанр, т.е. за един вид калъп (похват), по който се пишат всички подобни текстове, но това само може да подчертае силата на съществуващата чест към царския писар. Подробно за достойнството на писания текст и за ценза на египетската книжна „интелигенция“ гледай въведителната студия към книгата. Жрецът-четец е най-ниската от трите степени на жреческото съсловие. „Най-нисък“ в случая означава „пръв“, защото така книжовникът „влиза“ в тази свещена йерархия. Древните гърци не познават такъв книжовник. От друга страна е пряко и сравнението със „свещенопевците“ от книгата на Ездра в Стария завет и „първата степен на свещенството“ в християнството.

първата пирамида. Той ни е познат не само от надписите, но и от една статуя, която го представя като свещен писар. Известността му е толкова голяма, че бива обожествен и приеман за закрилник на всички писмовници и строители. Впечатляваща тук е прецизността, с която днес можем да говорим за хора и неща от преди повече от 4500 години. Египетското отношение към писания текст, към хората, които служат на писмото, към паметта за тях и техните царе е способна да удиви и най-привикналия към книжнина човек. Със спокойствие и сигурност днес пишем, напр., за изключителния по обем чиновнически апарат на египетското царство и въобще за цялата йерархийна система в изкуството и управлението.¹⁹⁷

За разлика от Египет, антична Елада поставя за покровител на науката и мъдростта жена – Атина, на която е наречен и градът. Този факт може да се тълкува и като своеобразен символ на плоскостното усеждане на античността за всичко писмено и числово. В античната митология почти винаги плоското, несигурното, лошото, страшното и злокобното ще се свързват с женско начало. Такива са, напр., бъдещите ужас Гея, Мойри, Ирени, Горгони, Сирени. В последните пък ще намери олицетворение страшната, прелъстителна и пагубна сила на музиката. От своя страна, развитото в Платонизъм Питагорейство, ще види женското начало в *двоицата*, която графично е линията между две единици – символ на всичко изначално неустойчиво, заради което и заплашително, на всичко четно, отворено и плоско.¹⁹⁸ Четното *две* се вижда като нестабилност, която се нуждае от

¹⁹⁷ Глава X от книгата на *Montet*, P. *La vie quotidienne en Egypte aux temps des Ramses*, Paris 1946 е посветена на „Писците и съдиите“ и подробно разглежда целия чиновнически апарат. Руският превод, *Монте*, П. *Епоха Рамсесов. Быт, религия, култура*, Москва, 2004, е през английски.

¹⁹⁸ Почти всички народи олицетворяват земята с женското начало, а небето с мъжкото. В числовите антични представи за земята като *двоица* личат характерни за Изтока схващания. Древните китайци, напр., също виждат в земята числото две. Небето, което оплодява, се мисли като единица, като начало, сила, здравина, дълбочина. Земята, която бива оплодявана, – като двоица, продължение, крехкост, плоскост.

трета опорна точка. Колкото до самите питагорейци, те виждат *двоицата* не като неустойчивост, а като неопределеност.¹⁹⁹ Но и тази неопределеност е хоризонтна, плоскостна, линия без край. В такъв смисъл Питагор спомага да се отвори пътят към демистификацията на математическите действия, а оттам и към „чистата“ наука, т.е. отношенията да се обърнат така, че не числата да се отнасят към боговете, а боговете към числата. Не боговете са създатели на числото, а самото божество е число – „всичко е число“. И все пак, свещено число.

Пирамидалната египетска числовост е символ на безсмъртие – първата пирамида дори е стъпаловидна, с което нагледно показва изкачването на душата към отвъдземното ѝ жилище. Графично, съвършеното питагорейско число е триъгълното *като* пирамида число; прилича на пирамида, но не е.

В Елада числото вижда в последна сметка кръгове и сфери като търси аналогии във всичко, мислейки се неперсонално-свещено. В Египет числото вижда пирамидални структури, мислейки се царствено-свещено. Пирамидата е символ на устойчивост, но също е и видимият царски образец на вертикалната поставеност на египетското число. Тази числова свещеност, отразила се в пирамидите идва от личното отношение на боговете към числото. Аристоксен, цитиран у Стобей свидетелства:

Египтяните казват, че числото е откритие на Хермес, когото те наричат Тот.²⁰⁰

Известна е молитвата към Тот „за изпращане на умение за хубаво писане“²⁰¹. С други думи, Тот е бог и на буквата, и на

¹⁹⁹ Ср. Arist., Met., XIII, 8, 1083b 35.

²⁰⁰ Αἰγύπτιοι δὲ Ἑρμοῦ φασὶν εὕρημα [ὁ ἀριθμός], ὃν καλοῦσι Θῶθ. Stob., Anthol., 1, 6. Тот (Джехути или Тахути) е богът, който дава всичко писмено на хората и покровителства образованието и мъдростта. В по-ранни представи, при още не изцяло обособен образ, Тот е писарят на Ра.

²⁰¹ Папирус Anastasi V от времето на XVIII – XIX династия, т.е. XIII-XI вв. пр. Хр.

числото, и затова служителите на числата и буквите ще имат изключително положение в царството до степен, че самата им служба ще „издига изкусните в нея до велможи“, а заниманието им ще се възпява като „най-приятната от всички длъжности“²⁰².

Музиката в тази традиция ще бъде по същия начин вертикализирана, музикантът ще бъде царски или божи, а музикалната форма – с устойчивостта на пирамида или свещен текст. Почти като в Египет в X в. пр. Хр. Израелският цар пее: „Езикът ми е тръст на книжник скорописец“²⁰³ – като перо на придворен писмоводител, който изпълнява най-важната царска работа. В подобно песенно изображение, векове преди писмеността в Елада и Рим, красноречиво изплува вертикалната съотнесеност на писаният текст-химн. Друг пример за царската божествена служба на музиканта и вертикалната перспектива на книжнината и науката за числата намираме в късния елинистически Херметизъм, засвидетелстван у Климент Александрийски:

Египтяните имат някаква собствена философия. Това показва най-добре тяхната свещена процесия: първи минава певецът, който носи един от символите на музиката; за него казват, че трябва да държи две от книгите на Хермес; от които едната съдържа химни към боговете, а втората – описание на царския живот. След певецът преминава хороскопът (астрологът – б. пр.), който държи часовник и палма, символи на астрологията. Той трябва да знае наизуст астрологическите книги на Хермес, четири на брой; от които една е за наредбата на неподвижните звезди, друга за доближаванията и осветяванията на слънцето и луната, останалите за изгревите. После пристига свещеният писар (хиерограматевс), който има пера на главата, а в ръцете държи книга и канон (мярка за течности), в който е мастилото и перото. Той трябва да знае така наречените йероглифни книги, за описанието на света (космология), за описанието на земята (география), за реда на слънцето и луната, за петте блуждаещи (планети), за описанието (хорография) на Египет и очертанието на Нил, за описа на

²⁰² Папирус Anastasi V, 9.4 - 9.5. Цитат по Коростовцев А, Писцы древнего Египта, Москва, 2001, с. 220-221.

²⁰³ Пс. 44:2: ἡ γλῶσσά μου κάλαμος γραμματέως ὄξυγράφου.

обзавеждането на храмовете и посветените им места, за мерките и необходимите неща в храмовете.²⁰⁴

Предвид всичко посочено за Тот, така описаната от Климент Александрийски свещена процесия придобива поясни черти. Свещеният певец е най-отпред, защото е в изключителното положение не само да „държи“ книгите и знае как да ги чете, но и да пее по тях, което автоматично го прави най-първият и пряк хвалител на Тот (Хермес) и на царя или, с други думи, на книжовното знание и управлението, които още от Ранното царство виждаме, че са неделими. – Между другото, не се ли крие в такова отношение между писмо и управление силата на повечето еднолични източни царства и не е ли именно това и силата на Римската цивилизация, която и съвременна Европа наследява? – След него върви звездоброецът, астрологът, който със самите си свещени числови занимания отново възпява Тот и т.н. за всеки свещен чин на писмена и математическа служба. При такъв поглед към древността едва ли подобно вертикално отношение към език, писмо и числова наука подобава бъде определяно като, да кажем, „приложно“ или „практическо“.

²⁰⁴ Clem. Alex., *Strom.* VI, 4: μετίασι γὰρ οἰκείαν τινὰ φιλοσοφίαν Αἰγύπτιοι αὐτίκα τοῦτο ἐμφαίνει μάλιστα ἡ ἱεροπρεπὴς αὐτῶν θρησκεία. Πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται ὁ ὤδός, ἐν τι τῶν τῆς μουσικῆς ἐπιφερόμενος συμβόλων. τοῦτόν φασι δύο βίβλους ἀνειληφέναι δεῖν ἐκ τῶν Ἑρμοῦ, ὧν θάτερον μὲν ὕμνους περιέχει θεῶν, ἐκλογισμὸν δὲ βασιλικοῦ βίου τὸ δεύτερον. Μετὰ δὲ τὸν ὤδον ὁ ὠροσκόπος, ὠρολόγιόν τε μετὰ χεῖρα καὶ φοίνικα ἀστρολογίας ἔχων σύμβολα, πρόεισιν. τοῦτον τὰ ἀστρολογούμενα τῶν Ἑρμοῦ βιβλίων τέσσαρα ὄντα τὸν ἀριθμὸν αἰεὶ διὰ στόματος ἔχειν χρή, ὧν τὸ μὲν ἐστὶ περὶ τοῦ διακόσμου τῶν ἀπλανῶν φαινομένων ἄστρον, <τὸ δὲ περὶ τῆς τάξεως τοῦ ἡλίου καὶ τῆς σελήνης καὶ περὶ τῶν πέντε πλανωμένων,> τὸ δὲ περὶ τῶν συνόδων καὶ φωτισμῶν ἡλίου καὶ σελήνης, τὸ δὲ λοιπὸν περὶ τῶν ἀνατολῶν. Ἐξῆς δὲ ὁ ἱερογραμματεὺς προέρχεται, ἔχων πτερὰ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς βιβλίον τε ἐν χερσὶ καὶ κανοῦν, ἐν ᾧ τό τε γραφικὸν μέλαν καὶ σχοῖνος ἢ γράφουσι. τοῦτον τὰ [τε] ἱερογλυφικὰ καλούμενα περὶ τε τῆς κοσμογραφίας καὶ γεωγραφίας [τῆς τάξεως τοῦ ἡλίου καὶ τῆς σελήνης καὶ περὶ τῶν πέντε πλανωμένων,] χωρογραφίας τε τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς τοῦ Νείλου διαγραφῆς περὶ τε τῆς [καταγραφῆς] <κατα>σκευῆς τῶν ἱερῶν καὶ τῶν ἀφιερωμένων αὐτοῖς χωρίων περὶ τε μέτρων καὶ τῶν ἐν τοῖς ἱεροῖς χρησίμων εἰδέναί χρή. Превод Николай Гочев. *Гочев, Н. Античният херметизъм*, С. 1999, с. 10. Ясно се вижда, че наставката „логия“ показва наука за някакви съотношения. Астрологията е науката за звездите, т.е. нашата астрономия.

Вероятно „практическото“ на източната, неелинската писменост и наука опира до нашата инерция да делим по античному (аристотелевски) заниманията на теоретични и практични. Да бъде обаче определяно едно вертикално отношение към числото и писмеността като „приложно“ е опит да се понятизира един цял хилядолетен светоглед по начин, който му е съвсем неприсъщ. Пред тази своеобразна трудност музиката изпъква като напълно неутрален и труден за оплитане в спекулации „практик“.

В такъв смисъл е възможно културно, естетически и исторически да се запитаме дали действително Рим е, както обичайно се приема, практикът, а Атина е културтрегерът, носителят и вдъхновителят на вечните „идеи“ и научни хоризонти.

Когато Платон проектозаконява Елада да се научи от Египет каква да бъде нейната музиката и как да стане това, той свидетелства поне за две неща: 1) за пълната устойчивост и чуждост на египетската музика в неговите представи и 2) за логическата ѝ непостижимост за елините. Музикално устойчивото и чуждото, което елините трябва да научат, личи прекрасно също и в диалога Тимей. Но то се оказва практически невъзможно, тъй като липсва едноличната власт. И със сигурност наблюдаваме устойчиви откъм форма и твърди във времето музикални форми там, където има власт, която да ги „поръчва“ и свещеност, която да ги обуславя.

II. 6. 9. Образност и музика

Страстта към писмената работа приема в блискоизточния поглед музикално-поетичен израз. Химнописецът е най-отличен сред хората и пряко отнесен към свещено посвещение. Идеалният образ в Елада на музиканта е поетът като певец. Орфей е „певецът на тайните“ на Бакх и не пише. Поетът Омир също не пише. На изток идеалният образ е поетът като писец. Божественият дар за Елада е (олимпийският) нектар, а на изток пророк Йезекил поглъща

изписан свитък, който му се сторва като мед²⁰⁵. Първият дар е напълно фигурен, човешки и представим, вкусим, докато вторият е направо приказен. Поетическата образност, надмогваща човешките пластично-фигурни предели е една от показателните особености на източния свят, запазила се през цялата история на средиземноморието от древност до днес. Хиляда години след Йезекил виждаме същия приказен образ на текста при най-големия за времето си певец на втория Рим – Роман Сладкопевец. Две неща правят най-силно впечатление в този образ. Първото е, че прозвището Сладкопевец той получава не по подобие на античните *аеди*, т.е. заради сладкото си пеене по памет, но по подобие на цар Давид, т.е. заради „сладките“ текстове, които пише. Първо пее с перото си и после с гласа си. В тази традиция на мислене „певец“ (мелод) означава първо писател на химни, а музикалността на текста се изразява не толкова в премерените стъпки и стихове, колкото в песенността, за която най-важното е образната красота и точността спрямо онова, за което се пее. Второто нещо е образът, с който е обрисувано „образованието“ на Роман в певческото изкуство. Немузикален и твърде зле с книгите, той получава певческия дар във вид на изписан свитък, който изяжда – също както при пророк Йезекил. Първото нещо, което след това „изпява“, е да напише известния кондак на Рождество Христово. Тази хилядолетно еднаква и свещена музикално-поетическа образност води дотам, че се извежда изключителната по обхвата си теза, а именно, че нагласата на познатата ни писмена Европа към величието на книгите и „буквите“, както и гротескните, странни и приказни образи в словото идват от „източното“ отношение към текста и неговата отправеност. В естетиката подобни изводи се отнасят към говоренето за маниера на „близкоизточната“ и Египетската дидактика, различен от елинския, който особено обича да работи са знаци-образи, със символни и алегорични писмени форми.²⁰⁶ И до ден днешен на изток се пази извънконтекстуалната

²⁰⁵ Иез. 3:1-3.

²⁰⁶ Изчерпателно по въпроса *Аверинцев, Поэтика...*, с. 150-183.

образност в своята реч и писменост.²⁰⁷ Символичното и свещеното писмо, „нечовешкият“ език, а и музиката на изтока са реални, чужди на античния елин и затова, вероятно, във достигналите до нас антични извори наблюдаваме особена откровеност по отношение на която и да било вертикална перспектива. Тя не може да е с местен произход, тъй като е извън човешките измерения. „Правилните“ песни, заклинанията, мистериите, числата, безсмъртието, астрономията, тайнствените знаци – буквите са все „от чужбина“. По тази причина свещеният знак като музикално мислене, откриван върху орфически плочки с магически букви може да се мисли единствено през цялостта на онова отношение към живота, което елините определят като египетско. Нито един древногръцки мъдрец или музикант не получава дарбата си подобно на пророк Йезекил, т.е. да изяжда свитък със свещен текст. Софистиката като изкуство да се работи неутрално с думите, да се гледа на словото от към логическо-граматическата му страна се появява там, където то не е вертикално обърнато, няма вертикална перспектива. За елините перспектива съществува само в рамките на хоризонта, затова както буквата, така и думата не може да се помисли извън своя собствен и този на окото контур. Връзката между буквите, като еднопорядкови изображения и линейната фигурност на числото като хоризонт на виждане е до степен на взаимозаменяемост. Буква и число съвпадат, разпознавайки се само по една допълнителна чертица. За „три“, например, трябва да напишеш буквата „гама“ (γ). Тук не може и да става дума за „математическа“ прилика с културите, които си имат цифри. Това обяснява, може би, поразителното у елините богатство на думи и форми – богатство, породено от стремежа да се опишат колкото се може по-точно и подробно,

²⁰⁷ За пример нека послужи един най-обикновен отговор „добър ден“ на арабски: *sabah al-noor*. Възможен превод би бил „нека утрото да ти е като изгряващо слънце“. Или напълно непреводимото *sabah al-ful* – „нека утрото ти е като уханието на цъфнал жасмин“. В писмеността примерът на нефонетичните азбуки е твърде красноречив. Нефонетичните и йерографичните азбуки не са просто мъчни за гръкоримския запис. Те са му чужди.

почти геометрически, контурните разлики, отличителните линии, белезите (характеристиките) на зримите неща, за разлика от народите, чието слово е обърнато повече към незримите, „нечовешките“ неща. Свещена тетраграма е немислима за антична Елада. И забележителното преклонение на елините пред свещената писмена дълбочина се вижда в наименованието, което дават – йероглифи, т.е. свещени издълбавания, свещенорезби. Вероятно затова, по отношение на собствените си букви не са използвали думата „резба“ – това би объркало представите им за буква и знак. В своята писменост елините нямат йероглифи, макар че са дълбаели текстове на камък. Работата е там, че египетската „буква“ е препратка, носител на повече от конкретно изявление, което нещо е изразно доловено в свещено-резба. За всички народи на изток и юг от Елада и Рим това е било съвсем естествено – и до ден днешен семитското писмо не е аналитично-фонетично. Арабите пишат половината от това, което произнасят. Контурните обаче буква и знак, фонетичната езикова фиксация не търпи да изразява повече от едно нещо. Не може да четеш една буква, пък да произнасяш повече от един звук. Да гледаш едно пък да виждаш две.²⁰⁸ Това още веднъж разкрива защо заклинателните словеснопесенни езикови форми – нещо, характерно за почти всички дорефлективни култури – са в положение на внесени в Елада. Известните в науката орфически амулети (periapta) често са изписани с магически букви: песенни формули, осигуряващи преодоляването на смъртния страх.²⁰⁹ В такива амулети виждаме не само заклинателната песен като музикално мислене, но и буквите, носители на музикална енергия и смисъл, надскачащ обичайната човешка мяра. Изписаните думи-магия, носят особена свещена образна мощ, която идва от непосредственото свързване на думата със символично

²⁰⁸ Γράμμα – начертание, изписване, буква и σῆμα – знак, белег, „изявление“, нещо наяве. И двете думи идват от глаголи указващи на някакво разкриване на външен вид и характеристики.

²⁰⁹ Вж. бел. 39 към „Федон“. Платон, Диалози, т. 2, София, 1982, с. 632. Също *Boyané*, P. Le culte..., p. 78.

изписаната реалия, която ги е извикала, обусловила. Символното в смисъл на знаково-надконтурното и приказно-образното в писмеността е парабола към древния изток и орфическият текст-амулет е един от примерите за такова буквено символно, и при това музикално мислене.

II. 6. 10. Букви и числа, нотация и музика

В музикално отношение инстантният контурен практицизъм е видим в наименованието и употребата на нотацията – *парасемантика* (παρασημαντική). Думата за пръв път срещаме у Аристоксен. Произлиза от глагола *parasēmainō*, означаващ „допълнително, успоредно отпечатвам, отбелязвам“, откъдето и Аристоксеновото „представям със знаци мелодии“²¹⁰. Парасемантиката означава буквално „умение, отнасящо се до отбелязване, поставяне на отметка непосредствено до друг текст“, откъдето и *нотация*. Аристоксен не определя думата, но я използва само, за да каже, че „парасемантиката не е крайт на науката хармоника“²¹¹, отхвърляйки, очевидно, противно възприето мнение. Знаците, които се използват за отбелязване на мелодията се наричат именно „знаци, контури, белези“ (*sēmeia*), които пише „поставящия знаци за интервалите“²¹². Други определения за нотация са думата „о/значение“ (*sēmasia*), идващата от същия корен на „знак“, и „бодене, точкуване“ (*stixis*). Гауденций използва първата дума:

старите използваха имена за *означение* и букви, наричани музикални *знаци* за нотация на осемнадесетте звука.²¹³

Другото определение срещаме в Анонимите на Белерман:

изобразяването на тоновете е двойко, защото е двойна и употребата му – спрямо дума и спрямо свирене (удар). И защото сред песните се вмъкват инструментални части

²¹⁰ Aristox., Elem. Harm. 49: τὸ παρασημαίνεσθαι τὰ μέλη.

²¹¹ Пак там: οὐ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἀρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστὶν ἡ παρασημαντική.

²¹² Пак там: ὁ γὰρ τιθέμενος σημεῖα τῶν διαστημάτων.

²¹³ Gaud., Harm., Jan, p. 347: Ἐχρήσαντο δὲ οἱ παλαιοὶ ὀνόμασι πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτωκαίδεκα φθόγγων καὶ γράμμασι, τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς.

(коли), и тогава трябва да има друг вид. Защото мелосът както има употреба в свиренето, така приема и показва същата основа, която има четенето. И защото при словата нотния ред (stixis) не се оставя неизползван, но е или удължаване на мелоса според сричките на словата, или е изменение в течение на част от свиренето, която се вмъква или добавя. И едните тонове, които са за думата, са отгоре [на текста], защото отгоре, чрез един звук е думата [която се чува], а другите, за свиренето, са отдолу [чувайки се] чрез ръцете.²¹⁴

„Думата“, за която говори анонимът, е гласът. Спрямо текста се използват две нотации: една под текста – за онзи, който свири и една над текста – за онзи, който пее.

С долните знаци записваме инструменталната музика, намиращите се сред песните вмъквания на духовите и самостоятелни (соло) изпълнения на струнните, а с горните записваме песните,

т.е. гласа, пише Аристид Квинтилиан²¹⁵. Знанията си за античната нотация черпим най-вече от съчинението на Алипий „Въведение в Музиката“, където са дадени схеми за всичките тонове на главните и производните тропи от трите рода – диатоничен, хроматичен и енхармоничен. Описателно и съвършено пълно Алипий дава буквената нотация на петте тропи, „от които първи е лидийският“. Останалите по ред на изложение са Еолийски, Фригийски, Иастийски (Йонийски) и Дорийски. Производните се наричат *хипо*-лидийски и *хипер*-лидийски и т.н. за всеки тропос по два. Представките означават буквално *под*-лидийски и *над*-лидийски.²¹⁶ Нотите за

²¹⁴ Anon. Bel. 68: Διπλοῦς ὁ χαρακτήρ τῶν φθόγγων εἴληπται, ἐπειδὴ καὶ διπλῆν ἔχει τὴν χρῆσιν, ἐπὶ λέξεως γὰρ καὶ κρούσεως, καὶ ὅτι ἐν τοῖς ἄσμασι ποτε μεσολαβεῖ καὶ κῶλα καὶ διαφόρῳ χαρακτήρι τότ' ἀνάγκη χρήσασθαι. ἰδίαν γὰρ ἀρχὴν τῆς ἀναγνώσεως λήψεται τὸ μέλος καὶ καταμηνύει, ὡς ἐν κρούσει τὴν χρῆσιν ἔχει, καὶ ὅτι οὐ ῥητῶ παραλέλειπται ἡ στίξις, ἀλλ' ἔστιν ἢ παρελκυσμὸς μέλους κατὰ τὰς τοῦ ῥητοῦ συλλαβὰς ἢ μεταβολὴ ἐπὶ κῶλον μεσολαβοῦν ἢ ἐπαγόμενον. καὶ τὰ μὲν ἄνωθεν τῆς λέξεως, διὰ γὰρ φωνῆς ἄνωθεν ἢ λέξις μόνης, τὰ δὲ τῆς κρούσεως κάτωθεν διὰ χειρῶν.

²¹⁵ Arist. Quint., De mus. I, 11, 35 – 40: τοῖς μὲν κάτω τὰ κῶλα καὶ τὰ ἐν ταῖς ῥδαῖς μεσαυτικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα, τοῖς δὲ ἄνω τὰς ῥδας χαρακτηρίζωμεν.

²¹⁶ Jan, C. Musici scriptores Graeci, Lipsiae, 1895, (Alyp., Isag.), p. 368, 4. Подробно за наименованието, значението и употребата на *хипо* и *хипер*

лидийския диатоничен са: 1) за гласа – следват реда на тоновете от най-ниския към най-високия и 2) за инструмента (вж. в Приложение 1 Лидийски и Фригийския вид).

От двете нотации, тази, която се отнася за инструменталиста (и се вижда под текста), е по-стара. Може би това обяснява защо нотите за гласа приличат много повече на азбуката. Част от буквите, в зависимост от тропоса или рода са общи за двете нотации. Напр. нотата **F** (дигама) тук я виждаме при инструментите, но при фригийския хроматичен тропос е трета по ред в нотите за гласа (παρυπάτη ὑπάτων δίγαμμου, Αλυσ., Isag. 389).

Всяка нотна буква се използва: 1) в нормално положение 2) завъртяна 3) преобърната, с главата надолу 4) непълна [по някакъв начин] 5) полегнала или плагиална, 6) разпусната [по някакъв начин] 7) повредена²¹⁷.

Когато нотата се изкачва след петнадесетия тон се поставя от дясната страна на буквата остро ударение така: м´. Въведителният текст към нотациите гласи:

Едните тонове са постоянни и твърди, а другите са подвижни и променливи. Постоянните са осем²¹⁸. Подвижните са десет²¹⁹. Наричат се постоянни, защото не се изменят при различните родове (родовите разлики). Подвижните пък се изменят по различни начини (напрежения) в различните родове. От постоянните едни са силни, а други слаби. Силните са пет²²⁰, слабите са три²²¹.

вж. *Monro, D. The modes of ancient Greek music*, Clarendon Press, Oxford 1894, (Elibron Classics series 2005, факсимилно издание) с. 19-27.

²¹⁷ 1) σημεῖον ὀρθόν 2) ἀπεστραμμένον 3) ἀνέστραμμενον, ὑπτιον 4) ἔλλειπές, ἡμι- 5) πλάγιον 6) ἀμελητικόν καθειλκυσμένον 7) νεῦον.

²¹⁸ προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, νήτη συνημμένων, παραμέση, νήτη διεζυγμένων, νήτη ὑπερβολαίων.

²¹⁹ две παρυπάται – ὑπάτων καὶ μέσων, две λιχανοὶ – ὑπάτων καὶ μέσων, три τρίται – συνημμένων, διεζυγμένων, ὑπερβολαίων, три παρανήται – συνημμένων, διεζυγμένων, ὑπερβολαίων, три παρανήται – συνημμένων διεζυγμένων ὑπερβολαίων.

²²⁰ ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, παραμέση, νήτη διεζυγμένων.

²²¹ προσλαμβανόμενος, νήτη συνημμένων, νήτη ὑπερβολαίων.

Питагорейски съюз и музикално мислене

В списък по-нататък са дадени всичките тонове от двете октави, които са в употреба. У всички други автори, събрани в Jan, списъкът е с незначителни разлики същият.²²² Тук помествам списъка в реда, който е у Алипий (Isag. 369) с превод на наименованията, които са винаги в женски род, понеже тонът се разглежда като „струна“ от *четириструнието* (*chordē' tetrachordoy*). Латинските наименования са, както се вижда, транскрипция на гръцките.

²²² Ср. Jan, Musici... с. 264 за Никомах, 182 за Клеонид, 334 за Гауденций.

Добавена струна (тон)	προσλαμβανόμενος	Proslambanomenos
Последна от последните	ὑπάτη ὑπάτων	Hypate hypatōn
Предпоследна от последните	παρυπάτη ὑπάτων	Parhypate hypatōn
Диатон от последните	ὑπάτων διάτονος	Diatonus hypatōn
Последна на средните	ὑπάτη μέσων	Hypate mesōn
Предпоследна на средните	παρυπάτη μέσων	Parhypate mesōn
Диатон на средните	μέσων διάτονος	Diatonus mesōn
Средна	μέση	Mese
Трета на свързаните	τρίτη συνημμένων	Trite synemmenōn
Диатон на свързаните	συνημμένων διάτονος	Diatonus synemmenōn
Първа (висока) на свързаните	νήτη συνημμένων	Nete synemmenōn
Присредна	παραμέση	Paramese
Трета на разделените	τρίτη διεζυγμένων	Trite diezeugmenōn
Диатон на разделените	диеζυγμένων διάτονος	Diatonus diezeugmenōn
Първа на разделените	νήτη διεζυγμένων	Nete diezeugmenōn
Трета на най-високите	τρίτη ὑπερβολαίων	Trite hyperbolaion
Диатон на най-високите	ὑπερβολαίων διάτονος	Diatonus hyperbolaion
Първа на най-високите	νήτη ὑπερβολαίων	Nete hyperbolaion

Таблица на тоновете (според свидетелството на Аλινυῖ).

Така се отделят следните тетра хорди: *на последните, на средните, на свързаните, на разделените и на високите* струни (вж. Приложение 2). Имената им са в зависимост от отдалечеността на струната от свирача. Тази логика днес нагледно се вижда върху арфата. Най-отдалечената (последната) струна е с най-нисък тон, а най-близката е с най-висок. Ако тетра хордите се разгледат в обратната посока – от додолу нагоре (от арфиста към дъното на арфата), тогава съвсем естествено последният тетра хорд ще бъде наречен *четириструни на последните*, а последната струна – *последна*. Така началната струна в теоретичната подредба, която е с най-нисък тон, е наречена последна, в смисъл на най-голяма по дължина²²³, а крайната струна в подредбата – *първа, най-висока*.

Добавената струна е получила името си от науката – „прибавена“ е фиктивно, за да може октавата да изпише два пълни кръга, повтаряйки два пъти основния тон.

При Клеонид и Гауденций виждаме, че при указване на *диатона* стои думата *lichanos* (λιχανός), докато Алипий я използва само при хроматичния и енхармоничния род.²²⁴ Всъщност той я подразбира. „Лиханос“ е прилагателно с една форма за мъжки и женски род, означаващо „облизван“ и оттам – „показателен“ (пръст, струна, разстояние, тон). Това е „показателният“ за рода интервал, по който ухото да се ориентира. Така *лиханос* бива диатоничен, хроматичен и енхармоничен. Преводът му ще бъде *показателна*.

С получер са отбелязани *постоянните*, които всъщност са основите на четириструнията. Вижда се че крайният тон на един тетра хорд става начален за следващия. Тетра хордът *на свързаните* е наименован така, заради двата тона, които са общи за третия и четвъртия тетра хорд – Трета на свързаните и

²²³ ὕπατος – най-висок по чин, висш, последен. Като титул (Ипат) – управник, консул.

²²⁴ Jan, Musici... p. 182 – λιχανός ὑπάτων διάτονος, 334 – λιχανός ὑπάτων, 384 – λιχανός ὑπάτων χρωματική и 404 – ἐναρμόνιος.

Диатон на свързаните с Трета на разделените и Диатон на разделените. Четирите тетрахорда и *добавената* образуват две октави, без да се смятат двата общи тона. Тетрахордите са разделени по двойки – на *последните* и *средните* и на *разделените* и *високите*. Свързват се чрез интервал от един тон, образуван между *средната* и *присредната*.

II. 6. 10a. Природа и музикална терминология

Има и още една причина наименованията на тоновете да са такива, и тя се основава на физиологията на гласа. Когато пее, гласът най-вече използва своята „среда“, около която се притеглят всички останали тонове и обикновено пеещият се стреми към „средата“ на гласа си, защото там се чувства най-удобно и на тази височина пее най-здравно. Така обхватът на гласа може да се представи образно с един кръг („средата“) и отдалечаващи се от него полукръгове нагоре („разделен“ и „висок“) и надолу („нисък“). Естественият строеж на гласа става определящ за теоретичните пострройки. Тогава *средна* ще бъде не струната, но височината, от която в последствие идва наименованието на струната, определяща средното, т.е. *главното четириструние*. Ето как практиката обуславя не само интереса на теорията, но, в случая, и нейната номенклатура. И в една толкова дискурсивна сфера на занимание като графичното представяне на музикалните тонове, на техните съотношения, системи и записвания, се откриват същностни страни на естествения, съвсем недискурсивен музикален опит, които отново обуславят и затрудняват същите дискурсивни опити. Псевдо Аристотел полага тази „удобна височина“, *средната* в основата на усещането за хармоничност и благозвучие²²⁵ – нещо, което във всяка музика е познато под израза „пей, където ти е удобно“.

„Средна“ се нарича още, защото е в средата, т.е. в центъра хармоничните отношения сред струните:

²²⁵ Ps. Arist., Probl., Jan, p. 89, 20.

Защо ако *средната* се разклати, и другите струни се чуват разстроени, ако пък напротив тя остане, а някоя друга се разклати, само разклатената се чува разстроена? – Защото за всички настройването е спрямо *средната*.²²⁶

Подобно на зададеното днес „ла“. Опитно ухото е ръководител на практическата акустика, защото „няма кой да ти каже къде е“ *средната*, както днес.²²⁷

Причината тоновете да се разпростират само в две октави отново е гласово-струнното мислене на античната теоретична мисъл. Теорията „не слуша“ музикални тонове във от естествения обхват на човешкия глас и не записва представи извън достъпната за разума струна (*chordē*). Лирата става теоретичният инструмент на Елада, защото нейните струни могат да бъдат мерени. Един от най-важните извори за музикалната теория на античността е съчинението на геометъра Евклид „Делене на струната“. В него подробно аналитично се разглеждат звуковите разстояния, тонове и системи въз основа на струната. За да се стигне до делене на струната, трябва първо да има физически звук. Условието за звук е движението, защото

Ако е тишина и неподвижност, ще има мълчание. А когато е мълчание и нищо не се движи, нищо не се чува. Следователно, ако трябва нещо да се чуе, първо трябва да има удар и движение. И понеже всички тонове се раждат, когато има удар, немеханичен удар не може да има, ако преди това няма движение.²²⁸

²²⁶ Arist., *Probl.*, Jan, p. 97, 36: Διὰ τί, ἐάν μὲν ἡ μέση κινηθῆι, καὶ αἱ ἄλλαι χορδαὶ ἤχοῦσι φθειρόμεναι, ἐάν δὲ αὖ ἡ μὲν μένη τῶν δ' ἄλλων τις κινηθῆι, κινηθεῖσα μόνη φθείρεται; ἢ ὅτι τὸ ἡρόσθαι ἐστὶν ἀπάσαις, τὸ δὲ ἔχειν πῶς πρὸς τὴν μέσην ἀπάσαις.

²²⁷ За настройването на инструментите в античността вж. *Mathiesen*, T. *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and Middle Ages*, Nebraska Univ. Press 2000, с. 243 – 247.

²²⁸ Eucl., *Sect. Can.*, Jan, p. 148: Εἰ ἡσυχία εἴη καὶ ἀκίνησία, σιωπὴ ἂν εἴη· σιωπῆς δὲ οὐσης καὶ μηδενὸς κινουμένου οὐδὲν ἂν ἀκούοιτο· εἰ ἄρα μέλλει τι ἀκουσθήσεσθαι, πληγὴν καὶ κίνησιν πρότερον δεῖ γενέσθαι. ὥστε, ἐπειδὴ πάντες οἱ φθόγγοι γίνονται πληγῆς τινος γινομένης, πληγὴν δὲ ἀμήχανον γενέσθαι μὴ οὐχὶ κινήσεως πρότερον γενομένης.

Движението ражда трептенето, а то е честота, която е изчислима. Така звукът се мери чрез число, защото

всички неща, които са съставени от частици, се отнасят едни към други посредством числово отношение, така че и тоновете по необходимост се отнасят едни към други посредством числово отношение. От числата едни са в *кратно*, други в *сврѣхчастно*, а други в *сврѣхчастично* отношение така че и тоновете по необходимост са в такива отношения помежду си.²²⁹

По-нататък Евклид описва подробно възможните видове интервали на споменатите отношения, излагайки ги с букви – напр. „нека интервал бъде $\beta\gamma$ “ – и онагледявайки ги геометрически. Както подчертахме, гърците нямат цифри и „източното“ смятане е твърде далеч от „земния“ им ум. Музикалната математика се превръща в чиста музикална геометрия, която изследва сечения и граници. Питагорейското число тук намира изключително конкретен музикално-линеарен изказ, нещо което още веднѣж свидетелства за контурно-кръговото, сетивно мислене на Елада. Извън човешките измерения, хармония „не се чува“ и порядък не се вижда. Музиката теоретично се мисли като геометрия. Във всички нотации се вижда същата графично-числова буквена хоризонтална логика. Видно е, че Тетрахордът е не просто начин системно да се представи музиката, а е единственото условие, в което теорията е възможна, тъй като е най-добрата музикална геометрия.

II. 6. 10b. Нотация и звучене

Изречението на Аристоксен, че „нотацията не е краят на науката хармоника“ отвежда мисълта и в проблема „нота – звук“. До каква степен от нотите можем да съдим за звученето.

²²⁹ Пак там: πάντα δὲ τὰ ἐκ μορίων συγκείμενα ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεται πρὸς ἄλληλα, ὥστε καὶ τοὺς φθόγγους ἀναγκαῖον ἐν ἀριθμοῦ λόγῳ λέγεσθαι πρὸς ἀλλήλους· τῶν δὲ ἀριθμῶν οἱ μὲν ἐν πολλαπλασίῳ λόγῳ λέγονται, οἱ δὲ ἐν ἐπιμορίῳ, οἱ δὲ ἐν ἐπιμερεῖ, ὥστε καὶ τοὺς φθόγγους ἀναγκαῖον ἐν τοῖς τοιούτοις λόγοις λέγεσθαι. За видовете Евклидови математически отношения и техния числов израз вж. Булева, М. Идеята за хармонията, Астарта 2009, с. 531-541.

Звученето, от своя страна, не трябва да бъде разбирано просто като „такъв или онакъв“ звук, който излиза от този или онзи инструмент и глас, т.е. като някакво естествено явление, а като най-непосредственият свидетел и изразител на музикалното мислене, което се понятизира като цялостен живот в песенен звук. Търсенето на звученето трябва, също така, да напусне съвременните инерции, при които се търси колорита на инструмента, но той самият се възприема като самостоятелна даденост. Ако днес един виртуозен цигулар може да мисли всички лъковострунни като съвсем „в неговите ръце“ и да ги възприема, заедно с всички останали оркестрово или солово сонорно, това е съвсем немислимо за която и да било древна инструментална практика. Древността не познава днешния оркестър. Оркестърът (*orchēstra*) в антична Елада е място – за хор, танци, действие, архитектурно организиран *мегдан*.²³⁰ При това обикновено свири един инструмент със или без ритмичен съпровод. Като се вземе предвид, също така, че музиката е монофонична, късно е започнала да се записва и най-вече участва като спътник на песента (а когато е самостоятелна е преди всичко за състезания²³¹) става немислимо да си представяме каквото и да било подобие на днешен оркестър. Античността не познава и днешната сонорност. Инструментът не е част от многото други със специфична звучност, а е *средството на и средството за*. Псевдо Аристотел дава подходящ пример:

Защо и боледуващите, и добруващите свирят на авлос?
Първите, за да скърбят по-малко, а вторите за да се радват
повече.²³²

²³⁰ *ὀρχήστρα* е полукръгло място пред сцената, предназначено за играта и пеенето на хора. *ὄρχησις*, *ὄρχησιμός* означават „танц, игра“, а думата „оркестрант“ (*ὀρχηστήρ*, *ὀρχηστής*) означава единствено „играч, танцьор, мим“. Арабската дума *meudan* (мегдан) носи значение на „място за общо действие и, съответно, където се танцува“.

²³¹ Ср. напр. Ps. Arist., *Probl.*, Jan, p. 86, 15.

²³² Пак там, p. 77, 1: *Διὰ τί οἱ ποιοῦντες καὶ οἱ ἀπολαύοντες αὐλοῦνται? – Ἡ ἴνα οἱ μὲν ἥττον λυπῶνται, οἱ δὲ μᾶλλον χαίρουσιν.*

Показателна е и самата дума – organon, instrumentum, средство, орган. В този смисъл organikē' musikē', musica instrumentalis може да се преведе с *опосредствена музика*, т.е. получена чрез изкуствени средства. Езикът също е organon, но е естествено средство – на тялото и на душата. Изкуствените инструменти са само телесни и при това неприродни. При човека обаче средствата (органите) са природни. Средството за говорене става обобщително за общуване – език. Двигател на тялото е душата и когато тя „накара“ тялото да използва езика, то издава звук във формата на глас – rhōnē', vox. Музиката на този глас се нарича *фонична*, *вокална*, *гласова*.

Инструменталната практика следва вокалната и до много късно възможностите на инструментите не са могли да се мислят извън гласовото им обусловение. Във всички древни инструменти се вижда изначалният им стремеж да подражават на гласа, т.е. на песента, която винаги е песен *на* и песен *за*, самостояйна, неопосредствана от външни, неестествени двигатели. Самата дума за тон при гърците и до ден днешен е същата като за глас – rhōnē', което онагледява песенността като основа и двигател на всяко следващо по-конкретизиращо музикалното мислене. В тази рамка започва и най-античната ненотирана песен: „Възпей“²³³. В такъв смисъл инструменталната музика винаги ще отстъпва на вокалната и ще бъде в логически-смыслово подчинение спрямо нея. Като се има предвид музикалното мислене на орфиците и питагорейците, което бе видяно преди всичко като заклинателно-песенно, нагледно се съзира невъзможността за античността да мисли математически без оргелпункта на музикалния живот на „гласа“. Нали по тази причина инструменталната нотацията описва само две октави?

²³³ Hom, II., Oxford Univ. Press, 1978, I, 1: Μῆνιν ἄειδε, θεὰ – гнева възпей, богиньо.

II. 6. 11. Тонове, скали (гами) и модуси (тропи)

Когато се говори за античната нотация е необходимо да се разгледат понятията „тон“ и „скала“ по отношение на „тропос“ така, както в самата античност те са разглеждани. Вижда се едно разграничение, което е ясно осъзнавано от античните автори. Разграничението между записване на музикално-тоновите стълбици, вида нотация и самите начини (тропи) като практика. Когато Аристоксен казва, че „нотацията не е край на хармониката“, той казва още и че нотацията е част от теоретичното музикално мислене, обобщено под „хармоника“. Но и самата „хармоника“ е частен случай на музикалното мислене в цялост, на живот, проявен в музициране. Как тогава се отнася който и да бил теоретичен и по същество вторичен израз (нотация, музикално-тропосни схеми) към пълнотата на музикалното мислене? Всеки от тропите е някакъв начин на музициране. Знаенето на струните, техните подредби, наименования и настройване не осигурява повече от знание, което може да даде структуро-теоретична яснота. Тропосното мислене като живо музициране не е зависимо от науката и няма пряка връзка с музикалната теория. В противен случай трябва да се утвърди, че лидийският тропос, напр., е резултат от някаква теоретична постановка, която лидийците са имали в началото, но в следствие се е изгубила. Или да се утвърди, че това което е записано като лидийска мелодия е лидийски тропос. Или да се утвърди, че „изчислител“ и „певец“ е едно и също – неща и твърдения, които са напълно несъстоятелни. И в античен и в съвременен смисъл на думата, Музика и изчисление не са тъждествени. Изчисленията са експеримент, докато музиката е живот, при това цялостен, без остатък. Питагорейското музикално мислене не е експеримент, нито занимание за свободното време, нито наука в днешния смисъл на думата, а е житейско или по-точно „смъртово“ отношение, разбрано като хармония и музика. Питагорейското мислене „смята“, за да потвърди онова, което вече знае. С други думи то не търси. И орфическото музикално мислене не търси. Нито пък Дионисовото, нито дори късноелинистическото. Античният свят не познава търсачеството в научния смисъл, в

който познаваме ние. Музикални открития няма, а има музикално-писмени и теоретично-“абстрактни“ демонстрации на онова, което е в Лосевия смисъл на думата Мит. Музикално-митичното отношение търси кое музикотворене съответства повече на това или онова състояние на човека и го въздига в музикална *парадигма* (думата *para-deigma* идва от „показвам“. Това е резултатът от непосредствено показано като пример). Разработена, тази парадигма ще се мисли като *музикален етос* – цялата сила на музиката, конкретно представена от и в различните нейни *начини*, която има способността да движи в определени посоки душата. Дори „практикът“ Аристотел ще гледа на музиката като на средство на възпитание, т.е. обусловено от това какви е редно да стават душите на гражданите. При това тъкмо от гледна точка на душите като „полисни“ (при Платон като небесни) той ще разглежда тропите, тяхната полза и, съответно, допустимост.²³⁴ Страбон дава ценно потвърждение не само за „практическата“ школа на перипатетиците, а изобщо за цялостния, независимо от всички разлики, античен възглед по отношение на силата на музиката, наречена Музикален етос:

музикантите са възпитатели и изправители на нравите. Това говорят не само питагорейците, но така казва и Аристоксен.²³⁵

II. 6. 11a. Музикален етос

Аристид Квинтилиан определя музикалния етос така:

Начините (стиловете, *tropoi*) за мелотворчество са три рода: дитирамбически, номически и трагически...Видове има повече, които по обобщение могат да се подчинят на родовете ... еротични, брачни, комични, похвални. Те се наричат *начини*, защото по време на мелодиите изявяват по някакъв начин *нрава* (етоса) на човешкия духовен облик. Мелотворчествата се различават помежду си [...] по начин и биват, както казахме усмирително, чрез което движим печални страсти, вдъхновително, чрез което възбуждаме смелостта и средно,

²³⁴ Вж. Arist., Polit., VIII.

²³⁵ Strabo, I, 3, 16: παιδευτικοὶ γὰρ εἶναί φασι καὶ ἐπανορθωτικοὶ τῶν ἡθῶν. ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυθαγορείων ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων, ἀλλὰ καὶ Ἀριστόξενος οὕτως ἀποφαίνεται.

чрез което привеждаме душата в спокойствие. Наричат се *нрави*, защото чрез тях за пръв път се виждат и изправят душевните състояния.²³⁶

И той спокойно може да бъде наречен *античният теоретичен свидетел на недискурсивната изконно тропосна, т.е. решително влияеща сила на музиката*. Всеки автор, под някакъв образ възхваляващ музиката, непременно има предвид начина, по който душата живее с музиката или бива променяна от вътрешната способност на музикалните начини.

Още със самото начало на музическото изкуство се възпява нравствената природа на душата, показвайки с това от една страна слабостта на човека (поет) пред силата на музиката, а от друга слабостта на душата пред собствените ѝ движения. Песента е най-способна да изрази тънките и скрити движения на душата, но това човек не може да направи със собствени сили и ето, че Омир запява като призовава: „Възпей, богиньо, гнева“. Та ако музиката може възпее, т.е. да отрази и най-дълбоките „нрави“, разбира се, че тя ще е и онази, която ще ги възпитава.

За тази музикална сила четем у късноантичния Плутарх в неговия знаменит диалог „За музиката“ (De mus. 15-18, 39-45). А в часта от своята „Хармония“ „По какъв начин промените на хармоничното приличат на случващите се душевни промени“ Клавдий Птолемей започва почти като музикален психолог:

По подобен начин нека съчетаем тоновете промените в системите с произхождащи от житейските обстоятелства душевни промени.²³⁷

²³⁶ Arist. Quint., De musica I, 12, v. 30-40: τρόποι δὲ μελοποιίας γένει μὲν γ-διθυραμβικός νομικός τραγικός [...] εἶδει δὲ εὐρίσκονται πλείους, οὓς δυνατόν δι' ὁμοιότητα τοῖς γενικοῖς ὑποβάλλειν [...] Τρόποι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνεμφαίνειν πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας [...] Διαφέρουσι δ' ἀλλήλων αἱ μελοποιαί [...] ἦθει, ὡς φαμεν τὴν μὲν συστατικὴν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινούμεν, τὴν δὲ διαστατικὴν, δι' ἧς τὸν θυμὸν μὲν, τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἡρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν. ἦθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδὴ περ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτο τε καὶ διωρθοῦτο.

²³⁷ Claud. Ptolem., Harm. 3, 7: (Πῶς αἱ τοῦ ἡρμοσμένου μεταβολαὶ εἰοίκασι ταῖς περιστατικαῖς τῶν ψυχῶν μεταβολαῖς). Παραπλησίως δ' ἂν ἐφαρμόσαιμεν τὰς

Платон в цялото си творчество отнася музиката непременно към душата и подходящите ѝ промени:

нашите певци [...] е крайно необходимо да са образовани поне дотам, че всички да са способни да следват стъпките и техния ритъм, както и тоновете (*струните* – курсив мой, ЙБ) на мелодиите, и да могат като разглеждат хармониите и ритмите, да подбират подходящото [...] Те така и следва да го пеят, а докато пеят, и самите те на мига ще изпитват невинни удоволствия, и ще стават водачи на по-младите по пътя на подходящото обвързване с отлични нрави,

т.е. певецът да има такива знания, че

да бъде способен да обайва младите по пътя към добродетелта (букв. „способен заклинател“)²³⁸.

Певците трябва да възпитават и изправят душите като ги извеждат от различните „вредни“ състояния към „правилните“. Видно е, че в Академията музиката е била мислена педагогико-практически (като образование), нравствено (като *етос*), мистически или питагорейски (като свещена или заклинание, *епод*)²³⁹, онтологико-ноематически (като Муза,

έν τοῖς συστήμασι κατὰ τοὺς τόνους μεταβολὰς ταῖς τῶν ψυχῶν διὰ τὰς βιωτικὰς περιστάσεις μεταβολαῖς.

²³⁸ Legg., VII, 670de: τοῖς ῥηδοῖς ἡμῖν, [οὓς νῦν παρακαλοῦμεν καὶ ἐκόντας τινὰ τρόπον ἀναγκάζομεν ἄδειν], μέχρι γε τοσοῦτου πεπαιδεῦσθαι σχεδὸν ἀναγκαῖον, μέχρι τοῦ δυνατὸν εἶναι συνακολουθεῖν ἕκαστον ταῖς τε βάσεσιν τῶν ῥυθμῶν καὶ ταῖς χορδαῖς ταῖς τῶν μελῶν, ἵνα καθορῶντες τὰς τε ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, ἐκλέγεσθαι τε τὰ προσήκοντα [οἷοί τ' ὦσιν ἃ τοῖς τηλικούτοις τε καὶ τοιούτοις ἄδειν πρέπον], καὶ οὕτως ἄδωσιν, καὶ ἄδοντες αὐτοί τε ἡδονὰς τὸ παραχρῆμα ἀσινεῖς ἡδωνται καὶ τοῖς νεωτέροις ἡγεμόνες ἡθῶν χρηστῶν ἀσπασμοῦ προσήκοντος γίνωνται. 671a : ἰκανὸν ἐπὶ τῶν γίγνεσθαι νέοις πρὸς ἀρετήν. Превод Невена Панова. Платон, Зако̀ни, София, 2006.

²³⁹ Сравни, например, Legg., VII, 795d. Като законополага към какво в педагогически план да се стреми музиката, за да бъде най-правилна, което ще рече да възпее най-подобаващо Музата, Платон пише: „Следва, че и учебните занимания трябва, така да се каже, да се използват двойко: едните, които засягат телесното упражняване да ползват тялото, а другите, които се отнасят до музиката, да са за душевно спокойствие и мъжество“ – Τὰ δὲ μαθήματά που διττά, ὡς γ' εἰπεῖν, χρῆσασθαι συμβαίνοι ἄν, τὰ μὲν ὅσα περὶ τὸ σῶμα γυμναστικῆς, τὰ δ' εὐψυχίας χάριν μουσικῆς. Избрах този превод, различен от официалния на български, за да подчертая две неща: 1) задължителната за Платон „полза“ за душата в употребата на

смысловата хармония), космологически (като душа, число, кръг-кръговрат – в Тимей), теологически (като дар на боговете – в Ион, и добродетел). Тази музикална смыслова схема ще бъде онова, което ще отличава „академическата“ музика от музиката на другите школи

II. 6. 11b. *Етос и илме (тропос и илме)*

Начинът, по който се пее или свири, явно не може да се обуслови от теоретични обговаряния от вида Евклид и Никомах. Дори Платоновите представи, развити в Тимей, не могат да повлияят върху начина на изпълнение на *начините*. Музикалните тропи са особена ситуация на музикално мислене, която е възможна единствено при условието на самата си сила, в която се проявяват. Фригите или Дорийците проявяват музикално живота си по някакъв начин, с някаква сила, заради която вторично, в най-изявения си вид такъв живот бива обединен и схематизиран под общо име – Фригийска, Дорийска (хармония). Освен конкретните значения на „съгласуваност“, „стройност“, „съзвучие“, думата „хармония“ носи и значение именно на *начин, тропос*.²⁴⁰ С това значение хармонията е *начинът*, по който и в който се

което и да било изкуство и най-вече музиката и 2) „душевното спокойствие и мъжество“, *правилнодушието* (eu-psyhia) като израз на тази „полза“ и цел на всяко занимание. Както се вижда от текста по-нататък, учебните занимания или уроците (τὰ μαθήματα) се разглеждат като „полезни“ (χρήσιμοι) или „безполезни“ (ἀχρήστοι), като „полезните“ биват обсъждани и одобрявани, а „безполезните“ – не. Прилагателното „полезен“ произхожда от глагола „използвам, употребявам“ (χράομαι), който Платон, според мен, съвсем целенасочено избира в началото на мисълта си. От друга страна както телесното упражняване, гимнастиката, в което влизат танцът (ὄρχησις) и борбата, така и музиката целят преди всичко почитта към боговете. Тук употребената полезност може да се сравни с „правилността на музиката“ (μουσικῆς ὀρθότητά), за която Платон непрекъснато говори в кн. II (напр. 655e). Внушението на книга II по отношение на образованието на душата е музическата и музикална „правилност“, която е неразривно свързана с почитта към боговете и по-специално със свещения вид на музиката, видим в заклинанията (еподи) и египетските мелодии, „творение на Изидата“ (657b).

²⁴⁰ Подробно за тропосното значение на „хармония“ *Monro, D. The modes...*, с. 2 – 20.

явява музикалната сила и се съчетава с душата, погледната от към желанието ѝ да стане някаква, да се модифицира. Ето защо душата се хармонира с музиката и тя с душата. Тропосът е начин на душевно състояние или търсено място за душевно пребиваване. Ако желаеш да си в екстаз, не може да си в дорийски тропос. Ако желаеш душите на младите да са предимно в мъжество, трябва да влезеш в дорийския тропос. По такъв начин античността разглежда въобще изкуството като модално, като някакъв *ритъм*, в който влиза съзерцаващият ум и подвижната душа. Душата се нуждае и от строги, и от екстатични *начини*, за да си спечели вечност. Със символите на тези *начини* (лира и авлос) е изобразена отлитащата от земята душа на атическа ваза от VI-V в. пр. Хр.²⁴¹

Един или друг музикален *начин* на музициране бива наречен с едно или друго име не толкова заради племето, известно с това име, колкото заради живота, жизнеността, музикално проявена у хората на това племе. Иначе казано не хората определят името, но името се дава, заради музикална сила, която се изявява в, носи от тези хора. Може да изглежда еднакво, но не е. Музикалната сила, (проява, особеност на музициране), която се определя като Дорийска, може да е отличителната в музикален план черта на Дорийците, но самата тя по естество не може да бъде „дорийска“ или да бъде битийно зависима от дорийците – ако те изчезнат, да изчезне и тя. Нея ще я има, но не ще да се нарича Дорийска, това е несъмнено. Пример виждаме при инструменталното мислене. Цялата античност нарича Лирата „елинския“ инструмент. Тя е инструментът на Аполон и Атина, върху струните ѝ се мисли теоретично цялата музика, т.е. теоретичната музика се мисли онагледима върху лира. Тя е корективът за пресметната музикалност, тя е и инструментът на идеалната държава на Платон. И в днешно време всички инструменти от този вид ние назоваваме с „лира“, като използваме гръцката дума и уточнявайки съответните разлики, ако е необходимо. Но

²⁴¹ Вж. у Greek musical writings, I: The musician and his art. Ed. by Barker A. Cambridge 1984, 8, fig. 7.

археологията ни дава музикални открития, които поставят под въпрос мисълта по отношение на имената. Дали имената могат да обуславят произход или принадлежност? Явно не. През 1927 г. британският археолог Woolley провежда разкопки в северна Месопотамия. Изследвайки царските погребения в района на град Ур, той намира няколко превъзходно съхранени музикални лири, които се датират към ранния династически период (29-24 вв. пр. Хр.). Върху тях са запазени дори елементи от украса: бичи глави от Lapis lazuli и злато (а бикът в Елада беше за Дионис, докато лирата – за Аполон). Днес тези инструменти са в Британия, ние ги наричаме с гръцката дума „лира“ и нито гръците имат нещо общо с тях, нито пък те, разбира се, са гръци. Древноеврейските *кинор*, почти еднакъв с античната лира, и *невел*, приличащ съвсем на съвременна арфа, са инструменти, които левитите са използвали за съпровод на пеенето значително по-рано от Елада. Но ние и за тях употребяваме гръцки наименования. Това е съвсем естествено, тъй като в случая употребата на езика е работна и никой не мисли, че понеже употребяваме гръцки наименования, инструментите са по същество гръци. Но тази именна употреба, която е в сила от столетия, е изградила някакви представи, които от своя страна влияят на въобще чувството ни за инструментална принадлежност, ориентирайки го твърдо към античния гръко-римски свят като своеобразна *средна*, около която започва да се настройва всяко мисловно слушане; като *среда* – focus, около която започва да кръжи всяка терминология и научност, чийто плод ще бъде зрелият европоцентризъм. Всяка култура и цивилизация ще бъде виждана и гледана през многовековната инерция да гледаме през и от *средата*, удобна за Европа.

По такъв път се разкрива как същината е различна от нейното обговаряне така, както и музикалните феномени са различни от начините за тяхното записване. Носен и носител никак не са едно също. Скала и тропос – също. Да се отъждествява или приравнява *начинът* на самото музициране с негово записване е логически и музикален минимализъм. Допустимо е единствено свеждане на общото към частно

представящото го под общо методическо или друго от такъв ранг условие. В противен случай всеки, който е достатъчно музикално грамотен, щеше да може да каже, че „чува“ начините на поместените в Алипий скали или музиката на намерените нотни примери от античността (вж. Приложение 3).²⁴²

Гама, скала, стълбица, е просто подреден звукоред, структурен наглед с различни отличителни тонове за съответните скали, докато тропос е лице, нарисувано със (в) звук, цялостен музикален облик. От теоретичното положение, че диатоничният тропос върви „тон-тон-полутон“ до записването на това положение върху скала и после до неговото „оживяване“ пътят е толкова дълъг, колкото от подбрани четки и бои до картина на Репин. Всеки знае за чудната музика на Орфей, а не е известен „одриски“ или „бески“ тропос. Несъмнено обаче тракийските Одриси и Беси са имали напълно ясно и даже конкретно музикално мислене. Та кой друг народ някога е нарекъл град или столица с името „Евмолпия“?²⁴³ А Евмолпий не е ли митичният основател на Елевзинските мистерии, певец и внук на Орфей?²⁴⁴

II. 6. 1с. Античен и съвременен тон

Днес казваме, че „тон е звук с определена височина“, но в античността освен това физическо определение виждаме цялостен музикален поглед, за който „тон“ достига до значение на „тропос“. Излиза, че античността по отношение на първия градивен камък на музиката – звукът с определена

²⁴² В труда на *Chailley, J. La musique Grecque antique*, Paris 1979, в главата *Les „monuments“ de la musique grecque* (с. 140-183) са поместени всички намерени до тогава, публикувани или не, антични музикални откъси, заедно с превод на съвременна нотация и пълен музикалноисторически коментар.

²⁴³ Когато Одрисите основават първото си царство през V в. пр. Хр., полагат за столица именно Евмолпия, която е по-късният Филипопол и днешен Пловдив. Очевидно явленията не са длъжници на едно или друго тяхно определение, т.е. не зависят от по-късно дадените им имена.

²⁴⁴ Подробно за връзката Орфей–Евмолп–Елевзина гледай *Boyancé, P. Le culte des Muses chez les philosophes Grecs*, Paris 1937, с. 22-31, 53.

височина – е много по-музикална от нас, „физиците“. От друга страна, по-правилно от гледна точка на античността е да се каже, че „тонът е звук с *определима* честота“, защото тонът като звук под напрежение има честота, която може да се определи²⁴⁵, но не и да се фиксира като *определена*. Европейската музика въведе *определената* честота на тона и достигна до идеята за камертон и до „ла“ по държавен стандарт, докато питагорейската и изобщо античната традиция е съзвучателна, теоретична. Тя изследва пропорции и аналогии, но не и въплъщаването им в жив звук. За нея е достатъчно да види хармоничния интервал в числа, при това буквено-линейни, а не цифрово-арабски. Поради „пропорционалното“ мислене е обяснимо защо почти всички по-късни музикални системи в средиземноморския свят, а и съвременните европейски, които работят с арабските числа, ще имат претенцията, че техните реално звучащи тонове са действително питагорейски. Но това е само претенция. Казано иначе, питагорейството не прави от геометрията акустика, нито има намерение да „настройва“ възприетия музикален живот, според видените от ума „правилни“ пропорции. За това и музикалната ноетика дълго време не е имала никакво влияние върху изпълняваната музика. Необвързаността на числото с линията и неговото осамостоявяване в математически знак е постижение на арабско-европейското мислене, което не кореспондира с нито една антична теория. Да се мисли пропорцията като абстрактна знакова величина е твърде късен коментар към питагорейската традиция, който напуска нейните основи, но продължава формално (като форма) да се крепи на нейния авторитет. Да се представи, например, питагорейският полутон *leimma* като отношение в арабски числа ($256/243$), а впоследствие това представяне да се вземе за коректив на инструментално търсените интервали е европейско числово отношение към музикалния звук, а не питагорейско.²⁴⁶ В традицията на последното числото като

²⁴⁵ Ср. Eucl., Sectio, Jan, с. 148-149.

²⁴⁶Срв. Chailley J. La musique grecque antique, Paris 1979, p 46, n. 3: „Трактатът по хармония“ на Рамо (1722) все още се опира на числовите

звук се мисли от музика към физика, докато при европейското разбиране, с което работим днес, числото като звук се мисли от физика към музика. В античността „физика“ (τά φυσικά) са всички естествени науки, т.е. свързани с естеството или по-добре естественото, сетивното, изучаване. Поради това античната математика и, съответно, геометрия също са дял от физиката. Обратно, европейската математиката и геометрия не са дял от физиката. От една страна първите две, особено след Галилей, са свършено различни от античните, а от друга физиката далеч надминава „естественото“ знание. Античността търси законите на музиката във физиката, а познатият постренесансов музикологичен път търси законите на физиката в музиката. Това са мирогледно различни пътища на отношение към видимия и осезаемия свят. Да се чува музика, да съзира хармония и да се търси благозвучие в естествения свят е път към задвижване на неподвижното, към неговото оприличаване на душата, към омузикаляване на естеството, докато да се търси, гледа и свежда музиката до абстрактни величини и физически закони е път на „обездушаване“ на музиката и вкаменяване на живото. Парадоксът е налице. Античният човек одушевява естеството по няколко причини: като надарено с душа от боговете (митологично, анимистически), поради вяра, че всичко е музика, а музиката е душата на света (религиозно, питагорейски), поради това, че самият човек е мярката на всички видими и невидими неща (философски, софистически). За днешния поглед първите два случая не извикват логическо затруднение. При третото положение („човекът е мярка на всички неща“) следствието е, че след като познанието е свойство на ума и душата, естествено е да пренесе тази мярка в естеството. Именно понеже човекът е критерият, само „човечен“ става светът. Европейският човек приема през Ренесанса античното положение, че е мярка на всички неща. Оказва се, обаче, че законите, т.е. мярката на човека не са законите на естеството, тъй като макар човекът също да е съставен от елементи, както и естеството, той има

операции на питагорейския монохорд [...] но в 1735 с „Раждането на Хармониката“ той вмъква Резонанса“.

душа. В античния ум това няма да събуди въпрос, защото целият естествен свят е душа и въобще, налице е световна душа. Но постренесансовият европейски музикант няма античното разбиране за „космическа“ или „водна душа“. Как тогава бездушен физически закон на пропорциите и човешкото естество ще определя мярката на душата в нейния живот като музика. Ако е така, кой е мярката – дали човекът с неговата душа и ум или физическият закон, т.е. бездушното естество? Излиза, че е възможно „мярката на всички неща“ да бъде мерена и определяна от меримото. Следователно е необходимо или физическите закони да не определят музикалните, или естеството да има душа и във всичко да се търсят музициращите ум-душа. Очевидно е, че (пост)ренесансовата музикално-художествена само „човешка мяра“ е твърде различна от античната и е, ако се перифразира Платон, трето подражание на Идеята за музика, т.е. бегло подобие на това, което се опитва да възроди.

В такъв смисъл отново може да се попитаме: „Кой е достигнал по-дълбоко до пътищата за математизация на музиката? Античните ли или европейските питагорейци?“.

II. 6. 11d. Тропос и скала

Проблемът за смесването и отъждествяването на *начин* със *скала*, (дори на *тон* със *степен*) започва със схоластиката и продължава и през следващите векове, от които го наследяваме и ние. Въпросът опира да това как средновековните автори на Запад познавали тропоса. Две причини са им пречили да имат правилно отношение. Първата е езиковата, която се състои в това, че знанията си за гръцките музикални теории те черпят основно от Боеций, т.е. в превод, и твърде рядко са работили с оригинали. Втората е музикална и се състои в това, че музикалните тропи са били по някакъв начин чужди, „внесени“ в латинскоговорящата империя (сравни същата трудност за Елада пред „великата“ египетска музика). Като се има предвид, че и в самата Римска империя по времето на Боеций (както източна, така и западна) тропите са предимно теория, е разбираема трудността те да са

имали някакво действително *истинско*, т.е. антично звучене. Познаването на музикалните тропи е изключително в сферата на теорията, нещо, което се забелязва още при Касиодор и със сигурност е налице при Боеций. В последствие, при опита по времето на Каролингите да се възстанови Римската империя и нейния образователен блясък на Рим, тропосното познаване става отлъчено от какъвто и да е жив музикален опит и като следствие – напълно спекулативно знание. В такава ситуация да се познае един тропос става въпрос на теоретичен опит и така положението на нещата се обръща. Първа и непременно става теоретичната подготовка, от която, като следствие, идва действието на ухото. Тропосът престава да бъде *начин* на музициране, от който евентуално следват теоретични(те) постановки, и става единствено начин на структурно подреждане, от който тръгва музицирането – *modus*. Разбира се, теоретичните разработки на скали и системи са теоретично музикално мислене, идващо от античността, а трудността в определянето тропосите се вижда сред самите антични писатели.²⁴⁷ Но гръкоезичната музикална теория никога не е изпускала от внимание своята основа – живо носената музика като „*начини на музициране*“²⁴⁸.

Средновековна Европа се сблъсква и с още една трудност – съществуването на вокална църковна музика на изток, която използва *гласове* (*échoi*). Утвърдилият се латинският термин за *глас* (*ἦχος*) е същият, който се използва за древногръцкия *τροπος* *Modus* едновременно тропос и глас. Така неминуемо в латиноезичната традиция започват да се отъждествяват античният *τροπος* с църковния *глас/ихос*. Това решително повлиява върху тропосната теория на Запад и, в последствие, върху цялото „ладотонално“ мислене на Европа.

²⁴⁷ Вж. *Μιχαηλίδη, Σ.* ΕΑΕΜ, Αθήνα, 1989, σ. 327.

²⁴⁸ *τρόποι μελοποιίας*, Arist. Quint., De mus. 1, 12, 25-30 (вж. в Приложение 4 целия текст за тропите, който е твърде ценен и по отношение на музикалния етос). Също Aristox., El. harm. 50: τῶν μελοποιῶν τρόπους – начините на мелотворене.

Ако посоченото припокриване е било действително, частта от Римската империя, която работи с гръцкия език нямаше защо да се затруднява да преобразува античния звук (ихос) в едно толкова своеобразно понятие – глас (ихос).²⁴⁹ Особено при положение че разполага с цял терминологичен апарат и напълно развита тропосна теория и систематика. За латинския *τροπος* на гръцки виждаме *harmonia*, *tropos*, *tonos*. Църковният *ихос* показва зависимост на термина от практиката на самото „звучене“ и изискването за предание. Българите смислово са превели с *гласъ*. Объркването, т.е. припокриването в латинската традиция става по две причини: 1) загърбването на конкретното „звучене“ и предание за сметка на структурните и теоретични построения и 2) особеностите на църковната мелодийност, непременно монофонична и без музикален инструмент. Тези две страни са разбрани неправилно от църковните латински автори. На изток високото църковно пеене се стреми едновременно към ярък царствен изказ и към сдържани и строги форми, които да ограничават своеволията (основна пречка за човека в христоцентричния живот). От този стремеж постепенно се изгражда утвърждаването на обособени мелодийни линии или – според латинския прочит, „формули“, – които до XII в. са предават изключително устно. Мелодийните линии имат, от своя страна, завършеност с начало и край в не голям формален обем. Изучаването на пеенето изисква изучаването на тези линии. В Западната част на Империята практическото знание на източните формули (прекъснато по една или друга причина) е трябвало да се отведе към разпознаване само на техните „начало-край“, при това преди всичко въз основа на

²⁴⁹Нῆχος като термин също се използва в античните музикални теории, но означава „немелодични шумове“, по думите на Теон от Смирна (II в. сл. Хр.): ὑπὸ μὲν οὖν τῶν ἀλόγων ἄλογοι καὶ ἐκμελεῖς γίνονται ψόφοι, οὐς οὐδὲ φθόγγους χρῆ καλεῖν κυρίως, ἦχους δὲ μόνον – от непропорционалните (звучащи) се получават непропорционални и немелодични шумове, които не подобава да се наричат собствено мелодични (фтонги), но само звукове. Theon Phil., *De utilitate mathematicae*, P. 50. Подробно вж. Герцман, Евг. Византийски след – В: *Περὶ ὕψους* в: Византийский временник, т. 61 (86), Москва, 2002, с. 105-107.

някакво означаване. Но загърбването на конкретното „звучене“ води до постепенно изоставяне на специфичния *нрав* на отделния глас и вътрешните му разновидности (силабичен, юбилативен), което е главният и основният белег, по който се разпознава *гласът*. По подражание на систематичното структуриране на тропите и формулите, известният Аврелиан от Рим още през IX в. съветва началният тон да стане този, който ще определя модуса. Него следва и Регино от Прюм. И макар че в XI в. Гвидо д' Аресто все още говори за календарен и етически характер на тропите, а в XII в. Йоан Котон Афлигемски покрай етоса ще съветва певеца да гледа и края на песента, за да определи модуса, съветът на Аврелиан остава в сила. Разбира се, погледнато откъм развитието на латиноезичната традиция, схващанията за основния модусен определител следват промените в конкретно музикалното мислене. Около 876 г. философът-схоласт Ериугена пише „За разделението на природата“ и в него сравнява *органума* със световната хармония. С други думи, в средата на IX в. наличието на полифонична практика се описва вече и теоретично. Но първо полифонията не е източната хомофония, въпреки че стъпва върху теоретичните ѝ постановки, и второ – не е логически възможна без определена нотация. В средата на XI в. Гвидо д' Аресто „узаконява“ първата полифонична нотация, а в своя *Micrologus de musica* (Обзор за музиката) се занимава обстойно с възможностите за полифонизиране на традиционната грегорианска мелодика. В края на XI в. Йоан Котон в *De musica* вече описва противоположен, „свободен“ органум. Така в началото на XII в. западното разбиране за тропос коренно се отличават от източния *глас*. Практически разликата е в броя на гласовете и вида нотация, а теоретически е в разбирането за главните характеристики на *modus* – ἦχος. Логическото тропосно следствие от полифоничната нагласа е утвърждаването за главен белег за тропоса неговият *initialis*, скала и интервалова настройка. *Етосът* бива изоставен като определящ тропоса. Така както античното, така и източното практическо и теоретическо музикално мислене биват поставени от науката на пътя на усвояването на полифоничен

по същество поглед, преминаващ през спирките „modus-formula-polyphonia-(tonus) principalis-finalis-dominans-scala“. Когато флорентинският кръг от класически филолози и музиканти пожелава да възстанови античните тропи, като преди това преведе запазените антични музикологични текстове, той всъщност стъпва върху вече объркан към тези *начини* път и така се самообрича. Грешката се задълбочава и става двойна. От една страна вече са сбъркани тропите, а от друга и методологията за тяхното познаване. И в научното мислене трайно се утвърждава изворовата „скално-интервалова“ нагласа по отношение на античното не само теоретично, но и практическо музикално мислене. Въпреки не малкото текстове, разкриващи по един или друг начин големи недостатъци на тази всеобща научна и психологическа нагласа, тя продължава да е водещата. Вероятно защото, наистина, „като звук“ от античността всичко е загубено, но диалогът за нейната музика продължава, въпреки че в античната традиция *показателната* за рода струна не се отъждествява с показателната за тропоса. Нито показателната за тропоса струна е онази, която го определя и показва като такъв. За свидетели на това „нескалово“ мислене на античността нека бъдат извикани днешни традиционни и високо рефлексивни практики.

В османската класическа музика и днес се пази неразривна връзката между тон като степен и *начин* (макам). Въпреки възприемането на петолинейната нотация, но с добавяне на допълнителни знаци за указване на различните полутонове, наименованията на степените от звукореда са имената на маками, чието начало е от съответната степен. Това че един макам се изпълнява от една степен, а не от друга, се дължи не на фиксация на макамите към степените, а на удобство за изпълнение. Освен това от една и съща степен могат да започнат повече от един макам. Степените носят имената на главни маками. Тъй като класическата теория на османската музика се строи върху главната струна на танбура, името на всеки макам идва от онова място – *перде* (преграда, прагче), което ако се вземе за основа, ще се наложат най-

малко премествания на други *пердета*. *Пердетата* са подвижни, за да могат да се получат многообразните полутонове, свойствени на всяка източна практика. Така се осигурява максимална лекота на свирене, но от друга страна транспонирането е процес на пренареждане на *пердета*, което почти изключва мигновена смяна върху една и съща основа на несходни си по белези маками. Това, разбира се, важи единствено за праговите инструменти. Особеното тук е, че въпреки приетата в XIX в. западноевропейска нотна система, темперирани слух при традиционните изпълнители на османска музика не се наблюдава, а и при отнемане на инструмента певецът веднага се чувства свободен да си вземе височината, която му е най-удобна. Тя може да варира дори в октава за един и същ макам. И отново тази свобода, въпреки наличието на музикални инструменти, теории и скали-гами, е позната на целия Изток.

Във църковната източна монодия между XV и XIX вв. се вижда същият принцип на мислене. Наименованията на степените от звукореда показват *гласа*, т.е. *начина*, *запева*, който носи това име, а не конкретна височина. Запевът на Третия глас, напр., е „па-па“, което е и наименованието на третата степен от звукореда, който започва с Първи глас. Когато през тридесетте години на XIX в. се приема проекта за преобразуването на нотната система на това *начинно* пеене, тя се оказва зададена от пунктуалното полифонично мислене. Новите наименования на степените на звукореда – „ни-па-вуга-ди-ке-зо-ни“ – са логически точен препис на петолинейните „до-ре-ми-фа-сол-ла-си-до“. Мисленето на отношенията между степените приема форма на европейското интервалово мислене. С това автоматически се отваря път към отъждествяване на степените от този, естествен източен звукоред с височината и дори имената на европейските ноти. Вече в края на XIX в. виждаме системни опити за превод на книги с невмена нотация на петолинейна, при което Първи глас се пише като ре минор, а Осми глас като

до мажор.²⁵⁰ С подобна стъпка църковното пеене изоставя писмения принцип на *гласовото* си мислене и приема фиксираната система на стандартизирана определеност на европейската степен-тон.²⁵¹ Но Изтокът поначало се характеризира с липса на „тоново“ мислене за сметка на „отстоятелно“ – верният тон е верен, защото „така“ отстои от предишния. Той пък е верен спрямо предишния и така се стига до началния, който пък няма височина, а тя се решава всеки път. От своя страна самото „всеки път“ е изцяло под условие на носителя, т.е. на естеството на гласа както като природна поставеност и временно състояние, така и като решение. Поради това, ако църковната акапелна източна практика започне да бъде мислена през критерия на инструмент и още повече през фиксираните и „обезгласени“ чисти тонове на темперирания строй, а пеенето – през естетиката и постановката на западноевропейските оперни и хорови сцени, тогава може да се говори за някакво своеобразно падане на

²⁵⁰ В България такива опити са налице също от края на XIX в. – напр. на Петър Сарафов и Ангел Букурещлиев. В историята на църковното пеене в България има цели десетилетия, през които невмената нотация се е преподавала единствено на петолинейна система. И до днес има общности, които приемат подобна теоретична постановка. Съществува дори практика, най-вече в Румъния, текстът да се снабдява и с двете нотации – невмена (отгоре на текста) и петолинейна. От такава теоретична и реализирана изходна гледна точка стават напълно обясними, иначе лишените от всякакви основания, хармонизации на *гласовете*: пеене с паралелни терци, поставяне на степените в доминантово-субдоминантови отношения, свеждане на различните полутонове и частични тонове до един полутон, поставяне на двойно исо. Практическото осъществяване на подобни разбирания е възможно като битие, логика, практика и термини единствено през приемането на петолинейната нотация с нейна логика и естетика за твърдествена и дори ръководна на църковната. Но двете нотации имат свършено самостоятелно и самостоятелно развитие, смисъл, логика и цели през последните хиляда години. Да се замени която и да било от тях с другата е музикална, исторически и духовно необоснована екстраполация. Като таква тя е и безчувствена към носената живо музикална практика.

²⁵¹ Дори се стига до там, че се изгражда цяла научна традиция, която мисли в този стил и приема за адекватно и достатъчно да представя и коментира средновековни невмени текстове посредством темперирания петолинейна система (вж. *Приложение 5*).

Източната империя под латинска власт във вокално отношение.

Системата на Хрисант дава нови имена на степените, които обаче следват сричковата петолинейна логика. С това стават широко отворени вратите на паралогични вмешателства на чужда систематика и дори естетика във църковната монодия. Вероятно поради това, не много години след приемането на Хрисантовата система Вселенската патриаршия назначава комисия за цензуриране и одобряване на певческите сборници, които в изобилие са започнали да излизат от печат. При възможно най-високи и строги изисквания за нотно-невмено ниво, Патриаршията запазва традицията на устно предаване на *гласовете* и *плетките* на пеенето, заради което и не благославя каквито и да било издания на петолинейна нотна писмо. Очевидно една жива певческа традиция, която претендира да възлиза до времето на Юстиниан I (VI в.) и се пази в лицето на императорските и патриаршески главни певци, може да си позволи поправяния или преобразувания в изконно си нотно мислене, но не и неговата подмяна.

Като се вземат предвид историческите и онтологичните причини за логика и съществуване на една или друга нотация, не може да се приеме от една страна, че представянето на античната нотация със западни ноти е повече от наглед. В противен случай ще трябва да се приеме едно още по-голямо оплоскостяване в нашия поглед по отношение на така или иначе геометричната антична нотна мисъл. От друга страна се вижда, че е изобщо под въпрос дали е възможен превод на античната нотация на съвременна. За колкото и условен да се приема преводът на петолинейна нотация, не може да избегнат слуховите инерции, натрупали се в резултат на темперирания строй и неговия израз. Но дълбочината, която единствена е способна да разкрие смисъл, е в живия феномен на гласовото музициране (обреди, заклинания). Цялостта на античното музикално мислене се открехва за нас единствено през дълбочината на погледа на музицирането-смисъл, което в никакъв случай не може да бъде сведено и определено като

„учение за пропорциите, тропосите, етоса“. Музицирането-смисъл, от своя страна, е онзи феномен на „правене на музика“, който не изхожда от каквото и да било практицизъм, вулгарност (по Аристотел), минимализъм и въобще неяснота по отношение на „защо“. Не е засвидетелствано питагорейско-орфико-платоново-аристотелево и каквото и да било „мислещо“ отношение към музиката, което да помисли музиката като напр. „мелодичен фон“ или като нещо за отминаване на времето; нито пък само като геометрична схема, както по-късно се представят пропорционалните изследвания (вж. Приложение 6).

От всичко посочено дотук е видно, че е противоречие да се приема нотацията като античното музикално мислене, а и „музикантът“ Аристоксен, както вече е известен в I в. пр. Хр., казва, че тя „не е край“, т.е. в нея не може да се види смисълът. В орфико-питагорейската заклинателно-песенна практика виждаме убедена вертикална отпращаност, а в гръцката писменост – хоризонтална. Във всички нотации се вижда същата графично-числова буквена хоризонтална логика. Даже обикновените песни и хора са „за отмора“ (Аристотел) в смисъл на „поставяне в друга среда“, т.е. влизане във вече доказан смисъл. Хорото е влизане в средата на сигурността на мита, а песента е отново отпяване на митологична парадигма. Парадигма за радост и смисъл (та именно митът бе изобразил Орфей, Музите и пр.).

II. 7. Въпросът на античната музикална естетика

Философският проблем, който съвремието ни през XX в. е имало да реши, е да се отърси от наложената през Ренесанса представа, че античното мислене се свежда до класическия период, когато са положени всички големи идеи и положения, докато следващите периоди са само доразвитие, т.е. някакво преповтаряне на истинската античност. Историята на естетиката би могла също да се попита дали продължава да вижда в образите от перикловото време своите образци. Но на

Музиката се пада най-тежката задача по разкриването на истината за себе си, защото всеки смислово ориентиран въпрос, търсещ отговор в доказателства е обречен. Музиката по същество е недоказуема. Тя винаги е изчезвала със самото си пораждање. Музикалните теории не са теории на музиката, но теории за музиката и една, дори съвършено построена тропосна система с нагледно представени вътрешнотонови отношения и пропорции не може по никакъв начин да запази изчезналия, изсвирен или изпят звук. Как да определим качеството на един химн или заклинание? Можем ли да говорим за естетическите стойности и техниката на постигане на вакхически дитирамб така, както говорим, например, за Вазова живопис или архитектурни стилове? Та ние не можем да възстановим количествените звучения на един хипофригийски тропос, а камо ли да дръзваме реално да обсъждаме качествена му страна. В изворите четем как той влияе на душевните настроения, което определя неговия етос, но по какъв начин това става, какъв е модусът на постигане на самия тропос ще остане може би в областта на вечните търсения. Та няма не заради постигането на етоса като начин да въздейства, името на това конкретно музикално мислене е начин? Във всеки случай опитът исторически да се възстанови звученето и начините на постигане на античните тропи (по книга) се проваля. Но от него се роди великата западноевропейска музика, която въпреки че работи само с два тропи (при това отдавна не същински тропи), наистина приема себе си за наследница на гръко-римската култура. Трудността, която стои пред научно търсещия музикант днес, е в наследството на мажоро-минорната система, сред която мисълта неминуемо се движи и оттам се екстраполира върху музикални явления от съвсем друго естество. Но ако има път към словесно разкриване на тайната на античното музикално мислене, заедно с неговите начини и практики, той очевидно не ще подражава на говоренето на която и да било от областите на останалите изкуства, които стоят на съвсем друга плоскост спрямо музиката заради своята по-вече или по-малко реална документираност, при които свидетелствата действително „доказват“ самото изкуство. Представянето на

античните тропи в схеми и подредби е удобно за мисълта и науката – нещо видимо и в самата античност. Но онова, което става постижимо за мисълта и онагледено за разума не може в никакъв случай, поне по отношение на музиката, да е пълнота. Така нотациите и математическите действия могат да бъдат определени като единствено схеми за разума, онагледявания за разумно постигане. При музиката паметниците си остават само паметници без ни най-малко да „доказват“ музиката, да разкриват същността (същето) на самото музициране. Текстовете относно музикотворческата практика: τελεταί, обредни песни, заклинания, целителни напеви, инструментално майсторство, тропи и танци, не могат днес по никакъв начин да ни доближат до вътрешното тяхно правене в мига. Не случайно те са занимания повече на филолози, отколкото на музиканти. Музикантът по същество е винаги вперен в това как става музиката, как на действие се прави и онова, което трогва музиканта и което обикновено го прави разбираем за сродните нему нагласи. Същността на музицирането е как-то на звукотворенето, а не, например, какво-то. Нам познатият музикален ерос рядко се възхищава от причинността или целността на звукотворенето. Но в това е и една от големите спънки пред съвременния музикант, обръщаш се към античността и средновековието. Ние трудно можем да доловим начина, по който за античния музикант орфик, вакхик, питагореец, платоник как-то (начинът – тропосът), защо-то (причината) и за какво-то (целта) съвпадат и предзадават какво-то. Трудно, защото съвременният музикален живот не свързва музикалните форми, които търси или мултиплицира с „формите“ на душата или казано по античному с нейните нрави, с нейния етос. Съвременната сцена оставя зад кулисите всички душевни „форми“, за да потърси образа на сценично търсеното, какво-то, което трябва да се представи. Перспективата е обърната. В античността като и какво-са подчинени на как-то, понеже то определено от защо-то (на Мита), докато днес е обратното. Видян в този смисъл, античният театър не е сцена в съвременния смисъл на думата. Ако пак погледнем историко-културно, и тук виждаме неуспех. Желанието на флорентинските филолози-музиканти

от времето на Марсилио Фичино да възстановят класическия античен театър напълно не успява. Отново обаче се ражда едно непознато изкуство, превзело всички неантични сцени – операта. През XVI в. флорентинската дружина класически филолози, философи и музиканти се заемат да възстановят класическия античен театър. Джироламо Мей превежда собствено музикалните трактати от гръцки, а останалите, начело с Винченцо Галилей (най-прекият ученик на Мей) и Марсилио Фичино се заемат с осъществяването на музиката. Тяхното търсене се съсредоточава в проблема „кои са автентичните антични тропи“, но мислени изцяло в традицията на музикално-схоластическа полифония и нотация. Начинанието им претърпява пълен неуспех, тъй като в търсенето на истинските тропи те откриват не тях, но една съвършено непозната дотогава тропосна система – мажоро-минорната (при Глареан). Самият Фичино прави и личен опит, старайки се да върне по някакъв начин египетската мъдрост на питагоро-платоновата античност:

Фичино пеел орфическите химни, вероятно акомпанирайки си с *lira da braccio*. Те били текст за един вид проста монодична музика, за която Фичино вярвал, че отговаряла на музиката на сферите, за която говорел Питагор. Така че можело да се свирят химни на Слънцето, Юпитер и Венера, аранжирани за тези планети, и това, засилено от инвокацията на техните имена и сили, било път за привличането на влиянието им.²⁵²

Така може да каже, че както Глареановите „ладове“ и мажоро-минорната система, така и операта са извънбрачни деца от „брака на Филология и Меркурий“, незаконни деца на античната музика. При такива отношения колко ли верна на античната музика е мисълта, която следва по пътя на това родство?

В края изглежда необходимо да се направи едно връщане към обредното като музикално мислене. Изводът, който се налага при сравнение на така описаната питагорейска

²⁵² Цитат у Гочев, Н. Античният херметизъм, София, 1994, с. 127.

музикалност и музиката на *τέλεταί* е, че тези две страни на античния музикален живот имат пълна прилика по отношение на разбирането за посветеност. Пълният музикален живот, истинското музициране е в отдадеността на Дионис и Орфей. Посветеният в дионисовите тайнства е онтологически поместен в музиката, доколкото именно чрез вечнозвучния Вакх тя, му осигурява блажен живот след смъртта. Посветеният в орфическия Тетрактис е истинския музикант-питагореец и с това участва в музиката на космоса. Инак казано разликата е вътрешна, а не външна. Тя е разлика из самия смисъл, то ест определителят е вътрешен, което ще стане определител на най-представителната линия на античната мисловна и музикална традиция – питагоровлатоновата. Стотици години тази традиция се носи от Академични мъже и хиляда години след полагането си може да се види със същата честност и енергичност у неоплатониците, които биха могли да се определят, не като „нео“, но като „платоници“, преди всичко заради връщането към (или по-добре оставането при) онова тайнствено вътрешно отношение към хармонизирането на душата с волята на божеството, което става принципът на всяко действие и музициране за Платон. Халдейското, вавилонското и като цяло „източното“ при неоплатониците е от една страна следствие от синкретичност на епохата и на лични пориви, но от друга, която ми се струва по-съществената, – от непреодолимото обаяние на питагоровлатоновия веритабилен небесен хармоничен патос, който става притегател за безброй мъже и незаобиколим определител за цялата философска и естетическа античност. Вътрешният определител на питагорейския съюз някак безмилостно постановява условието за неговото собствено разбиране – не можеш да бъдеш научен да си питагореец, питагореец трябва да станеш. А това означава да приемеш една *paideia* (лат. *disciplina*) и посредством нея да бъдеш клетвено приет в общество, чийто начин на живот и обети и да станат твои. С други думи, питагорейството не е набор от способности и практики, които могат да бъдат научени – като дисциплина в съвременния смисъл на думата, но е възприемство – дисциплина в античния смисъл на думата. Същото обаче

„ставане някакъв“, приемането на цялостно житейски обвързваща конвенция се вижда както при дионисовите τελευταί, така и при орфиците. И при тях както при питагорейците има избрани и прости, посветени и обикновени. Невъзможността да разбереш в пълнота, ако не си вътре в самия живот е онова, което със сигурност оприличава почти до еднаквост вакхическото, орфическото и питагорейското. Античното музикално мислене е неразбираемо извън тая пълнота. Прочее така погледнато, по този начин би могло да се разгледа разбирането на който и да бил „посветен“ музикален живот.

Всичко дотук води към едно обобщение относно питагорейският музикален живот. Той е неразривно свързан с живота в съюза, не е самоцелен, а напротив – в служба на душата е; има тайнствен облик и е обвързан с преддискурсивни музикални заклинателни умения. Такова феномено-логично виждане на питагорейската музика осигурява един действително жизнен критерий относно музикалното мислене на най-големият античен авторитет.

Недискурсивността на античното музикално мислене смислово се степенува много преди и над който и да бил музикален и музикологичен дискурс. Музиката на античността, от своя страна, ще бъде онази дейност, която осигурява непременното влизане в сигурността на изначалните, гарантирани схеми на вечен живот. Обредният, философският и питагорейският живот стават трите *начина* (τρόποι) на мелотворчеството на античната музика.²⁵³ Музикалното мислене на античността е мисленето на тази музика.

²⁵³ Нека обредният бъде хроматичният род на това мелотворчество, философският да бъде диатоничният, а питагорейският – енхармоничният като най-мъчен.

Цитирана литература

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, София, 2009.

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

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

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

На руски език

- Аверинцев, Сергей. Поэтика ранновизантийской литературы. Изд. Мысл, Москва, 1977.
- Античность как тип культуры. Изд. Наука, Москва, 1988.
- Герцман, Евгений. Музыкальная боециана. Изд. Глагол, Санкт-Петербург 1995.
- Герцман, Евгений. 'Византийски след в "Περὶ ὕψους" – В: Византийский временник, т. 61 (86), Москва, 2002.
- Дворецкий, Йосиф. Древнегреческо-русский словарь, Москва, 1958.

Въпросът на античната музикална естетика

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.

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.

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, Jacques. 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.

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

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 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', *Vigiliai Christianae*, Vol. 26, No 1 (Mar., 1972), pp. 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. *

Potrnoy, 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).

Въпросът на античната музикална естетика

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 гръцки език

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

Φλώρος Κωνσταντίνος. Ἡ Ἑλληνικὴ παράδοση στὶς μουσικὲς γραφές τοῦ μεσαίωνα. Εἰσαγωγή στὴ νευματικὴ ἐπιστήμη, 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).

Приложения

1. *Αυδίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος.*

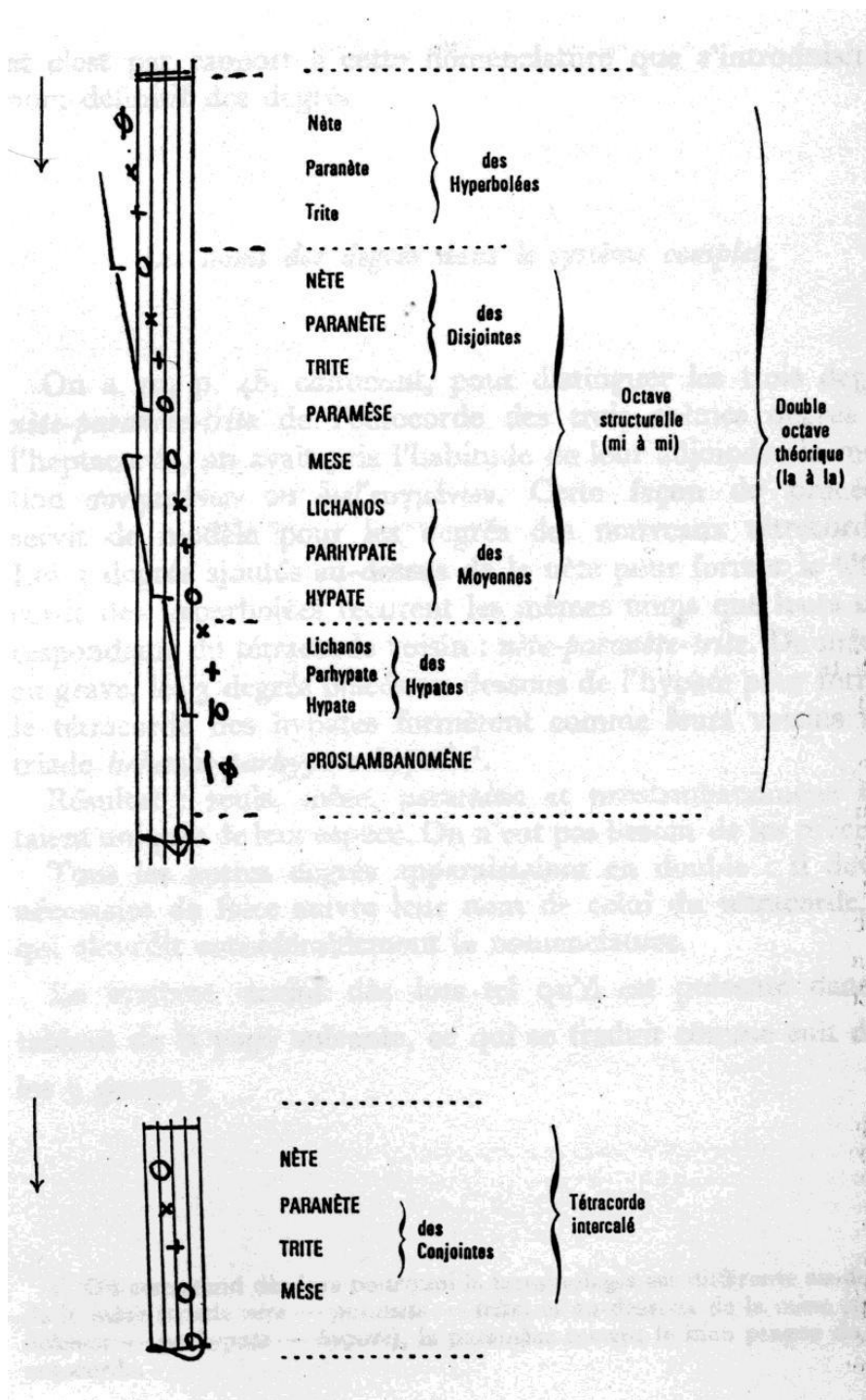
Ζ Γ R³ Φ C P⁶ Μ Ι Θ⁹ Γ Ψ Ζ¹² Ε Ψ Θ¹⁵ Δ Μ' Ι'¹⁸
 ƒ Γ L F C O Π < V N Z C U Z Μ ƒ Π' <' ²⁰



φρυγιστί	Φ	C	P	Π	Ι	Ζ	Ε	Δ	Ψ
	F	C	Ο	<	ƒ	Ψ			Z
	g	a	x	b	d'	e'	x	f'	g'
	sol ₂	la ₂		si ^b	ré ₃	mi ₃		fa ₃	sol ₃

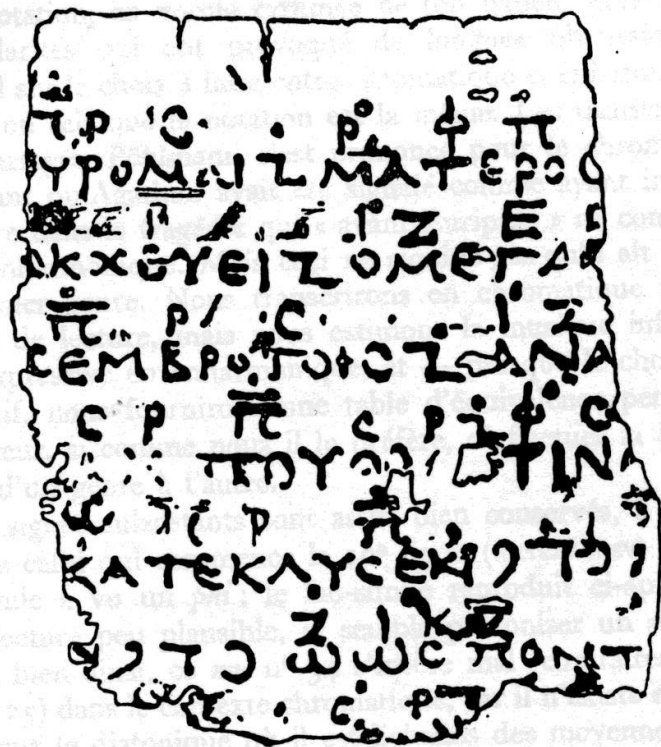
Приложение 1. Jan, *Musici Scriptores Graeci*, p.368, 428 (Arist. Quint. De musica, I, 9, 95).

Въпросът на античната музикална естетика



Приложение 2. По Chailley, J. La musique Grecque antique, p. 52.

Fac-simile :



Transcription (en chromatique) :

The image shows a musical transcription of the papyrus fragment in chromatic notation. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by lines, indicating a melodic line. Above the notes, the Greek letters corresponding to the notes are written. The transcription is as follows:

Staff 1: ὑρομαίματερος (1) ... φύρο-μαι ἴματέ-ρος ---- 2) βακχεύει ἴ ὁ μέγας

Staff 2: ἐμβροτοῖς ἀνά 4) ἀχάτου θοῆς ... τινά

Staff 3: κατέκλυσεν) τῶ 6) ὡς ποντι[ου]

Staff 4: - σιν

Приложение 3. По Chailley, J. La musique Grecque antique, p. 151.

Приложение 4

<p>Aristides Quintilianus, De musica, 1, 12, 25-45.</p> <p>Διαφέρει δὲ μελοποιία μελωδίας· ἢ μὲν γὰρ ἀπαγγελία μέλους ἐστίν, ἢ δὲ ἕξις ποιητική. <u>τρόποι</u> δὲ μελοποιίας γένει μὲν γ· διθυραμβικός νομικός τραγικός.</p> <p>ὁ μὲν οὖν <u>νομικός τρόπος</u> ἐστὶ νητοειδής, ὁ δὲ διθυραμβικός μεσοειδής, ὁ δὲ τραγικός ὑπατοειδής· εἶδει δὲ εὐρίσκονται πλείους, οὓς δυνατὸν δι' ὁμοίτητα τοῖς γενικοῖς ὑποβάλλειν· ἐρωτικοί τε γὰρ καλοῦνται τινες, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι, καὶ κωμικοὶ καὶ ἐγκωμιαστικοί. <u>τρόποι</u> δὲ λέγονται διὰ τὸ συνεμφαίνειν πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας. διαφέρουσι δ' ἀλλήλων αἱ μελοποιίαι· γένει, ὡς ἑναρμόνιος χρωματικὴ διάτονος· συστήματι, ὡς ὑπατοειδής μεσοειδής νητοειδής· τόνῳ, ὡς δώριος φρύγιος· <u>τρόπῳ</u> νομικῶ</p>	<p>Аристид Квинтилиан, За музиката, 1, 12, 25-45.</p> <p>Мелотворенето се различава от мелопееенето (мелодията), защото едното е съобщаване на напев, песен (мелос), а другото е поетическа способност. <u>Начините</u> на мелотворчество са по род три: дитирамбичен, номичен, трагичен. <u>Номичният</u> е при високата струна, дитирамбичният при средната, а трагичният – във ниската. Има много видове мелотворене, които, обаче, се поместват в общите по подобие. Защото едни са любовни, от които частен случай са брачните, други са осмиващи, а трети – похвални. Наричат се начини, защото някак в течение на песните явяват едновременно нрава на духа²⁵⁴. Мелотворествата се различават по между си: 1) по род като енхармонично, хроматично, диатонично 2) по съчетание (система)²⁵⁵ като високо, средно, ниско;</p>
---	--

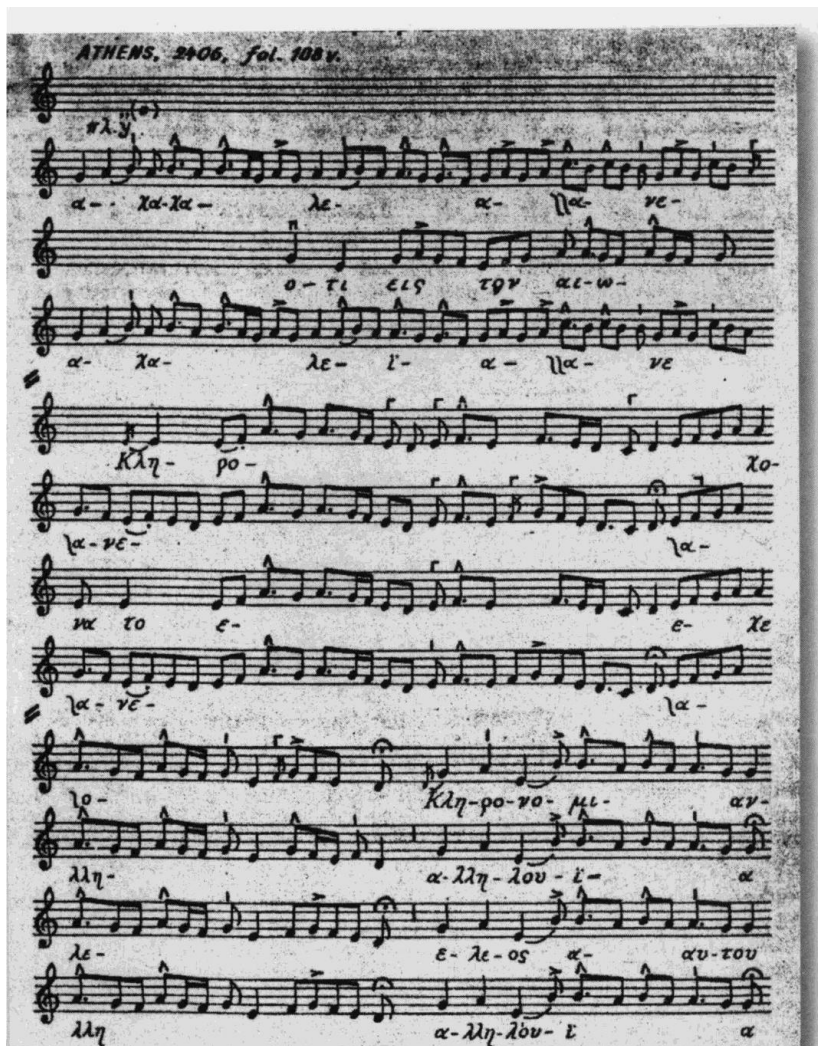
²⁵⁴ Може да се преведе и като етоса на размисъла.

²⁵⁵ Съчетанието (системата) е нещо съставно, което трябва да се възприема като [изградено] от повече от един интервал – τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι || νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἐνὸς διαστημάτων. ΑΡΙΣΤΟΧΕΝΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ, The Harmonics of Aristoxenus, I, 16, 1 (Oxford, at the Clarendon Press, 1902).

<p>διθυραμβικῶ· ἤθει, ὡς φαμεν τὴν μὲν συσταλτικὴν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινουμέν, τὴν δὲ διασταλτικὴν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν, τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἡρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν.</p> <p><u>ἦθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδὴ περ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτό τε καὶ διωρθοῦτο. ἀλλ' οὐκ ἐκ μόνων· ἀλλὰ γὰρ ταῦτα μὲν ὡς μέρη συνεργεῖ πρὸς τὴν θεραπείαν τῶν παθῶν, τὸ δὲ τέλειον ἦν μέλος τὸ καὶ τὴν παιδείαν ἀνελλιπῆ προσάγον.</u></p>	<p>по тон като дорийско, фригийско 3) по начин – номичен или дитирамбичен 4) по нрав, както казахме, като стягащо, чрез което раздвижваме скръбни страсти, възбуждащо, чрез което разпалваме гнева; умерено, чрез което довеждаме душата в спокойствие. <u>Те се наричат „нрави“ (етоси), защото първо чрез тях се наблюдават и изправят състоянията на душата. А и не само, но защото от една страна те по отделно съдействат за лекуването на страстите, а от друга – съвършеният напев е онзи, който доставя безпорочното възпитание.</u></p>
--	--

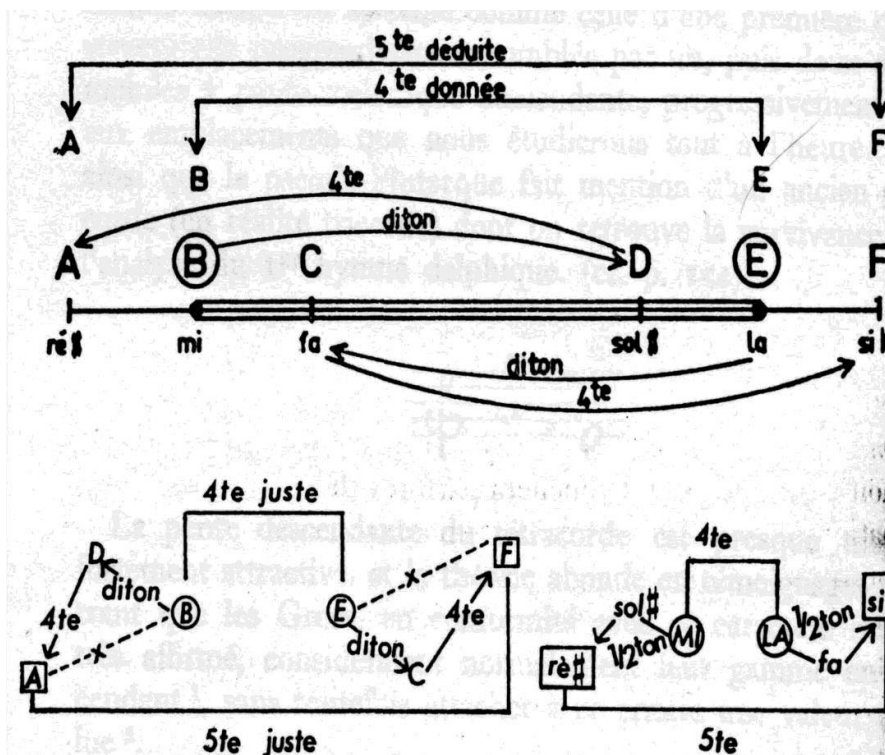
<p>De musica, 1, 12, 1-5.</p> <p>Μέλος δὲ ἐστὶ τέλειον μὲν τὸ ἔκ τε ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ καὶ λέξεως συνεστηκός, ἰδιαιτέρον δέ, ὡς ἐν ἁρμονικῇ, πλοκὴ φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι. μελοποιία δὲ δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους· ταύτης δὲ ἡ μὲν ὑπατοειδῆς ἐστὶν, ἡ δὲ μεσοειδῆς, ἡ δὲ νητοειδῆς.</p>	<p>За музиката, 1, 12, 1-5.</p> <p>Напевът е съвършен, когато е съставен от строй (хармония – напр. фригийски), ритъм и дума. Частен случай е, според науката за строевете (хармониката), сплитането по височина и низина на нееднаквите звукове. Мелотворенето е способност да се изготви напев. То бива високо, средно и ниско [по разполагане].</p>
--	--

Въпросът на античната музикална естетика



Транскрипция на Ръкопис Атина 2406, л. 108v,
по М. Велимирович

Приложение 5. Взето от Иванов, И. Между ангелите и
човеците... Приложение, с.11.



Приложение 6. По Chailley, J. La musique Grecque antique, p. 30.