

протоиерей Иван Стоянов Иванов (Кюмурджийски)¹

ПРЕПОДАВАНЕТО НА ПРАВОСЛАВНАТА ВЯРА СПОРЕД ПРИНЦИПИТЕ НА ЛИТУРГИЧНИТЕ ВИЗАНТИЙСКИ ТРАКТАТИ. СВИДЕТЕЛСТВА И ИНТЕРПЕТАЦИЯ

Abstract: Fr. Ivan Ivanov (Kyumurdjiyski), *Teaching of the Orthodox Faith according to the Principles of Liturgical Byzantine Treatises. Testimonies and Interpretation.*

The questions related to the ecumenical character of the Liturgy, the role of church music and hymnography, and specifically Eastern and Byzantine church singing, as a means of professing the faith of the Orthodox Church, are driven by paradigms for clarifying fundamental liturgical issues. These issues are addressed through objective scientific study of sources from the medieval Byzantine period of worship development and their correct interpretation today. This research highlights how these paradigms reflect the understanding of church music both as a phenomenon of the Church's musical and hymnographic creativity and as a primary liturgical means for knowing God. In other words, church music serves as a tool for understanding and properly participating in the Liturgy and for accurately confessing the faith. Some of the research problems and aspects presented here have been addressed in various studies of musicological and medieval traditions in both the East and West. However, this text represents part of my ongoing research, which aims to demonstrate the need for a new theological interpretation. This interpretation seeks to rediscover the church musical and liturgical "treasury" preserved by faith and tradition.

Keywords: *Theology, Liturgy, Church music, Hymnography, Musical and Theoretical liturgical treatises, Hesychasm, Medieval studies*

¹ Преподавател в Богословския факултет на СУ „Св. Климент охридски“ в София и в Богословския факултет на Папския Латерански университет в Рим.

Благодат, вяра и мистика в химнографското творчество на средновековните отци на Изток

Християнската вяра и мистика се оказват основа в процеса на създаването и тълкуването на музикалните-теоретични трактати през Средновековието. Авторите на трактатите-пападики (в повечето случаи майсторите и протопсалтите) са въвеждали в изкуството на пеенето на основата на православната вероизповед. Учениците (псалти и духовници) са възприемали от своите учители *учението* за Църковната музика благодарение на вярата им в Бога, като Творец на всичко видимо и невидимо, и Промислител за човешкото спасение. Средновековните музикално-теоретични трактати, според откритите кодекси, са наречени с различни имена-заглавия: *Διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης; Διδασκαλία σύντομος τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς; Διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης τί ἐστὶν ἢ χειρονομία; Διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης; Ἀκρίβεια καὶ διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης...; Σημάδια τῆς ψαλτικῆς τέχνης; Προπαιδεΐα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς; Προπαιδεΐα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, σημάδια τῆς παπαδικῆς; Σημάδια τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς; Προπαιδεΐα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς; Παπαδικὴ τέχνη; Ἑρμηνεΐα τῶν παραλλαγῶν, καὶ θεωρητικῶν τῆς μουσικῆς τέχνης; Παπαδικὴ σημάδια τῆς μουσικῆς τέχνης; Ἄδηλου ἀφήγησις περὶ ἀρχῆς καὶ προόδου τῆς μουσικῆς, καὶ θεωρητικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, οὗ ἢ ἀρχὴ τῆς μουσικῆς ἦν εἶπον συνέχειαν.*

Когато се говори за християнската вяра, е необходимо тя да бъде свързана с конкретни и видими образи и същевременно не трябва да се забравя, че вярата не е нещо видимо и конкретно. Нашата вяра е плод на спасителното дело на Господ, Който според Неговата воля и нашето желание, ни е направил вярващи и ни е дал възможността да спасим душите си. Ето, затова вярата е нещо невидимо, както казва св. ап. Павел във 2 Кор. 4:18: „Като имаме пред очи не видимото, а невидимото; понеже видимото е временно, а невидимото – вечно” и 1 Тим. 1:16: „ала не се срамувам, понеже зная в Кого съм повярвал и съм уверен, че Той е мощен да запази моя залог за оня ден”.

Вярата е духовен и мистичен дар, заради който християните

славословят и прославят Бога. Така са вярвали първите християни, така вярваме и днес. В Средновековието свидетелство за вярата е било всичко сътворено в сферата на богословието и християнското изкуство, в това число и музикално-химнографските творения на преполюбните отци на Църквата. Такава вяра е била необходима и на византийските музикални автори, за да дръзнат да *музикословят* и *химнословят* всевъзпявания Бог. Св. Куюмджиева споделя, че „в стремежа за запазване на вярата, така както тя е била установена от светите отци, източното пеене се оказва събирателна точка за традициите на отделните православни народи и езиците, употребявани в богослужението им: гръцко-славянското двуезичие е наследство от най-ранната Кирило-Методиева епоха от IX век. Компилирането на различни традиции особено се активира точно по времето на св. Йоан Кукузел и се открива в изворите чак до XIX век. Прецизните обозначения в многобройни ръкописи, свързани и с името на големия майстор, свидетелстват за това. Те казват, кое песнопение е „старо“ или „ново“, „монастирско“ или „катедрално“, „църковно“ или „народно“, „обширно“ или „кратко“; от къде е дошло и/или как е било изпълнявано в Константинопол, Йерусалим, Солун, Света Гора, Атина, България, Сърбия, а дори във Франция и Персия; как е било направено: „изкусно“, „красиво“, „лесно“ или „трудно; какво имитира и/или какво представя...“²

Принципите, върху които се формира музикално-химнографската традиция на Изтока е ясен – предаване на учението от учител на ученик, на основата на истинската вяра на Църквата. „Както в Източното богословие, така и певческите трактати липсва дефинитивния подход, отстъпващ място на личното общение посредством традицията. На преден план е живото предание, свързващо учителя и ученика“.³ Така средновековните отци на Изтока в своите певчески трактати – пападики, съдържащи доброгласното и ангелогласно творчество, се дистанцират от западноевропейската теоретична мисъл и нейният рационализъм, ако трябва да се направи паралел с музикалната

² Куюмджиева, С. *Стихирарът на Йоан Кукузел. Формиране на нотирания възкресник*, София: Гутенберг, 2004, с. 110.

³ Мечкова, К. *Осмогласната система на византийската музика в изворите теоретични текстове. Тетрафонията*, В. Търново: Абагар, 2009, 29–37.

естетика на Запада. Западноевропейското понятие за *ars nova* се основава на моделите *subtilitas*⁴ и *dulcitusudo*⁵. Така тези нови в западната нотация закономерности ѝ придават по-изтънчен вид. За разлика от него през същия период – XIII–XIV векове – на Изток се утвърждава музикалното явление доброгласие, калофония, красивозвучие на основание на богословието на отците-исихасти. В този контекст европейската музика приема две различни направления. Християнският традиционализъм и музикална възърковеност остават присъщи на европейския Изток, където „самият акт на музициране е не толкова музикален процес, а по-скоро музикално видение, мистично преживяване, чиято истинност е засвидетелствана в нотиранияте певчески доброгласни богослужбени книги и теории”⁶.

Източната музика се утвърждава посредством своята монодийност, т.е. тя е едногласна и придържане към новото – по-истинното старо, се превръща в истинското църковно звучене, явяващо историческа форма на тълкуване на традицията. Доброгласната музика е „медитативно силна музика – тя е инструмент, средство за духовно усъвършенстване в устрема към човешкото обожение”⁷. Източно-църковната музика не се развива към многогласие, каквото явление се наблюдава на Запад. В източното пеене всички изпълнители пеят заедно, с което свидетелстват за единството си във вярата. Източното пеене „не допада за хармонизиране на няколко гласа, понеже хармонията го задушва и то губи от своята прелест и красота”⁸. По тази причина в това пеене се използва исон, което в превод от гръцки означава равно. В това изследване се прави анализ на този музикален знак и неговата употреба, отразено в музикално-теоретичните трактати⁹. Западната музика се развива в своята полифоничност

⁴ *Subtilitas, Ars subtilior* – изтънченост, финес, префиненост.

⁵ *Dulcitusudo* – сладост, хубост на мелодията, на звуците и тяхната последователност.

⁶ Мечкова, К. *Осмогласната система на византийската музика в изворовите теоретични текстове. Тетрафонията*. В. Търново: Абагар, 2009, с. 36.

⁷ Тончева, Е., „Исон-практиката в църковната музика на източноправославния балкански регион: идеята за многогласие“. *Българско музикознание*, 3 (2001), с. 8.

⁸ Срв. Богоев, М. *Учебник по източно църковно пение*, София: Синод. изд., 1992, с. 54.

⁹ Исонът, или исото „е музикално явление в осмогласното църковно пение от голяма художествена стойност”. Преди много години в църквите на древните православни патриаршии освен чин на певците е съществувал и такъв на исониращите,

(многогласие) и принципна автономност на музикално-теоретичните постановки и произхождащите от тях художествено-творчески постижения. Според К. Япова общата музикална същност на Европа „преминава в две постепенно отдалечаващи се една от друга музика, присъщи на европейския Изток и Запад”.¹⁰ Източноправославната църква остава вярна на традиционното схващане за духовността и произтичащите от нея култово-художествени проявления. Елена Тончева, основаваща се на новите научно-изследователски принципи на тълкуване на средновековната църковно-песенна традиция, определя, че в късноризантския време „източноправославната музикална рефлексия е могла да се превърне в музико-знание, но остава Бого-словие”.¹¹

Византийската църковна музика през Средновековието е подчинена на закона на вярата и молитвата, извиращи от недра на Священото Писание и Священото Предание, за да се превърне в закон на живота за християните. Поради това и в изследването на византийското литургично и музикално наследство се преплитат богословските, медиевистични, музикологични и исторически анализи, което е необходим процес от обективното познание за музикално-химнографските литургични творения на Църквата. Това дава възможност за изследването на византийската музика, като се използват инструментите за разгадаване на мистичните принципи на средновековната мелодия и оформянето на нейните специфики. Самият термин византийска музика и неговата употреба, според Велес е „бил въведен от съвременните изследователи на източното църковно пеене, предимно на гръцки език, и на мелодиите на определена група от церемониалните химни в чест на Императора и императорското семейство и високопоставени личности на Православната църква”¹². Употребата

които са пригласяли на певците. Исонът обикновено се държи от исонирация върху основния тон на мелодията и служи за гласова основа на църковните певци по време на изпълненията им“. Богоев, М. *Учебник по източно църковно пение*, София: Синод. изд., 1992, с. 54.

¹⁰ Япова, К. *Църковност и музикално мислене, с примери от творчеството на Добри Христов*, София: Институт за изкуствознание – БАН, 2006, с. 120.

¹¹ Тончева, Е. *Исон-практиката...*, с. 9.

¹² Wellesz, E. A. *History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Clarendon Press, 1948, p. 1.

на каквито и да е музикални инструменти в богослужението е забранено. За хваление на Бога във византийската музикална традиция се използва само човешкият глас. Музикални инструменти са се използвали в профанната музика на Византия, например органът, които е бил част от императорския протокол.¹³ Може да споменем, че „от едно свидетелство от Псевдо-Кодин става ясно, че при интронизацията на византийски императори в катедралата „Света София” в Константинопол били използвани музикални инструменти, но това нямало отношение към богослужебните песнопения.¹⁴

Под византийска музика, в най-общ контекст, се разбира главно духовната, сакрална музика на Византийската империя (в периода от 330 до 1453 г.), както и поствизантийската и новогръцката църковна музика. Това се свидетелства от различни ръкописи с нотирани песнопения и музикално-теоретичните трактати. Характерна особеност на византийската музика е, че тя е акапелна, т.е. тя е изключително и само вокална без използването на музикални инструменти, от което произхожда и фактът, както определя Тончева, че „невмените записи на византийската музикално-писмена система обозначават поредица от мелодически интервали с относителна тонова височина...”¹⁵ Донякъде тези факти помагат за изясняването на характера на богослужението въобще и на църковната музика в частност. За разлика от древната юдейска практика и певческата практика на Запад за хваление на Бога, в източното пеене се използва само човешкият глас, считан за най-съвършеният музикален инструмент. Някои църковни писатели, като еп. Теодорит Смирненски, сполучливо сравнява органа с една изкуствена машинка за славене на Бога, и хвали православните християни, които вместо с изкуствен орган, хвалят Бога с естествен орган – гласа¹⁶. Това разбира се е еднозначно тълкуване, характерно за източния монашески максимализъм. От друга страна,

¹³ Срв. Флорос, К. *Въведение в невмознанието (Средновековни нотни системи)*. Превод от немски и българско допълнение с обзор на православната музика в България (IX–XIX/XX век): Елена Тончева. София: Инст. за изкуствознание, 2006, с. 41.

¹⁴ Срв. Делипапазов, архимандрит Авксентий, *Литургия*, Пловдив: Праксис, 2005, с. 36.

¹⁵ Тончева, Е. „Нотации в славянските ръкописи до XV в.“ *Славянска палеография и дипломатика*, 2 (1985), с. 104.

¹⁶ Срв. Богоев, М. *Учебник по източно църковно пение*, 11–12.

мнението на някои специалисти в областта на музикознанието, като това на изтъкнатия музиколог С. Брашованов, че „източно християнската музика не отбелязва високо историческо развитие – тя не се домогва до многогласен стил, до по-сложни форми, до оползотворяване на инструменти”,¹⁷ е в разрез със специфичния характер на тази музика. Този характер трудно би могъл да се разбере и почувства от незаинтересована страна на „външен слушател”.

Но независимо от историческата фактология, изследванията и интерпретацията на музикално-химнографските текстове става основно с помощта на богословския и литургичен анализ на проблемите, отнасящи се до вярата, Божията благодат и сакраменталната мистика на Изтока, което изисква тяхното изяснение и използване в процеса на правилното разбиране и тълкуване на тук разглежданите литургични и музикално-теоретични творби. Каквито и да са външните белези за разпознаване на църковността и реалната същност на музикалните феномени на Изток и на Запад, то основно остава духовното и мистично възприемане на целия музикално-химнографски потенциал в оформянето на литургичните последования на Църквата и проявата на благодатта в този процес. Така Божията благодат (χάρις), определена в учението на един от най-изявените исихасти, мистици и учители на Църквата св. Григорий Палама, се нарича освен „предмета, даван милостиво, но понякога е самият акт на даване”¹⁸, както и „красотата, привлекателността, украсата и славата на всяко естество (т.е. красотата, изяществото) на думите и разговорите...”¹⁹. Това определение синхронизира и с проявите на безсловесното и ангелско пеене, и химнографските творения на Църквата, като израз на най-съвършени форми на славословие към Бога. Разбирането на Божията благодат като проява на съвършени музикално-песенни и химнографски форми, наричани през Средновековието благозвучни – καλλωπισμός, също може да се търси в разбирането и семантиката на думата χάρις.

¹⁷ Брашованов, С. *История на музиката*. София: Българска книга, 1946, с. 28.

¹⁸ Стоядинов, М. *Божията благодат. Богословско изследване*, В. Търново: Праксис, 2007, с. 35.

¹⁹ Св. Игнатий Богоносец: *Послание до Поликарп*, 2, 7 (според Лука 6:32–33) благодатта като награда и дар (PG 5, 720); *Послание до Римляни*, 1 (PG 5, 688A), *Послание до Смирненци*, 1 (PG 5, 708B); *Пастир на Ерм III*, X, 4 (PG 2, 1011).

Доказателство за това е също разбирането на термина благодат, което се характеризира с различни определения, както в гръцката античност, така и в текстовете на Священото Писание на Стария и Новия Завет. Така например думата χάρις произлиза от думите χαίρω, χαρά, χάρις, χάρτος в нейния смисъл на удоволствие, радост и благоразположение, като свойство на предмета и изразяване на чувства²⁰ или телесна красота²¹, използвана в определението на произведение на изкуството, лична красота, сладост на речта²². Преводачите на гръцката версия на Стария Завет (Септуагинта) превеждат думата *hen*, многократно използвана по отношение на Бога, с думата χάρις, със значение – удоволствие, приятност, красота, изящество, мъдрост (Екл. 10:12; Сир. 21:19), където на някои места вместо χάρις се използва определението κάλλος. Така, двусъставната характеристика на думата благодат се разбира като дар χάρις и милост έλεος. „Милостта Божия в Стария Завет се изразява с еврейската дума *hen*“²³, определена в Притчи 31:30 като κάλλος. Тук несъмнено можем да търсим прилика между названието за благодат в гореспоменатите класически и библейски текстове с названието на средновековните музикални творения, определени като доброгласни, сладкогласни. Те са изследвани в музикологията и изяснени с емпиричните доказателства на изворите. Е. Тончева, като се основава на изследванията на късновизантийските ръкописи, направени от Д. Кономос, потвърждава, че новокомпозираният репертоар се свързва с определения като *калописмос*²⁴ и *калофоникон*²⁵, което се превежда като украса, подобрене и сладкогласен (*калоφωνία* от *καλός* – хубав и *φωνή* – глас). Новокомпозираният творби през XIV в. показват техниката *καλλιπίζω*²⁶, с „която се постигат разширения на равнището на мелодиката чрез свойственото на периода ползва-

²⁰ Срв. Платон (*Пир*, 183b; *Федър*, 254a) и Хезиод (*Дела и дни*, 65).

²¹ Срв. Омир (*Одисея*, 298–297, 18).

²² Срв. Омир (*Одисея*, 175, 8; 235, 6).

²³ Стоядинов, М. *Божията благодат...*, с. 46.

²⁴ Conomos, D. *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*. Thessaloniki, 1974, с. 44–45.

²⁵ Williams, E. *John Kukuzeles Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*. Ph. D. Thesis. Yale University, 1968, с. 72.

²⁶ Срв. Conomos, D. *Byzantine Trisagia...*, с. 44.

не на традиционна мелодическа „лексика“²⁷ – разпевни мелодически фигури-формули, грижливо представени в упражнения тип „интонационни речници“, като т.нар. Певческо (хириномическо) упражнение на преп. Йоан Кукузел (особено често невмирано в аколутитите, наред с появата на сходни по тип упражнения от неговите съвременници Йоанис Гликис и Ксенос Коронис“²⁸. Творби, „обвързани със стремеж към своеобразната късновизантийска мелодическа „риторика“ – аналогия на т.нар. плетение словес в късновизантийската литература“²⁹ в духа на исихасткия християнски „максимализъм“³⁰. Този репертоар е изследван от двама видни сръбски медиависти Д. Стефанович и А. Яковлевич, но те от своя страна не отбелязват жанровия характер на репертоара.

Литургичен интерпретация на химнографските творения и византийските музикално-теоретични трактати

Правилното тълкувание на музикалното литургично творчество се дава благодарение на богословското осмисляне на тази музикална стилистика. По въпроса за екзегезата и алегорията, използвани в интерпретацията на музикално-химнографските феномени и тяхното възприемане от човека, допълва К. Япова: „идеята, че нещо може да говори за нещо друго предполага съществуването на две смислови реалности – наличната, тази, с

²⁷ Срв. Тончева, Е. „За „плетение словес“ в музиката на византийско-славянската културна общност през XIV век“. *Българско музикознание*, 4 (1981), 41–52.

²⁸ Срв. Тончева, Е. „Преписи на хириномическото певческо упражнение на Иоан Кукузел. (Към проблема за развитието на византийската музикална традиция през периода XIV – XIX в.)“. – В: *Изв. инст. музикознание*, 18, София, 1974; Тончева, Е. „Към проблема за съотношението структура-съдържание в ръкописните певчески книги през XVIII–XIX век“. – В: *Богослужебните книги – познати и непознати. Материали от научната конференция: Методологически проблеми по описанието на богослужебните книги*. София, 2008, с. 418.

²⁹ Срв. Лихачов, Д. С. *Развитие русской литературы X–XVII веков*. Ленинград: Наука, 1973; Тончева, Е. *За „плетение словес“ в музиката...*, 41–52.

³⁰ Срв. Майендорф, прот. Й. *Византийско богословие*. Прев. Б. Рушкова, София: Гал Ико, 1995, 100–102; Иванов, дякон И. С. *Между ангелите и човеците...*, 44–163; Lingas, A. „Hesychasm and Psalmody“. – In: *Mounth Athos and Byzantine Monasticism. Varorium*, 1996, 155–168.

която се среща (виждаме или чуваме), и скритата, означената. Така стоят нещата откъм четящия, слушащия, тълкуващия. Той има пред себе си път в разбирането, който тръгва от видяното, чутото и прочетеното, което като такова вече има своя смисъл (езиков, формален, сетивен), и се отправя към скрит смисъл, който се намира под, зад или отвъд първия. Оттук в християнския екзегезис тълкуващият трябва да възстановява отношението между буквалния смисъл и първия пласт от „скрития смисъл“ в текстовете на Свещеното Писание – между смисъла, представящ нещата, лицата или събитията от библейския разказ, и скритото зад тях алегорично послание на този разказ, отвеждащо към новозаветните истини. От едната, буквалната реалност той трябва – чрез разяснение, проповед, напътствие – да извърви пътя към другите³¹.

Според протопр. Николай Шиваров „задачата на екзегезата е да разкрие тайнственото значение, като за това спомагат изясняването на историческия контекст и образната рамка. При него се взима „Свещеното Писание като единствено неделимо цяло“³². „Възможният екзегетически субективизъм се избягва, когато не са скъсани връзките с Църквата“³³, а херменевтичните принципи и правила би трябвало да послужат за преосмисляне и ново изучаване на Писанието и светоотеческото наследство“³⁴. Защото и по отношение на литургичното тълкуване на музикално-химнографските творения на Църквата „екзегетиката трябва да запазва своята научна сфера, както и догматиката – своята. Но, когато се разглеждат религиозни текстове, не може към тях да се подхожда само с езиковзнание и литературознание, с мислите и постановките на хората от ХХ–ХХІ век. Преданието е от голяма помощ, а неговата непрекъснатост се взима под внимание, като че ли повече в догматическото богословие... Тълкуването на Свещеното Писание трябва да бъде в Църквата, сред нейния плурализъм и

³¹ Япова, К. *Звук и емос. Вариации върху тема от Боеций*, София: Инст. за изслед. на изк. 2011, с. 109–111.

³² Vellas, V. *Die Heilige Schrift in der griechisch-orthodoxen Kirche*. – In: *Die Orthodoxe kirche in griechischer Sicht*. Hrsg. V. Pangiotis Bratsiotis. 2. Aufl., Stuttgart, 1970, 134–135.

³³ Oikonomos, E. *Bibel und Bibelwissenschaft in der orthodoxen Kirche*. Stuttgart, 1976, p. 47.

³⁴ Свв. Florovsky, G. *Bible, Church, Tradition: An Eastern Orthodox View*, Vol. 1, Belmont, Mass, 1972, 28–29.

в нейното единство, в продължение на вероизповедната традиция³⁵. Още повече, че съдържанието на християнското музикално и песенно творчество е било пропито със желанието на вярата и религиозната нагласа да се възхвалява Бог както ангелите, но разбира се, песента е трябвало и догматически правилно да изповядва вярата в Единостъщата Троица, феномен, който ясно се открива в песенните творби от времето на исихастите и средновековните певчески трактати.

Литургичните музикално-химнографски творения също са подложени на вид екзегезис (ἐξήγησις) – тълкуване, термин използван в ръкописните книги от късновизантийския период³⁶, терминологично обвързан с музикални творци, които подлагат на лично тълкуване и преосмисляне на вече утвърдената певческа практика³⁷, без да се правят крайни и необратими промени в характера на музикалните произведения. Това се наблюдава изключително много в творбите на църковни композитори от периода на исихазма и дори по-късно, когато се съставят певческите сборници антологии-аколутии. Такива са музикотворците преп. Йоан Кукузел, Йоан Гликис, Ксенос Коронис, Йоан Лампадарий Клада, Мануил Хризафис³⁸. Техните произведения отвеждат от видимото към невидимото, в следствие на въвеждането на определени, валидни за интерпретация само от посветените в тайната на музикословието, фигури-формули, загатващи за музикалния етос, свързващ истините на вярата с истините за музиката, разкрити по алегоричен начин и подложени на необикновена екзегеза. „Антологичният принцип, свързан с широката практика на екзегеза се определя като основен във византийската книжовност; византийската богословска литература – както твърди прот. Йоан Майендорф, е изключително антологична по природа. Тази особеност се основава

³⁵ Шиваров, протопр. Н. *Херменевтика...*, с. 170.

³⁶ Срв. Тончева, Е. „Музикално тълкуване /екзегезис/ на балкански мелодии в Скитския „Болгарский распев” (Към проблема за поствизантийската музикална естетика на Балканите през XVII – XVIII в.)“. *Българско Музикознание*, 2 (1988).

³⁷ Срв. Makris, E. *Byzantinische Music – Neugrichische Kirchenmusic. Symposium Music und Kirche. Kirchenmusic auf den Balkan*, 2004. Brixen, 2006, 39–52.

³⁸ Срв. Тончева, Е. „Към проблема за съотношението структура-съдържание в ръкописните певчески книги през XVIII–XIX век“. – В: *Богослужебните книги – познати и непознати. Материали от научната конференция Методологически проблеми по описанието на богослужебните книги*. София, 2008, с. 424.

на свойствената на православните умонагласи теория на знанието с присъщата ѝ ценностна равнопоставеност между Писание и Предаване, благодарение на което се запазва „широкият жив и непрекъснат континуитет на Апостолската църква, живото богословие“³⁹.

Явлението екзегезис постепенно се генерализира и се развива в Средновековието. Така Баласиос (II-та половина XVII в.), Йоанис Трапезунтиос, Петрос Пелопонисиос, Петрос Византиос (втора половина на XVIII в.) поставят основата за новата семиография. Аналитичната система на Петрос Пелопонисиос става свързващо звено между стария начин на писане на музика и новия начин. През XVIII в. се пристъпва към по-съществен анализ на старите мелодии чрез повече фонетични (интервални) символи (невми), с които се смята, че се тълкуват цели мелодични епизоди, изпълнявани до тогава по памет. Появяват се съждения като това на Виолакис, който смята, че: „Този начин на писане е безценен за нас и сме длъжни да сме благодарни на нейния създател, тъй като с това записване ние се убеждаваме във вярното и точното пренасяне на древните уроци от стария начин на писане към съвременния и обратно.“⁴⁰ Приема се, че след Петрос Пелопонисиос, протопсалтите Петрос Византинос, Йоанис Трапезунтиос и Георгиос Крис утвърждават първата невмена система в процеса на реформиране, макар че тя досега не е специално изследвана, – система, която проправя пътя на Хрисантовата⁴¹. Като особено съществена се определя преценката, че с тези последователни изменения на византийския начин на записване на мелодията, не се засяга самата музика, а се предават и запазват основните форми и вътрешния характер на древната мелодия, на тези елементи, които показват във времето чистотата и хомогенността на традицията. Систематичното и постепенно опростяване на старата определена

³⁹ Майендорф, протоиерей Й. *Византийско богословие*, с. 19.

⁴⁰ Βιολάκης, Γ. *Πρωτοψάλτου τῆς Μ.Τ.Χ.Ε. Μελέτη συγκριτικῆ τῆς νῦν ἐν χρῆσει μουσικῆς γραφῆς πρὸς τὴν τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ πρὸς τὴν ἀρχαιότεραν γραφὴν*. Κατέρηνη: Τέρτιος, 1890, σ. 14, 36–37.

⁴¹ Срв. Капетаниу, С. М. *Въведение в теорията и практиката на църковната музика според новия музикален метод, съставено от Хрисант от Мадит, учител по теория на музиката, вече поправено от многото пропуски, изяснено и опростено от Хурмузий, книгохранител на Великата Христова Църква, един от изобретателите на Новия метод*. Превод от гр. език Мария Стелиу Капетаниу. София, 2011.

като синоптична система за писане на музиката, станала вече неразбираема, постепенно създава музикалната основа за появата на новото аналитично невмено нотно писмо. Новият метод изгражда графична и теоретична система, която представлява „кодифициране на практическите и теоретичните принципи на литургичната музика, но и на почти всички музикални композиции от литургичния типик”⁴². Тук намираме връзката между музикалния език с неговите реални и същевременно алегорични форми, предадени чрез невмените знаци.

К. Япова определя, че „алегорията в музиката говори за музикалната същност. Така, както според християнския екзегезис новозаветните истини са казани алегорично във фигури, така музикалната истина е въплътена във фигурите на „трите музики“. Фигурата е алегорична. Но в кристализацията си като фигура тя вече не е музикална, тя е образ на миналия през нея и отминалия от нея музикален смисъл... В алегорията е налице ясен принцип и систематичен метод, който се състои в аналитичното разслояване от страна на тълкуващия на пластове на смисъла, вложен в Писанието. Четящият най-напред трябва да разбере кога в Свещеното Писание се говори исторически, кога алегорично, кога тропологично и кога анагогично. Алегорията е онзи пласт от скрития, или духовен смисъл, който „предава истините на вярата и мистериите на Църквата“⁴³.

Ортодоксалното схващане за запазване на евангелския прототип до нивото на художествени песенни и химнографски творения се проявява в самите песенни сборници тип аколутие, при които „така описаните композиционни възможности за появата на характерната за аколутите многообразност... отчетливо разкриват, в областта на богослужебната песенност, източно-православната нагласа към екзегетика: възможността „всеки християнин, особено светецът, да има честта да види, да съпреживее истината“⁴⁴. Като израз именно на тази нагласа можем да определим, – казва проф. Е. Тончева, – многобройните прояви на „лично песенно тълкуване“ във времето на доминиращото учение на исихазма и на неговата практика на „лично“

⁴² Αλυγζάκη, Α. *Η Οκταηχία στην Ελληνική Λειτουργική Ύμνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985, с. 192.

⁴³ Япова, К. *Звук и етос. Вариации върху тема от Боеций...*, 113–115.

⁴⁴ Майендорф, протоиерей Й. *Византийско богословие*, с. 19.

обожение чрез подвизи на святост. Затова и термините, определящи характерните за периода техники на „тълкуване“ (вид мелодическо претворяване) се основават на словото „калос“ (καλός – добър, хубав; κάλλος – красота; καλόν – благо, добро) – καλλιπίζω – украсявам и калофония – красивозвучие, благозвучие, наричано в ръкописите – сладкогласие): стремежът е към красота, но в смисъл на добро, на духовно извисяване, усъвършенстване, постигане на благозвучие, сладкогласие, сближено с архетипа – ангелогласието⁴⁵.

***Исихазмът и Исусовата молитва – влияние върху
формирането на правилната вероизповед,
изразена чрез ортодоксалното пеене***

Исихасткото учение се оказва и основа за по-нататъшното възприемане и практикуване на Литургията, особено в ортодоксалния ареал на Изтока. Богословските позиции на св. Григорий Палама могат да бъдат използвани и при правилното възприемане, осмисляне и тълкуване на Литургията и евхаристийните феномени в нея. Тези основни тезиси са: Познанието на Бога е преживяване, дадено на всички християни чрез Кръщението и чрез постоянното им участие в живота на Тялото Христово в Евхаристията. То изисква участието на целия човек в молитвата и богослужението, чрез любов към Бога и ближния. Тогава то се осъзнава не само като интелектуално преживяване на ума, взет отделно, но и като духовно чувство, което предава едно нито чисто интелектуално, нито чисто материално усещане. В Христос Бог е приел целия човек, дух и тяло и човекът е бил обожен като такъв. В молитвата – например, в този метод – в светите тайнства, в целия живот на Църквата като общност човек е призван да участва в божествения живот: това участие е и истинското богопознание; Бог е напълно недостижим в Своята същност и в този живот, и в бъдеще, защото единствено рите Божествени Ипостаси са Бог по същност. В

⁴⁵ Тончева, Е. „За „плетение словес“ в музиката на византийско-славянската културна общност през XIV век“. *Българско музикознание*, 1 (1981), 41–52; Иванов, дякон И. С. *Между ангелите и човеците...*, 44–163; срв. Hammerstein, R. *Die Music der Engel*. Bern, 1962.

обожението човек може да стане Бог само по благодат или по енергия. Недостижимостта на Божията същност е едно от основните твърдения на кападокийските отци срещу Евномий и в друг контекст срещу Ориген. Твърдението за абсолютната трансцендентност на Бога е само още един начин да се каже, че Той е Творецът *ex nihilo*: всичко, което съществува извън Бога, съществува само чрез Неговата воля или енергия и може да участва в Неговия живот само по Негова воля или благодат; Пълната сила, с която Палама утвърждава непостижимостта на Бога и също толкова силното твърдение за обожението и участието в Божия живот като изначална цел на човешкото съществуване, придават и пълна реалност на паламитското разграничение между същност и енергия в Бога. Палама не се опитва да даде философско оправдание на това различие: неговият Бог е жив Бог, едновременно трансцендентен и доброволно иманентен, който не се помещава в предзададени философски категории. Палама обаче смята учението си, според което Христос има две природи, или същности, и две естествени воли, или енергии, за развитие на решенията на VI Вселенски събор. Защото самата Христова човечност, в-ипостасена в Логоса и станала по този начин наистина Божия човечност, не е станала Бог по същност. Тя е проникната от божествената енергия – чрез *circumincessio idiomatum* – и в нея нашата собствена човечност намира достъп до Бога в Неговите енергии. Енергиите, следователно, никога не се разглеждат като божествени еманации или като умалил се Бог. Те са божествен живот така, както Бог го е дал на Своите творения, и те са Бог, защото в Своя Син Той наистина се е жертвал за нашето спасение⁴⁶.

Така например, според тълкуванията в късновизантийските музикално-теоретични съчинения, калюфонната мелодия индиректно изразявала, по специфичен начин, с изразните средства на музиката, исихастката идея за богопознание чрез т. нар. *безмълвна молитва* – *молитвата на сърцето* – *Иисусовата молитва*. Според някои автори появата на калюфонния мелодически репертоар е свързана с активизирането в учението на исихазма на богословско-естетическата идея за

⁴⁶ Срв. Meyendorff, J. *La teologia bizantina: Sviluppi storici e temi dottrinali*. Genova, 1984, p. 97.

единство между отражаемото (Бога) и отразяващия (твореца)⁴⁷. За да се доближи архетипът – ангелското пеене, се запазва прототипът, т.е. конкретното музикално решение. Така идеята за единство на истинския творец – Бога и твореца на музикално-химнографските съчинения, става ясна и реална. Най-яркото доказателство за хармония между действията на творението, като славословецо, и Твореца, като славословен, се открива в текстовете на светата Евхаристия. Както бе споменато, св. Василий Велики в Пролога на неговата Анафора, говори ясно и точно за ангелското пеене.⁴⁸ По същия, но косвен начин и в музикалните трактати се изисква подобаващо поведение от певците и ангелоподобна или вместообразна⁴⁹ интерпретация на химнографските и музикални текстове. Поради това „във византийската химнография се реализира хармонията на света с нейните три елемента – човекът, природата и Божественият план. Във вековното си развитие християнската Църква винаги е залагала на интермедиялността на поетическото слово и музиката. Тя стои и в основата на тезата за синергията на перцепцията/синестезията и идеята за световната хармония, защото нейната същност, възхвалата на Бога, изисква участието на всички сетива. Подобна представа насочва към търсене на музикалното въздействие особено в поезията, за която метафизичното е естествено проявление на нематериалното измерение на звука, поставяйки го по такъв начин на границата на перцепцията”⁵⁰.

Акцент в исихастката практика е молитвата, непрестанната, безмълвна и съсредоточена молитва, по време на която се съзерцава Божието величие. В основната си част тя се състои от горепосочените думи: „Господи Иисусе Христе, Сине Божий, *помилуй ме*” – наречена Иисусова молитва. Диоклийският епископ Калистос Уеър съветва, че „*можем да кажем „помилуй нас” вместо „мен”*”.

⁴⁷ Срв. Гилберт, К., Г. Кун, *История естетики*. Москва: Издат. иностранной литературы, 1960, 137–179.

⁴⁸ Иванов, дякон И. С. *Между ангелите и човеците...*, с. 61, 180–181. Срв. BAS. Срв. СЛУ Бг 1957.

⁴⁹ Срв. Арранц, М. *Евхаристия Востока и Запада*. Рим: Руссикум, 1998, 177–214.

⁵⁰ Симеонова-Конах, Г. „Предмети на културата (музикални инструменти) и музиката в Библията. Към въпроса за музикалността на поетическото слово, за химнографията и лириката на Николай Лилиев“. *Slavia Meridionalis*, 16 (2016), с. 401.

Словесната формула може и да се съкрати: „Господи Иисусе Христе, помилуй ме” или „Господи Иисусе”, или само „Иисусе”, макар че последното се среща рядко. На свой ред словесната верига може и да се разшири, като в края добавим „грешния” (помилуй мене грешния) и по този начин да подчертаем покаяността на Молитвата⁵¹. Св. ап. Петър по пътя към Кесария Филипова (Мат. 16:16) призовава „Сине на Живия Бог”.

В сърцевината на тази молитва е името на Иисус Христос – Сина Божий. „Призоваването на Името е изключителна по своята простота и достъпна за всеки християнин молитва, но същевременно тя води към най-дълбоките тайнства на съзерцанието”⁵². Св. ап. Павел повелява *Непрестанно се молете* (1 Сол. 5:17). Епископ Теофан съобщава, че успоредно с молитвата се върши всяка друга полезна работа: „Ръцете са заети с работа, а умът и сърцето – с Бога”⁵³, така както се изисквало от псалтите, изпълнявайки музиката едновременно с това да се молят. „Чрез честото си повтаряне Иисусовата молитва става почти обичайна и несъзнателна и ни помага да чувстваме Божието присъствие независимо от това, къде сме, – казва епископ Уеър⁵⁴. Но, както подчертава същият автор *всеки, който решава да упражнява Иисусовата молитва ежедневно и многочасово и още повече всеки, който възнамерява да прилага контрол върху дишането и други физически упражнения, без съмнение се нуждае от старец, от опитен духовен водач*”⁵⁵. В музикалнотеоретичните трактати се открива изискване за вероизповед и произнасянето на Иисусовата молитва, като основен елемент в изповедната и певческа практика на учениците – псалтите, предавана от техните учители – духовниците и протопсалтите (срв. литургичната интерпретация на *Codex Vaticanus Gr. 872*).

Иисусовата молитва, повтаряна десетки, стотици и дори безброй пъти, е необходим елемент във всяко монашеско правило, според Булгаков с нея при необходимост могат да се заменят и богослужението, и всяко друго мо-

⁵¹ Уеър, Диоклийски еп. Калистос, *Силата на Името*. София, 1994, с. 9.

⁵² *Пак там*, с. 9.

⁵³ *The Art of Prayer*, p. 92.

⁵⁴ Уеър, Диоклийски еп. Калистос, *Силата на Името*, с. 10.

⁵⁵ *Пак там*.

литвено правило, което показва нейното универсално значение⁵⁶. При това силата на тази молитва се състои в самото пресладко име на Исус Христос. *„Според свидетелството на подвижниците на молитвата, това Име носи в себе си присъствието Божие. С него не просто се призовава Бога, а Бог присъства в самото това призоваване. Същото може да се твърди, разбира се, и за всяко от Божиите имена, но с особена сила и изключителен смисъл е натоварено тъкмо богочовешкото Име Исусово, което е собственото име на Бога и човека. Това Име, едно и за Бога, и за човека, носи в себе си силата на Боговъплъщението, в което Исус е една ипостас на Божествената и човешката природа”*⁵⁷.

В практикуването на молитвата монасите на Атон през XIV век, пряко свързани със св. Григорий Палама, свидетелстват, че *„виждат Христовата светлина и я почитат като Таворската светлина, светлината на Преображението. Други виждат целия свят, цялото творение, пронизано от тази светлина и я определят като печат на Божието Име, като изпитват неземна радост от досега с нея. С една дума, Името Исусово, което човек носи в сърцето си, му дава обожествяващата благодат, дарена ни от Изкупителя”*⁵⁸.

Според свидетелството на подвижниците, Исусовата молитва има три проявления или степени. Устна – словесна молитва, когато подвижникът извършва съзнателно усилие да повтаря с устните си и в мисълта си непрестанно Исусовата молитва. Ако се направи сравнение с исихастката практика, то този вид молитва може да се свърже и с изпяването на богослужебните песнопения. Непрестанната молитва се проявява в удължените молитвени музикални фрази, в които се използват т. нар. *безсловесни* или думи без определени текстове, каквито са *териремите* или *кратимите*, за които ще стане ясно в текста. Втората степен на Исусовата молитва е вече умствената или душевна. *„Тя се отличава от първата по това, че човешкият ум вече навлиза в непрестанно повтаряната молитва и се съсредоточава в Името Исусово, чрез което стига до скритата в него Христова сила”*⁵⁹. И третата най-висша степен е *умното правене*, което се извършва в духа или сърцето. *Молитвата прониква във вътрешното*

⁵⁶ Сръв. Булгаков, прот. С. *Православието*. София, 1994, с. 243.

⁵⁷ *Пак там*, с. 243-244.

⁵⁸ *Пак там*, с. 244.

⁵⁹ *Пак там*, с. 245.

същество на човека, който изумен вижда себе си облян в Божествена светлина. „Тogaва Иисусовата молитва се осъществява от само себе си в сърцето непрестанно, без каквото и да било усилие и светлината на Иисусовото Име посредством сърцето озарява цялата вселена... Този път за достигане на единение с Бога посредством молитвеното съзерцание е труден и дори опасен, защото според Булгаков на него може да ни причакаат духовни съблазни и отклонения”⁶⁰. Затова се изисква и е задължително личното ръководство от страна на духовен старец, който е по-опитен от послушника, като при обикновеното практикуване това не е необходимо. Поради това Иисусовата молитва или *умното правене* е съсредоточено предимно в монашеските общини и изисква, както свидетелстват текстовете на музикалните трактати, познаване на истината за Бога, без която не може да се постигне богоуподобяване.

Чистотата на православното учение намира израз общо в християнското изкуство и по-конкретно в музиката, което до голяма степен определя характера на новата църковно-певческа стилистика, доминираща през средновековния период от началото на XIV век края на XV век. Като пример може да се посочат принципите, имплантирани в калофонното или ангелското безсловесно пеене, използвано в музикалните творби на XIV век, което със сигурност е било провокирано от богословското учение за исихия и безмълвие в общуването с Бога. Това пеене предоставя на душата възможност да съзерцава Бога и Неговото величие, да се издигне най-близо до Него, подобно на ангелското присъствие пред Божия престол. Защото „музиката, Божественият език на всемира, е безспорно най-могъщото средство за въздействие върху човешката душа“, споделя Добри Христов⁶¹. Чрез богословските принципи на исихия, безмълвие и ангелогласие, изследвани и публикувани в моите изследвания, свързани с влиянието на исихастското богословие върху средновековната литургична музикално-химнографска практика⁶², се разбират музикалните принципи, съдържани в музикалните и химнографски форми, като по този начин се изразява и ново отношение към словото, основно средство

⁶⁰ Булгаков, прот. С. *Православието...*, с. 245.

⁶¹ Христов, Д. „Българската черковна музика в миналото и днес. Кратък исторически поглед“. *Нова ера*, 5–6 (1925), с. 16.

⁶² Срв. Иванов, дякон И. С. *Между ангелите и човеците. Литургическата музикално-химнографска традиция на исихазма*. София: Синод. изд., 2006.

за богопознание и усъвършенстване, развило се в концепцията за *ars nova* във византийската култура, за което свидетелстват и изследванията на Е. Тончева⁶³ и Св. Куюмджиева. „Източно-православната *ars nova*, стремежът към ангелогласие е „път към Бога и има молитвен характер”⁶⁴.

Богословският екзегезис на византийските музикални трактатите през Средновековието и епохата на исихазмам, съчетани в музикалните формули – *мимезис*, показва връзката им с *напрегнатия стремеж към ангелогласие*⁶⁵. Тончева счита, че „характерните за късно-византийската музика „програми” наименования се явяват най-често в репертоара на считаните за най-сблизени с ангелското пеене „безсловесни” мелодии, т. нар. кратими или териреми”⁶⁶.

Но именно музикалният прототип е мястото, в което рязко се разминават богословските и музикално-научните интерпретации на средновековната музика. Нишката към мисления като ангелогласие небесен музикален архетип е изцяло прерязана след налагането на съвременната методология и особено научно-изследователски процес, различен от църковната традиция. За да се възстанови в мисловния периметър на музикологията, то трябва да се интерпретира с принципите на богословската екзегетика и херменевтика, както това се постига при изясняване на невмените знаци – духове и тела, и тяхното класифициране – идея, която се сравнява с йерархията за висшите и низшите чинове (срв. Трактата За небесната йерархия на Псевдо-Дионисий Ареопагит)⁶⁷. Идеята за богословенето (или богословието) е присъщо за ангелското пеене, и славословието (хвалението), отговарящо на създадената от човека музика, като същинско теологично взаимодействие, реализирано посредством осъзнаването на стойността на архетипа и възможното най-пълно приближаване до него. „Съответна на това съдържание на новото е идеята за пред-

⁶³ Тончева, Е. „Арс Нова и Йоан Кукузел в Балканската източноправославна музика през XIV в.“ – В: *Религия и култура, материали от лятната научна среща, Варна, 27-28 юни 1998 г.*, София, 135–125, 1999.

⁶⁴ Куюмджиева, С. *И даде земята им за наследство*. София: Марс 223–210, 2014, 09.

⁶⁵ Тончева, Е. *Григорий Цамблак и църковно-певческата практика...*, с. 399.

⁶⁶ *Пак там*.

⁶⁷ Иванов, дякон Иван, С. *Между ангелите и човеците...*, с. 61, 180–181.

зададеното по отношение на всеки опит за музикотворно *ангелогласие*. В идеалния стремеж за приближаване към ангелското пеене крайгълният камък се оказва музикалният прототип. Той държи ключа към истината на музиката, той е осмислян като „истинното старо“ и затова трябва да бъде следван стриктно от музикалните творци. Изборът на подобна позиция не означава „измяна“ на изследователските равнища на жанра, формата, стилистиката, интонационната формула, литургичната функция и до най-интимното равнище на музикалния език – знака и нотописната система. Защото „писменият знак е от рода на знаците, които се определят като признаци. Обучението в знака е винаги препращане, то е алегория: докоснат с припомнянето, знакът възвръща към целостта на пеенето, към единството на $\phi\omega\upsilon\eta$ / $\eta\chi\omicron\varsigma$. Ако даден текст от византийската музикалнотеоретична традиция, както често ни изглежда е неразгадаем, то е защото сме възпитани в деления и автономии... объркваме се, когато се сблъскваме с учебни указания, които не се фокусират върху едното или другото, а търсят да насочат към самата неизказуема междина, намираща се между звуковата телесност на гласа и произлизацията от неговата одушевеност чист звук – ихоса. В това място се прицелват думи като радост, умолителност, призивност, полет, изхвърляне, мятане – все от описателния език на невмените знаци. Защото целта на обучението не е в нотацията, а музикално произнасящият – „всеки, който пее“⁶⁸.

Нотационните системи, които са част от средновековното музикално наследство, се изграждат като съвкупност от невмени знаци и музикални формули. Невменото нотно писмо преминава през различни етапи на развитие във времето, то се усъвършенства и обогатява, за да изрази висшите понятия на литургичното слово, но запазвайки своето единство от първата до последната форма. Византийската невмена нотна система представлява в голяма степен вид стенографско изписване на мелодията, което преминава през няколко етапа или периоди на развитие, изследвани и определени в музикалната византология.

Исторически погледнато, макар и в по-късен период например, според автора на Голямата теория на византийската музика е имало

⁶⁸ Япова, К. *Звук и етос...*, 186–187.

три начина за записване на мелодията: на древните гърци; на св. Йоан Дамаскин и на латините⁶⁹. Според него нито един от тези методи не е съвършен. Във времето остава само последният (т. е. западната нотационна система) и Новият метод от 1814 г. Хрисант подчертава големите трудности на стария начин на писане от св. Йоан Дамаскин (VIII в.) до Йоан Протопсалт (XVIII в.), тъй като според него не е имало яснота какво е точното съдържание на даден невмен знак, дали е обозначаващ един или повече тонове. Според Хрисант има много „слабости“ в старата невмена система и поради това тя е изисквала дългогодишно учене. Приема се, че падането на Константинопол под османска власт води до снижаването на духовните ценности и на византийската култура изобщо. Голяма част от византийските оратори и певци, и други представители на изкуството заминават на Запад. Смята се, че това именно допринася с течение на времето за забравянето на старото невмено нотно писмо (Παρασημαντική). Псалтите са предавали музиката предимно по устен път, като са запаметявали по слух елементите на мелодията. А „голямото изкуство“ се ограничавало в Патриаршеския храм и други центрове извън Константинопол. Съвременникът на тримата учители, видният музикант Апостолос Констас говори за „загуба на музиката“ след падането на Константинопол⁷⁰. Константинос Сагас, известен историк на последните векове, отбелязва в монографията си за театъра, че „когато византийците превземат Константинопол отново от латините през 1274 г. са намерили музиката на църквата напълно забравена и под влиянието на Франките“⁷¹. Превземането на Константинопол (на 13 април 1204 година от кръстоносците от Четвъртия кръстоносен поход), довежда до временно разпадане на Византийската империя и литургичният порядък на песенното богослужение, музикалният стил ἁσματική ἀκολουθία и традицията на Великата църква „Света София“ се про-

⁶⁹ Срв. Михайлова, Д. *Балканската източноправославна монодия (XIV–XV в.): Изпълнителски аспекти*. Докторска дисертация. Държавна музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. Защитена юни 2006. Ръкопис.

⁷⁰ Срв. Βερυκίου, Χρ. Δ. *Δ' Περίοδος της βυζαντινής μουσικής σημειογραφίας Η Μεταρρύθμιση του 1815–1814*. Αθήνα: Επτάλοφος, 2000, σ. 28.

⁷¹ Μητροπολίτου Λαοδικείας Μαξίμου, *Η εκκλησιαστική μουσική*. Αθήνα: Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, 1963, с. 19.

менят.

Тези сведения потвърждават тежката историческа съдба на византийската музика: редица певчески книги със записи на музикални творби постепенно излизат от употреба в църковното пеене, а познаването и разбирането на музикалните символи остава част от миналото. И малкото хора, които са познавали старата система на византийската музика, престават да я преподават. Според гръцките историци, от началото на XVII в. (а вероятно и по-рано – в средата на XVI в.) започва тенденция за реорганизация на нотното писмо и анализ на стенографските невмени знаци – изписването им с прости фонетични невми за по-лесно преподаване и съкращаване на времето за учене. Тогава става известен трудът „За гръцкия начин на записване на музиката” от кипърския псалт Йеронимос (преди XVI в.). Успоредно с това Акакиос Халкеопулос се опитва да даде обяснение на византийската семиография, като по този начин става далечен предвестник на „тълкуването” на византийското нотно писмо.⁷² Приема се, че необходимостта от нова нотна система произлиза от желанието да се постигне възможността за четене на мелодията чрез невменото писмо, а не музиката да се „скрива” в невмените знаци, т. е. имплицитността му да премине в експлицитност. Според исторически сведения Йоанис Трапезунтиос (втората половина на XVII в.) е карал съвременниците си музиканти да намерят някаква система за писане на музика, която да е по-проста, по-методична и по-елементарна⁷³.

Музикалната структура продължава да бъде твърдият пункт на музикологичното изследване. Но „с нагласяването на изследователския обектив към едно предишно звено по пътя към търсената истинност на богослужебната песенност, последователно провежданата перспектива открива възможността за една нова системност, бидейки в състояние да „слезе“ на все по-дълбинните нива на музикалната организация”⁷⁴.

Търсенето на прототип и пример за подражание, от страна на човека, и по отношение на музиката, винаги е бил и ще бъде Бог, който сътвори всичко видимо и невидимо. Така, човекът в своето съществуване

⁷² Срв. Βιολάκης, Γ. *Πρωτοψάλτου...*, σ. 14.

⁷³ Παπαδόπουλος, Γ. *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ’ ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*. Ἀθῆναι: Κουσουλίνου καὶ Αἰθανασιάδου, 1890, σ. 311.

⁷⁴ Япова. К. *Предговор към Иванов, дякон Иван С. Между ангелите и човеците...*, 16–17.

реално се опитва да подражава на Твореца като съ-творец, като обаче не се ограничава само в разбирането на сетивността, дадена му по природа, а търси да отлети отвъд, за да намери логичен мотив за своето съществуване извън хронологичното време. Богослужебната музика е инструмент за това „летене“ отвъд, посредством който човекът се доближава до ангелското битие, в желанието да се докосне до своя Отец. Така, посредством музиката, „с това осъществяване на принципа на музиката – самият акт на отдаване, движението, излиза извън, – човек е в актуалността на едно непрестанно напускане на пределите си, на отказ от всичко притежавано за себе си, на нетърсене на своето (срв. 1 Кор. 13: 5); същевременно той се изпълва с хармония и така я извежда наяве и предава навън. Този принцип на хармония извира от Логоса. Така „самата музика“ е теология, затова защото, проявявайки логосния принцип чрез човека, прави възможно човек да я познава, само когато превърне този принцип в свой жизнен принцип... с това, че човешкото пребиваване във и като музика е единственият принцип, който произвежда в движение теократичния свят на музикалната триада, познанието на този свят става музикално познание – една музикална теология⁷⁵. Разбирането на този неземан и небесен принцип на преобразяване на музикалните и химнографски форми, благословени от Църквата, се оказва основен мотив и цел, както на творците – композитори и псалти, така и на интерпретаторите – певци и изследователи, които заедно търсят зад невидимото да открият Бога. Този процес е възможен единствено и само, ако музикалните феномени се основават на духовното преобразяване, такова, каквото всеки вярващ получава по време на неговото евхаристийно битие, запазено непроменено в живия свят на Литургията.

Литургична интерпретация на химнографските творения и византийските музикално-теоретични трактати

Ясно е, че повечето музикални трактати са били съставени за обучение на църковните певци, по подобие на литургичните молитвени и вероизповедни трактати, и са носели информация за съставя-

⁷⁵ Япова, К. *Звук и етос...*, с. 220.

нето и използването на византийската музика в богослужението, но голяма част от тях имат основна въвеждаща част, в която авторите им са вмъквали текстове с двоен, дори мистичен смисъл, който е могъл да бъде опознат само чрез обучение на принципа *учител–ученик*, посредством устната църковно-певческа традиция. Наистина тези текстове са били свързани с богослужебната практика на Църквата и понякога, за да се даде по-образно обяснение за начина на изпълнението на дадена музикална фраза или запевите, например, са се употребявали вече познати от практиката песнопения, както свидетелстват въвеждащите текстове на *Cod. Barb. Gr. 300* и на *Cod. Vatic. Gr. 872*.

През периода XIV–XV в. тези музикални теоретични трактати са били в процес на оформяне и развитие, голяма част от тях съвпадат с други средновековни богословски творби, които по своя характер отразяват учението и вярата на Църквата и продължават да бъдат съставяни и употребявани чак до XVIII–XIX век, носещи духа на древните музикоучителите. Този процес на *преподаване на вярата* не липсва и в по-ранните векове от историята на християнската Църква, както на Изток, така и на Запад. Той се обяснява как св. отци от IV в. преподавали вярата на новопокръстените християни. Те използвали принципите на *закона на вярата* (*Lex credendi*) и *закона на молитвата* (*Lex orandi*). Така, молейки се в Църквата от св. олтар, а не схоластично, те преподавали вярата на християните, които са мистичното Тяло Христово. А посредством молитвата отците са успявали да дадат обяснение на вярата, като една възможност да се разбере тази *велика тайна* и обратното, единствено чрез вярата и само посредством вярата са могли да се обяснят тайнствата на Църквата, които в първите векове се считало, че били само за избраните. Точно за това е имало нужда от писмено предаване на вярата, посредством молитвата. Според Й. Майендорф „византийците винаги са възприемали писмената форма на апостолското предание в рамките на „апостолското предание” – широката, жива и непрекъсната континуируемост на апостолската Църква“⁷⁶. По този начин в екзегетическата методология и в теорията за знанието византийските писатели възприемали крите-

⁷⁶ Майендорф, прот. Й. *Византийско богословие*, с. 18.

риите на св. отци. Така, „като съгласува фундаменталните идеи на кападокийските отци за Троичността с христологическата мисъл на V–VII в., Йоан Дамаскин е могъл да състави своето *Изложение на православната вяра (De fide orthodoxa)*, което да послужи като учебник по богословие...“⁷⁷.

Всички аргументи в това изследване свидетелстват, че музикално-теоретичните трактати през Средновековието се използвали при преподаването на църковната музика като основна библиографска и богословска справка за начинаещите, при което се изисквало познаване на вярата и догматическите истини на Църквата, защото византийците признавали, че „в Църквата всеки християнин, особено светеца, има честта и възможността да види и съпреживее истината“⁷⁸, както се вижда от текста на *Cod. Vatic. Gr. 872*: ἀλλ' εἰ θέλεις μάθειν τὸ Ἀληθές,⁷⁹ и както свидетелства песнопението, което се изпълнява във византийските литургии след приемането на св. Причастие: „Видяхме истинската светлина, приехме небесния Дух, открихме истинската вяра; покланяме се на неразделната Троица, защото Тя ни е спасила“ (срв. Литургия на св. Василий Велики и Литургия на св. Йоан Златоуст). Прот. Майендорф споделя: „Във всеки опит да се извърши преглед на основните догматически теми е невъзможно да се избегне постоянно позоваване на отците от класическия период, защото те били главните традиционни авторитети за византийците“⁸⁰. За подобно познание на светоотеческите творения свидетелстват и текстовете на музикалните трактати: τῶν Ἀγίων πατέρων (*Cod. Vatic. Gr. 872*) и ἐπίσης περιέχει ἀγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίῳ διαλαμψάντων πατέρων (*Ms. Paris 360, Petropolitanus n. CLX*)⁸¹.

Основните разглеждани тук проблеми, свързани с музикално-теоретичните трактати, макар и да са интерпретирани от повечето изследователи с езика на музикологията и палеографията, не могат да се откъснат от характера на времето, в което са написани. Това

⁷⁷ Пак там, с. 19.

⁷⁸ Пак там.

⁷⁹ Tardo, L. *L'Antica Melurgia Bizantina. Nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata*. Grottaferrata, 1938, p. 165.

⁸⁰ Майендорф, прот. Й. *Византийско...*, с. 18.

⁸¹ Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, p. 164.

е времето на засилено богословско творчество, създадено в периода на исихазма. Период, в който се утвърждава в средновековната исихастка и литургична практика учението на светите отци за сътворението, за битието, за творението, за Църквата. Тогава се налага необходимостта да се съпреживее музиката и изискването обучаващите се във Византия псалти да преживяват духовно теоретичните музикални формули на трактатите.

Йеромонах Л. Тардо, изследвайки историята на византийската музика и нотации, споменава, че трактатите – пападики се зараждат в епохата на майсторите и протопсалтите на византийската църковна музика⁸². Тончева в публикацията си “Рилски музикални приписки от XV в.,” в частта “Проблеми на певческите позиции”, определя пападиките като *своеобразни музикалнотеоретични трактати*, появили се през XIV в., като нови смесени в жанрово-стилистическо отношение сборници – антологии..., чиито обобщения засягат главно невменото писмо (невмените знаци, тяхното значение, класификацията и съотношенията им, знаци за гласово обозначение). М. Герберт определя, че „пападиките включват и специфични “упражнения”, въвеждащи в *певческата практика*“⁸³. Същата изследователка споменава, че XV век бележи по-нататъшно развитие на музикално-теоретичното мислене, обхващащо вече и самия късновизантийски период.

Трактатите пападики (от XIV–XV в.)⁸⁴ са главно някои начални дялове на певческите книги тип акулутия. Те обобщават предишните византийски нотационни системи и ги извеждат на ново равнище. Стремят се да дадат обяснение, както на основните класове музикални невмени знаци, включващи ритъма, динамика, изпълнителски нюанси, така и на знаците, свързани с модалната система; в края се въвеждат и пояснителни упражнения за учащите се. С помощта на информацията, съдържаща се в тези трактати, е възможно дешифрирането на нотацията. Това са ръководства с цел обучение, т.е. помагала – солфежници, които са създадени, за да се запази и продължи църковно-певческата традиция, както свидетелства през XV в. Хри-

⁸² Tardo, L. *Цит. съч.*, с. 79.

⁸³ Gerbert, M. *Цит. съч.*, fasc. I–XVII (VIII, 1–2) – най-ранната публикация на текст на късновизантийската пападика.

⁸⁴ Обикновено в тези трактати се открива късновизантийската нотация.

зафис. Трактатите са различни по структура и съдържание, макар че се придържат към общи за византийската семиография принципи. В тях се откриват данни за късновизантийската нотация, съдържаща различен вид знаци, които условно се делят на три групи – *έφωνα* (гласни), *άφωνα* (безгласни), и свързани и с големите *ипостаси μεγάλη ύπόστασις*, както и знаци за време или ритмични знаци⁸⁵. Гласните знаци подробно се изреждат в трактатите. Те биват възходящи и низходящи, *тела* и *духове*, както може да се види и в моите изследвания върху ентерпретацията на тези знаци. *Телата* определят постепенно мелодическо движение, а *духовете* – мелодически скокове. Знаците *somata* (σώματα) са възходящи: олигон (ὀλίγον), оксия (ὀξεία), петаста (πεταστή), куфизма (κούφισμα), пеластон (πελαστόν), дио кентимата (δύο κεντήματα) и низходящи: апострофос (ἀπόστροφος), двоен апострофос (δυο ἀπόστροφοί). Знаците *pneumata* (πνεύματα) са кентима (κέντημα), ипсили (ύψηλή), елафрон (έλαφρόν), хамили (χαμηλή), а онези, които са нито тела, нито духове – апорои (ἀποροή) и кратимоипорон (κратημοῦπόρροον). В Пападиките, всяка група и знак е подробно описана по значение и място в нотационната система и участват в *знакова йерархия*. В трактатите – пападики се разглеждат и *безгласните знаци*.

Интерпретация на Хилендарския ръкопис 311

Този документ датира от XVIII век, но представя принципите на византийската музика от XIV–XV век⁸⁶. Ръкописът е проучен детайлно от Д. Стефанович в неговата студия “A Church Slavonic translation of a manual of Byzantine Neumatic notation in Ms. 311 of the serbian

⁸⁵ Срв. Музикален речник и библиография по темата на Пиетро Лихтентал. Виж знаци за ритмика – кратима (κράτημα), дипли (διπλή), двоен апострофос (δυο ἀπόστροφοί) и цакизма (τζάκισμα). Те означават ритмично разширение. Към тях Тилиард добавя горгон (γοργόν – забързване) и аргон (αργόν – забавяне). В повечето трактати се определят само три кратими, т.е. знаци за ритмика – кратима, дипли и двоен апострофос. Lichtental, P. *Dizionario e bibliografia della musica*. Milano, M.DCCC.XXVI, Vol. 1, 310–316.

⁸⁶ Срв. Иванов, дякон И. С. *Между ангелите и човеците. Литургическата музикално-химнографска традиция на исихазма*. София: Синод, изд., 2006.

monastery of Chilandar⁸⁷, както и в публикация на Й. Милойкович-Джурич. Ръкописът представя стандартния текст на византийското изписване на невмите по трактатите тип пападики. *Хилендарският кодекс* съдържа 331 листа, от които първите 6 са разяснения на пападика. Това е първата византийска пападика, преведена от гръцки на славянски, която е била открита заедно с един двуезичен кодекс *Скопска пападика* от XV век⁸⁸, които се съхраняват в Хилендарския манастир⁸⁹.

Този трактат ни информира за вид *дидаскалия* на много високо теоретично ниво, в която са представени всички невмени знаци – повишаващи и понижаващи, за време и за динамика; от количествен и качествен характер, както и хирономични знаци⁹⁰. Същевременно с примерите, взети от текста на ръкописа, в своето проучване Д. Стефанович се основава на изследванията направени от Е. Велес и Х. Тилиард⁹¹, като представя и транскрипция на текстовете от този музикален трактат, съдържащи византийската нотация на съвременна

⁸⁷ Stefanovič, D. *A Church Slavonic Translation of a manual of Byzantine neumatic notation in Ms. 311 of the Serbian monastery of Chilandar*. – In: *Recueil de Chilandar 2*. Beograd, 1971, p. 113–130.

⁸⁸ Срв. Милојкович-Тјурич, Ј. *A Papadike from Skoplje, Studies in Eastern Chant I*, ed by M. Velimirović, London, 1966, 50–56.

⁸⁹ Срв. Thibaut, J. «Etude de Musique byzantine», *Известия Русск. Арх. Инст. в Константинополе VI*, 2–3, София 1901, 381–391.

⁹⁰ Хирономичните знаци, според *Codex Vaticanus gr. 300* са: исон (ἴσον), дипли (διπλή), параклитики (παρακλητική), кратима (κράτημα), килизма (κύλισμα), антикенокилизма (ἀντικενωκύλισμα), тромикон (τρομικόν), екстрептон (στρεπτόν), тромикосинаγμα (τρομικοσύναγμα), псифистон (ψηφιστόν), псифистосинаγμα (ψηφιστοσύναγμα), горгон (γοργόν), аргон (ἀργόν), ставрос (σταυρός), антикенома (ἀντικένωμα), омалон (ὀμαλόν), тематизмос езо (θεματισμός ἔσω), тематизмос ексо (θεματισμός ἔξω), епегерма (ἐπέγερμα), паракалесма (παρακάλεσμα), етерон паракалесма (ἕτερον παρακάλεσμα), ксирон клазма (ξηρόν κλάσμα), аргосинтетон (ἀργοσύνητον), горгосинтетон (γοργοσύνητον), ехадин (ἠχάδιν), уранизма (οὐράνισμα), аподерма (ἀπόδερμα), тес ке апотес (θες καὶ ἀπόθες), тема аплун (θέμα ἀπλούν), хоревма (χόρευμα), псифистопаракалесма (ψηφιστοπαρακάλεσμα), тромикопаракалесма (τρομικοπαρακάλεσμα), пиазма (πίασμα), сизма (σεισμα), синаγμα (σύναγμα), енарксис (ἐναρξис), цакизма (τζάκισμα), вариа (βареја), лигисма (λύγισμα). Срв. *The Harvard Dictionary of Music*. Fourth Edition. Harvard University Press, ed. by Don Michael Randel, 2003.

⁹¹ Tillyard, H. *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Monumenta Musicae Byzantinae*, ser. subsidia, vol. I, fasc. I, Copenhagen, 1935.

(петолинейна) нотация. Интерес представлява представеният *Кръг* на св. Йоан Кукузел.

Особено важни за богословско-литургичната интерпретация са *листове 1–6 от Хилендарския ръкопис 311*. Изследваната тук проблематика се отнася до тези първи редове от *ръкописа*, обичайни за трактатите – пападики от XIV век нататък, които не представят само едно бездушно техническо напътствие, а имат задачата да предадат *тайната* за божествената ангелска музика. Оказва се, че този музикално-теоретичен трактат ни представя един текст, който отразява богословската концепция и мистическото осмисляне на музиката в края XIV и XV век. Ето как е представен въведителният текст на гръцки език и неговият първи славяноезичен превод⁹²:

*Αρχὴ σὺν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίῳ
τῆς μουσικῆς τέχνης, τῶν τε
ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν,
σωμάτων τε καὶ πνευμάτων, καὶ
πάσης ἀκολουθίας συντεθειμένης
εἰς αὐτήν, κατὰ καιροῦς
ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν
τε καὶ νέων.*

*Начало с' Богомъ святымъ,
знамениахъ мусикійскаго
художества, сиречь: горнихъ и
дольнихъ гласов, телесахъ же и
духовахъ, и всякаго следованія,
сочиненная в'сихъ отъ времянь
показавшихся творцовъ, древныхъ же
и новыхъ.*

Практиката молитвените и химнографски текстове да започват с Божието Име е много древна, както свидетелства монотеистичният култ на юдеите към единия Бог и този на християните, които също Го наричат Господ. Името Господ се употребява в Стария Завет по отношение на Отца, а в Новия Завет се свързва с второто Лице на Светата Троица – възплътеното Слово Божие Богочовека Иисус Христос. Този богословски проблем се отнася до богопознанието. Това се открива в множеството музикално-теоретични трактати през Средновековието представени в това изследване.

В древните молитвени формули се представя катафатическото и апофатическото богословие на Църквата по отношение наименова-

92 Stefanovic, D. *A Church Slavonic translation...*, p. 118.

нията на Бога⁹³. Св. Йоан Златоуст⁹⁴ и св. Василий Велики⁹⁵ в „Пролога“ на техните византийски Анафори пишат⁹⁶:

Θεὸς ἀνέκφρατος, ἀπερινόητος,
ἀόρατος, ἀκατάληπτος, ἀεὶ ὢν.

Ὁ ὄν, Δέσποτα Θεέ, Πάτερ
παντοκράτωρ. Δέσποτα τῶν
ἀπάντων, Κύριε ἄναρχε, ἀόρατε,
ἀκατάληπτε, ἀπερίγραπτε,
ἀναλλοίωτε...

Ти Си Бог неизречен, неведом,
невидим, непостижим, Ти Си вечен,
винаги Си.

Ти Който Си бил, Който Си, и
Който ще бъдеш: Владико Боже
Отче вседержителю... Владико
всех Господи... безначален,
невидим, непостижим, неописан,
неизменен...

Според Псевдо-Дионисий „противоположността на двата пътя на богопознание – отрицателното и положителното богословие – е обоснована от това неизказано, но реално различие на непознаваема същност и явяващи Божеството енергии, „единения“ и „различия“ (PG 3, 649–652). А св. Максим Изповедник свидетелства така: „Можем да се приобичим към Бога в това, което Той Сам ни съобщава, но не можем да се приобичим към неизразимото Му естество“ (PG 130, 132 A). Катафатическото богословие, като учение за божествения промисъл, е заедно с това и космология, както изяснява Г. Флоровски в пролога на „Corpus Areopagiticum“: „Бог е същност и вездесъщност, вечност и безкрайност. Бог е живот, източник на живота; Той е Свръхживот и Самият живот, от Него излиза всеки живот. Бог е Премъдрост, Разум, Ум, Истина. Бог е Сила и източник на всяка сила и мощ, сила, която подхранва всичко, утвърждаваща всичко и накрая спа-

⁹³ Срв. Praefatio от Евхаристийните молитви на св. Йоан Златоуст и св. Василий Велики от IV век.

⁹⁴ Арранц, М. Евхаристия Востока и Запада. (Византийска анафора на св. Йоан Златоуст). Антиохийска анафора на „Дванадесетте Апостоли“ по критическите литургични текстове на евхологиите: Hänngi-Pahl-Raes: 224 (текст от BAR 336 с латински превод) и 265 (латински превод от сирийски); от гръцки превод Arranz: l'Eucologio Costantinopolitano 502; Sevastianov 474; Sinai 959; Barberini 336; Peterburg 226; Athenae 662; Brightman 321), с. 219.

⁹⁵ Арранц, М. Евхаристия Востока и Запада..., с. 188–189.

⁹⁶ СЛУ Бг 1957, с. 56.

связаща...⁹⁷. Бог е любов и по силата на тази Своя любов е Творец на всичко видимо и невидимо, както свидетелства Символът на вярата, Той е начало на всички начала. В. Лоски подчертава възгледите на св. Григорий Палама за апофатическо богословие на Източната църква, според който *„Божествената простота не може да се обоснове с понятието за простата същност. Отправната точка на богословската му мисъл е Троицата, Троица съвършено проста, въпреки различаването на природата и Лицата, както и на Лицата помежду Им...“* (PG 150, 949 AC)⁹⁸. Св. Йоан Дамаскин, основавайки се на думите на св. Григорий Богослов, казва: *„Това, което утвърждаваме в Бога, ни показва не Неговото естество, а отнасящото се до естеството“* (PG 94, 800 BC). И той определя Божествените енергии с образните изрази *движения или пориви*.

Като Творец на всички начала, Бог е осъществяваща, животворяща и поддържаща Сила и последен Предел на всичко. Начало (ἀρχή) и край (τέλος), т.е. А и Ω⁹⁹, както свидетелства текстът от Апокалипсиса на св. Йоан Богослов: *“Εγώ εἶμι τὸ Α καὶ τὸ Ω, λέγει Κύριος ὁ Θεός, ὁ ὦν...”* – *„Аз Съм Алфа и Омега, начало и край, – казва Господ, Който е, Който е бил и Който иде...“* (срв. Откр. 1: 8). Същите думи се срещат и във второто изречение на музикалния трактат, което започва така¹⁰⁰:

Ἀρχή. Μέση. Τέλος

Начало, среди, конецъ

Тези основни наименования на Бога присъстват както в Свещеното Писание, така и в светоотеческите творения, а също и в почти всички богословски трактати, към които спокойно могат да се причислят и средновековните музикални трактати. В учението си за енергиите Дионисий Ареопагит разкрива безбройните Божии имена: *„Премъдрост, Живот, Сила, Правосъдие, Любов, Битие, Бог, и неизброимо количество други имена, неизвестни за нас, защото светът не може*

⁹⁷ Срв. Флоровский, Г. Ф. Встъпителна статия на книгата *Περὶ τῆς Οὐράνιας Ἱεραρχίας*. – In: *Corpus Dionysiacum Pseudo-Dionysius Areopagita*. Berlin – New York, de Gruyter. V. II. 1991.

Пак там, с. 103.

⁹⁸ Св. Григорий Палама има предвид пасажа от св. Григорий Нисийски *„За устроението на човека“*, 11 (PG 44, 153–156).

⁹⁹ Флоровский, Г. Ф. *Цит. сбч.*, с. XXII.

¹⁰⁰ Stefanovic, D., *A Church Slavonic Translation...*, с. 118.

да побере цялата пълнота на Божествената проява... (срв. Иоан 21:25). Божествените имена, подобно на енергиите, са неизброими; но природата, разкривана от тях, е неименуема, непознаваема; мрак, покрит от преизобилна светлина¹⁰¹. Още първите думи от Свещеното Писание ясно свидетелстват, че небето и земята и цялата вселена са сътворени „в начало” (Бит. 1:1). Според св. Василий Велики това е началото на времето¹⁰². Но „както началото на пътя още не е път и основите на дома все още не са дом, тъй и началото на времето още не е време и не е дори най-малкият отрязък от времето“ (PG 29, 16 С). Лоски отбелязва, че „ако Божествената воля е сътворила „в начало”, то „действието хем е било мигновено, хем е извън времето, но заедно с вселената започва и времето“¹⁰³. Бог е извън времето и пространството, Неговите действия не могат да се измерват с понятието за физическото измерение на времето (χρόνος), то е безвремие и на гръцки се отбелязва с термина (καίρος). Съгласно учението на св. Максим Изповедник „движението, изменението, присъщи на сътвореното, само произлязло от изменение, създава времето – форма на сетивното битие (τα αισθητά). Това е времето, което започва, трае и ще свърши. Но има и друга извънвремева форма на тварно съществуване, характерна за свръхсетивното битие (τα νοητά). Това е еонът (αἰώνος)¹⁰⁴. Според св. Максим Изповедник: „Еонът” е неподвижно време, докато времето е „еон”, който се измерва от движението (PG 91, 1164 ВС). Свръхсетивното не е всевечно, то начева „във времето” (ἐν τῷ αἰῶνι), преминава от небитие в битие, но остава без изменение като причина за извънвремето битие... Само Божествената вечност е неизмерима, що се отнася и до времето, и до еона“¹⁰⁵.

Космологията на светите отци и някои техни богословски теории, отнасящи се до учението за съединение с Бога, изясняват по-точно разглеждания проблем. „Както за св. Василий Велики в неговите Беседи върху Шестоднева, тъй и за св. Григорий Нисийски, допълнил този негов трактат, шестдневното сътворяване представлява последователно „откъсване” на стихии, създаде-

¹⁰¹ Лоски, В. Н. Мистическо богословие..., с. 45.

¹⁰² Срв. Лоски, В. Н. Мистическо богословие..., с. 59.

¹⁰³ Пак там.

¹⁰⁴ Пак там.

¹⁰⁵ Лоски, В. Н. Мистическо богословие..., с. 59–60.

ни едновременно в първия ден. Св. Василий Велики вижда в този първи ден „начало”, „първи миг” на сътвореното, като че ли то е „извън другото седмично време”, както и „осмият ден”, който празнуваме в неделя и който ще бъде начало на вечността, ден на Възкресението“ (PG 29, 49–52). Като доказателство за такава дълбока догматическа и богословска концепция на творците през Средновековието, и по-точно авторите на музикалните трактати, може да послужи и текстът на разглежданият Хилендарски музикално-теоретичен документ.

Още в началото на трактата с думите (Ἀρχὴ σὺν Θεῷ), авторът призовава Божието благословение, сякаш запечатва своя труд с освещаващата благодат и сила на Божието име, като Го нарича Бог Свят – υἱος. Сякаш авторът на трактата го поставя на висотата на евангелския текст от св. ап. ев. Йоан Богослов (гл. 1:1), който също започва с думите: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος („В начало беше Словото, и Словото беше у Бога, Бог беше Словото”), думи, близки по характер с началния текст на хилендарския музикален трактат. Когато говори за Логоса в своето Евангелие, св. ев. Йоан Богослов отбелязва, че: „Чрез Него всичко стана” (Йоан 1:3). В Символа на вярата ние изповядваме: „Чрез Когото всичко е станало”. Никейският символ учи, че небето, земята и всичко видимо и невидимо е сътворил Отец, а Светия Дух е назван по-нататък „животворящ”. Според св. Атанасий Велики „Отец твори чрез Словото в Светия Дух, защото където е Словото, там е и Духът“ (PG 26, 632 BC). Творението е общо дело на Пресветата Троица, но трите Лица са причина на тварното битие по различен, макар и единен начин.

Църковните писатели от първите векове преди определенията на Никейския събор, когато говорят за Божественото домостроителство, понякога именуваат Логоса *сила, могъщество* на Отца или *Негово действие*. Атинагор нарича Логоса *Божествена мисъл и енергия*, явени в творението (PG 6, 908 B). „Непристъпният по Своята природа Бог присъства в енергиите Си „като в огледало”, оставайки невидим в това, което Той е. „Така лицето ни се вижда в огледалото, а остава невидимо за самите

нас”, пише св. Григорий Палама¹⁰⁶. Като проява на домостроителството на Света Троица в света всяка енергия изхожда от Отца и се проявява чрез Сина в Светия Дух. Затова се казва, че Отец твори всичко чрез Сина в Светия Дух. Според учението на св. Григорий Нисийски: „Извор на силата е Отец, силата Отеческа е Син, а Дух на силата е Светия Дух“ (PG 45, 1317 A). Затова общият за Троицата атрибут Премъдрост обозначава в рамките на Божественото домостроителство Сина: „Син е ипостасната Премъдрост на Отца. Самото име Слово (Λόγος), отнесено към Сина, е специфично „икономийно” название, характерно за втората Ипостас, доколкото Тя проявява природата на Отца¹⁰⁷. Св. Григорий Богослов казва: Струва ми се, че Син е назван Слово не само поради безстрастното Си раждане, но и поради съединеността Си с Отца и проявяването Му“ (PG 36, 129 A). Св. Максим Изповедник учи: „Бог ни е създал, за да станем участници в Божието естество, да влезем във вечността, да се уподобим на Бога, като се обожим чрез благодатта, която създава всичко съществуващо и призовава към съществуване несъществуващото¹⁰⁸. Тук може да се направи паралел с Литургията на евхаристията, в нейните анафорални текстове, за йерархията на Божиите лица и тяхното „явяване“ в епиклезиса, развито като литургично тълкуване в моето изследване за Евхаристията, като тайнство на вярата, тайнство на живота¹⁰⁹.

Св. Кирил Йерусалимски в неговата Мистагогия, като катехизира новокръстените, доказва, че се касае за едно истинско и определено славословещо възпоменание, посредством което Бог е хвален като единствен и истински създател на всичко видимо и невидимо: „Затова, точно, ние казваме това славословие, предадено ни от серафимите, защото посредством химна живеем в общение с небесните войнства, които са над света¹¹⁰. Следващите думи от първата част на текста от Хилендарския ръкопис 311 свидетелстват за това какви

¹⁰⁶ Λόγος «Εἰς τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου», Εκδ. Σοφοκλέους του ἐξ Οἰκονόμων, Αθήναι 1861, σ. 177- 175.

¹⁰⁷ Пак там.

¹⁰⁸ Пак там, с. 53.

¹⁰⁹ Срв. Иванов (Кюмурджийски), дякон И. *Евхаристията – mysterium fidei – mysterium vitae. (Литургично изследване на тайнството Евхаристия)*. София : Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2020, с. 342–343.

¹¹⁰ Giraud, C. *Цит. съч.*, р. 308.

са гласовете и ги разделя на горни и долни, съответно *тела* и *духове*:

τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν, горнихъ и дольнихъ гласов,
σωμάτων τε καὶ πνευμάτων телесахъ же и дувовахъ

Е. Велес определя: „Според учението на пападиките – елементарните учебници по музика, вътрешните знаци се разделят на две групи тела и духове. Телата се движат в стъпки, духовете със скокове. Телата премахват интервала на повишаваща и понижаваща секунда, а духовете – интервал от терца и квинта. Като допълнение към тези има знаци, които са нито тела, нито духове“.¹¹¹ При богословския анализ и интерпретация на този текст се открива, че тези *горни* и *духовни* гласове отговарят на ангелските славословия, а *долните* и *телесни* – на човешките хваления (на всяко земно творение). Между *знаците* – *тела* и *знаците* – *духове*, както беше споменато и по-горе, има точно определени съотношения, които са подчинени на правила, кореспондиращи с богословската средновековна мисъл, пропита от учението на исихазма. Някои от знаците в трактатите могат да се тълкуват като образно изяснение на основни истини на вярата на Православната църква, подобно на богословието на иконата.

Така например знакът *исон* (ἴσον) се изяснява като изразяващ вездесъщиято, неизмеността и вечността на Бога. В този смисъл всеки музикален знак може да бъде разгледан не само в контекста на музикалната екзегетика, но и на богословското тълкувание. Според свидетелствата на анонимен автор от един късновизантийски трактат Акривия (от XV в.): „*знаците-духове* се изреждат след *знаците-тела*. *Духът* обаче е по-почитан от *тялото*, защото то е направено за *духа* (да му служи), а не обратното“¹¹². Същият трактат дава пример за общото и различното между знаците (олигон, оксия, петаста и куфизма): „*Те са както четирите посоки на вятъра* (изток, запад, север, юг) – едно и също нещо, но действащо с различна сила и посока“.¹¹³ Според анонимния средновековен автор Псевдо-Дамаскин зна-

¹¹¹ Wellesz, E. *A History of Byzantine Music...*, p. 285.

¹¹² Schartau, B. *Anonymous questions and answers on the interval signs*. Wien: Akrivia, 1998, p. 85.

¹¹³ *Пак там*.

ците-тела се определят като тонове. Той обяснява, че тонът е „онова, посредством което пеем и създаваме разпевно звучене“.¹¹⁴ Същият автор допълва, че тонове се наричат звуците, когато се пеят, а когато се пишат се наричат знаци. Той дава обяснение и на значението на *знаците-духове*. Според него *духовете* се наричат така, защото духът най-бързо от всичко се направлява и изменя (каквато е и функцията на съответните невмени знаци.). Псевдо-Дамаскин привежда и свидетелства от Св. Писание, къде се употребява думата *дух*, със значение на Божия Дух Святий, дух – Ангел, дух – вятър, дух – дявол.

Втората част от началото на *Хилендарския ръкопис*, както беше показано по-горе, започва с думите „начало, среда, край”, които не само могат да бъдат съотнесени към идеята за вездесъщият на Бога, Който е Началото и Края на всичко съществуващо, но могат да бъдат свързани и с трите категории ум – небесен, ангелски и човешки¹¹⁵. Втората част от въведителния текст на *Хилендарския трактат* е следната:

*Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα
πάντων τῶν σημαδιῶν τῆς μουσικῆς
τέχνης τὸ ἴσον ἐστὶ· χωρὶς γὰρ
τούτου οὐ κаторθοῦται φωνή...*

*Начало, среди, конецъ и состояния
всехъ знаменяхъ музикиискаго
художества уравнение есть. Без
него не исправляются гласы...*

Подобно алегорично тълкувание на духовното състояние на ангелите и човеците, т.е. на духовните и телесните, на горните и долните, ни представя и Псевдо-Дионисий Ареопагит. „Всеки небесен и човешки ум има първо, средно и крайно възхождение, съобразно с което всеки един се приобщава към божествените светоначални озарения“¹¹⁶. Специфичните богословски текстове на Ареопагит съдържат структурата на небесните ангелски редици. Неизмеримият брой ангели и тяхната точна йерархична структура се потвърждават от Свещеното Писание и от отците на Църквата и техните трактати, особено великите литургични творения от ранното Средновековие. Но всъщност една от най-ранната класификация и структура на небесната йерархия

¹¹⁴ Герцман, Е. *Петербургски теоретикон*. Одеса, 1994, с. 484.

¹¹⁵ Срв. Dionysius Areopagita, *Περὶ τῆς Οὐρανιας Ἱεραρχίας...*, 57–60.

¹¹⁶ *Ibid.*, с. 103.

най-добре се описва трактата „За небесната йерархия“. Псевдо-Дионисий основава теорията си на философията на неоплатонизма, в която концепцията за йерархия играе основна роля. Според едни от най-големите представители на неоплатонизма, Плотин и Прокъл, всичко е подчинено на строг йерархичен ред. Тогава по-съвършените неща предхождат по-малко съвършените и изпълняват функцията на подкрепа, защита и контрол по отношение на тях. Дионисий заема тази теория, за да структурира ангелския свят. На върха на космическия ред той вижда Бога. Всички други същества са поставени на различни нива, като се има предвид тяхното по-голямо или по-малко разстояние от Бога. Те са като лъчи светлина, които са привлечени от Бога, като крайна цел на всяко съвършенство. В този процес на връщане към единството йерархичните заповеди играят основна роля. Бог не засяга пряко всяка природа, а действа чрез различни заповеди. Именно върху тази концепция Ареопагит изгражда своята богословска и духовна платформа. Според него по-ниските ангелски ордени се ръководят, пречистват, просветляват и провеждат от по-висши форми. Колкото по-голямо е тяхното участие в Божествената природа, толкова по-близо са до него. Ето защо ангелските заповеди могат да играят ролята на посредници между Бога и човеците. По този начин, след като фиксира общите принципи на регулиране на йерархичната структура на космоса, авторът предлага собствена класификация на ангелите. Той ги разделя на три големи йерархии, всяка от които съдържа три редици или хорове.

Под влияние на подобни богословски размишления на някои от църковните отци и писатели се оформя и характерът на средновековните музикални трактати. Поради това (в) началото, средата и края на всички музикални творения стои знакът исон (ἴσον), алегорично интерпретиран като постоянно, непроменимо, неотменно, вечно присъствие на Бога и Неговото творческо действие. Този знак се забелязва освен в Хилендарския, но така също и в почти всички средновековни музикални трактати от този период. А по подобие на средновековната литургична и музикална концепция за музикалното слово, отразена в средно и късновизантийската нотация, този знак се използва и в съвременните нотационни системи. Представеният

текст се оформя като задължителна формула за началото на музикално-химнографските трактати.

*Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ σύστημα
πάντων τῶν σημαδίων τῆς
μουσικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστί...*

*Начало, среди, конецъ и состоянія
всехъ знаменіяхъ мусикийскаго
художества оуравнение есть.*

Авторът на пападиките от края на XIII и началото на XIV в., респективно на разглежданите трактати, а това вероятно е самият преп. Йоан Кукузел, е познавал доста добре съчинението на Псевдо-Дионисий Ареопагит За небесната йерархия. В началото древният автор, като се позовава на Иак 1:17, на Иоан 17: 21, на 1 Кор. 1:10, както и на Рим. 11:36, Псевдо-Дионисий говори за взаимовръзката между Божествените дарове¹¹⁷. Тези дарове идват от горе, от Отца и благодарение на тях, получили животворяща сила, ние (вярващите) се издигаме към Отца, посредством изкупителното дело на възплътилия се Син Божий, ставаме всички едно в Христовото Тяло, което, според еклезиологическите възгледи на св. ап. Павел, е Църквата. Такъв текст се открива и в Задамвонната молитва преди отпуста на Литургията: „... Защото всяко добро даване и всеки съвършен дар иде отгоре, слизайки от Тебе, Отче на светлината...“ (срв. Иак. 1:17)¹¹⁸. По отношение на текста, в музикалния трактат и думите на Псевдо-Дионисий, може да се даде следната интерпретация: Бог, Който е Алфа и Омега като Творец на всичко видимо и невидимо, на горните творения (горнихъ) и долните – (долнихъ) творения (гласов); в случая: всехъ знаменіяхъ мусикийскаго художества са едно – уравнение есть пред Бога¹¹⁹. Тук трябва да се отбележи също, че влиянието от учението на Ареопагит, отразено в средновековните трактати, несъмнено се свързва с православната догматическа мисъл за двата вида йерархии: небесната (невидимата) и земната (видимата). Ако вземем предвид позоваванията в Свещеното Писание, ще открием в него ясна индикация за създаването на творението, и на небесното и земното пространство. Св. Василий Велики, архиепископ на Кесария Кападокийска, в своята

¹¹⁷ Пак там, 2–3.

¹¹⁸ СЛУ Бг 2004, с. 193.

¹¹⁹ Stefanovic, D. A., *Church Slavonic Translation...*, с. 118.

Анафора¹²⁰, както и в текстовете на Великия водосвет¹²¹, прави пълен анализ на „небето“, с невидимия божествен свят на ангелите и проявата на божествените закони и на „земята“ с материалния, земния свят на творението със съществуващите в него вещества и физически закони като преплита старозаветните и новозаветни събития за спасението на човечеството с проявата на Божията благодат в тези тайноизвършителни текстове и молитви.

Важен знак в музикалнотеоретичните трактати е исонът. Този знак никога не променя както количествената, така и качествената си музикална характеристика. Той не е от групата на телата и духовете, а владее над тях и над всички други знаци, както Бог владее над цялото творение. Чрез исона се образуват всички възходящи и низходящи знаци, както и интерваловите¹²². В това отношение Велес, съпоставяйки и други ръкописи, които съдържат музикална теория като *Anonymus A – Ms. 811* от Константинополската патриаршеската библиотека¹²³, добавя, че подобно на исона във византийската църковна музика; е при григорианското пеене, повтарянето на *тенора* (тона за рецитация), когато се изпълнява най-важната част от структурата на мелодията¹²⁴. „Това е най-спокойният глас, защото показва, че мелодическата линия е статична, и защото подчинява себе си на рпеитата. Но той също така е кралят, защото е началото и основата (*ἀρχὴ καὶ θεμέλιον*) не само за нотацията, но и за самата мелодия. Исонът, фактически, е не само най-важният за пеенето на мелодията на стихирарическа или ирмологическа. Следователно, той е началото на всички песнопения, но също така и краят, защото всички песнопения завършват с исон“¹²⁵. Текстът от Хилендарския ръкопис 311 е сравнен с някои основни богословски и литургични трактати.

Според Лоски в разглежданото негово съчинение, представящо

¹²⁰ Срв. СЛУ БГ 1957, 13-133.

¹²¹ Срв. ТРЕ Бг 2002, 46-49.

¹²² Пак там, 120-130.

¹²³ Издание на Thibaut, J. B. – In: *Revue de l'Orient Chrétien*, p. 566; и Tardo, L. *L'Antica Melurgia Bizantina*, основаващи се на Кодекс 1656 от Великата Лавра, с. 207; Wellesz, E. *A History of Byzantine Music...*, p. 289.

¹²⁴ Срв. Wellesz, E. *A History of Byzantine Music...*, 290-291.

¹²⁵ Пак там, p. 290 (в ръкопис Anon. A. Ms. 811, f. 44v).

основни проблеми на мистическото богословие и православната догматика, „космологията на гръцките отци възпроизвежда една присъща на науката от онова време картина на вселената... Православното богословие, винаги сотириологично, никога не се е съюзявало с философията, за да постигне „научен синтез"... Без да проявява особено предпочитание към някоя философска система, Църквата винаги абсолютно свободно използва философията и другите науки за апологетични цели, но никога не отстоява тези относителни и изменчиви истини, както неизменната истинност на своите догмати“¹²⁶. Подобни музикални трактати, които представят принципите на изпълнение на византийската музика и чиито текстове идейно и структурно кореспондират на разгледания трактат *Хилендарски ръкопис 311*, са следните.

Интерпретация на *Codex Petropolitanus Graecus 239*

В *Codex Petropolitanus Graecus 239* се отбелязва, че невмените знаци повишават гласа и го понижават, създават мелодия, порядък и самата хармония.¹²⁷ Така *знаците-духове* (кентима, ипсили, елафрон и хамили) се тълкуват от Псевдо-Дамаскин¹²⁸, според който те са направени по примера на състава на човека, който се състои от четири елемента – вода, земя, студ и топлина и ако един от тях отпадне, то човек не би могъл да живее и да се движи. Затова всички те са необходими, за да не се получи несъразмерност. Така се постига хармоничното изкуство. Псевдо-Дамаскин казва, че „има и три основни тона – *исон*, *олигон* и *апострофос*, които са поставени близо до духовете“¹²⁹. В трактатите, посредством чисто техническото изясняване на съотношенията между знаците, се подпомага и богословското им тълкуване. Например, в *Codex Petropolitanus Graecus 239*¹³⁰ *телата* се различават от *духовете* по това, че първите се подчиняват на вторите, като вследствие на това

¹²⁶ Лоски, В. Н. *Мистическо богословие...*, 63–70.

¹²⁷ Герцман, Е. *Петербургский теоретикон*. Одеса: Вариант, 1994, с. 484.с. 274.

¹²⁸ *Пак там*, с. 489.

¹²⁹ *Пак там*, с. 484.

¹³⁰ *Пак там*, с. 274.

се прекратява действието им и стават безгласни, т.е. губят интерваловата си стойност. По този начин знакът пак съществува, но без да има собствен звук, а само характеристика, както душата, излизайки от тялото, не го умъртвява, но го прави безгласно¹³¹. Според много от изследователите на трактатите *знаците–тела* и *духове* са различни, защото са създадени всеки със своето предназначение. Поради това те са зависими един от друг, не могат да съществуват поотделно. Според свидетелствата на Псевдо-Дамаскин: *„Телата съдържат в себе си дихание... Ако няма дихание тялото остава неподвижно..., духовете без тонове не могат да се установят, а тоновете без духове не се променят. Авторът продължава: тоновете се явяват тела и са необходими за духовете, но без духове те са бездействени... без тела духовете са неподвижни... самостоятелно не действат, защото дух без тон е безполезен“*¹³². Затова има и правило, според което *знаците–духове* не се поставят сами, но винаги със знак *тяло*. Византийският писател Кирил от Мармара (от XVIII в.) също казва: *„както душата не може да прави нищо без тялото, така и в музикалното изкуство духовете без тела не могат да създават никакъв мелос“*¹³³. Телата се подчиняват на *духовете*, когато са от страни или под духовете, като последните прекратяват действието им и ги лишават от интервалова стойност (според трактатите – пападики)¹³⁴. Според правилата на пападиките възходящите *духове* подчиняват само възходящите *тела*, а низходящите *духове* – низходящите *тела*. Но както тялото и духът са в съподчинение и духът помага за съществуването на тялото, така *знаците–тела* се подчиняват на *знаците–духове*. Те обаче не могат да съществуват поотделно, поради което възникват комбинации помежду им, съобразени с определени правила, които създават съгласуваност и хармония. Първите са плът, т.е. пълнозвучни, докато вторите са полугласни. Така те се допълват и създават музика, защото са елементите, от които *произхожда всяка музика*¹³⁵. Според св. Григорий Нисийски *„всеки телесен елемент „се охранява като от стража“ от*

¹³¹ Срв. *Пак там*.

¹³² *Пак там*, с. 484.

¹³³ *Пак там*, с. 742.

¹³⁴ Срв. *Хилендарски ръкопис 311*.

¹³⁵ Герцман, Е. *Петербургский...*, с. 272.

разумната душевна способност, която го белязва със своя печат, защото душата познава тялото си, дори когато елементите му са разпръснати по целия свят...” (PG 46, 76–77).

Интерпретация на текста от Codex Vaticanus Barberinus Graecus 300 (BAR 300) и Codex Vaticanus Graecus 872

Литургичният и музикален кодекс BAR 300 от XV век (втора датировка – XVI век)¹³⁶ съдържа една от най-богатите невмени класификации. Ръкописът е на хартия с големина на листа 15x10, а съдържанието му се разпределя от 1 до 322 лист. Калиграфският шрифт е доста ясен и добре консервиран. Листа 16–120v – представят различни песнопения за празнична вечерня и утрень. Листа 120v–192 – представят песнопения от Литургията, носещи имената на различни композитори. Листа 194–279v – дават информация за т.нар. *анаграматизми*¹³⁷ за различни празници през годината. Този ръкопис е една богата Христоматия (ἀκολουθία – ἀνθολογία). Интересът на това изследване пада върху листа 280–322, представлящи шрифт от друга ръка и различна епоха, в които се откриват мелодически композиции, съдържащи теретисμοί¹³⁸. Хиροномичните знаци са изписани с червено мастило¹³⁹. Основно място е отделено и на знаците ἀφωνα – безгласните знаци или големите ипостаси. I и II част от текста на трактата (на гръцки език) изглеждат така: Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων φωνῶν, σωμάτων τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συντεθειμένης εἰς αὐτὴν παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων. Ἀρχὴ μέση τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς ψαλτικῆς τέχνης τὸ ἴσον ἐστί· χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή...¹⁴⁰

Ясно се открива, че текстът на трактата BAR 300 е почти еднакъв с този на Хилендарски ръкопис 311. Разликата се отнася до някои

¹³⁶ Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, p. 151.

¹³⁷ Пак там, p. 151.

¹³⁸ Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, p. 151.

¹³⁹ Tardo, L. *I codici melurgici della Vaticana...*, p. 21.

¹⁴⁰ Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, p. 151.

думи в първата част, които придават друг облик на текста – правят го по-скоро технически точен, по отношение на знаците и тяхната интерпретация, отколкото символически и алегорически. Като чисто музикален трактат това не намалява неговата стойност, но като богословска интерпретация не може да се открият големи разлики между двата трактата, с изключение на фразата $\sigma\upsilon\nu\ \Theta\epsilon\acute{\omega}\ \acute{\alpha}\gamma\iota\omega$, която се намира в началото на *Хилендарския ръкопис 311* и, както беше отбелязано, има особено важно значение, а по характера на текста се доближава до *BAR 300*. Подобна прилика и разлика се наблюдава и в десетки други ръкописи.

В това отношение важно свидетелство е и кодекс *Vatic. Gr. 872*, ръкопис върху пергамент, от началото на XIV век¹⁴¹. Големина на листата 12x18, брой – 274¹⁴². Текстът на тази музикална теория се намира между *листа 240v–243v*. Няма титул на текста. Като характер на изписване е *минускул*, пълнен със сигли и абривиации (съкращения), заради които изчитането на текста не е лесно и понякога поради тази неточност може да се промени някой термин. Няма музикални знаци или семиографска нотация, а само теоретични наставления. Този кодекс по-скоро може да се определи като лексикон – *Συναγωγή λέξεων* (лист 3)¹⁴³.

Тази музикална теория е изключително важен паметник поради факта, че освен чисто теоретичните и технически характеристики на знаците, които се дават, както видяхме и в *BAR 300*, има и връзка с основните истини на православната вяра, както и значение за аскетичния живот на духовниците. Следователно, този трактат е с много по-общо съдържание и целта на автора, както свидетелства Л. Тардо (вероятно „един калугер... е учил своите малки и простички певци“¹⁴⁴), е била не само да обучи на пеене, но и на истинския живот в Църквата. Трактът представя йерусалимската практика на пеене. Интересът на това изследване пада върху мистическото преживяване, което авторът се опитва да предаде на учениците си, като използва заповедна форма на неговото писмено слово и това определя музи-

¹⁴¹ Пак там, р. 164.

¹⁴² Пак там.

¹⁴³ Пак там.

¹⁴⁴ Пак там, р. 167.

калния трактат *Vat. Gr. 872*, като едни вид *катехизически трактат* или *катехизически слова*, които се свързват с музиката, като основно средство за постигане на чиста и безпристрастна молитва. Отделни части от текста на трактата, на гръцки и в превод на български, както и техни паралели с други ръкописи, свидетелстват за разглежданите проблеми във въведителните текстове на трактатите. Подробна информация за Йерусалимския репертоар, наречен Агиополитис, ни дават изследванията на Раастед¹⁴⁵. Този кодекс е изключително богат на текстове, които се докосват до основните истини на християнската вяра, като съвършено съчетават обозначенията за техническо изпълнение на музикалните знаци и гласовете с богословската подготовка, необходима за изпълнението на песнопенията. Така например основно място се отделя на думите Ἁγία Τριάς, които се отнасят до Света Троица. Те се отнасят и до „Трисветата песен“, която има основно място в богослужението на Църквата на Изток и на Запад.

Литургична интерпретация на *Codex Vatic. Gr. 872*

Отделни части от текста и техни паралели свидетелстват за разглежданите проблеми, отнасящи се до въведителните текстове на музикално-теоретичния трактат *Vatic. Gr. 872* (гръцкият текст е от книгата на Тардо *Lantica melurgia bizantina*¹⁴⁶).

Също така и до практиката на модалните запевки:

¹⁴⁵ Raasted, J. *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory*. Copenhagen, 1983.

¹⁴⁶ Tardo, L. *Lantica Melurgia Bizantina...*, p. 164.

Vatic. Gr. 872

Превод
на български език

Паралели
в други ръкописи

...ἤχοι ψάλλονται εἰς τὸν Ἅγιοπολίτην, καὶ κατὰ τί λέγεται Ἅγιοπολίτης

гласовете пети в Светия град и както са наречени светоградски (агиополитис)

Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX: Ἅγιοπολίτης λέγεται τὸ βιβλίον, ἐπίσης περιέχει ἁγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίῳ διαλαμπάντων πατέρων ἐν ἁγία πόλει τῶν Ἱεροσολύμων

καὶ τί λέγεται τόνος;

и какво се нарича тонос (тон)?

... τῆ ἁγία πόλει...

светата земя ...

Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX: ἐν ἁγία πόλει

... τῶν Ἁγίων Μαρτύρων...

светите мъченици...

... τῶν Ἁγίων πατέρων...

светите отци...

Ἦχοι μὲν ψάλλονται ὀκτώ...

Тоновете за пеене са осем...

τοῦ Κυρίου Ἰωάννου

За Господин Йоан (Дамаскин)¹,

παρὰ τοῦ κυρίου Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυρίου Ἰωάννου ἐγένοντο...

За господин Козма и Йоан, който се роди...

Ms. Paris 360, Petropolitanius n. CLX: ἐπίσης περιέχει ἁγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίῳ διαλαμπάντων πατέρων

Ms. Paris 360: συγγράμματα παρὰ τε τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν

Petropolitanius n. CLX: συγγράμματα παρὰ τε τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν

¹ Името се подразбира от факта, че то се свързва със създаването на осемте гласа както и от връзката на това име с други ръкописи като – Парижки 360 и Petropolitanius CLX (в тези ръкописи наред с името на св. Йоан Дамаскин се открива и името на св. Козма Маюмски).

<p>...ἀλλ' εἰ θέλεις μάθειν τό ἀληθές, ἀκουσον· τὸ εἰπεῖν α', β', γ', δ', βάσιμα εἰσιν...</p>	<p>ако искаш да намериш истината, чуј за казаното – I, II, III, IV основни са...</p>	<p>Ms. Paris 360: συγγράμματα παρά τε τοῦ ἁγίου Κοσμά καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνου τῶν ποιητῶν <i>Petropolitanus n. CLX:</i> συγγράμματα παρά τε τοῦ ἁγίου Κοσμά καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνου τῶν ποιητῶν</p>
<p>Ἡ τοῦ ἤχου ὑποβολή οἷόν τινα λέγειν· Ἀναεανές, ἰδιον αὐτό, Ἄναξ ἄνες· πῶς γάρ τὸν ἀρνόμενον ἀπὸ θεοῦ ὀφείλει ἔχειν τὴν ἀρχὴν καὶ εἰς τὸν θεὸν καταλήγειν, καὶ καθὼς πάντες οἱ χριστιανοὶ κἄν μικροῦ ἔργου βουληθῶσιν ἀπάρξασθαι, προηγείται τούτοις ὁ στίχος· ἤγουν τὸ “Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ ὁ θεὸς ἡμῶν...” καὶ τὰ ἐξῆς, τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον καὶ ἡμεῖς ὀφειλομεν ψάλλειν τι, προηγείται τούτοις ὁ ἤχος.</p>	<p>И как да се нарича влизането (интонирането) в гласа Ἄναξες също Ἄναξ ἄνες. Как да започнем от начало потребните към Бога молитви и как пред Бога да ги завършим, и както всички християни всяко малко дело, което желаят да започнат, го предхожда стихът: „Господи Иисусе Христе Боже наш... и когато е потребно по същия начин ние трябва да предхождаме гласовете.</p>	<p>Кореспондира на входните молитви от св. Литургия: „Господи, очисти греховете ни”</p>
<p>Ὁ δεῦτερος πῶς ἐνηχίζεται; Νεανες· Τί διὰ τοῦτο; Κύριε, ἄφες. Καὶ ὁ τρίτος πῶς ἐνηχίζεται; Ἄνε ἄνες, ἤγουν· Παράκλητε, συγχώρησον.</p>	<p>А второто как ще интонираме (запеем): – Νεανες? и точно: Господи прости (остави – църк. слав. език). А третото как ще запеем: – Ἄνε ἄνες? Утешителю, опрости.</p>	<p>„Владико, прости беззаконията ни” „Светий, посети и изцери немощите ни...” Трисветата песен „Святий Боже, Святий Крепкий, Святий Безсмертний.”</p>
<p>Καὶ ὁ τέταρτος πῶς;</p>	<p>И четвърто как:</p>	
<p>Ἅγια, ἤγουν τὰ Χερουβίμ, καὶ τὰ Σεραφίμ</p>	<p>Свята е, за херувимите и серафимите,</p>	<p>Τὰ χερουβίμ, καὶ τὰ σεραφίμ... (Анафора – св. Йоан Златоуст) ...ἄγγελοι, ἀρχάγγελοι, θρόνοι, κυριότητες, ἀρχαί, ἐξουσία, δυνάμεις καὶ τὰ πολυόμματα χερουβίμ σοὶ παριστάνται</p>

<p>τοῦτ' ἔστι ἡ Ἁγία Τριάς</p>	<p>Това е Светата Троица,</p>	<p>κύκλω τὰ σεραφίμ... (Св. Василий)</p>
<p>ἢ παρ' αὐτῶν ὑμνουμένη καὶ δοξαζομένη</p>	<p>тъй както от тях е възпявана и достойно възхвалявана</p>	<p>1. Ὁ ὢν Δέσποτα 2. Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβῶθ... (Св. Василий и св. Йоан, Sanctus – Анафора) 3. Θεῶ ἀγίω... (Хилендарски ръкопис 311)</p>
<p>ἀνες, ἄφες, συγχώρησον κάμῃ τοῦ ὑμνεῖν καὶ δοξάζειν ὕμνον</p>	<p>остави, прости, изцели и мен, който Те възпява и слави с химн</p>	<p>4. Πατέρα, Υἱὸν καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Τριάδα ὁμοούσιον καὶ ἀχώριστον (ZER) (Диалог – началото на Анафората в Св. литургия)</p>
<p>ἀξιόχρεων τῇ σῇ ἀδιαρέτῳ θεότητι</p>	<p>Достославното и неделимо Твое Божество.</p>	<p>...πᾶσα κτίσις λογικὴ τε καὶ νοερά... καὶ σοὶ τὴν αἰδίου ἀματέμπει δοξολογίαν...</p>
<p>ἀξιόχρεων τῇ σῇ ἀδιαρέτῳ θεότητι</p>	<p>3. ἀσιγήτοις θεολογίαις...</p>	<p>...σὲ γὰρ αἰνοῦσιν ἄγγελοι, ἀρχάγγελοι 3. ἀσιγήτοις θεολογίαις... (от Анафората на св. Василий Велики)</p>
		<p>Синхронизира с молитвите на св. тайнство Изповед</p> <p>ἄξιον ὡς ἀληθῶς, καὶ δίκαιον... σὲ αἰνεῖν σὲ ὑμνεῖν σὲ εὐλογαῖν σὲ προσκυνεῖν σοὶ εὐχαριστεῖν σὲ δοξάζειν τὸν μόνον ὄντως ὄντα Θεόν... (Пролог – Анафора на св. Василий Велики)</p>

Подробна информация за йерусалимския репертоар, наречен Ἁγιοπολίτης, ни дават изследванията на Раастед¹⁴⁷. Този кодекс е изключително богат на текстове, които се докосват до основните исти-

¹⁴⁷ Срв. Raasted, J. *The Hagiopoplites. A Byzantine Treatise on Musical Theory*. Copenhagen, 1983.

ни на християнската вяра, като съвършено съчетават обозначенията за техническо изпълнение на музикалните знаци и гласовете с богословската подготовка, необходима за изпълнението на песнопенията. В тълкуванието си на св. Литургия св. Максим Изповедник разяснява какво означава славословието на Трисветата песен. „Извършването от целия вярващ народ трикратно възгласяне „Светий” посочва нашето единение и равночестност с безплътните умни сили, което ще стане явно в бъдеще, когато вследствие на тъждеството на неизменното и вечно движение около Бога, естеството на човеците ще се научи в пълно съзвучие с горните сили да възпява и да освещава едното Триипостасно Божество с трикратното пеене „Светий”¹⁴⁸. Когато авторът на трактата *Vatic. Gr. 872* въвежда в изучаването на интонационните формули¹⁴⁹, споменава Бог в трите Лица $\theta\epsilon\omicron\upsilon$ – за Бог Отец, $\text{K}\acute{\upsilon}\rho\iota\epsilon$ – за Бог Син, Който е Господ и $\text{P}\acute{\alpha}\rho\alpha\text{k}\lambda\eta\tau\epsilon$ – за Бог Светия Дух, Който е Утешител. Не е случайно, че авторът си служи с примери от богослужебната практика, когато изяснява отделните гласове, като за пример дава песнопението за вечерната служба от Осмогласника “ $\text{N}\acute{\iota}\text{k}\eta\nu \acute{\epsilon}\chi\omega\nu, \text{X}\rho\iota\sigma\acute{\tau}\acute{\epsilon}...$ и тропара от Канона за Велики петък $\Sigma\grave{\epsilon} \tau\omicron\nu \acute{\epsilon}\lambda\iota \acute{\upsilon}\delta\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ ”. Авторът изяснява как се построява II плагален глас върху стълбицата на II автентичен глас, също така и за IV плагален, който се построява върху IV автентичен глас, или, както споменава Тардо, става въпрос за една *размяна* на тоновата стълбица, а не за въвеждане на нови гами „като глас VIII се сменя с IV глас в композициите на св. Козма”¹⁵⁰. Е. Велес много подробно изяснява произхода и състава на гласовете в неговата книга „История на Византийската музика и химнография”, според която химничните мелодии се разделят на осем групи или гласове – *ихоси*, както свидетелства и трактатът *Vatic. Gr. 872*: $\text{k}\acute{\alpha}\iota \tau\iota \omicron\upsilon\kappa \acute{\omicron}\text{k}\tau\acute{\omega} \acute{\eta}\chi\omicron\iota$ ¹⁵¹. Четири автентични (или основни) гласа, наречени $\text{k}\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\iota$ и четири плагални гласа – $\text{p}\acute{\lambda}\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\iota$, всеки от които кореспондира на един от грегорианските гласове¹⁵². В началото на всяка песен от *Ирмология* и *Стихирария* се дават гласовете и групите от

¹⁴⁸ Св. Максим Изповедник, Творения (Тайноводство, гл. 5). Света Гора, Атон, 2002, с. 199.

¹⁴⁹ Срв. Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, p. 166–167.

¹⁵⁰ *Пак там*, p. 165.

¹⁵¹ Wellesz, E. *A History of Byzantine Music...*, p. 300.

¹⁵² *Пак там*.

знаци – *мартириите* (μαρτύρια) или сигнатурите на гласовете, както това се вижда и от текста на *Vatic. Gr. 872*. Велес, също както и Тардо определя, че за по-добра техническа информация по отношение на гласовете в Октоиха може да се използва *Codex Vaticanus Gr. 300*¹⁵³. Какво иска да ни изясни авторът на ръкописа *Vatic. Gr. 872*, когато говори за истината? Не е ли достатъчна техническата информация, която получаваме от трактата или се търси някакво друго значение за по-доброто разбиране и осмисляне на музиката?

В разглеждания период XIV–XV векове основно място се отделя на калофонното или сладкогласно, ангелско пеене. Това сладкогласие или *благогласие* (*благословие*) или по-точно *музикално благовестие* се отнася също до *истината*, за която се говори в разглежданите музикални трактати. Много рано в богословието тези две понятия вървят заедно, за да изразят Божията същност. Говорейки за истината, която се отнася единствено и само до Бога, св. Максим Изповедник казва: „*Истината и благомото разкриват Бога. Но (Той се явява) като Истина, когато Божественото произволява да се разкрие със Своята същност, защото истината е нещо просто, единствено, единно, тъждествено, неделимо, непреходно и безстрастно, не подлежи на забрава и е абсолютно непротяжно*“¹⁵⁴. За преп. Максим е характерно разделяне на „същност“ и „енергия“ (в единствено число). При това в този случай Божията „същност“ се съотнася с Истината, а „енергията“ – с Благомото. „*Духовната сладост на божествените песнопения изразява радостта от божествените блага, която възнася душите към чистата и блажена любов към Бога и внушава най-силно отвращение към греха*“¹⁵⁵. Тук става дума за различието им, проявяващо се външно, за Бог и отношение Му към тварния свят и най-напред към човека, а не за Бог в Самия Себе Си¹⁵⁶. Св. Максим продължава: „*И ако си представим някакво неголямо, но полезно изображение на тези съчетания, това ще бъде божествената десетица струни на духовния псалтир в душата (Пс. 91:4; 143:9). Притежавайки още и разум, който приглася на духа с помощта на другата блажена десетица заповеди, тя създава по духовен начин съвършени,*

¹⁵³ Wellesz, E. *A History of Byzantine Music*, p. 300. Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, 152–163.

¹⁵⁴ Св. Максим Изповедник. Творения..., с. 183.

¹⁵⁵ *Пак там*, с. 195.

¹⁵⁶ *Пак там*, с. 183.

хармонични и стройни звуци, възпявайки с тях Бога. И това е така, за да зная какво е значението на десетицата – възпяваща и на Десетицата възпявана...¹⁵⁷. Първата десетица посочва душата, доведена в хармония чрез съзвучното изпълнение на заповедите и познанието, а втората „възпяваната Десетица” – Бога¹⁵⁸. И още: „умът, привеждан в движение от мъдростта, достига до съзерцанието; посредством съзерцанието – към познанието, чрез познанието – към забравящото познание, а чрез него – към истината”¹⁵⁹.

Красотата на трактата *Vatic. Gr. 872* се състои не само в техническите обяснения, но и в символиката на неговите текстове. Точно затова интересът е насочен не толкова към техническата част от трактата, колкото върху мистическите слова на автора, които са част от методологията за обучение на певците в онази епоха. Текстовите примери, изведени в това изследване, отговарят на основните, дори стандартни текстове на богословските трактати въобще и на катехизическите в частност. Практика е светите отци от Йерусалимската църква да катехизират своите новокръстени християни, или, както е в случая, да обучават в преживяване на музиката като висша форма на аскетическо преживяване при певците. Именно поради това, майсторът сравнява техническите обяснения със свещени текстове и богослужебни формули¹⁶⁰. Ясно е, че и в този трактат става въпрос за молитвата, която има съществено значение за исихазма и чийто акцент е молитвата, непрестанната, безмълвна и съсредоточена молитва, по време на която се съзерцава Божието величие. Така „Господи Иисусе Христе, Сине Божий, помилуй ме” – се превръща в мотив за духовно проговаряне и преминаване от безмълвие към духовен вик, в надеждата за среща с Бога. Може би поради тази причина игуменът, за който се споменава в ръкописа *Vatic. Gr. 872*, като духовен старец, започва да обучава своите послушници в изкуството на пеенето, като първо ги учи да произнасят Иисусовата молитва, а след това да заживеят с познанието за истината, такова, каквото е в Литургията.

¹⁵⁷ Пак там, с. 184.

¹⁵⁸ Пак там.

¹⁵⁹ Пак там.

¹⁶⁰ Срв. Tardo, L. *L'Antica Melurgia...*, 166–167.

Друг проблем, върху който насочва вниманието трактатът *Vatic. Gr. 872*, е обучението на певците в изпълнение на основните запови или интонационни формули. Както показва текстът на този музикален трактат тук се разкрива една *загадка*, която привлича с дълбочината на своето свидетелство. Какво се крие зад термините: „*Ἀνανεανές, Νεανές, Ἀνε ἄνε*“, което беше упоменато в интерпретацията на този текст и сравнението му с текстове от други кодекси. Още от древност съществува строг порядък за всяко начало при изпълнението на мелодията, което се подпомага от мелодическите интонационни формули, които са разпределени според автентичните и плагални гласове¹⁶¹. Тези формули за интониране на мелодията били наречени ἤχημα, ἀπήχημα или ἐνήχημα. Те подпомагали преливането от глас в глас и се оформяли в т. нар. кръг или цикъл, отговарящ на цикличността на времето. Според *възприетото и от св. Максим Изповедник учение на св. Григорий Нисийски*: „От това, което се наблюдава в телата, никое само по себе си не е тяло: нито външният вид и цвят, тежестта, размера и количеството, нито което и да е друго видимо качество, а напротив, всяко от тях е понятие – взаимното им струпване и съединяване се превръща в тяло“ (PG 46, 124 C).

По същия начин в музикалните трактати се описва подреждането и систематизирането на невмите, които сами по себе си нямат силата да звучат, а в съотношение една с друга, в определено последование обаче, изграждат мелодията в едно неделимо *мелодическо тяло*. По същия принцип, според богословието, „тази динамическа теория за материята позволява да се постигнат различни степени на материалност, повече или по-малко материални тела; тя обяснява както извършените в първоначалната природа след грехопадението изменения, така и възкръсването на телата. Елементите на материята преминават от едно тяло в друго така, че вселената представлява единно тяло“¹⁶². По същия начин изграждането на византийската мелодия и обособяването ѝ в едно цяло изгражда едно *съвършено тяло*. Затова авторите на трактатите изискват перфектно изучаване на принципите на мелодиката, давайки за пример авторитети като св. Йоан Дамастин, св.

¹⁶¹ Срв. E. Wellesz. *A History of Byzantine Music...*, 304–305.

¹⁶² Пак там, с. 60.

Козма Маюмски, св. Йоан Кукузел, Йоан Гликис и така се появяват и специални музикално-дидактически методи, подпомагащи разбирането и усвояването на материала. Такива са например изображението на дърво¹⁶³, на колело¹⁶⁴, или във форма на двуглав орел¹⁶⁵, или като броеница¹⁶⁶ приписвани на преп. Йоан Кукузел, представят гласовите съотношения и родства. „Нещата съществуват едно в друго, – казва св. Григорий Нисийски, – и се поддържат взаимно, защото претворяващата сила в определен кръговрат застава едни земни елементи да преминават в други, за да ги върне отново в изходната им точка“. За подобен кръговрат или кръг, който съдържа основните гласове, подпомагащи изграждането и систематизирането на византийската мелодия, свидетелства творчеството на св. Йоан Кукузел, което откриваме в ръкописи от XIV–XV в. (например *Ms. 890 от Йерусалимската патриаршеска библиотека*). „Така в този кръговрат нищо не намалява и не се увеличава, а остава в първоначалните си размери“ (PG 44, 104 BC; 46, 28 A).

Д. Стефанович предлага транскрипция¹⁶⁷ от невмена нотация на петолинейна, по повод изследванията си върху *Хилендарския сборник 311*, показваща подреждането на гласовете (4 автентични и 4 плагални), според кръга на св. Йоан Кукузел¹⁶⁸. На всеки глас отговаря определена интонационна формула (запев). Е. Велес дава пример за интонационните формули, като представя своята транскрипция на *Codex Ashburnham 64, л. 108–109*, съдържащ Акатист с 24 икоса. Както е известно, всеки един икос се запява с определена интонационна формула¹⁶⁹. Цялата тази сложна система от последователно подредени в синхрон музикални знаци в *Колелото* не е случайна, защото връзката между отделните музикални форми и интонационни формули, гласовете и отклоненията в тях, следва една строга система. Св. Йоан Кукузел, както и други византийски музикални автори не се откло-

¹⁶³ Вж. Приложение 20а.

¹⁶⁴ Вж. Приложение 20в, 20г, 20д.

¹⁶⁵ Вж. Приложение 20е.

¹⁶⁶ Вж. Приложение 20ж.

¹⁶⁷ D. Stefanovic, *A church slavonic translation...*, p. 129.

¹⁶⁸ Вж. Приложение 6.

¹⁶⁹ E. Wellesz, *A History of Byzantine Music...*, p. 305

няват от богословието в учението на св. отци и го използват дори за един, на пръв поглед *солфедж* или *музикална теория*. Мисълта на тези средновековни православни творци е спазвала строго преданието и онова, което са казвали отците. Исихастките идеи се въплъщават в творчеството на музикоучителите от периода XIII–XV векове. *Кръговете* на св. Йоан са четири и са поставени около един голям *кръг* (колело), който е *животът* на византийската мелодика. В него всяка една част си има своето място и предназначение, така както в света всичко е създадено в точно определено време и на точно определено място, за да извърши своето предназначение. В своята Мистагогия св. Максим Изповедник казва: „При това светът е един и не се разделя заедно с частите си; напротив, чрез въздигането към своето единство и неделимост, той отменя тяхното различие, което произтича от природните им особености. Защото, редувайки се неслято, те са тъждествени на самите себе си и една на друга, като показват, че всяка част може да влиза в друга като цяло в цяло. И те двете образуват целия свят, както частите образуват единството; в същото време те се образуват от тях, еднообразно и целокупно, както частите се образуват от цялото. За онези, които притежават (духовно) зрение, целият умопостижаем свят се представя тайнствено отпечатан в целия чувствен свят посредством символични образи“¹⁷⁰.

За да търсиш Бога, дори и чрез мелодията, трябва да се подчиниш на Неговите закони, произлизащи от Неговата благодат. Така св. Йоан Кукузел в кръга или колелото отразява двата свята – земния, с неговия физически порядък, и небесния, с неговата безкрайност и непрекъснатост. „Защото Бог е Истина, – казва св. Максим, – и около Него безкрайно и непрестанно се движи умът, който не може никога да спре, защото не намира предел там, където няма прекъснатост. Дивно е величието на Божествената Непрекъснатост!“¹⁷¹. Богословската интерпретация на музикалните трактати и връзката на някои текстове от пападиките с чисто литургични текстове се доказва и от Ръкописа Лавра 1656.

¹⁷⁰ Св. Максим Изповедник, *Творения...*, с. 179.

¹⁷¹ *Пак там*, с. 185.

Интерпретация на Рък. 804 от Йерусалимската патриаршеска библиотека

По свидетелствата на П. Керамеос¹⁷², публикувани при Тардо, този ръкопис съдържа много важни текстове по отношение на разглежданата проблематика за влиянието на исихазма в съставянето на теоретичните музикални трактати, за практиката на музикотворчество и изпълнителството на църковна музика. Има текстове, които се отнасят както до богословското въведение на музикалните трактати, съдържащи основни за вярата термини (отнасящи се до Бога, до видимото и невидимото творение, до *горните* и *долните*), така и текстове, разкриващи авторството на св. Йоан Кукузел като майстор и създател на тези трактати.

Ето как изглежда част от текстът: *Ἀρχὴ συν Θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίῳ τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων, σωματίων τε καὶ πνευμάτων, καὶ πάσης χειρονομίας τε καὶ ἀκολουθίας συντεθειμένης εἰς αὐτήν, παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων. Ἀρχὴ τῆς ἐξηγητῆς παραλλαγῆς ἀρχομένης καὶ κατερχομένης καὶ αὐθις ἀνερχομένης μέχρι τῆς ἑπταφωνίας. Σημάδια συντεθέντα ἐντέχνως παρὰ κύρ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλη καὶ Μαῖστορος ἐντεχνον ὀκταηχον ...*¹⁷³.

Въпросите, свързани с вселенския характер на Литургията, мястото на църковната музика и химнография, и по-специално на източното и византийското църковно пеене, като средство за изповядване на вярата на Православната църква, в контекста на историята, богослужението, и дори общия културен и социален облик на християнството, са свързани с парадигмите за изяснението на основни литургични въпроси, които се разкриват чрез обективното научно изследване на изворите от средновековния византийски период от развитието на богослужението. Те, както става ясно в гореизложеното изследване, се отнасят до възприемането и осъзнаването на църковната музика като феномен на музикално-химнографското творчество на Църквата, от една страна, и като основно култово и литургично средство за познаване на Бога, от друга, т.е като инструмент за позна-

¹⁷² П. Κεραμέως, *Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη* ο.с. vol.V. Срв. Tardo, L. *L'antica Melurgia...*, p. 182.

¹⁷³ Срв. Tardo, L. *L'antica Melurgia Bizantina...*, p. 182.

ване и правилно служене на Литургията и правилно изповядване на вярата. Тези аспекти са разглеждани многократно в многообразните изследвания от научноизследователската музикологична и медиевистична традиция както на Изток, така и на Запад, но представеният тук текст доказва необходимостта от едно ново богословско тълкуване с цел преоткриването на това „съкровище“ на Църквата.