

СПЕЦИАЛИЗИРАН НАУЧЕН СЪВЕТ ПО МУЗИКОЗНАНИЕ
И МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО ПРИ ВАК

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
“ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ”

Теоретико-композиторски и диригентски факултет
Катедра “Теория на музиката”

ЙОРДАН КРАСИМИРОВ БАНЕВ

*МУЗИКАЛНОТО МИСЛЕНЕ
НА АНТИЧНОСТТА И ПАТРИСТИКАТА*

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертация
за присъждане на образователната и научна степен „доктор”
в научна специалност Музикознание и музикално изкуство – естетика

Шифър 05.08.02

Научен ръководител:
проф. д-р Иля Йончев

Рецензенти:
проф. д-р Веса Харалампиева
ст.н.с. I ст. д.изк.н. Кристина Япова

София, 2010

Дисертационният труд поставя на първо място въпроса за музикалното мислене и след това – за неговите конкретни прояви в античността и патристиката. Прави се основно понятийно разграничение между музикалното мислене и музикално мислене, като първото подразбира мисленето *на* разкрит живот в музика, житейски музикална цялост, която може да бъде видяна единствено *из* самата себе си. С тази цел се прибегва до „метода“ на феноменологията, но отнесен в сферата на музикалното, и оттук – специфично различен от философски феноменологичните методи.

Уводът очертава основната проблемна и методологическа рамка на изследването. Мисловно-практическият художествен заряд на писмената музика на ренесансова Европа – родена в опита да възстанови музиката на антична Елада – 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 дотам, че правилният прочит на античните положения ще бъде гарант за правилна практика стотици години след тяхното написване. Проблемността на този подход се състои в разделение помежду 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 наука по същество, 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 – от появите на съвършено нови форми на музикална изразност. За основание на това музикологично мислене служи най-вече авторитетът на средновековните музикални трактати. Пътят към античността исторически минава през латинското Средновековие като неизбежен преводач на гръкоезичните трактати и музикалната наука от Ренесанса насам непременно ще се спира върху неговото разбиране за музиката като мост, който може да я

преведе в античността. Но поради това че този преводач е напълно отдалечен от живата (антична) музика и че античната теория поначало не е в състояние, а и не желае да обяснява синхронните и музикални феномени, се появява една ярка методологическа въпросителна: как музикалната теория може да бъде разглеждана като ключ към самата антична музика, а още повече към музиката на Средновековието и следващите го времена? Така, поради наследен научен опит, древногръцката музика и музикалното мислене продължават да бъдат виждани и разбирани през теориите за музиката на античността. В тази схема ще попадне и патристическото музикално мислене. Поради подобна нагласа „музикалното мислене” се изравнява с „музикалната теория” и реално става неин синоним, което ще бъде отличителната черта на обичайната методология, търсеща което и да било музикално мислене и разбиране. Голяма част от станалите вече класически изследвания в науката се спират върху античните *тропоси* (т.нар. 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. Това положение тук ще бъде отхвърлено като методологическа възможност и под „музикалното мислене” ще се разбира мисленето *на* (в) самите музикални феномени. 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 дейност, така и такава, която непременно се съпътства с музика или недвусмислено се съчетава с музикалност, какъвто е случаят с известните питагорейски заклинания.

Основната трудност при осмислянето на патристическото музикално мислене се състои отново във факта, че музикалният феномен битува преди

неговото теоретизиране. Именно като такъв той става център на изследването и 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*. 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. В резултат на традиционната гледна точка на музикалната наука музиката да се разглежда в пълна зависимост от теорията, на античните музикални паметници и текстове се гледа открито като на доказателства за вече изградена или изграждаща се представа. Търси се паметник, за да се докаже една или друга отнапред взета теза. Главните 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 в античността – в изначално обърналата се към знака музикална теория, развитието на който 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 от така поставената методология, следствие да се съставят научни музикални концепции въз основа на откритите паметници. Обобщен, въпросът може да се сведе до а) защо науката продължава да обуславя древното музициране с музикалната теория, при това едностранчиво задължаваща го да и ес подчинява, докато със самото си начало теорията показва, че доброволно се оттегля от музикалните феномени и б) дали музикалното мислене се отнася до смисловата или до знаковата страна на музиката. Приема се, че музикалното мислене съсредоточено гледа музикалния смисъл, което отваря път и към всеки силно

музикален, но безнотен исторически бит.

В резултат от методологическата постановка, свързана с проблемността на изворовия и теоретическия подход, понятията „античност” и „патристика” придобиват ново музикално съдържание и историческа мащабност. Тъй като научните рамки и схеми определено се задъхват пред музикалните феномени и е трудно да се каже кое в музикално отношение е античност и кое патристика, тук те са подчинени не на обичайната научна употреба, а на смислова интерпретация. Така, способността за чувстване и съзиране на античността ще се простре до наши дни, за което ярък пример е митологизираният Вагнер, а тази на патристиката – до Стария завет, в който на много места „отците” се възпяват в смисъл на бащинство по благочестие. Съответно и начинът на „чуване” на така настроените античност и патристика отново се потърсва 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 поне музикално са възприемани като такива, т.е. които поне 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.

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

В **първата част (I.)** на дисертацията се разглежда **античното музикално мислене** в хоризонта на новите граници на понятието музика, според които тя освен своята дискурсивна определимост в много по-голяма степен е недискурсивна, неподдаваща се на теоретизиране сила (I.2.). Това налага изследването на различни от тези на музикалната теория форми на музиката. Първа сред тях са **обредите** (τελεταί – I.3.). Τελεταί е понятие, което събира в себе си както различни страни от човешката религиозна дейност, така и много сили, които съдействат на човека в тази му дейност. В τελεταί се обединява целият човек, погледнат откъм изискването му за „пълноценен”, смислен

живот. Иначе казано, думата ни прехвърля към едно „извършване” във всичките аспекти на божественото и човешкото, в което музикалното е най-активно. 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* дава възможност за прозрачност на мистериата. С други думи, участието в мистериите е условието за тяхното разбиране, за тяхното превръщане в τελεταί, т.е. за полагане на разумно описуеми и постигами форми. Онова, което познаваме като мистерии, всъщност са описанията и изпълняването на обредите и обредните цикли – τελεταί, докато мистериите, самото преодоляване на страха, посвещаването и очистването си остават скрити и напълно непостижими за разбиране или описание – мистерии. Обредите притежават освобождаваща сила и в това е апотропичният характер на музиката (I.3.1.), онова, което отхвърля и изчиства човека от съгрешенията му спрямо боговете. Въпросът е за същината и смисъла на Дионисовите и орфическите празненства. Там е немислима философската мисловност. Вакхическият хор и орфическото заклинание не са другата страна на гръцкия музикален живот, не са антиаполоновото начало, а свободното съществуване на средиземноморско-източна музикална мисловност, неподдаваща се на структурно-числови дискурсивни анализи, както, прочее и на никаква идеализация.

В главата, посветена на спора **музициране или разсъждение** (I.3.2.), предимството на недискурсивната музика пред логически потърсената се илюстрира от самия родител на диалога. В предсмъртната си беседа Сократ разказва какво му е заръчал богът да прави в края на живота и 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, се представя като отговорът на въпросите пред смъртта. Пред тази, заръчана музика, Сократ, който твърди, че цял живот е желал единствено да служи честно на бога,

трябва да *разбере*, че има и друг, не философско-разсъдъчен начин на мислене. И той е в музиката (Вж. диалозите „Апология” и „Федон”).

В новите форми на музикално мислене се откроява **освободителната сила на музиката**, персонификацията на която е *Bachus Liber* (I.4.). Митът за Дионис става изворът и на възможността “неговата” музика да има силата да освобождава и да бъде мислена като освободителна. Конкретният музикалният смисъл се изравнява с митологичния смисъл и обратното. Взаимопроникването на мит – музика довежда до това, че *Liber* не може да бъде мислен извън музиката (си). Музиката става неизменно условие за посвещаването в тайнства и приемането на освобождаването и очистването като гарант за празничен живот и след смъртта, което като смислов принцип обединява Орфическото и Дионисовото в античността. Предвид такова празнично витално музикално мислене за задгробния живот, и въобще вярата в него, отпада обичайно соченото противоречие между питагорейската и вакхическата музика. Музикалното мислене, изявено в *Bachus Liber*, всъщност не се различава от известното питагорейско учение за музиката като единствен очистител на душата. 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 вакхическото 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, като се имат предвид и немалкото свидетелства, сочещи пряката връзка между орфико-дионисовото и питагорейското. При такова положение античната музика не само напуска възможността да бъде неутрална и не засягаща пластовете живот-смърт, но дори се оказва решаваща в рамките на този общо назован „орфически” светоглед. Закрилникът на Орфей - Дионис е онзи, чиято музика закриля от всичко лошо, минало и бъдеще, и от наказание за стореното зло. Дионисо-орфическата музика бива мислена именно като такава, което би могло да се определи като освободително музикално мислене.

Посочената сила на Дионисовата музика помага да се разкрие **изстъплението (лудостта) – $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ като антично музикално мислене (I.4.1.)**. $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ -та митологически е разкрита като грехът срещу Дионис. „Манийното” е както при вакханките, които разкъсват Орфей – певецът и мистът на Дионис, така и при титаните, които разкъсват и изяждат (с изключение на сърцето) новородения Дионис. От титаните възниква човешкия род и затова всеки човек носи както греха срещу Дионис, така и част от бога. Посвещаването и участието в Дионисовите празненства, които са винаги шумно музикални, е начинът грехът да бъде заличен. Така Дионисовата музика е едновременно бедствие и изцеляване и освобождение от последствията от самата $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$. Последното е повтаряне на прастария принцип подобното да се сравнява с подобното и да влияе на подобното – лудостта избавя от лудост. По пътя на подобие орфическият Дионис е музикалният преобразувател на всяка злина, както и на самата основа на злината. Така приеманият в античността Дионис дава възможност да се види, че съществува музикално мислене, което по съвсем различен от познатия тропосен начин отдава във властта на музиката психологическата терапия. Тук душата се променя от музиката съвсем не питагорейски и тропосно-етосно. Музикалната *мания* е мислене, което има напълно открито и същевременно прието битие. В този случай музиката се чува като античния глашатай на „алогичния логос”. Тя е онази, която „прихваща”, но трудно може да бъде „прихваната” – алюзията 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 Елевсис е именно такъв. Заклинанието не е просто логически изкристализирала до неразбираемост словесна формула, но е самото музикално говорене из недискурсивно битие, от пълна реалност, необяснима за логически структуриращия ум. Използвайки езика на Лосев (*Музиката като предмет на логиката*), орфико-дионисовото *музикоживеене* – съществуващо неотменно с музика – известява меоналната същност на античната музика; разкрива

алогически текущия, хилетически музикален ейдос. Така музикалното изпъква като изявител на самото битие, на вътрешни основания и опори на човека; звуково осмислен мироглед; разкрит свят, разбиран като о(бо)снова 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.

Музикалното освобождаване и изцеляване пряко се свързва със **заклинанието като музикалномислене (I.4.2.)**. Познатия ни от литературата *епод* указва, че божеството бива привеждано да изпълни волята на жреца чрез заклинателна песен. Както личи от корена на думата, еподите са песни. античността винаги ги свързва с Орфей. Те, както и всяка друга песен, независимо от „писмения” гръцки орфизъм, са се предавали единствено устно, а като организация – в обществата на орфиците. Ето защо, по отношение на орфическото музикално мислене, гръцката музикална рефлексия като рационален стремеж 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 следи този пулс, тъкмо с това прави възможно скованата от рефлексията мисъл за музиката да заплава в текущото музикално цяло. И то е различно и несводимо до каквото и да е друго цяло – художествено или не. Неповторимостта му за познаването извира от това, че в едно и също време то е непрекъснато ейдетически съществуващо и меонически изчезващо. 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 и подвижност. По тайнствен начин обаче – вероятно поради това, че жреците, които посвещават в дионисовите оргиастични мистерии (оргиофантите) са именно орфици (орфеотелести), които са изобщо един от критериите за музикалност – тракийската и в частност орфическата музика не само не са

разгледани от античната разсъдъчна тетраходова мисъл, но дори остават, от една страна, като стремеж и символ в τελεταί и мита и, от друга – като пълна тайна. Така, еподът се откроява като музикално мислене, което именно с това, че непосредствено осветлява недостатъчността на рационалната „музика“, е необходима спирка към цялостното антично музикално мислене.

Музикалното примиряване между дионисово и питагорейско има и своето вдълбочаване в снемането на **музикалното противоречие Дионис – Аполон**, т.е. на ниво пантеон (I.4.3.). Това става възможно благодарение на мита, върху който стъпват Елевзинските мистерии. По време на този празник най-важната дейност се пада отново на Орфей в лицето на неговия жрец, който предава на посветените и посвещаваните тайните на Дионис. Овидий нарича Орфей „певеца“, а Прокъл – „водача“ на Дионисовите тайнства. Неразривната връзка между Орфей и Дионис е очевидна, но митологията често представя Орфей като сина на Аполон и затова лирата е неговият инструмент. В този вид на мита Аполон му е баща, а Дионис (Загрей или в малоазийския си вариант – Сабазий) е основата на орфическите тайнства. Орфей свири на лира, но преподава празненствата на Вакх и при това на фригийския цар Мидас, който естествено предпочита свирката пред лирата. Очевидно в лицето на Орфей противопоставянето на струнни с духови музикални инструменти губи всякакво значение. Музиката, събрана в Орфей и орфическите заклинания, обединява Аполон и Дионис – двете „враждуващи“ начала на античността, слънчевото и земното, небесното и подземното. Тайната на Орфическата музика затова и остава тайна – както винаги оргиофантите трябва да бъдат орфици, – защото не се поддава на никаква логическо-дискурсивна спекулация, а в случая с гърците и на етнизация. В гръцкия вид на мита Аполон не случайно е баща на Орфей, за да може аполоновата Лира и статуарността да предхожда дионисиевата Свирка и екстатичността, така 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-големият Атински празник. Тракийският

недискурсивен песенен орфизъм се оказва помирителят между египетско-азиатско-фригийските празници и елинския пантеон. Като цяло може да се каже, че τελεταί (извършвания) са наречени по този начин, 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 раздвижваща недискурсивна сила на пеенето, но е и преди всичко действителен и безусловен по отношение на мистериите.

В главата, разглеждаща **Платоновата музика** (I.5.), се поставя въпросът 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). Ако дискурсът е висшата музика, как невлизащите въобще в никакъв дискурс посветени и посвещаващи в обредите са истинските философи? Възможен отговор този въпрос, който за Платон очевидно не стои, тук тук се вижда в Платоновата „добродетел” (areté) и във винаги звучащата музика на античността. Изводът, който следва и който работата приема за адекватен критерий на античното музикално мислене е, че античният музикален логос е следствие от силата на музикалната алогия (надрефлексивност), конкретно явена в обрeда-мистерия и заклинанието. В това се вижда едно преодоляване на обичайното в науката противопоставяне на философско и мистериинo, следствие от което е тяхното побратимяване във „Федон”.

Платон разбира „добродетел” 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 приложно-практическата добродетел (3), изразяваща се в участието в хороводите; 4) религиозно-практически като участие в обредността. В *социален план* (1.5.2.) добродетелта се вижда като възпитаването в добро-деяние, т.е. правилновършене или хармонизиране на

душа и тяло (kalokagatheia). *Практическата* музиката е призвана тук да играе решаваща роля. Практическото обучение и упражняване в музика, което са „хороводите”, води към добродетел. Израз на това правилно хармонизиране е дорийската хармония. *Философската добродетел* (I.5.3.), която е във фокуса на целия “Федон, Платон вижда като прилежание (μελέτη) към правилните неща и най-вече към знанието, което единствено има право на божествен живот. Добродетелта тук конкретно се заявява като знание за вечен живот, белязан с избраничество – край на превъплъщаванията за душата. С други думи, добродетелта е правилното т.е. философското знание за смъртта, което е и смисълът на философското прилежание. Именно в това „знание за смъртта” се намира музикалната дружба между философия и обредност. И при двете крайният резултат трябва да е преодоляване на страха от смъртта. Тъй като при посвещаването в teletai той напълно изчезва във вакхическото, Платон направо нарича посветените участници в него „правилно занимавали се с философия” (Phaed. 69c). По този начин се хармонизира философското, обредното и аритмολогично питагорейското като и в трите, независимо от начина, се търси осигуряване на безсмъртие. Независимо дали посредством знанието като число-пропорция, която е добродетел, понеже звучи хармонично, или посредством вакхическото, което е добродетел, заради най-правилно отдадената чест спрямо божеството, философията е напълно конкретна и Платон не се въздържа да го заяви. Така **музиката в добродетелта на обреда** (I.5.7) и музиката в добродетелта на философията стават напълно равноправни.

Числовото философско хармонизиране на душата получава вид на правилна земно-телесна пропорция, която се хармонизира със съвършената космическо-телесна пропорция. Това открива света на античната статуарност и **статуята като музикалния израз на идеала** (I.5.4). Статуарността се открива и в най-развитата антична представа за смисъла на живота – платонизма, който по същество остава дълбоко античен както в своите корени, така и в своите върхове, „узаконяващ” на космическо ниво древноелинската телесност. 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 съвършената олимпийска (и на Олимп и на Олимпия) телесност като предел на мита, като фактово абсолютно битие или „фактическа реалност” (Лосев). Доведена до връх при неоплатониците, тази висша музикална идея се вижда именно като телесна. Затова и в строгия платонизъм, където душата е вечна, тя е такава, защото е част от световната телесна душа на хармоничния вечен космос. Поради своята „космичност” тя отново и отново влиза в тела, както природата отново и отново се възражда. 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 (Plato, Epin. 984a). И както 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. Така между пантеизъм, пананимизъм и космическа музика границата по същество изчезва. Статуарната основа показва защо и музиката, понякога нечуваема, не може да бъде незвучаща. Казано с езика на съвременето, 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, винаги чуваема. Тук се разкрива защо античността не може да има „музикална тишина” – защото не може да не работи с „човешката мяра” в смисъл на „виждане”, „чуване”, „разсъждение”, „логика – смятане”. Античната музика винаги е изсред вечния звук на вечно живата природна осезаемост.

Статуарната основа на античния живот дава възможност да се погледне на известното „преминаване от мит към логос” като на логосно затвърждаване на статуарно-музикалния мит и оттук самият мит да се съзρε като **музикална телесност** (I.5.5.). След отдавна направеното разкриване на математическата същност на всичко логосно във върха на музикалнохармоничната постройка на света в Тимей, а именно същността на логосното като число-химн- заклинание,

не е трудно да се долови как дори дискурсивната система, която ръководи столетия величайшото учебно заведение на средиземноморието – Академията, не само че не напуска мита и музикалното мислене на закланането (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 за преход от логос към мит, което, при това, се дължи най-вече на музиката.

По пътя на музикалната митологизация на самото философско слово става почти естествено да се види самата **философия като музикална норма** (I.5.6.). При Платон тя започва да изглежда изобщо като 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, което означава също и „размисъл”). При това 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 негова муза. Отдавайки се на Музата и доколкото и 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 *логически* (пре-мерени, логосни), *аналогични*, *диа-логични*, дотолкова и философията е *логика*, *аналогия*, *диалектика* и *диалог*. По този начин философията става най- яркият попечител и свидетел за античната *разсъдена* истина, която винаги е *посред*, *изсред*, „в средата” на някакво *ανά* и *διά*, на телесна пропорция, на мит. Оттук тя се превръща в *ἡ μέση*, „средната струна” на личния и обществен 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.

Митологичната музикална статуарност на античното елинско мислене се проявява по най-конкретен начин и в **питагорейския съюз и неговото музикално мислене** (I.6.). За да може да се проследи как митологично музикалното се отнася към „математическата” музика на съюза или по-точно как се появява великото питагорейското учение за способностите на музиката да влияе върху човека, самият Питагор е поставен 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. Поради това вниманието е съсредоточено в предхождащата всяко математическо построение музикална традиция, силата и овладяването на която са лостове, задължаващи ума да търси рационални обяснения. Тази преддискурсивна традиция е напълно реална в самия съюз и се свързва с **питагорейското музикално лечителство, питагорейското здраве** и като цяло – с **питагорейското учение за душата и нейната същност** (I.6.1-4.). Лекуването на душата чрез музиката е възможно, понеже питагорейството, търсейки кое е сродно на душата, за да го положи като лек, го намира в музиката. Храните, например, са сродни на тялото и затова в правилното им подреждане е здравето на тялото. Генетично душата не може без музика, а и музиката без душа. Така се ражда учението, наречо питагорейска 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 Единното число. Поради това тя е най-важната в живота, защото е безсмъртна. Макар това учение да е донесено отвън, то става основата и спецификата както *на*, така и *към* музикалното мислене на съюза. Самото отношение към числата се възприема от питагорейците като религиозно отношение. Няма неутрално числово мислене. Няма също и неутрална музика, както няма неутрален живот. Това, прочее, ще стане и отличителна черта в цялото творчество на най-известния питагореец Платон. Действителната музика като частно изобщо на музическите изкуства, не може да бъде

безотносителна – или помага, или вреди на душата (ср. Plato, Legg. 655b). Питагоровата музикалност е в това, че той цял живот се стреми да не обиди някое божество и затова настройва душата си спрямо волята на божествата, („хармонизира” я). Числовостта е един от пътищата, може би най-изисканият, към хармонизирането с тяхната воля. Заради това и разбирането за питагорейската музикална хармония не може да минава през едно или друго душевно евнухство. И тъй като същността на душата е число, заниманието с числата ще бъде най-важното дело, тъй като душата е най-важна в живота. Така, остава да съзреш всички възможни числа и ще си разбрал душата. На това именно „дело” ще се падне да формира по един или друг начин всяко следващо конструиращо антично, средновековно, а дори и по-късно мислене. За да може да се утвърди, че нещата са разбрани, те ще трябва да бъдат изказвани в числа. Оттук разбирането на която и да е сфера от изкуствата ще се изразява в подредено и правилно представяне на числови закономерности и пропорции, при което **число и изкуство** (I.6.5.) намират не само точка на пресичане, но и общ старт. Обучаването *на*, и *в* числовите параметри на изкуството се приема за напредване в самото изкуство. Онзи, който познава и е умел в правилните съотношения, се приема за познавач на изкуството. Разбира се тук, **питагорейското число** (I.6.6.) ще се различи от всяко съвременно число. Всеобемащото антично *число*, намиращо се в центъра на питагорейското живеене-хармонизиране, решително отграничава питагорейското музикално мислене от питагорейските по име, но не по живот, съвременни тоновохармонични теории. Питагор е целял да види душата си хармонична, а не тоновете, и затова в Съюза числата се обявяват за начала – 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, мислят се и се разбират през число. Ето защо числата владеят над всичката природа, която не познава мъртвост (всичко е живо) и са в разумно отношение едно към друго. С други думи, границата, точката, в която първо се разграничават предметите и

ставят ясно открити в единението на крайно и безкрайно, е питагорейското *число*. Затова числото е не толкова реален принцип на смятане, колкото смислово-логически принцип на виждане, тропос на живот.

Питагорейството е само една от проявите на древното елинско отношение към съзримия предел, към Олимп като максимум на всеки поглед. Дори само в мисълта съзримото е напълно конкретно налично във видимия свят. Затова **числото** като зрителната съизмеримост става основната черта на всяка антична художествена дейност и определител **в изкуството, писмеността, образността, нотацията** (I.6.7-11). Сферата на **изкуството** е в предела на безпределното, а пределното се мисли единствено като фигура, обозримо от око и мисълта очертаване на цели числови форми. Числото е принцип на фигурно построяване и нефигурните форми, които днес също влизат в 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 на земята е съвсем буквално хоризонтът на мисълта и представите за изкуство. Изкуството да се мери земята около Нил след свиването на водите, за да може да няма грешки в земеделието, което поддържа живота в Египет, става от една чисто приложна наука принцип на мислене на цяла култура и естетика. Боговете са антропоморфни и живеят на Олимп единствено поради предела, в който се съзира техния безпредел. И изкуството, което е божествено бива като максимум олимпийско.

Освен че открива пътя на доказателствената хармонично-числова систематичност на античността и, по този начин, на съвременната наука, пределната числовост поражда и изключителен практицизъм – творчество, ориентирано единствено към *сега*. В **писмеността** е ясно проявен този елински постоянен хоризонтен практицизъм – фонетичната азбука е нещо крайно линейно, лишено от дълбочина и мистичност писмо, което практически е

много услужливо. Но употребата не означава, че само по себе си писмото носи някаква смислово-естетическа дълбинна действителност. Гръцката азбука не познава свещеното писмо, писмения знак-смисъл, знака, носител на битийно мислене. Йероглифът 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. Поради вертикалната перспектива на писмеността и самият писмовник получава издигнато, почетно място сред хората, което означава, че не може да е „пръв между равни”, а ще е отличен служител на царя и/или бога. Оттук образованието и писаното слово приемат съотнасяне извън човешката мяра. 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. Следваща именно от тази перспектива, питагорейската хармонична устойчивост на пирамидалния *тетрактис* няма как в музикалнотеоретичен план да не стане хармонията, която обагря гръко-римското мислене.

Светогледната перспектива определя и **образността**, с която се представя музиката. Идеалният образ на музиканта в Елада е поетът като певец, докато на изток е поетът като (песно)писец. Божественият дар за Елада е (олимпийският) нектар, а на изток – приказният образ (например свитък). Поетическата образност, надмогваща човешките пластично-фигурни предели, е една от показателните особености на източния свят, чужда на античния елин. Нито един древногръцки мъдрец или музикант не получава дарбата си, като изяжда свитък със свещен текст. Вероятно затова наблюдаваме особена откровеност във всички антични извори по отношение на която и да било вертикална перспектива (напускаща човешките измерения) като чужда. Известните в науката орфически амулети (*periapta*) често са изписани с магически букви – песенни формули, осигуряващи преодоляването на смъртния страх. В тях виждаме не само заклинателната песен като музикално мислене, но и буквите

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

В музикално отношение контурният практицизъм е видим в наименованието и употребата на **нотацията** – *парасемантика* (παράσημαντική). Парасемантиката означава буквално „умение, отнасящо се до отбелязване, поставяне на отметка непосредствено до друг текст”, откъдето *нотация*. Азбуката е средството за отбелязване на музикалните височини, а техните наименования следват логиката на струнния инструмент. Така еднопорядковата гръцка буква започва да указва еднопорядкова струнна музикална височина. Поради това нотацията изпада в пълна неспособност да опише и свидетелства за каквато и да била вокална или инструментална „игрива” или живо предавана музика (характерна за целия изток) и остава на нивото на структурното музикално мислене. Известно е, че Евклид онагледява интервалите геометрически. Така 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 веднъж свидетелства за контурно-кръговото, сетивно мислене на Елада. Извън човешките измерения хармония „не се чува” и не се вижда порядък. 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. Ето защо, както по отношение на **звученето**, така и по отношение на **тропосите** (I.6.11.) като *начини* на музициране, знаенето на нотацията, струните, техните подредби, наименования и настройване осигуряват единствено структуро-

теоретична яснота. Тя може да се усвои като чисто знание, свършено независимо от музицирането, което поначало го обуславя. Полагайки го именно по този начин, елинистическата античност прави от него свободна от музицирането наука, която може да се преподава, независимо от промените в музикалните практики и дори светогледи. Самото “правене” обаче на душата чрез и в музиката остава напълно встрани от музикално дискурсивното знание. Силата на музиката или **музикалният етос** (I.6.11a) конкретно „се прави” от различните нейни *начини* (тропоси) и чрез тях има способността да движи душата в определени посоки. Музиката има тази решителна и непреодолимо влияеща сила явно поради някакво сродство между душата и звучността. В такъв смисъл музикалният етос спокойно може да бъде наречен *античният теоретичен свидетел на недискурсивната, изконно тропосна музика*. 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*. Музиката се оказва единствената способна да възпее, т.е. да отрази и най-дълбоките душевни наклонения – „нравите” (тропите). Омир запява като призовава: „Възпей, богиньо, гнева”. Близостта между душата и музиката прави така, щото музиката да стане най-добрият помощник във възпитанието и най-непосредствено да влияе на човека, съответно и да възпитава душевните наклонности. Тропосът става носител на етос и възможност за душата. Той е именно „начин”, модалност 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. **Името** (I.6.11b) си тропосът получават от жизнеността, музикално проявена у хората, които я носят и така става нарицателно. Но така се разкрива, че същината е различна от нейното обговаряне, както и музикалните феномени са различни от начините за тяхното записване. Носен и носител никак не са едно също. **Скала и тропос** (I.6.11d) – също. Да се отъждествява или приравнява *начинът* на самото музициране с негово записване е логически и музикален минимализъм. Гама, скала, стълбица,

е просто подреден звукоред, структурен наглед с различни отличителни тонови степени за съответните скали, докато тропос е лице, нарисувано със (в) звук, цялостен музикален облик. Поради това, на ниво градивна единица – **тон** (I.6.11c) – няма прилика между античност и днес. Ние обаче мислим тона като „звук с *определена* честота”, т.е. абсолютно, а античността – само като степен, т.е. съотносително, чиито физически, при това напълно теоретичен максимум, е звук с *определима* честота. Да се мисли пропорцията или степента на съотношение като абстрактна фискирана знакова величина (арабско число), която да се положи като репер за правилна музикална височина, е твърде късен коментар към питагорейската традиция, който напуска нейните основи, но продължава, като форма, да се крепи на нейния авторитет. В този проблематичен план попада и отношението между източния *échōs* (ἦχος) и западния *modus* в християнското пеене. Латинският термин е еднакъв както за античния *τροπος*, така и за християнския *ихос*. Оттук произлиза едно объркване, което води до едностранно позициониране и на двете в една плоскост – на структурните и теоретични построения. Последното върви редом с неналичието на конкретното “звучене” и живо негово предаване. В такъв смисъл нито античният *τροπος*, нито християнският *ихос* имат скалово (гамово) и тоново мислене. Става видно, че е противоречиво да се приема нотацията като свидетел на античното музикално мислене. Неговата цялост 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 какъвто и да било практицизъм, вулгарност (по Аристотел), минимализъм и въобще неяснота по отношение на „защо”. В орфико-питагорейската заклинателно-песенна практика виждаме вертикална отправеност, а в писмеността – хоризонтална. Във всички нотации се наблюдава същата графично-числова буквена и хоризонтална логика. Дори обикновените песни и хора са „за отмора” (Аристотел) в смисъл на „поставяне в друга среда”, 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 (именно митът бе изобразил Орфей, Музите и пр).

Втората част на дисертацията (II.) разглежда **патристическото музикално мислене**. В началото се поставя особеността на понятията патристика и средновековие спрямо античност (и ново време) (II.1.). Първите са понятия, които не обозначават никакво самоопределило се по подобен начин битие, докато вторите са, така да се каже, „заемки”. Но ако все пак патристика е понятие, определяно по един или друг начин от науката, **музикалната патристика** (II.1.1.), т.е. патристиката от музикална гледна точка, е съвсем убягваща от дефинициите както на богословите, така и на музиковедите. Проблемността идва от това, че тя не може да бъде подведена под определенията на никоя от тях по отношение на собствения и предмет. За да е максимално приближена към възможността да се саморазкрие, тук тя отразява един конкретен начин на мислене и позоваване. Така може да се каже, че, от една страна, Патристиката не съществува, доколкото няма понятийна рефлексия за себе си, а от друга – че музикално не е представала да съществува, доколкото не е преставало химнографски и практически да се възпяват „отците” и да се подражава на живота им. По тези причини трябва да се има предвид условната от музикална гледна точка исторически дефинитивна употреба на понятието „патристика”. Като основна трудност за разбирането на патристическото музикално мислене обикновено се приема липсата на **музикални теории** (II.1.2.) на гръцки език през първите десет века от историята на християнството, особено при положение че античните съчинения са били напълно достъпни за отците от първите пет-шест века. Тук можем да видим и голямата прилика между античността и патристиката. Нямаме сведения за каквото и да било съчинение върху живота, на момента живеещото музициране. Ако имаме писания, те следват мисленето на музиката като *ars liberalis*. Следователно, както при античността, така и тук теоретичните трактати малко могат да помогнат за разкриване на музикалното мислене на отците. Неговото долавяне може да се търси в открояването на условията на един или друг начин на мислене, в потърсването на битийните основания за определен живот, чийто презентирани

вътрешен израз е най-непосредствен в музиката. Музикалното мислене е мисленето на точно тази непосредственост. Изхождайки от това определение на музикалното мислене, напълно се осветлява защо е лишено от смисъл търсенето на **етногенезис** (II.1.2a) на патристическата песен, както и всякакво нейно подплътяване с етнически/национален идентитет. Още повече се намалява възможността античните теории да отразяват някакво действително патристическо (и дори антично) музициране, доколкото се ограничават до твърде тесен географски ареал. Глава втора разглежда **времето** в мисленето на отците или представата за времето като **начало** (архаика), **ден**, **реално време** (II.2.1,2.). Необходимостта от тематизирането на времето е породена както от неговата тематична химническа изявеност, така и от смисъла му на отправна точка на всяко действие, в частност – музициране. Спрямо мисленето на отците е немислимо да се върви към разбиране на „песента”, без да се има предвид, че тя е винаги „нова” (респ. „стара”) и ще е завинаги „нова”. Последното нейно положение ще е изключително, тъй като ще бъде безпределно нова, т.е. без съотнасяне към нищо старо (необходима опозиция в историята и диалектиката) и без възможност да остарее. Тази именно новост на пеенето се озовава в корена на всяко частично възпяване и обгръща всички конкретни времеви химнови насочвания. Вътрешно песенното мислене в случая се стреми да утвърждава чрез всички свои средства това „ново” време като опит и „вкус”. Така например химнографското „днес”, независимо от разстоянието на говорене спрямо новозаветните събития, извиква времето на възстановяването на изгубената „древна красота”, което от своя страна е историческият миг на човека, тъй като е единствената лична заявеност за онтологически персонално вечно битие. Оказва се, че патристиката с песенния си изказ рисува „древното” и „новото” в едновременност. Така поетически-смисловият порядък на библийското *време* става основна движеща сила на поставянето на музиката-песен при отците, а образността и музикално-словесната подвижност стават помощници на целенасочената и постоянно нанизвана от тях мисъл – да се осъзнае реалното сотириологично време в живота. Усетът за физическо време като лична сотириологична проекция се вижда в непрестанно

използваните в песнопенията „днес“, „сега“. Така, спокойно може да се говори за персонално, абсолютно предпоставена, темпорална интенция на патристическото музикално мислене. Тази интенция практически представлява опит за словесно-мелодийно въвлечане в **реалното време** на св. Писание, във времевата онтология на „днес“, разбираана като времето на Осмия ден. Това е денят на постоянното „сега“ (*vûv, ныне*): когато се изпълва всеки смисъл; когато се постига смисълът на самото библейско време, виждано като „ден“. Историческото „днес“ се отнася, в последна сметка, към надвремевия възкресен ден, който е *времето, когато Господ твори*. За да укаже този невремеви характер на времето, гръцкият език ползва думата *kaîros*, която носи повече смисъл на време като настъпило, отколкото като порядък от последователни (*chronos*). Така и музикалните форми ще бъдат едновременно *chronos* и *kaîros* – времеви като протичане и времеви като състояние (*ныне*). Възпяването на така реалното „днес“ разпластява времето и като перспектива. В множество песнопения „днес“ ясно се вижда времето, лишеното собствено от *forma* като хронология (*morphé*), но живо във *forma* като пневматология (*eîkona*). Патристическата *forma* и време на рисунък и песен винаги ще се съсредоточават върху иконното време, т.е. върху времето на *деня*, който е *начало на вечно иножитие*. Пазенето на равновесието между иконното и морфичното време с целенасочено подчертаване на първото е може би най-отличителната черта в образа на музикалното време, строго търсена от отците. Това иконно време дава възможност, от една страна, да съществува „сърдечна песен“, т.е. непрестанна и безмълвна, чиято най-естествена и най-неантична проява става пустинническият живот. От друга страна, то дава възможността всичко, което се отнася до псалмопение, да се проектира в мен и да бъде непрестанно лично моето сега, по начина, по който и иконата става моята перспектива в мига на нейното „виждане“.

Пряко свързана с възможността за песен на сърцето е **глава трета**, посветена на самата дума „**песен**“ (II.3.) като средоточие на патристическото музикално мислене. Дали ще говорят за *псалмодия*(песнопение, псалмопение), *стихология* (стихословие) *пение* или *славословие* или въобще за музика, отците неизменно имат пред вид *песента*, т.е. човешкия глас. Забележителното е, че песента се разбира като смисъл и цел не само на музикалното мислене, но и на

живота изобщо: „подбуждащото към добродетел слово увещава животът ти да е песен, псалм” (Григорий Ниски). При срещането на подобни непрекословни патристически напътствия естествено изниква въпросът как да се разбира тази песен (псалм), или къде да се чуе, за да стане животът като нея; каква всъщност е тя. Патристическият отговор, който по един или друг начин дават отците на църквата и който, поради това, става главен за християнството, е всъщност библейски. В Стария завет това е песента на Закона, която Бог лично дава на Моисей (Второз. 31:19-30). Поради откровената повеля на Твореца, неговият закон става обособено Законът на всяка песен и „псалмене” или номосът на патристическото музикално мислене. Така се вижда една коренна разлика между античността и патристиката. Ако в най-мощната и продължителна антична традиция номосът на музиката е кръговратният безличен числов или митологичен космос, в патристическата традиция той е библейското „лице” и „име” Божие и неговите „слова” като песен. В най- кратък вид законната песен се изразява във „възлюбването” и отклика спрямо Законодателя на тази песен. И тъй като той лично, в първо лице повелява тази песен, персоналното *именно* откриване и прославяне на Бога като „аз съм” става най-отличителното измерение на всяка библейска традиция. Патристическото музикално мислене го следва във всеки химн до степен, че за него не може да се говори, без да се говори за възпяване на личното *име* – първо на Бога и после на засвидетелстваните от него (II.3.1.). Цялата патристическа химнография е подчинена на тази персонална неповторима *именност*: всеки тропар, кондак, стихира. Разбира се, в древна Гърция песните също се обръщат към име (например еподите към Дионис), но доколкото древногръцката песен и изобщо мислене не познава персоналното *именно* откровение, обръщенията нямат същата степен на “моята” и всяка друга лична обвързаност.

Поради песента като отправната точка в мисленето на отците, *гласът* ще бъде твърде открит (II.3.2.). В персоналното дело на *гласа* се помещава и патристическото онтологична съгласуваност или *симфония* (не, например, в обективно космическата хармония). Тя е съгласие по отношение на *гласа* или словото Божие, чийто висш тварен израз е песента. Така песенната патристическа *симфония* носи абсолютната еднопорядкова насоченост на библейския *глас*, заради което той бива толкова подчертаван и пазен. Този глас *именно* събира овците в притчата за Добрия пастир. Те „знаят гласа му” и на него отговарят. Пастирството и гласът на пастира ще стане още една, несрещана в античността черта, на патристическото музикално мислене. Поради това, че е огледан в небесния глас, човешкият глас също е натоварен с изключителна ценност. Той “слави”. По отношение на Бога, словото е неговият глас, а по отношение на човека словото една от характеристиките на образа Божи. Човекът е единствената словесна твар и затова *жертвата на хвалението* и

словесната служба стават най-голямата негова жертва. Ето защо в патристическото мислене човешкият глас изпреварва всеки инструмент. Личното гласово-песенно начало се проявява в химнографията в призивите „възпей“, „възпейте“, „хвали“, „хвалите“, мислимият подлог на които е първото лице на възпяващия глас. „Славането“ и „прославата“ изпъкват собствено като един от фундаментите на химна въобще, защото са смислов център на самата библейска повествователност. Когато Христос се ражда, ангелите пеят *слава въ вышнихъ Богу*. Така първо Бог се прославя и после човекът. Смисълът на песента в такъв план е да се възпее прославеното *лично* и сотириологично битие. Обобщено погледнато, песента в персоналното измерение отгоре надолу е любовта на Бога към неговия образ, грижата му за човека, *закон*, а персоналното измерение отдолу нагоре – любовта на човека към неговия творец, хваление, песен, слава, радост и пр.

Съществуването на подобна човешка песен изобщо извиква въпроса за условията и начина на нейното **раждане** (II.4.). Библейските и химнографските текстове на много места описват условието, в което душата пристъпва към хвалба и ражда песен с, накратко казано, сбъдване на *жадувана среща*. От желанието за среща с Бога се ражда съвсем естествено молитвена песен или просто молитва, а дочакването на тази среща ражда хвалителна и славословна песен. Последната покарва от радостта от сбъдването на очакването за лично посещение *отгоре*, което особено ясно личи в химните за Рождество и Сретение. Именно Сретение се оказва първата явна, обществена *среща* между очаквания Христос и човека и затова – начало на публичната християнска, т.е. новозаветна песен. Старозаветната песен, взета сама по себе си като факт, се оказва по същия начин родена от осезаването, а като предобраз – песенна подготовка за идването на Новия завет и неговата песен. Ето защо църковната химнография често пъти се състои в буквални цитати от старозаветните песни или просто на библейски текстове, едновременно възпявайки ги и правейки ги на свой ред песен. Така, под условието за сбъдване на очакването, виждано като личното посрещане на милостта Божия или осезаването на славата му, се оказва, че музикалното мислене, за да е патристически вярно като песен, решително се определя от това, дали Бог е излязъл на среща с човека.

Определената като „жадувана“ среща, дава възможност да се види защо песента се разбира винаги като възпяване на **любовта** (II.4.1.) към Бога и неговия закон, наречен също и завет. В Стария завет самият Бог назовава словата си „песен“ и, съответно, любовта към словото му става песен. В Новия завет закон става любовта към Бога и ближния по примера на Иисус и затова самата любов става песен. Поради това песента, която бива библейски приета, се предхожда от благочестив живот, а ако не е съпътствана от него, бива е отхвърляна и осъждана. Словото, което от своя страна дава *заповедите*, се

разкрива двойко: непълно в Стария и напълно в Новия завет. Затова и патристическата песен ще бъде именно „възлюбването от цяло сърце и душа” на гласа и словото Божие, наречени *песен* – Бог ги открива като песен. Ето как, от една страна, патристическата песен се извежда генетично от персоналния заветен Номос и любовта към него (следвайки Моисей). От друга страна тя е като иманентно екзистиращо, есхатологично битие – въздига човека съгласно Божия закон, но и го съпътства вечно.

Особеното внимание, което е отделено на **музикалната жажда** (II.4.2.), се дължи най-вече на нейното преди всичко смислово и силно образно възпяване в химните – тя е такъв стремеж към Бога, който е приравнен с огнено, топящо любовно чувство. Заради тази прекомерна, вулканична любов към лицето Божие, песента на боголюбещия е наречена „песен на песните”, която според някои от църковните отци се отнася именно до Иисусовото лице. Като такава тя става едновременно най-желаната и най-трудната *песен за пеене*, образец за стремеж към лицето Божие и затова – образ на Богородица и, съответно, на всички певци. В Откровението преизобилната радост от лицезрението е представено като пеенето на вечната песен “алилуя” и затова, ако на небето ще цари вечна песен като израз на вечна радост от това лицезрение, тук на земята пак песента ще бъде символ на радост. Пътят към тази вечна песен е единствено през подражанието на любовта, възпята в Песен на песните, която в обобщен вид тук се нарича **патристическа брачна песен** (II.4.3.). Заради абсолютната си персонална и есхатологична дълбочина любовната песен ни се представя в химните като ликуване на жениха или радост на невестата, образите на които са взети от Песен на песните като най- яркия и близък човешки план, в който може някак да се представи пламенната любов към Бога. „Брачните” песнопения при отците водят началото си от тази книга, по същия начин, както песнопенията, изпъстрени с образи на *жажда, желание, любов* са взети от псалмите или други старозаветни книги. В това няма нищо антично и философско, но всичко е „разпалено” от съвършено личната, именна и конкретна любов, зададена в първата заповед на Синай. Фактът, че когато и да говори или пее за любов, патристиката се опира не на високите образци от античността, а на Писанието, се вижда и в представата за светлината. Изцяло библейска, тя също не намира допирни точки с идейния хоризонт на античната или Аполоновата светлина. Може да се каже, че поради стъпването върху Писанието, личната музика на църковните отци е всъщност съ-образяване с реалността, извикала Песента на песните и оттам – най- дълбока сърдечна песен.

Поради задължителното в песнопенията позоваване на буквални и/ли преразказани текстове от Стария и Новия завет, патристиката показва едно мислене, което работи с неимоверно много общи места. Това е, така да се каже,

химническата топка на отците на църквата или **мястото на патристическата музикална среща** (II.5.). Тази топка ще бъде основна колона в сградата на патристическата песен и ще създава нейната култура, а доколкото песента е в църквата – и църковната култура. Всъщност изобщо не може да се мисли песнопение, без в него да има такова общо място. Може да се каже, че откакто има „дърво за разумяване на доброто и злото”, оттогава има и смислов образ, обединяващ хората на библейската култура. Такива общи места са например Адам, Синай, Червено море, Витания, Витлеем, ангелските небеса. С други думи, църковнопесенната топка е не митологично или художествено (об)условена местност за творческо общуване, а описване на мястото на срещата с благодатта. Патристическата песен има за общо онова място, в което „откровено” среща Бога. Това е мястото, в което се е състояла или ще се състои срещата с него или с неговите избраници. Мястото е общо, първо защото е лично, тъй като условието да стане общо място е да е засвидетелствано лично от някого (Моисей, Давид, Йоан Кръстител, Иван Рилски). Такова място е и пустинята. Тя става едно от най-възпетите места и едва ли не символ на самото християнство. Не е възможно да се говори за църковното пеене без *отшелниците*. Отшелничеството и общежитийното монашество са „запазена марка” на отците на църквата. С малки изключения те винаги са монаси и „тяхното” място става мястото на най-прякото славословие, в което бива победено преходното мъдруване и животът става подражаване на ангелския, т.е. непрестанно славословие. Ето защо в песнопенията най-неизменно е мястото, където трябва да се състои срещата на Бога с човека. Нейните начини, форми, условия могат да се променят, но мястото и остава. В тази своеобразност на химнографската топка се открива и неизменното единство на различните видове песенност – тропари, кондаци, стихирни, акатисти.

Видените по този начин общи места позволяват да се разбере един на пръв поглед странен възглед за песента, който е твърде отчетлив у отците. Григорий Богослов, например, назовава песен онова, което изобщо не е за пеене, а и освен това е писмо. Такива са всички негови “песни”, които представляват поеми, писани по най-високите образци на античното образование. Аналогичен случай са и песните (химни) на Симеон Нови Богослов. Поезия, която обаче е наречена „химни”. Разбира се, още от античността „химнът” е песен, посветена на боговете, т. е. несветска. Различното при отците е, че тези химни биват реално мислени като песен, т.е. те са песни. По същия начин псалмопение е „четене”. Такова битие изглежда възможно именно поради приемането от отците на изначалното място на славословието към Бога в лицето на явилния се Месия. Както за античността мисленото пребиваване на Олимп неизменно се свързва с музика, така за отците мисленото пребиваване в Христос е славословие и песен. Онези, които с живота си са постоянно в него, се превръщат в псалмопевци.

Това славословие е същинската патристическа песен. Когато се извършва в ума, тя става безмълвна. Така текстовете и дори действията, които пращат ума натам, биват песен.

Описаното патристическо отношение води със себе си поглед, който, макар да носи есхатологична натовареност, се използва също и от културологическите и естетическите нагласи при търсене и изследване на историческо развитие на форми и идеи. Така възниква **проблемът за патристическото музикално развитие (II.6)**. Несъответствието е в това, че ако желаещият да върви по стъпките на църковните отци се постави изцяло в техния смислов контекст, ще се окаже пред липсата на развитие на форми, но пред живот на духа в сотириологични форми. Това се получава неминуемо, тъй като развитието предполага вървеж от по-несъвършени към по-съвършени форми или от нисък, първичен стадий на развитие към по-висок – защото думата „развитие” предполага по-късна във времето „зрялост” и някаква обективна целенасоченост. Но за живота на духа, който отците изразяват, тази дума е напълно неприложима. Светият дух, когото църквата изповядва и възпява като свой устроител и вдъхновител, няма развитие. Неговите „изяви” също не могат да са повече ли по-малко развитие. Поради това и патристическото пеене като „дихание на Духа” не може да има същностно развитие. Ако нотното писмо търпи развитие, доколкото се стреми към аналитично по-развит вид, това не означава, че патристическата музика, т.е. църковното пеене търпи развитие. То винаги ще звучи само по два начина – „в духа” или „не в духа”. Съответно и формите, които използва и които изобразяват тези два *modus existendi*, също ще са само две. Именно първите, за да се различават на езиково ниво, се наричат „икони”. Предвид този онтологичен смисъл (като битие на Светия дух в осезание) в църковното пеене не може да се говори за развитие и да се обсъжда формата като форма, т.е. като естетическо творчество, без да се *предвижда* в нея икона или „неикона”, е отношение, несъобразено с духа на отците. Ето защо между разбирането за музикалните форми при античността и разбирането за музикалните образи при патристиката не може да има мост нито на ниво смисъл, нито на ниво цел.

Основаващ се върху мисленето на песента като икона, въпросът за **музикалната писменост и патристиката (II.6.1.)**, т.е. за църковното нотно писмо на Запад и на Изток, придобива своеобразна динамика. За да може да се види нотацията (невмена или петолинейна) като свидетел на патристическото музикално мислене, въпросът „какво се нотира” става изцяло смислов и в музикалното мислене, уплътнено чрез нотацията, се виждат нагласи и състояния, които характеризират цели общности. От известно време насетне Западът нотира преди всичко своето „търсене”, издигнатия в схоластиката ум. Търси се музикална точност по същия начин, както се търси богословска

точност, и точката на мислене рефлексивно става точка на музикалното писане. Изтокът нотира най-вече „опита“ и поради това фиксацията в точка е невъзможна, тъй като аскетическият опит не позволява обектно постигане и, респ., интелектуална пунктуация. Затова записването придобива условен характер и в този случай трябва да се разбира като урегулиране – като процес не на новаторство по отношение на мисленето, а на желание на запазване на духа на песента, която винаги се именува „нова“, но се разбира като предание, като „отеческа“. Ето защо нотацията, както и самият ѝ вид, става отзвук на богословски опит, и музикалното сравняване между Запад и Изток от времето на утвърждаване на съответните им нотации същностно трябва да се търси в патристическото отношение към християнското благочестие. С други думи – не толкова в разглеждането на нотационни похвати и музикални форми, колкото в разкриването на житейския опит, който се изразява в една или друга музикална форма.

В проблематиката на нотната традиция неминуемо влиза и въпросът за **музикалното авторство** (II.6.2.). Спрямо патристическия критерий отново се явяват два вида музикално авторство: а) продължаващо музикалното предание, намирано у отците, и б) изнемогващо пред него. В (а) първия вид авторство именният подпис необходимо ще свидетелства не за пораснало индивидуално свето- и себеусещане, за „открилия себе си“ автор като *homo mensura omnium*, а обратно – за приемането на мярка извън самоволието, за откриваното зад името предание, за *ecclesia mensura hominum*. Тогава откриването или подписването на името подписва традицията. Патристическото „както нашите отци предадоха“ се проявява в музикално отношение като подпис – както ми предадоха отците, така и аз пея, за което се подписвам. Тук не би трябвало да има авторство като творчество или хрумване, а продължаване като обогатяване. Обогатяване на предадено наследство, което именно е същността на (б) вторият вид авторство. Има подписана традиция, а не изявено авторство, което означава поемане на тежестта на приемството и на отговорността пред преданието. Патриаршеският печат за отговорно влизане в това пеене-предаване е титулт (протопсалт, майстор, доместик), който е *insignium* на Църквата именно като печат за верност. Подписаният титул показва личното участие в традицията и нейното носене и пазене. Така патристическото музикално мислене различава в себе си два образа на една и съща „нова песен“ – безименното и именното нейно пеене-предаване. При това особеното е, че нито безименната традиция е безлична (първична), нито именната е авторова (вторична). Така именната, но неавторова традиция на патристическата „песен“ се различава в корена си от именната, но авторова песен на *Ars Nova*, което прави първата несъмнено традиционна и така – път за изследователя на музикалното мислене на отците. Една от разликите, които това „традиционно“ мислене прави, се открива в

педагогически план. Образованието и знанието на античната музикалната систематика и питагорейско-платоновите математики сфери не помага нито за научаването на певческото винаги „ново” предание, нито за получаването на титула *майстор*, *доместик* и пр. Титулуването не е на основата на познаването на научната музика, и поради това е налице изначална разлика между „учен-музикант” и „носител на предание-певец”. Второто е възможно да се съчетае с първото, но по никакъв начин не зависи от него. При това на певците „носители” се поверява катедралното пеене и грижата за неговото предаване. По тази причина те непременно преминават през твърде високо образование и следователно тук не става въпрос за обичайната разлика между „учен” и „носител на предание”, каквато се наблюдава между фолклориста и информатора, или между *musicus* и *cantor*. Поставени в този ред, „научните” съчинения ще бъдат странични на *патристичното* в смисъл на принадлежност към благочестието на отците в песен.

Като продължение към въпроса за патристическата песен се разгледани отношенията между **църковните отци и изкуството „музика”** (II.7.). Главното, което обособява мисленето на отците в случая, е тяхното следване на библейските текстове. С това най-вече се обяснява защо сложното понятие „музикално мислене” не е точно спрямо тях. В Новия завет самата дума „музика” не се използва, освен един път в Откровението. Там се говори за „музиканти”, при това напълно негативно. В Стария завет се среща няколко пъти отново в множествено число и отново негативно. Песнопенията често взимат това отношение буквално. Така „музиката” (в ед. ч. – изкуството) в библейски и химнографски план е подмината, а на „музиките” (в мн. ч. – свиренето, свиренията) е сложен отрицателен печат. При такова, открито библейско мислене, патристична собствено „музика” не може да бъде търсена и за такава не би трябвало да се говори. От друга страна, тя е напълно немислима като „изкуство на музите”, тъй като в онтологията на патристическото мислене то не е възможно. Така както исторически, така и смислово говоренето за църковна *музика* по отношение на химните и Писанието се оказва напълно некоректно и нередно. Може би също и по тази причина отците взимат Псалтира и псалмите за определителите на музикалното отношение на човека към Бога („коренът на живота е псалмопение”; „животът ти да бъде псалм”). Затова, след като има „немузикален”, т.е. немузен произход, патристическата храмова музика, освен че не се именува „музика”, а „пеене”, „псалмодия” и пр., използва дори вътрешно, като апарат, библейски реалии. Църковните *песен*, *глас*, *псалм*, *химн*, *кимвал*, *гула* са всъщност преведени реалии от старозаветното богослужение, чиито превод на гръцки влиза в църковно обращение със *Septuaginta*. Така дори и в по-късното „осмогласие” певческото понятиено мислене, ще има онтологичната етимология или причинността на

богослужебността, т.е. църковното песнопение ще се основава изключително върху светото Писание. При такава почти абсолютна свещенотекстова позиция се открива своеобразието на патристически музикален етос. Психагогичната духовна сила на песента е указана в светото Писание, дадена е от Бога и е възможна в условието на примирението с него. Най-ярък пример за певец (и песнописец) на такива песни е цар Давид, който поради това става и патристически образец за свято и действено преобразяващо пеене. Вижда се, че патристиката прилича на античността в своето музикално обръщане към душата, но се разминава с нея в условията и предпоставките, в които разглежда музикалното влияние. Разминава се и по отношения на неговия генезис, смисъл, а също така и хронологически. Така патристическият музикален етос се откроява като самостоятелно учение, което поради особеността си трябва да бъде определено като *вокално-химнически етос*.

Псалмовият смисъл открива пътя към разбиране на **Solo vox на отците** (II.7.1.). Изключителното въздигане на достойнството на човешкия глас е накратко изразено с известното от Атанасий Александрийски обяснение на псалмовия стих „пейте разумно” като „не с китари” (μη διὰ κιθάρων). Настояването на solo vox е преди всичко предлагане на нов поглед към музикалното въобще, който очевидно се основа не на митологичното музикално начало (в античния случай олимпийско-азиатско). Тази новост е своеобразна отрицателна музикално-инструментална революция, която не е неогенна, а е разбрана като наследник на *хвалитния* смисъл на песните от Стария завет. Изцяло „словесната служба” в Новия завет и творенията на отците е логическо литургическо продължение на „пейте разумно”. Мисълта на Атанасий отразява в случая не отделна позиция на един от видните архиепископи, а цялостното патристическо приемане на пророческия смисъл на псалмите, който се отнася главно към идването на Месия и служението му като служене на Словото чрез слово. Така, отхвърлянето на музикалните инструменти у отците е най-вече положително утвърждаване на смисъла на словесното песенно служение, и едва след това отнасяне на инструментите към старозаветния култ или кръга на езическите обичаи. Музикалните инструменти, от своя страна, макар и използвани в старозаветния храм, са изобретение на наследниците на Каин, т.е. обърнати единствено към човека и по тази причина, в плана на персонализираното слово Божие, биват отхвърляни.

Стремежът за утвърждаването единствено на човешкия глас за сметка на всякакви музикални инструменти се корени също така и в схващането на **песента като патристическо ръководство** (II.7.2.). В обръщането си към изкуствата изобщо отците проявяват нагласа, която е свършено различна и дори чужда на античността. Тук тя бива наричана „пастирска”, имайки предвид както конкретно личното, т.е. епископското, така и обобщително стадното, т.е.

богослужебното начало. Пастирската грижа ще бъде онази, която ще трябва да реши какви художествени средства да се използват и по какъв начин изобщо да се организира общественият и частният християнски живот, като самият пастир бива призван да подражава на Добрия пастир. Така се получава една задължителна насоченост на изкуството не толкова хоризонтална или вертикална, а оградна. Изкуството е в служба на опазването на стадото и израз на самото него. Затова и заетият от античността образ на Орфей е различен в християнството. Той по същество няма общо с античността, доколкото „добрият пастир” ѝ е чужд. По този начин чрез изкуството пастирската нагласа намира път към утвърждаване на истините, които да пазят стадото и така самото изкуство става изобразимо като музикален инструмент на архипастиря (което и собствено говорят образите на Орфей-Христос). Поради това архиереите в градовете и игумените в манастирите исторически се чувстват лично отговорни за християнското пеене и изобщо музикално художествен живот. Отговорен именно по такъв начин, Амвросий Медиолански установява т.нар. „амвросианско пеене”. Тази грижа е напълно нова. Античността не познава подобен персонифициран (епископски) музикален авторитет, който да има силата да разпорежда кой е правилният музикален живот. Животът на човека-общност и човека-единица, които възприемат себе си като „Божие стадо” „словесна овца”, от една страна, няма аналог в античността, а от друга – необходимо обуславя едно съвършено ново мислене и светоусещане, това на пасома или пастира, като и във втория случай той пак е под ръководство, т.е. пасом. Именно в този новозаветно роден, архипастирски поглед се вижда лостът за обяснение на “нравствено- догматичните” обяснения и тълкувания на пеенето и музиката по смисъла на неговото решително влияние върху съставянето на най-важните литургични текстове. И отново пастирската нагласа е отговорна за изявеното по недвусмислен начин и на много места в химните и патристическите текстове антиелинско отношение, разбирайки под това елинската мъдрост и философия. Това отношение помага също така да се разбере защо онтологично приемство между античния и патристическия „пределен битиен хоризонт” е немислимо. От своя страна търсенето на практическото музикално приемство е лишено от смисъл, доколкото църковните отци утвърждават, от една страна, приемство по линия на пророците и откровенията на Стария завет, а от друга – съвършено нов живот и песенно мислене.

Заключението повтаря накратко основния въпрос и неговите отговори по отношение на античността и патристиката. Обръщането към „музикалното” необходимо поставя проблема за методологията на неговото търсене. Търси се подход, който да помогне да се разкрият такива същностни музикални нагласи, които да побират формите на многообразни духовни полета, обединени под

общо име (антична музика, патристическа песен). Поради това главен методологически въпрос по отношение на античността става въпросът за музикалните теории и музикалните паметници. Могат ли те да се приемат за *музикалното мислене*, а и изобщо за музиката на античността? Според изложението отговорът е отрицателен. Основание за такъв, противоположен на научната музикология, отговор се търси в музикалните явления, които независимо от рефлексивната санкция задават музикални хоризонти и дори смислово определят цели културни изисквания през цялата исторически приемана античност.

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

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

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

– основа за отхвърляне на музикалните инструменти от богослужебния живот. Отговор на въпросите и тук, както и при античността, отново се търси в такива пластове, които да разкриват възможността изобщо да си само в един „песенен” тропос. Те биват откривани в патристичните „време”, „славословие”, „закон”, „песен” и (преди всичко) „пастирски авторитет”.

Върху основата на така направеното изследване се стига до общия извод, че макар сравнени, *музикалното* мислене на античността и музикалното мислене на патристиката са онтологически незаменяеми; изцяло самобитни.