



ИЗДАНИЕ АРХИТЕКТУРА И КНИЖНИ НА СВОБОДНОМ ДИСТАНЦИОННОМ

Архитектура



АНДРЕЙ АНДРЕЕВЪ

# ХИМНИ НА АПОЛОНЪ ДЕЛФИЙСКИ

СТАРОГРЪЦКА МИЗИКАЛНА АРХЕОЛОГИЯ



## ОТЪ СЪЩИЯ АВТОРЪ:

МИТЪ И МУЗИКА. Отъ Орфей до Фаустъ, 1938. г.

МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО НА СТАРИТЪ ТРАКИ, 1939. г.

ПЛУТАРХЪ, ЗА МУЗИКАТА. Преводъ отъ старогръцки, 1939. г.

ПИТАГОРЪ И УЧЕНИЕТО МУ ЗА МУЗИКАТА НА СФЕРИТЪ.  
1939. г.

ОРФЕЙ. Животътъ и дѣлото на единъ великъ мждрецъ и му-  
зикантъ. 1940. г.

МУЗИКАЛНОТО ИЗКУСТВО НА КРИТЪ И МИКЕНЕ, 1940. г.

ЕВРИПИДЪ. МЕДЕЯ. Преводъ отъ старогръцки, 1940. г.

СОФОКЪЛЪ. ЕДИПЪ ЦАРЬ. Преводъ отъ старогръцки, 1940. г.

ЕСХИЛЪ. ПРОМЕТЕЙ. Преводъ отъ старогръцки, 1940. г.

ИЗЪ СТАРИЯ ЯМБОЛЪ. Исторически скици, 1937. г.

ДАСКАЛЪ РАДИ КОЛЕСОВЪ. Животъ и дѣло, 1938. г.



## СТАРОГРЪЦКАТА МУЗИКА

Началото на старогръцката музика, отъ историческо гледище, е неясно. Самитѣ гърци не търсили да се запознаятъ съ първитѣ истински стѣпки на музикалното имъ изкуство, а вѣрвали въ божественния произходъ на музиката.

Древногръцката музика е достигнала до идеалното съчетание на тона съ думата и движението. Тя се е практикувала не само за наслада и удоволствие, но и за възпитателни цели. Музиката се смѣтала за всемогъщо сръдство. Най-важнитѣ държавни актове се придружавали съ музика. Въ Спарта, начело на държавата, до законодателя Ликургъ, стоялъ музикантътъ Талтасъ. Платонъ препоръчва на пазителитѣ на неговата идеална държава да я устроятъ върху основитѣ на музиката.

Старогръцката музика е едногласна, но това не значи, че тя е проста музика. И хетерофонията е сила. Едногласието говори за тонова специфичностъ.

Гърцитѣ смѣтали Египетъ за отечество на широко разпространеното по цѣлия старъ свѣтъ учение за етичното и очистително (учението за катарзиса) въздействие на тона. Представата за свърхчувственото магическо въздействие на музиката се допълвало съ етичното влияние на гамитѣ. Наредъ съ учението за връзката на съзвучията и числото съ космическитѣ явления, съ сезонитѣ на годината и часоветѣ на деня, съ движението на луната и слънцето, съ растежа на растенията и съ времето, се установила връзката на музиката съ темперамента, съ способнитѣ на човѣка и влиянието на музиката на настроението и характера, който тя укрепва или отслабва. Затова музиката заемала главното мѣсто въ възпитанието у елинитѣ. Така, гражданитѣ на Аркадия учили задължително до тридесетгодишна възраст музиката. Въ Спарта, Тива и Атина

всѣки е трѣбвало задължително да свири и да участвува въ хоръ.

Обучението по музика (хубава представа за него ни дава единъ запазенъ въ Берлинския музей сждъ, намѣренъ въ Цера, представляващъ обучение на ученици отъ учителъ на лира, аулосъ и пѣние въ стара Гърция) ставало така: първо заучавали старитѣ химни въ честь на боговетѣ и хероитѣ, а после новата музика. При това, не всичко въ музиката се смѣтало подходяще за възпитателни цели. Най-хубави били пѣснитѣ, написани въ дорийска гама, тъй като тѣхната суровостъ е трѣбвало да подействува укрепващо на характера. Привеждаме по-важнитѣ мисли за музиката на голѣмия старогръцки философъ Платонъ.

Не се ли възлага най-важниятъ дѣлъ, при възпитанието, на музиката, понеже ритъмътъ и мелодията превъзходно проникватъ въ вжтрешността на душата и най-силно се запечатватъ въ нея, като докарватъ до благоприличие и правятъ човѣка истински добъръ и добре възпитанъ?

*Република, III.*

Най-умнитѣ хора, убедени въ необходимостта да се успокояватъ чувствата, признаватъ, че музиката, направлявана отъ философията, е едно отъ най-хубавитѣ нѣща на небето, едно отъ най-възвишенитѣ установления на хората.

*Закони, кн. III.*

Астрономията и музиката си приличатъ и сж еднакво силни: ушитѣ възприематъ звуковитѣ вълни и хармоничнитѣ движения, както очитѣ — движението на звездитѣ.

*Република, VII.*

Презъ старото управление, въ древността, народътъ у насъ не е билъ господаръ на нищо, но той е трѣбвало да се изкаже дали е доволенъ отъ законитѣ. Отъ кои закони? — Първо отъ тия, които се огнасятъ за музиката.

И тогава нашата музика имала много гами и (музикални) форми. Така, жрецитѣ, опредѣлени да се молятъ на боговетѣ, създали първия видъ пѣсенъ и ѿ дали името химнъ. Вториятъ видъ пѣсни ималъ тъкмо обратенъ характеръ и ги нарекли трени (оплаквания). Пеонитѣ (или пеанитѣ, бел. наша), пѣти



въ честь на Аполонъ, били третиятъ видъ, а четвъртиятъ билъ определенъ да прослави раждането на Бакхъ и затова, азъ мисля, е билъ нареченъ дитирамбъ. На всички тия пѣсни старитѣ гърци дали името номи (закони), защото и музиката била единъ видъ политика. А за да ги отдѣлятъ отъ другитѣ закони, тѣ ги наричали още закони на китарата. Тия пѣсни, веднажъ установени, и други тѣмъ подобни, никому не било позволено да промѣни мелодията...

Поетитѣ били първитѣ, които съ течение на времето въвели въ пѣнието дисхармония, възмущаваща музитѣ. Това станало така, защото тѣ не били истински надарени, но познавши лошо природата и сжщественитѣ правила на музиката, се подали на единъ безчувственъ ентузиазъмъ и, обладани отъ чувството на удоволствието, смѣсили химнитѣ съ тренитѣ, пеонитѣ съ дитирамбитѣ, подражавайки съ китарата на тона на флейтата и по тоя начинъ създали цѣла бъркотия. Въ своитѣ екстравагантности тѣ отивали дотамъ, че направили отъ музиката една подправена идея, безъ никаква сжществена хубостъ, хубостъ, която да накара човѣка да се замисли и отсжди какво удоволствие му създава музиката. Тѣхнитѣ музикални пиеси били композирвани все въ тоя духъ и беседитѣ имъ така нагласени, че полека лека да взематъ на своя страна множеството хора, които да не познаватъ нищо отъ законитѣ на музиката и да не могатъ вече да ги подлагатъ на критика. Жалкото е, че тая музика достигна и до театъра и че се създаде една лоша театрократия.

### *Закони, кн. III.*

Какъ сж познавали старитѣ хора истинността на една мелодия? — Ако тя е била подходяща да се употрѣби въ нея дорийската гама или нѣкоя друга хубава гама и ако ритъмътъ, избранъ отъ поета, е такъвъ какъвто трѣбва да е.

### *Закони, кн. II.*

Кои сж гамитѣ, имащи тжженъ характеръ? Кажу ми, защото ти си музикантъ.

Това е смѣсената лидийска и нѣколко подобни ней гами.

Нали трѣбва да се оставятъ на страна гамитѣ, които не сж хубави за женитѣ и нѣматъ приличенъ характеръ?

Да.

Кои сж нѣжнитѣ, употрѣбавани при тържествата, гами?



Ионийската и лидийската гами, които се наричатъ дори мекушави гами.

Отъ полза ли сж тѣ за войниците?

Никаква полза. Но тѣ могатъ да си послужатъ съ полза съ дорийската и съ фригийската гами.

*Диалогъ изъ „Република“, кн. III.*

Голѣма душевна наслада е музикантътъ да ни свири на инструмента си, следванъ отъ гласа си.

*Република III.*

Употрѣбата на инструменти безъ пѣние е варваризъмъ и шарлатания.

*Закопи II.*

Сократъ казва: „Наистина, Ионъ, азъ често завиждамъ вамъ, на рапсодитѣ, за вашето изкуство, което иска отъ васъ да се явявате въ хубавъ, спретнатъ видъ и най-вече да имате постоянно работа съ голѣмитѣ поети. Защото никой не може да стане рапсодъ, ако не си набележи даденъ поетъ. Той става тълкувателъ на мислитѣ на поета“.

*Изъ „Ионъ (или за Илиадата)“.*

Тия мисли, всжщность, гърцитѣ заимствува-ли отъ египтянитѣ. Подобни разбираня за взаимодействие между държава, личность и музика имало и въ стария Китай, а това е доказателство за дълбоката старостъ на тоя възгледъ, явилъ се въ Азия хиляди години до нашата епоха.

Макаръ че по своето географско положение Гърция е въ Европа, въ музикално отношение ние не можемъ да я отдѣлимъ отъ музикалнитѣ традиции на Стария изтокъ.

Старогръцката музика би могла да се раздѣли на следнитѣ периоди, изхождайки отъ историко-музикалния процесъ на Елада:

- 1) музикалната култура на дохомерова Гърция,
- 2) музикалната култура на Хомерова или на така наречената архаична Гърция,
- 3) музикалната култура на преходния периодъ (образуване на градоветѣ, хегемония на Спарта и чакъ до гръкоперсийскитѣ войни). Тоя периодъ, отъ

своя страна, би могъл да се раздѣли на два по-малки периода: VIII. в. — VII. в. и VII. в. — VI. в.,

4) музикалната култура на класическа Гърция (периодъ на атинската хегемония) и

5) музикалната култура на елинистическия периодъ.

Отъ самото си начало, старогръцката музика е била подъ мощното оплодотворение на критско-микенската музика и на музиката на Мала-Азия, точно опредѣлено на Фригия и Лидия. Фригийскитѣ образи на боговетѣ Хиагнидѣ (вж. Clem. Alex. Strom. I., 16; *Аристоксенъ*, fr. 70; *Калистратъ отъ Хераклея* FHG IV, 353; *Павзаний X*, 30, 9; *Страбонъ XII*, 8, 15; *Плутархъ. За музиката III*, 24; „*Първи Хиагнидѣ установи положението на ржката*“, казва *Апулий въ „Florides“*, lib. I.) и *Марсий* (вж. *Метродоръ отъ Хиосъ* FHG III, 205; *Плиний VII*, 24; *Плутархъ. За музиката III*, 24; Clem. Alex. Strom. I, 16; у *Павзаний (I, 24)* четемъ: „*Въ атинската крепостъ се вижда група, представляща Минерва, която поражва Марсий, защото билъ прибралъ захвърленитѣ отъ богинята аулоси, съ които тя не искала той да си служи*“; у *Полуксъ Ономакстиконъ (IV, 78)*: „*Марсий и неговиятъ ученикъ Олимпъ сж откриватели на фригийската и лидийската гами*“), влѣзли въ кръга на гръцкитѣ музикални герои, създаватъ образа на фригиеца Олимпъ (Clem. Alex. Strom. I, 16; *Полуксъ IV*, 84; *IV*, 88; *VII*, 88; *Плутархъ. За музиката IV*, 76; *V*, 78), съ името на когото гръцитѣ свързали първитѣ решителни стѣпки напредъ на старогръцката музика. Въ сжщото това време, праздненствата вече не зависили отъ ритуала, а постепенно станали общогръцко народно дѣло. Вече при Хезиодъ (VII. в. до Христа) на гимнастическитѣ игри се явили пѣвци и танцьори. При Омиръ, починътъ за музикални прояви не е вече само въ рждетѣ на василевситѣ, но и въ аристокрацията и народа. Хубава картина за това ни даватъ „*Илиадата*“ и „*Одисеята*“, въ които намираме вѣрния образъ на тогавашната народна и професионална музикална практика, въ образитѣ на аедитѣ ра-



псоди. Аедътъ е пѣвецъ въ истинския смисълъ на тая дума. Той пѣе мелодии, наречени номи, и съ тѣхъ поставя началото на старогръцкитѣ музикални закони.

Още отъ времето на Омировия епосъ, въ Елада прониква азиатското изкуство. Това проникване гърцитѣ свързали съ личността на Олимпъ, легендарно име, събирателенъ образъ на мизофригийскитѣ аулети. Втурването на азиатското изкуство не станало изведнажъ, а постепенно и завършило въ VII в. до Христа. Благодарение на него, музиката на гърцитѣ овладѣла срѣдствата да се развие въ истинско изкуство. Безъ азиатското и кригско-микенското влияние, гръцкото тоново изкуство никога не би станало това, което познаваме по-късно (*Павзаний, IX, 5*). Като деецъ на това сближение се сочи музикантъ Оленъ, възпитаникъ на египетскитѣ музикални школи. Нѣкои историци го отричатъ като историческа личностъ. Споредъ Павзаний (VIII, 21) той е по-старъ отъ Омиръ. Херодотъ казва въ „Истории“ (IV, 35), че Оленъ е работилъ на о. Делосъ. Азиатското въздействие почувствувала първо музиката за китара. На о. Лесбосъ имало школа за китареди, съ главенъ представителъ Терпандъръ, победителъ на състезанията въ Спарта (675. год. до Христа). Отъ тая школа не можемъ да не споменемъ Амфионъ, по предание откривателъ на китарата. (*Хезиодъ, фрагм. 60; Евмелъ, фрагм. 12; Плиний VII, 204; Плутархъ. За музиката III, 25*). Терпандъръ е първата историческа личностъ въ античната гръцка музика. Презъ времето на Хезиодъ изкуството на аедитѣ било музикално-декламационно и после чисто музикално. Изразителъ на втория видъ билъ Терпандъръ, който окончателно закрепилъ нома.

Номътъ намѣрилъ своя завършекъ въ лицето на Сакадъ отъ Аргосъ (*Павзаний II, 22, 9; IV, 27, 7; Плутархъ. За музиката IV, 58*), който е сжщо една историческа личностъ. Въ 586. год. до нашето време той спечелилъ състезанието въ Делфи, на питийскитѣ игри въ честь на Аполонъ, съ своя прочутъ питийски номъ за единъ аулосъ. Тоя номъ, въ който се го-



ворило за борбата на Аполонъ съ дракона Питонъ и за победата на Аполонъ, е най-стариятъ познатъ намъ образецъ на програмна музика.

Въ сжщото това време, аулодията, пѣние съ съпроводъ на аулосъ, намѣрила своя майсторъ въ лицето на историческия Клонасъ отъ Тегея (*Полуксъ IV, 79; Плутархъ. За музиката IV, 51*). Аулодическа била и елегията.

Заедно съ соловото пѣние, на историческата сцена се явило и хоровото. Негова люлка, споредъ гръцкитѣ музикални писатели, е билъ о. Критъ, а неговъ голѣмъ представителъ Талесъ отъ Гортия (*Павзаний I, 14, 4; Страбонъ X, 4, 16; Порфирий. Животътъ на Питагоръ, 37; Плутархъ. За музиката V, 84; V, 90*), полуисторическа личностъ. Наредъ съ познатитѣ отъ Критъ хорови пѣсни хиперхема и пиррихий, въ Елада се разпространилъ пеанътъ, вече хорова култова пѣсенъ въ честь на Аполонъ Музагетъ, съ голѣмитѣ ѝ майстори Филамонъ (*Павзаний IX, 16, 1; X, 7, 2; Плутархъ. За музиката III, 30; IV, 57*), Дионисодотъ, Ксенодамъ и Ксенокритъ. Споредъ Павзаний (II, 37), при Филамонъ не познавали още дорийската гама. Еврипидъ въ „Ифигения въ Таврида“ казва: „*Въ отговоръ, азиатски пѣсни на иностраненъ гласъ ще викнемъ, о, господарко, пѣсни тѣжни, приятни за мъртвитѣ, пѣсни безъ радостъ. Адътъ дори ще пѣе*“. Така отговаря хорътъ на Ифигения. Електра, въ „Орестъ“ отъ Есхилъ, се обръща къмъ хора съ думитѣ: „*А вие ридайте и пѣйте погребални пѣсни*“. Въ цитиранитѣ пасажи се говори за единъ особенъ видъ хорова пѣсенъ, впоследствие станала и солова, наречена линось (*Павзаний IX, 29*) или пѣсенъ на Манеросъ (*Херодотъ II, 79*). Далечниятъ произходъ на тая пѣсенъ е въ Египетъ. Въ „Буколики“ (VIII, 9—10) намираме сжщо така споменъ за тоя видъ пѣсенъ съ думитѣ:

Твоитѣ самотни пѣсни, за Софоклова муза достойни,  
Ще ли нлучи свѣтътъ чрезъ моитѣ слова вдѣхновени.

Въ Спарта съ хора работи Тиртей. Музиката, тамъ, е тѣсно свързана съ възпитанието на младежъ-

та и съ самата държава. Въ Спарта имало всички форми на критската хорова пѣсенъ. Като прибавимъ къмъ това и дейността на Терпандъръ, ще ни стане ясно, защо Спарта въ началото е начело на музикалнитѣ прояви на антична Елада.

Въ срѣдата на VII. в. до Христа работи лирикътъ въ музиката Архилохъ отъ Паросъ (*Плутархъ. За музиката IV, 47*). Диогенъ Лаерций (I, 38) го смѣта неправилно за съвременникъ на Хомеръ и Хезиодъ. Архилохъ е най-личниятъ отъ всички музикални художници. Нему се приписва изнамирането на ямба и *трохея* и създаването на едно голѣмо за своето време музикално изкуство. Темпото се ускорява, редоветѣ се удължаватъ. Той създава истинското мелодраматично изпълнение и засилва крузиса — инструменталния съпроводъ. Заедно съ Архилохъ, въ края на VII. в., на о. Лесбосъ творятъ Сафо и Алкей, като си акомпаниратъ съ барбитосъ.

Анакреонъ отъ Теосъ (срѣдата на VI. в.) и голѣмиятъ представителъ на аедитѣ Ибикъ правятъ опитъ да сблизатъ постиженията на Архилохъ съ постигнатото отъ лесбоската школа. Въ срѣдата на VII. в. Алкманъ доразвива напълно старата спартанска хорова пѣсенъ. Като начало, неговитѣ партении представляватъ интересна хорова форма: редуватъ се соло пѣние съ хоръ. Партениитѣ дирижиралъ майсторски Стесихоръ отъ Химера (срѣдата на VII. в.).

Въ VI. в. е най-голѣмиятъ разцвѣтъ на празненствата, които винаги се придружавали съ много музика. На Олимпийскитѣ игри въ честь на Зевсъ, на музикалното изкуство не е дадено още първенствуваще мѣсто. Напротивъ, въ Делфи, на питийскитѣ игри, музиката е центърътъ. На немейскитѣ и на истмийскитѣ игри, тоновото изкуство се явява покъсно. Отдѣлни градове сжщо уреждали музикални тържества. Така, въ Спарта имаме карнеитѣ и химнопедиитѣ, въ Атина — панатинейтѣ и дионисиитѣ. Дионисиитѣ ставатъ люлката на атическата трагедия, а химнопедията е много старъ спартански празникъ въ честь на Аполонъ Дромайосъ. Хоръ отъ млади



спартанки танцували полуголи окоол статуитѣ на Аполонъ, Артемида и Латона. Споредъ Плутархъ, първиятъ организаторъ на тия празници билъ Талесъ. Праздненството започвало съ встѣпителна пѣсенъ — просодия, изпълнявана отъ жрецитѣ и участницитѣ въ състезанието.

Признатиятъ на състезанията майсторъ пѣвецъ и инструменталистъ, увѣнчанъ съ лавровъ вѣнецъ, е билъ честь за града, който представлявалъ. Тамъ го очаквали голѣми почести, слава, а дори и паметникъ.

Делфийскитѣ и други музикални състезания съдействували за развоя на старогръцкото музикално изкуство. Тѣ давали импулсъ за творчество на майсторитѣ музиканти и поети.

Въ VI. в. и въ V. в. до Христа, хоровата лирика става изкуство нераздѣлно отъ праздненствата. Бележити нейни представители сж Симонидъ отъ Кеосъ (536. г.—468. г.), племеникътъ му Бакхилидъ (505. г.—468. г.) и Пиндаръ отъ Тива (522. г.—448. г.), отъ когото се запазили четири книги епикинии, пѣсни, пѣти въ честь на връщация се победителъ музикантъ. Всѣка пѣсенъ имала своя особена мелодия и свой стихотворенъ размѣръ, съ преобладаваще въ нея епическо начало.

О, блестящъ, съ вѣнецъ отъ теменуги увѣнчанъ,  
Съ пѣсенъ прославенъ, славенъ градъ на Атина,  
Здрава твърдина на Елада.

*Пиндаръ, фрагментъ 76.*

Гръцката трагедия, която разглеждаме отдѣлно, се отличавала отъ всички по-късни драматични видове съ своята религиозна основа. По-скоро можемъ да я сравнимъ съ пасионитѣ на Бахъ, отколкото съ музикалната драма на Вагнеръ.

Главната форма на новия музикаленъ стилъ е дитирамбътъ, който у Филоксенъ отъ Китера (435. г.—380. до Христа) прилича на голѣма хорова кантата съ виртуозно соло. Смѣлъ реформаторъ на тоя новъ стилъ е Тимотей отъ Милетъ (449. г.—359. г.) съ свободата на модуляции, колоратури и др. Той



казвалъ: „Азъ не пѣя за стари работи, а за нови“ думи, които най-добре изразяватъ широтата на реформаторскитѣ му замисли. Тимотей увеличилъ числото на струнитѣ на китарата на единадесеть.

Въ стара Гърция се развива и танцътъ. Понеже той е въ връзка съ старогръцкия театъръ, разглеждаме го когато говоримъ за музиката въ старогръцкия театъръ.

За наша радостъ, ние познаваме добре музикалното изкуство на старитѣ гърци. За него до насъ сж достигнали толкова много писмени данни и музикални паметници, както за никой другъ старъ народъ. Отъ тѣхъ учимъ, че музиката е била на голѣма почитъ у елинитѣ. Тя е източникъ не само на чувствени удоволствия (да си послужимъ съ думитѣ на Епикуръ Филодемъ: „Музиката само приятно дразни слуховия нервъ“), а се смѣтала съ магическо въздействие върху душата на индивида. Само така ние можемъ да си обяснимъ, защо толкова много се разсждавало върху нея отъ почти всички старогръцки философи. Само така ние можемъ да си обяснимъ ценнитѣ мисли за силата на тона отъ Питагоръ, Аристоксенъ, Платонъ и много други мислители на Елада. Гъркътъ знаелъ, че музиката е срѣдство, което издига изтока и запада. Защото, ако нѣмаше музиката на Стария изтокъ, нѣмаше да има музиката на Елада, а нѣмаше ли старогръцката музика, днесъ ние не бихме се радвали на така развитото музикално изкуство.

Музиката е огледало на духовния свѣтъ на отдѣлната личность, на обществото и на даденъ народъ. Музикалнитѣ възможности на антична Елада ни говорятъ за деенъ духовенъ животъ, въ което се убеждаваме още и отъ старогръцкитѣ изкуства и философия.

\*

Гръцката музика не познавала, както вече казахме, многогласието, било то контрапунктическо, било хармонично. Мелодията е имала за основа изключително мелодичната линия. Основата на музиката е

квартата (тетрахордътъ), но не и октавата. Два последователни тетрахорда образували една октава. Тоя звуковъ редъ, както въ Вавилонъ и Палестина, чакъ до епохата на императорския Римъ, се образувалъ въ низходящъ редъ. Къмъ основната октава се прибавяли предъ и следъ нея по една кварта и така се получавала така наречената *система телейонъ*. Значи у елинитѣ господствувалъ квартовиятъ принципъ надъ октавния (вж. следъ стр. 16. нотната таблица съ гамитѣ и интервалитѣ):

D <sup>1</sup> нете	}	хиперболайонъ	}	нете	}	синемме- нонь
G <sup>1</sup> паранете						
F <sup>1</sup> трите						
E <sup>1</sup> нете	}	диезэвгменонъ	}	паранете	}	нонь
D <sup>1</sup> паранете						
C <sup>1</sup> трите						
H парамесе						
A месе						
G лиханось	}	месонъ	}	}		
F пархипате						
E хипате						
D лиханось	}	хипатонъ	}			
C пархипате						
H хипате						
A просламбаноменось						

Наименованията на отдѣлнитѣ степени на звуковия редъ сж отъ имената на струнитѣ на китарата: *нете* — низка струна, *паранете* — съседната ѝ струна, *трите* — третата струна, *месе* — срѣдната, *парамесе* — съседната ѝ, *лиханось* — струна на показалеца, *хипате* — най-горната струна, *пархипате* — предшествуващата и *просламбаноменось* — присъединениятъ и допълнителенъ тонъ. Тоя тоновъ редъ не е билъ единственъ. Различията въ строежа на мелодията измѣнили тритѣ основни тетрахорда, съ различнитѣ положения на полутона. Тия тетрахорди сж подобни на тетрахордитѣ на древна Палестина. Имената на тетрахордитѣ, които познаваме въ нашата музикална теория и практика,



не отговарятъ на старогръцкитѣ. Тѣ били объркани отъ срѣдновѣковнитѣ монаси. Днешниятъ дорийски тетраходъ отговаря на старогръцкия фригийски, фригийскитъ на дорийския, а лидийскитъ на хиполидийския.

Като резултатъ на тритѣ основни старогръцки тетраходи се създали гамитѣ: а) *отъ дорийския тетраходъ*: хипердорийска, хиподорийска, еолийска, миксолидийска и дорийска; б) *отъ фригийския тетраходъ*: хиперфригийска, локрийска, фригийска, хипофригийска и йонийска; в) *отъ лидийския тетраходъ*: лидийска, хиперлидийска и хиполидийска.

Гамитѣ, отъ себе си, се дѣлили на диатонични, хроматични и енхармонични. Сжщото дѣление имаме и при тетраходитѣ.

Старитѣ гърци вѣрвали, че лирата на Орфей била четириструнна и че отъ нея си получилъ името тетраходътъ (четириструние), отъ който впоследствие се образували тритѣ основни тетрахода. Отъ тия тетраходи, съ прибавени къмъ тѣхъ нови по-високи тетраходи, но вече не въ низходящъ, а въ възходящъ редъ, съ сжщитѣ цѣли и половини тонове, се образували тритѣ основни гами, съ имената на първоначалнитѣ тетраходи, наричани още *хармонии*. Всѣки два тетрахода на хармонитѣ се раздѣляли съ цѣлъ тонъ. Това раздѣляне се наричало *диазевксисъ*:

дорийска — e f g a l h c<sup>1</sup> d<sup>1</sup> e<sup>1</sup>  
 $\frac{1}{2}$  1 1 (1)  $\frac{1}{2}$  1 1

фригийска — d e f g l a h c<sup>1</sup> d<sup>1</sup>  
 1  $\frac{1}{2}$  1 (1) 1  $\frac{1}{2}$  1

лидийска — c d e f l g a h c<sup>1</sup>  
 1 1  $\frac{1}{2}$  (1) 1 1  $\frac{1}{2}$

Дорийската гама е била най-предпочитаната. Отъ тритѣ гами се образувала и четвърта, съ началенъ тонъ *И*. По името на близката ѝ лидийска гама, тя се нарекла миксолидийска гама:

и с d e l f g a h  
 $\frac{1}{2}$  1 1 (1/2) 1 1 1







Миксолидийската гама се тълкува като съединение на два дорийски тетра хорда съ съединителен общъ тонъ е:

h c d e l e f g a  
 $\frac{1}{2}$  1 1  $\overset{\curvearrowright}{\frac{1}{2}}$  1 1

Отъ тритѣ основни гами се образували и други производни гами чрезъ пренасяне горния тетра хордъ въ октава по-низко и долния въ октава по-високо.

Хроматизмътъ и енхармонизмътъ не приличали на днешнитѣ. Хроматизмътъ е повече пррстрояване на струнитѣ, напр. понижението на тона лиханось отъ g въ ges или повишението на тона пархипате отъ f на fis:

e f ges a или e f fis a  
 $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $1\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $1\frac{1}{2}$

Енхармонизмътъ се смѣта като по-късно дѣленіе на полутона на две четвъртинки тонове или изоставяне нѣкой тонъ отъ тетра хорда.

При Аристоксенъ вече имаме пълното оформяване на старогръцкитѣ инструменти, които сж почти отъ източень произходъ: лира, китара, форминксъ, арфа, барбитось, пектисъ, магадисъ, псалтерионъ, сиринксъ, аулось, самбикъ, клепсиамбось, систъръ и др. Много старогръцки писатели описватъ тия инструменти, но най-проникновено ги разглежда Плутархъ. Така, хубаво описание на лирата намираме въ неговитѣ „Изида и Озирисъ“ и въ легендата за Коптъ, за аулоса се говори въ „Животътъ на Алкивиадъ“, за сиринкса въ „Изида и Озирисъ“ и за символизма на систъра въ „Изида и Озирисъ“.

Пѣсенъ за любовь той пѣе на Мегиста или на Бафила, лира държи въ ржце, която усилва страданията на любовьта.

*Леонидъ отъ Тарентъ*

Хайде, мой аулось, съ менъ започни Меналови напѣви.

*Буколика VIII., 25*



Между старогръцкитѣ инструменти важно мѣсто заематъ лирата и аулосътъ. Назначението имъ е строго разграничено: лирата е Аполоновъ инструментъ, аулосътъ — Дионисовъ. Затова, лирата съпровождала епическата и лирическа поезия, аулосътъ придружавалъ резултата на Дионисовия култъ, — драмата.

Най-важни музикални форми въ старогръцката практика били: пеанъ, хименей, треносъ, епикиния, енкомия, фалическа пѣсень, питийски номъ, ялемосъ и др., изпълнявани като речитативъ, монодия (солова пѣсень) и като хорова пѣсень.

Творческиятъ гений на антична Елада намѣри отразенъ своя богатъ духъ въ блестящия музикаленъ театъръ, създаденъ отъ дитирамба. Първоначално думата дитирамбъ значила хоръ отъ около 50 пѣвци танцьори, облѣчени като сатири, застанали около олтаря, начело съ корифей, представителъ на Дионисъ. Аристотель (*Поетика*, 14; 18; 19) пише, че ритъмътъ на стиховетѣ, които се пѣли, билъ четиристъпенъ трохей и че антистрофното дѣление не имъ било свойствено. Митологията казвала, че дитирамбътъ се е създалъ въ Коринтъ и че неговъ създателъ е билъ Арионъ отъ Лесбосъ (628. год. до Христа). Отъ Коринтъ дитирамбътъ се е пренесълъ въ Атина, запазвайки основнитѣ си качества лирика и драматизъмъ. За първи пжтъ билъ употребенъ на есенния празникъ въ честь на Дионисъ, на голѣмитѣ Дионисии.

Най-голѣмия си разцвѣтъ музикалниятъ култъ на Дионисъ намѣрилъ въ старогръцката музикална драма. Въ основата си тя била религиозна и тѣсно свързана съ колективния животъ на града и държавата. Сжщественото въ нея били старитѣ вѣрвания. Така я опредѣлилъ и Демостенъ въ речта си противъ Мидий.

Представленията ставали веднажъ въ годината и се включвали въ шумния празникъ на голѣмитѣ

Дионисии, нареченъ *елафеболионъ*, състоялъ се до 5. до 14. априлъ. Презъ V. в. до Христа, при политическото могъщество на Атина и при голъмия разцвѣтъ на науки и изкуства, елафеболионътъ, въ честь на Дионисъ Освободителъ (освобождава земята отъ зимата, или символично освобождението на човѣшката душа отъ земното), се празнувалъ съ небивалъ блѣсъкъ. Презъ тоя празникъ, делегации отъ всички градове на Елада, носящи данъка за атинската каса, пристигали и съ интереснитѣ си дрехи и маниери предавали още по-голѣмъ блѣсъкъ и шумъ на празника. Така че голѣмитѣ Дионисии били не само атински, но общогръцки празникъ. Елафеболионътъ се разпадалъ на две: изпълнение на хорови произведения и музикални драми. Изпълнението на хоровитѣ творби траяло три дни. То почвало съ едно триумфално карнавално шествие, което минавало презъ по-голѣмитѣ улици на Атина. Начело се носила статуята на Дионисъ. Шествието, възбуждало голѣмо любопитство съ разнообразието и блѣсъка на костюмитѣ, съ комичнитѣ положения и гротескни пози на маскиранитѣ, представляващи свитата на боговетѣ, сатири и силени, съ свободнитѣ движения на танцьоритѣ и изпълнителитѣ на пѣсни. Шествието траело съ часове. Следнитѣ два дни хороветѣ пѣли пѣсни предъ доволнитѣ отъ чутото атиняни. На четвъртия день се извършвало традиционното жертвоприношение. Съ него започвала втората часть на Дионисиитѣ. Следъ жертвоприношението имало пакъ шествие съ участието на артиститѣ, опредѣлени за сценичната игра. Вечеръта, при свѣтлината на факлитѣ, ефобитѣ внасяли въ театъра тържествено статуята на бога. На следния день вече започвали нетърпеливо очакванитѣ драми, които, по-точно опредѣлено, били музикални пиеси. Въ голѣмия театъръ, разположенъ по склоноветѣ на Акропола, атинянитѣ се тълпѣли да чуютъ драмитѣ. Първитѣ мѣста на театъра заемали жрецитѣ, държавницитѣ, длъжностнитѣ лица, знатнитѣ чужденци и специална комисия, която отсждала наградитѣ. Участващитѣ въ музикалната драма, хоръ и арти-



сти, отначало се нареждали въ срѣдната крѣгла частъ на театъра, наречена *орхестра*. Хорътъ се нареждалъ около жертвеника, намиращъ се въ срѣдната на орхестра. До хора, малко отдѣлени, заставали артиститѣ. Играта се пренесла въ по-късния старогръцки театъръ и на сцената, намираща се до орхестрата, но орхестрата си запазила значението.

Авторътъ на драмата се наричалъ учителъ, а по-късно — поетъ. Плутархъ обяснява значението на думата учителъ съ това, че авторътъ самъ учелъ артиститѣ какъ да играятъ и дори самъ вземалъ участие въ пиесата. Такъвъ е билъ напр. случаятъ съ Еврипидъ, който самъ учелъ артиститѣ. Забелязвайки, че нѣкой отъ артиститѣ се смѣе, той му казалъ: „Ако ти имаше естетическо чувство и бѣше уменъ, не би се смѣлъ, когато се пѣе въ миксолидийска гама“ (гама, предназначена да изрази скръбъ, бел. наша). Трудна била професията на автора на драмата. Отначало, той билъ авторъ на текста на драмата, самъ пишелъ музиката, ржководѣлъ пѣнието и танца, поставялъ пиесата, грижелъ се за репетицитѣ и билъ главниятъ артистъ. За всичко това той получавалъ възнаграждение само като артистъ, но не и като авторъ. Съ течение на времето, обаче, той оставалъ само поетъ и композиторъ (понѣкога и режисьоръ), а ролята на актьора оставилъ за други. Неговъ пръвъ помощникъ билъ *протагонистътъ* (първиятъ пѣвецъ). Есхилъ самъ изпълнявалъ пиеситѣ си, но Софокълъ не билъ вече артистъ. Тесписъ и Пратинъ били увѣнчани съ лаврови вѣнци не като автори на драми, а като добри танцьори.

До края на IV. в. до Христа, уредбата на Дионисиитѣ била повѣрена на първия архонтъ. Той подреждалъ програмата на хороветѣ, избиралъ поетитѣ, драмитѣ и комисията и следѣлъ за реда и тишината по време на тържествата. Архонтътъ избиралъ едно тачено въ Атина лице, което трѣбвало да състави отдѣлнитѣ хорове, единъ общъ хоръ и да намѣри единъ добъръ ауетистъ. Длъжността на хориститѣ била почетна, нѣщо като обществена повинность, наречена *литургия*. За комедията трѣбвало

24 пѣвци, за трагедията — 12 (по-късно 15) пѣвци и то само изъ свободнитѣ граждани. Робъ или чужденецъ нѣмалъ право да участвува въ хора. Събралъ хориститѣ, атинянинътъ ги предавалъ на поета, но следѣлъ дали се обучаватъ правилно. Като благодарностъ за положенія трудъ, Атина го възнаграждавала съ единъ почетенъ триножникъ, който той освещавалъ въ единъ отъ малкитѣ храмове, намиращи се на-улицата на триножницитѣ.

Хорътъ, съставна часть отъ драмата, изпълнявалъ първо *прологъ* (нѣщо като разговоръ въ нашитѣ комически опери), следъ това *пародъ*, или излизането на хориститѣ, и *първи хоръ*. Следвала серия епизоди, раздѣлени съ помощта на *стасимони*. Маршообразни били само пародътъ и *ексодътъ*. Стасимонитѣ, въ срѣдата на действието, се пѣли, стоейки прави на специално опредѣлено мѣсто, често придружавани съ танцови движения. Нито завеса, нито антрактъ. Противно на нашитѣ оперни либрета, гдето ритъмътъ на отдѣлнитѣ номера е напълно произволенъ и е предоставенъ на музикалнитѣ разбирания на композитора, всѣка отдѣлна часть на античната трагедия имала свой особенъ ритъмъ. Хорътъ, колективно, основно действащо лице, е ималъ голѣмо значение. Пародътъ (излизането), който следвалъ следъ пролога, ималъ характеръ на религиозна процесия. Най-първо вървѣлъ уредникътъ на хора или авторътъ на драмата, отпосле замѣненъ съ протагониста. Следвали ги ауетистътъ и хориститѣ. Тѣ вървѣли по краищата на орхестрата, предъ първия редъ на театъра и се нареждали около жертвеника. Изключение отъ това правило направило въ старогръцката драма излизането на океанидитѣ въ „Прометей“. Въ античната драма това шествие имало спокоенъ и величавъ характеръ. Хориститѣ, съ своитѣ развѣти дрехи, горди, че представляватъ Атина, образували нѣщо като живъ барелефъ. Хорътъ, идвайки до мѣстото на което той оставалъ до края на действието като свидетелъ и сѣдия на епизода, почвалъ да пѣе *строфи*. Въ края на всѣки епизодъ на драмата, той изпълнявалъ пѣсень, съста-



вена отъ четири куплети, а понякога завършваща съ заключителна строфа, наречена *енодъ*. Първиятъ куплетъ е строфа, вториятъ — антистрофа и т. н. Музиката, изпълнявана отъ хориститѣ, била проста и спокойна. По всѣка вѣроятностъ тя приличала на днешния *cantus planus*. Хориститѣ не били само пѣвци. Тѣ трѣбвало и да танцуватъ, — единъ актъ съ чисто религиозно значение. Трагическия груповъ танцъ е *емелейя*, а танцътъ при комедията — *кордаксъ*. Сатиричната драма имала специалния танцъ *сикинисъ*, нареченъ така по името на поета Сикиносъ, който пръвъ го въвелъ въ театъра (Еврипидъ Циклопъ, ст. 37). Интересенъ образъ на сатинова драма намираме върху една ваза отъ Адерно, IV. в. до Христа. Представлява Херакълъ пиянъ да се търкаля предъ вратитѣ на своята любима. Две менади танцуватъ подъ звучитѣ на китара и аулосъ. Сатири поднасятъ на Херакълъ вино. На една амфора отъ Вюрцбургъ намираме представенъ танцъ на сатиритѣ, при събирането на гроздето, подъ звучитѣ на аулосъ. Противно на емелейя, кордаксъ билъ сладострастенъ и немораленъ танцъ (Аристофанъ. Облаци, ст. 540). Интересенъ танцъ билъ и *тирбазия*, — бунтовнически танцъ. Платонъ (Законои, кн. VII.) нарича емелейя миролюбивъ танцъ. Въ „Илиадата“ (XVII., 608) Еней хвали Мерионъ, че се откопчилъ отъ хвърленото по него вѣже: „Азъ виждамъ, че ти си добъръ танцоръ, затова така ловко си се отървалъ“. Спартанцитѣ имали така наречения *танцъ на кариатидитѣ*. Добра представа за него ни дава единъ мраморенъ релефъ, намиращъ се въ villa Albani, Римъ. Платонъ (Законои, VII.) познава само религиознитѣ танци. Лукиянъ, който въ своята знаменита речъ защитава танца, го свързва съ религията, казвайки, че на о. Делосъ всички жертвоприношения се придружавали съ музика и танцъ. Това е източенъ обичай, а антична Елада, въ музикално отношение, е само европейската частъ на Истока. Въ що се състоялъ танцътъ? — Хориститѣ не били професионални танцори, а граждани избрани отъ най-доброто атинско общество. Учили на младини пѣние и нѣщо като

танцъ въ гимназионитѣ, въ драмата тѣ не били майстори въ танца, а само добри танцьори, чиито движения се гледали съ наслада. Това особено важило за трагедията, при която хориститѣ танцьори се нареждали въ видъ на паралелограмъ.

Трагедията не винаги е била строга и мрачна. Тя не изключвала и употрѣбата на пеанъ (Софокълъ. Трахинянки, ст. 205; Аяксъ, ст. 605) и бързия танцъ *хипорхема*. Въ края на V. в. въ нея се въвеждатъ различни танци, защото изкуството е крачило все напредъ и напредъ. Центърътъ на танца били движението и фигуритѣ. Но това не значи, че нашиятъ танцъ прилича на старогръцкия. Различава се по много работи: 1) липса на техническа виртуозност, свойствена на нашитѣ балерини, развиващи изкуството си въ една абстрактна гимнастика; 2) отсѣствие на кръгови движения; 3) отсѣствие на сола; 4) отсѣствие на прегръщания; 5) липса на бързи движения и др. У днешния танцьоръ ржцетѣ сж пасивни, въ Елада тѣ сж били много подвижни. Дори имало и една дума, която изразявала движението на ржцетѣ — хейрономия. Подобенъ танцъ не е и старогръцки, а има началото си отъ Стария изтокъ. Въ римската империя подъ хейрономия вече разбирали самата пантомима: „*Cheironomion Loedam molle saltante Bathyllo*“, пише Ювеналъ.

Главнитѣ гами на ранната трагедия били: дорийска, миксолидийска и фригийска.

Аулосътъ акомпаниралъ хора. Той често билъ двоенъ. Той е билъ, така да се каже, театралниятъ оркестъръ.

Въ драмитѣ на Есхила, които иматъ нѣщо общо съ ораториитѣ, хорътъ заемалъ много важно мѣсто. Въ тѣхната музикална форма различавали два периода: въ първия (Перси, Молителкитѣ, Седемъ противъ Тива) се чувствувалъ първобитниятъ лиризмъ, въ втория — силенъ драматизъмъ. Софокълъ е представителъ на златния вѣкъ на старогръцката музикална драма. Той увеличилъ числото на хориститѣ отъ дванадесетъ на петнадесетъ и въ неговитѣ трагедии музикалниятъ елементъ заемалъ повече мѣсто,



отколкото въ трагедията на Есхила. Вече се явяват монодиите и дуетите. У Софокла виждаме едно рѣдко съвършенство на мелодическата структура, качество, съ което се характеризиратъ неговите хорове и нито единъ поетъ не е отишелъ така далече въ изкуството да развие ритмическата тема до всички достъпни до нея предѣли. Еврипидъ е музикантъ, който живѣе съ съвременната му епоха. Плутархъ въ „Животътъ на Лизандъръ“ (§ 15.) разказва, че въ 404. год. до Христа, следъ падането на Атина, въ съвета на съюзниците било решено всички атиняни да се обърнатъ въ роби и да се разруши Атина. Следъ съвета имало пиръ, на който присѣдствували всички военачалници. Въ време на яденето, единъ фокидецъ запѣлъ началото на първия хоръ на „Електра“ отъ Еврипидъ: „О, дъще на Агамемнона, азъ дойдохъ при твоята дървена кжщица“. Слушачите били така дълбоко трогнати и разбрали колко би било жестоко да се разруши Атина, градътъ, който е далъ толкова знаменити хора. Атина билъ пощаденъ. Лукианъ въ „Какъ трѣбва да се пише история“ (§ 1.) пише, че въ около 280. год. до Христа жителите на Абдера пѣли като шлагеръ знаменития дуетъ на Андромеда отъ Еврипидъ. Отъ Дионисий Халикарнаски учимъ, че въ I. в. до Христа, въ цѣлата римска империя, се играялъ „Орестъ“ и мелодията му станали много популярни между римляните.

Съ течение на времето, хорътъ отстѣпилъ малко отъ мѣстото си на развиващата се индивидуална страсть. А съ разширение участието на женския елементъ въ драмата, се открили нови възможности за мелодичния изразъ. Героините на Еврипидъ вече пѣятъ съ сърдце и дълбочина.

Аристофанъ е голѣмиятъ представителъ на музикалната комедия у старите гърци. Комедията е създадена на есенните празници, при събирането на гроздето, въ честь на веселия Дионисъ. Гръцкиятъ гений е схваналъ добре веселата страна на процесите въ честь на Дионисъ и създалъ музикалната комедия, наситена съ проста и лека, но не и бърза,

музика. Казаното до сега за музикалния елементъ въ трагедията ще го пренесемъ и за комедията, но съ тая прибавка, че аулосътъ сега се чува по-силно и повече. Платонъ (Закони, VII.) се възмуцава отъ това своеволие, което той не намира съ що да оправдае. Комедиитѣ се давали въ сжщия театъръ, въ който се давали и сериознитѣ драми. Класическата епоха на музикалната комедия е въ V. в. до Христа, а упадъкътъ ѝ започва следъ 388. г., когато Аристофанъ представилъ последната си комедия „Богатство“.

Старогръцкиятъ театъръ е основанъ върху митологията. Той живѣе въ атмосферата на легенди, не познавайки любовта въ днешния смисълъ на думата. Трепетъ и състрадание е неговата формула.

Човѣчеството държи много на старогръцкия музикаленъ театъръ, една висша проява на елинския гений. Едно внимателно и сериозно изследване ще ни разкрие колко много дължи днешната европейска музика на старогръцкия театъръ. Въ него ще открие зародиша на днешнитѣ пасиони, оратории и първитѣ стѣпки на оперното изкуство.

\*

Въ VI. в. до Христа, въ Елада, тоновото изкуство се поставя на научна основа. Единъ отъ голѣмитѣ му познавачи, наредъ съ добрия музикаленъ теоритикъ Ласъ отъ Хермионъ, въ Арголида, е и великиятъ философъ и математикъ Питагоръ, който уясни учението за музиката на сферитѣ, едно научно и мистично задълбочаване въ философското третиране на тона.

Питагоръ е отъ о. Самосъ (585.—500. г. до Христа). Синъ на управителя Мнезархъ. Споредъ други източници, неговиятъ баща билъ грънчаръ. Билъ съвременникъ на първия философъ отъ ионийската школа — природоизпитателя Талесъ отъ Милетъ. На младини билъ поклонникъ на именития старогръцки философъ Ферикидъ отъ Сиросъ. Овладеълъ математиката, астрологията и други науки, той отива въ Египетъ, гдето фараонътъ Амазисъ оказва сърдеченъ



приемъ на любознателния грѣкъ. И имало защо. Делфийската Пития предсказала на родителитѣ му, още младоженци: „Единъ синъ, който ще бѣде полезенъ на всички хора и въ всички времена“. Първи неговъ учителъ е Хермодамаъ отъ Самосъ. Още двадесетгодишенъ, Питагоръ води наученъ разговоръ съ Талесъ и Анаксимандъръ въ Милетъ. Поликратъ го праща въ Мемфисъ, при издигнатия духовно и посветенъ фараонъ Амазисъ. Въ Египетъ, учението на Питагоръ трае двадесетъ и две години при великия жрецъ Сонхисъ. Той овладѣва напълно тайнитѣ науки, участвува въ мистериитѣ на Изида, Озирисъ и Гаторъ и тълкува символичнитѣ мѣста въ книгитѣ на Хермесъ, който казва (по Едуардъ Шюре): *„Вслушайте се въ себе си и вгледайте се въ безкрайността на пространството и на времето. Тамъ звучи пѣсенъта на звездитѣ, гласътъ на числата, хармонията на сферитѣ. Всѣко слънце е една мисль на Бога и всѣка планета — единъ образъ на тая мисль. За да узнаете божествената мисль, о души, вие съ мжки слизате и се изкачвате по пътя на седемтѣ планети и на тѣхнитѣ седемъ небеса. Какво правятъ звездитѣ? Какво казватъ числата? Какво движатъ съ себе си сферитѣ? — О, изгубени или спасени души, тѣ казватъ, тѣ пѣятъ, тѣ движатъ вашитѣ сѣдбини“.*

Най-ценното, което Питагоръ донесе въ даръ на своитѣ сънародници, е учението за музиката на небеснитѣ сфери, учение, което има своя първоисточникъ въ странитѣ на Стария изтокъ, въ Египетъ, Халдея и Финикия. Въ Египетъ, въ Мемфисъ и Гнербахъ, жреци иерофанти, наречени пастофори, и тѣхнитѣ помощници неокори разнасяли и обяснявали това учение, което въ сжщностъ се е оформило отъ магитѣ въ храмоветѣ на Вавилония. Отъ Вавилония и Египетъ учението се е възприело отъ финикийскитѣ първосвещеници.

Отъ Египетъ, учението се е пренесло въ стара Тракия и Гърция отъ Орфей, сжщо ученикъ на египетскитѣ жреци. Тоя вдъхновенъ мжжъ учелъ своитѣ ученици на това учение, изложено въ книгитѣ

му „Светото слово“, „Теогония“ и „Посвещения“, отъ които се ползували Питагоръ, Хезиодъ и Платонъ. Неговитѣ химни и оди сжщо загатвали за мистичния характеръ на това учение. Обаче, истинското си философско-математическо обяснение учението за музиката на сферитѣ получило отъ Питагоръ.

Отъ Мемфисъ, Питагоръ отива въ Вавилонъ (Бавелъ). Тукъ той се запознава съ философията на магитѣ, съ тайнитѣ на висшата математика и астрологията. Остава 12 години и се връща въ Самосъ, следъ 34 години отсъствие. Но въ Самосъ остава за много малко време, за да се засели въ велика Гърция, южна Италия, въ градъ Кротонъ, на Тарентийския заливъ, втори градъ въ Южна Италия следъ Сибарисъ. Като проповѣдникъ на свободата, той не е могълъ да понася властта на самоския тиранинъ Поликратъ. Затова Питагоръ завинаги напустналъ Самосъ, за да се посели въ Кротонъ. Това ще да е станало къмъ 60. олимпиада (около 540. г. до Христа). Тукъ той основалъ своя школа, общество. Умира въ Метапонтъ. Хераклидъ казва, че Питагоръ билъ най-учениятъ мъжъ на своето време. Наистина, той е учителътъ на свѣтска Гърция, както Орфей е учителътъ на духовна Гърция. Питагоръ тълкува и продължава религиозната мисълъ на предшественика си и я приспособява къмъ новото време. Тълкуването му е цѣло творчество, защото си служи съ научното творчество. За Питагоръ се е говорило подробно въ „Златнитѣ стихове“ на Лизисъ, въ коментаритѣ на Хиероклесъ, въ откъслецитѣ на Филолай и на Архитъ, въ писаното за него отъ Диогенъ Лаерций, Аристипъ отъ Киренайка, Аристоксенъ, неоплатонцитѣ Ямблихъ и Порфирий и отъ други александрийски философи. За философията му споменаватъ и Сократъ, Платонъ (главно въ „Тимей“, гдето съ разбиране е изложена космогонията на Питагоръ), Аристотелъ, Парменидъ, Емпедокълъ, Херодотъ, Ксенофонтъ и др. Като късенъ неговъ последовател е Никомахъ, нареченъ Геразенски, гръцки математикъ и философъ отъ неопитагоровата школа. Живѣлъ около 100. година



следъ Христа. Въ съчинението си „*Manuale harmonices*“ той разглежда мистичното влияние на числата върху тоновстѣ, а сжщо и Боеций, прочуть римски държавникъ (475. г.—526. г.) и музикаленъ теоретикъ, чието петтомно съчинение „*De musica*“ е всецѣло пропито съ възгледитѣ на Питагоръ.

Отъ школата на великия философъ излѣзли много ученици. По-важни отъ тѣхъ сж: Питий, Дамонъ, Филолай, Симий, Тимей Локрийски, Епихармъ, Алкмеонъ Кротонски, Архитъ Тарентски и много други. Страбонъ (XIV., 1., 41.) подробно говори за музикалната философия на Питагоровия ученикъ Лизисъ.

Сжщността на учението на Питагоръ е: вселената се кжпи въ небесна хармония, която не долавяме, защото сж задебъли нашитѣ сѣтива. Тя не е мъртва. Една душа одухотворява свѣта. Ние сме частица отъ нея. Тѣлото ни задебъща тая божествена искра, която ние зоведемъ животь. Всичко въ свѣта е число и тонъ.

Създаденото отъ Питагоръ учение, следъ смъртта му се пренася въ Гърция, гдето господствува надъ гръцката философия. Вече при Пизистратидитѣ, питагорейцитѣ взематъ дейно участие въ разработването на орфеическата литература. Къмъ IV. в. до Христа, питагорейството се подебъща отъ платонизма. По-къснитѣ продължители на учението на Питагоръ сж новопитагорейцитѣ или неоплатоничитѣ.

Ученицитѣ на Питагоръ, питагорейцитѣ, подържали като основа на своитѣ размишления, при анализа на музикалнитѣ прояви, численото отношение, математическитѣ построения. Затова ги наричали и каноници, за разлика отъ хармоничитѣ, последователитѣ на Аристоксенъ.

Гьоте, запознатъ съ музикалнитѣ разбираня на Питагоръ, въ пролога на безсмъртния „Фаустъ“ казва:

Запѣло слънце стара пѣсенъ  
Съ братскитѣ кълба въвъ хоръ.

Къмъ седмострунната китара, Питагоръ прибавилъ осма струна, така че отъ септакорда на Тер-

пандъръ се създаде новиятъ октакордъ. Пифагорейцитѣ, въз основа на математически изчисления, приемали петъ консонанса: октавата, която имала отношението  $\frac{12}{6}$  или  $\frac{24}{12}$ , дуодецимата  $\frac{18}{6}$  или  $\frac{24}{8}$ , двойната октава  $\frac{24}{6}$ , квинтата  $\frac{9}{6}$  или  $\frac{12}{8}$  и квартата  $\frac{8}{6}$  или  $\frac{12}{9}$ . Отношението между квартата и квинтата е така наречениятъ *цѣль Пифагоровъ тонъ*.

Отъ гореизложеното се вижда, до каква чувствителностъ се развили въ древността законитѣ на акустиката, че струнитѣ трѣбвало да сж въ отношение  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  и  $\frac{3}{4}$ , за да се създадатъ пълнитѣ консонанси: октава, квинта и кварта. Въ това далечно време, Пифагоръ вече демонстриралъ на монохордъ консонансното дѣлене на струната.

Понеже Пифагоръ признавалъ само квинтовитѣ разстояния за основни, и днесъ настройването въ чисти квинти, въ всички интервали, се нарича още и *Пифагорово настройване*.

Така наречената Пифагорова кома е раздѣлянето, разстоянието между седмата октава на истинския тонъ и неговата дванадесета квинта. Математически, комата се означавала съ отношението 524288  
 $= 1:1, 01364$ . 531441

Пифагоръ училъ, че земята е кълбо, а сжщо, че е закономѣрна стройна единица, подчинена на законитѣ на числата и хармонията. Той първи нареклъ земята космосъ. Въ тия си разбираня, Пифагоръ е повлиянъ отъ ученията на Анаксимандъръ и Анаксименъ, учени, които разглеждатъ тия въпроси сжщо чрезъ свѣтогледа на Стария изтокъ.

Около земята описватъ, съ абсолютна точностъ, по Пифагоръ, своя пжть слънцето, луната, планетитѣ и звездитѣ. Тѣхниятъ пжть е вѣченъ, както е вѣчна и безсмъртна човѣшката душа. Затова, Пифагоръ, по Парменидъ и Емпедокълъ, проповѣдвалъ безсмъртието и преселването на душата.

Пифагоръ смѣталъ музиката като съставна частъ отъ закономѣрнитѣ движения на всемира. Той тълкувалъ голѣмата ѣ сила още и като силно възпита-



телно срѣдство, като срѣдство за развитие на ума, укротяване на страститѣ, облагородяване на душата, характера и др.

Презъ VI. и V. в. до Христа, изъ цѣла Гърция господствуватъ музикалнитѣ разбирания на Питагоръ. Но въ IV. в. до Христа противъ тѣхъ възстава единъ отъ най-голѣмитѣ музикални теоритици на стария свѣтъ — Аристоксенъ отъ Тарентъ, добъръ ученикъ на Аристотелъ, който му е много повлиялъ съ философията си. За съжаление, за Аристоксенъ и живота му почти нѣмаме сведения, каквито знаемъ за противника му Питагоръ. Едно е само сигурно: той е най-плодовитиятъ музикаленъ писателъ на древността. Ако може да се вѣрва на достигнатитѣ за него много оскѣдни сведения, Аристоксенъ е авторъ на около 400 студии, трактати и др. За наша скръбъ, до насъ сж достигнали само голѣми откъслечи отъ дветѣ му голѣми съчинения „Елементи на хармонията“ и „Елементи на музикалната ритмика“. И Аристоксенъ е ималъ школа (на хармоничитѣ) и множество ученици и последователи, между които сж интересни съ мислитѣ си Дидимъ отъ Александрия и Клавдий Птоломей.

Аристоксенъ поставя въ основата на музикалното изкуство слухътъ, отхвърляйки числото да е въ връзка съ тона. Той дѣли октавата на шестъ цѣли тона (c, d, e, fis, gis, ais, his = c), или на дванадесетъ полтона.

Срѣдно мѣсто между Питагоръ и Аристоксенъ заематъ Клавдий Птоломей и Дидимъ Александрийски. Птоломей мисли, че при въздействието на тона действува заедно и слухътъ и умътъ. Той е билъ първиятъ, който употребилъ въ музикалната теория терцата  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{6}{5}$ . Интересно е мнението му за монохорда (*Хармонии, II, 12.*). Още по-убедителенъ отъ Птоломей е другиятъ последователъ на Аристоксеновитѣ разбирания — Дидимъ отъ Александрия (роденъ въ 63. г. до Христа). Той съставилъ отъ голѣмия цѣлъ тонъ ( $\frac{9}{8}$ ) и малкия ( $\frac{10}{9}$ ) новъ цѣлъ тонъ ( $\frac{81}{80}$ ), нареченъ *кома Дидимова*. Вмѣсто дотогавашния Пита-

горовъ полутонъ ( $\frac{d}{3} : \frac{81}{64} = \frac{256}{243}$ ) се получило отноше-  
 нието  $\frac{16}{15}$  ( $= \frac{4}{3} : \frac{5}{4}$ ). Сега малкиятъ полутонъ е  $\frac{135}{128}$   
 ( $= \frac{8}{9} : \frac{16}{15}$ ), на мѣстото на Питагоровия  $\frac{2187}{2048}$  ( $= \frac{9}{8} : \frac{256}{243}$ ).  
 Хроматичниятъ полутонъ замѣства *аптома*, диато-  
 ничниятъ — *лима* или *диезисъ*. У Боеций, въ „De  
 musica“, намираме следната схема, която показва  
 дѣленieto на цѣлия Питагоровъ тонъ:

тонъ 9 : 8	аптома	диасхизма		B 4096
		диасхизма		C 4213
		кома	схизма	D 4330
			схизма	E 4352
	аптома	диасхизма		F 4374
		диасхизма		G 4491
		диасхизма		A 4608
		диасхизма		

Цѣлиятъ тонъ се състои отъ аптома  $\frac{2187}{2048}$  и ли-  
 ма  $\frac{256}{243}$ . Разликата между аптома и лима е познатата  
 намъ Питагорова кома  $\frac{531441}{524288}$ . Лимата се дѣли на две  
 диасхизми, а комата на две схизми.

Аристоксенъ, съ своитѣ разбирания, се налага  
 сжщо надъ старогръцката музикална теория.

Направихме тоя прегледъ на старогръцката му-  
 зика, за да разберемъ по-добре запазенитѣ до наши  
 дни паметници на старогръцката музикална архео-  
 логия.



# ЗАПАЗЕНИТЪ ДО НАШИ ДНИ СТАРО- ГРЪЦКИ МУЗИКАЛНИ ПАМЕТНИЦИ

## 1. Началото на първата питийска ода на Пиндаръ

Тоя музикаленъ паметникъ е отъ последнитъ години на VI. в. и първитъ на V. в. до Хр. Въ 1647. г. го е намѣрилъ иезуитътъ А. Кирхеръ и публикувалъ въ книгата си „Musurgia universalis“ (томъ първи, стр. 541., 1650. г.). Паметникътъ, мелодия и текстъ, се пази въ манастира „Санъ Салваторъ“, около Месина. До днесъ, той е най-стариятъ паметникъ на старогръцката музика. Въ основата на одата, написана въ дорийска гама, господствува тетрахордътъ

e<sup>1</sup> d<sup>1</sup> c<sup>1</sup> h

Пиндаръ е написалъ не само стиховетъ, но е творецътъ и на музиката. Поетътъ на антична Елада е и музикантъ. Сафо, Алкей, Анакреонъ и др. сж били не само майстори на стиха, но и добри музиканти. Въ това ни убеждаватъ думитъ на Дионисъ Тракиецъ, който казва, че стиховетъ сж били писани не само съ огледъ на размѣритъ, но и на мелодиитъ (Веѣк. Анеcd. II. 751 : „Старитъ поети пишели не само стжпки (стихове), но и мелодии къмъ тѣхъ“) и казаното отъ Аполоний Идографъ, занимаващъ се съ разпредѣлението на мелическитъ поеми на Пиндаръ, пазени нѣкога въ Александрийската библиотека. И той повтаря почти думитъ на Дионисъ Тракиецъ.

Началото на одата почвало съ соло, следъ което следвалъ хоръ и придружаващи го китари. Ето и текстътъ на началото. Не даваме дословния преводъ на български, защото стиховетъ на Пиндаръ сж мъчно преводими. Но въпрѣки това, помжчихме се да дадемъ точния по смисълъ (не и по стжпки) преводъ:

О, златна китара, ти, която принадлежишъ  
 на Аполона и на златокждритъ музи,  
 твоитъ струни веселятъ душата,  
 а сладкогласнитъ хорове ти пригласятъ.  
 Когато ти засвиришъ звънливо,  
 подхващайки запъването на хороводнитъ пѣсни,  
 ти претягвашъ острието на вѣнния грѣмъ,  
 и огнемощниятъ орелъ навежда сънливо глава,  
 навежда я надъ Зевсовия скиптъръ,  
 спущайки низко чифтъ бързи криле.  
 Княже на пернатитъ, съ образъ мраченъ,  
 подъ изкривена глава,  
 ти залъ всичко съ своето изкустно пѣние.  
 Образъ мраченъ, приятенъ затворъ за далекови-  
 ждащитъ очи,  
 който превива грѣбнакъ подъ влажната дрѣмка,  
 победенъ отъ ударитъ на струнитъ... Самиятъ Аресъ,  
 необузданъ на бойното поле, като отхвърли на  
 страна копието си,  
 подслади сърдцето си съ леконавпѣянъ сънъ.  
 Стрели, можещи да пленятъ безсмъртнитъ,  
 тѣхъ дълбокозатрогващитъ музи хвърлятъ звън-  
 ливо,  
 съ опитното дете Лето.


## 2. ОТКЖСЛЕКЪ ИЗЪ „ОРЕСТЪ“ ОТЪ ЕВРИПИДЪ

(стасимонъ първи, ст. 339. и нататъкъ)

Въ стара Гърция имало хубавото съчетание на  
 тритъ мусически изкуства: дума, тонъ и жестъ. За  
 да се запази старогръцката хетерофония, голѣма ро-  
 ля изигралъ и общиятъ характеръ на елинското ми-  
 росъзерцание и любовта къмъ пластическитъ, оду-  
 хотворени образи, които се пипатъ. Това обусловило  
 тоя преимущественъ разцвѣтъ на изобразителнитъ  
 изкуства. Въ областта на мусическитъ изкуства на  
 първо мѣсто се издигналъ монументалниятъ стилъ  
 на трагедията съ нейния подчертанъ животъ, широ-  
 та и мисль. Както знаемъ, езикътъ на епоса, на  
 философията и дори на точнитъ науки у старитъ



гърци, се отличавалъ сжщо съ изключителна изобразителность и предметность. Но най-великото постижение на старогръцката музика е било създаването на пребогата едногласна мелодическа култура, израстнала върху основата на неразривното единство между поезия, музика и орхестика. Запазвайки своя вокаленъ едногласенъ характеръ, старогръцката музика достигнала най-тънkitѣ градации отъ повишената декламация до чисто ариознитѣ солови кантилени, както напр. въ трагедитѣ на Еврипидъ.

Добъръ примѣръ за това ни дава достигналиятъ до насъ музикаленъ откъслекъ отъ Еврипидъ, който сега разглеждаме. Откъслекътъ е написанъ въ IV. в. до Хр. Стигналиятъ до насъ папирусъ е намѣренъ въ 1892. год. въ архивитѣ на австрийския ерцхерцогъ Райнеръ и е преписъ направенъ въ първия вѣкъ до Христа, въ времето на Августъ. Той е важенъ паметникъ, защото е хубавъ образецъ на енхармонизъмъ. Откъслекътъ е доста повреденъ и е дълъгъ 9·2 см. и широкъ 8·5 см. Особено много сж осакатени двата края на фрагмента. Липсватъ началото и края на всѣки редъ. Липсващиятъ текстъ и ноти, обаче, могатъ да се попълнятъ съ сигурность. Буквенитѣ ноти надъ текста сж дадени много ясно и сж поставени надъ сричкитѣ. Въ срѣдата на всѣки редъ срѣщаме знака . Това е инструменталенъ съпроводъ, който отговаря на осмина нота соль. Ето и текстътъ:

*Стана нѣщо страшно. Обезумѣлъ синъ пролъ май-  
чина кръвъ,  
О, колко е промѣнлива сждбата на владетелитѣ!  
Отъ върховетѣ на земнитѣ блаженства ги хвърля  
въ бездната,  
подобно на мраченъ демонъ,  
който се вози въ лодка и изведнажъ сваля платната,  
за да я грабнатъ гибелнитѣ и жадни вълни.*

### 3. УИМНИ НА АПОЛОНЪ ДЕЛФИЙСКИ

Втората стъпка въ развитието на гръцката лирика е била мелическата или чисто лирическата поезия. Особеното въ мелическитѣ пѣсни е, че музиката заемала въ тѣхъ първо мѣсто, а поезията отстъпвала на втори редъ. Текстътъ е билъ нѣщо като пояснение на музиката или играта, съ която сжщо нѣкога се придружавала мелическата пѣсень. Понѣкога текстътъ ѝ съвсемъ се изпущалъ, тъй че лирическиятъ поетъ въ древногръцкия смисълъ е билъ по-скоро музикантъ, отколкото поетъ. Размѣрътъ на стиха въ мелическата поезия билъ тъй разнообразенъ, че често пжти не можелъ да се долови безъ помощта на мелодията.

Мжчно е да се прокара разлика между мелическитѣ отъ една страна и елегическитѣ и ямбически поети отъ друга. Мнозина отъ тѣхъ се ползували отъ всичкитѣ лирически форми.

По-нататкъ се създава и хоровата мелическа пѣсень. Тя се появила въ Спарта, въ втората половина на VII. в. Видове хорови пѣсни сж:

- |            |   |  |
|------------|---|--|
| Религиозни | { | химни — въ честь на Аполонъ и боговетѣ,<br>просодии — пѣсни при процесии,<br>пеани — пѣсни въ честь на Аполонъ,<br>дителиамби — пѣсни въ честь на Дионисъ. |
| Свѣтски    | { | епикинии — победни пѣсни,<br>сколии — трапезни пѣсни, за угощение и<br>трени — оплаквателни пѣсни.   |

Презъ есенята на 1893. год., френската археологическа мисия, при своитѣ разкопки въ Делфи, открила четири каменни плочи съ химни, — текстъ и буквени ноти, посветени на Аполонъ. Тѣ сж били образци на вокална нотация и сж красѣли стенитѣ на атинското съкровище въ Делфи. Записани били въ втори или въ първи вѣкъ до Христа. Плочитѣ достигатъ до насъ въ осакатенъ видъ. Липсватъ части отъ текста и музиката. Различни по голѣмина,



обаче, тѣ иматъ еднаква дебелина — 49 см. и сж издѣлани отъ единъ и сжщъ майсторъ.

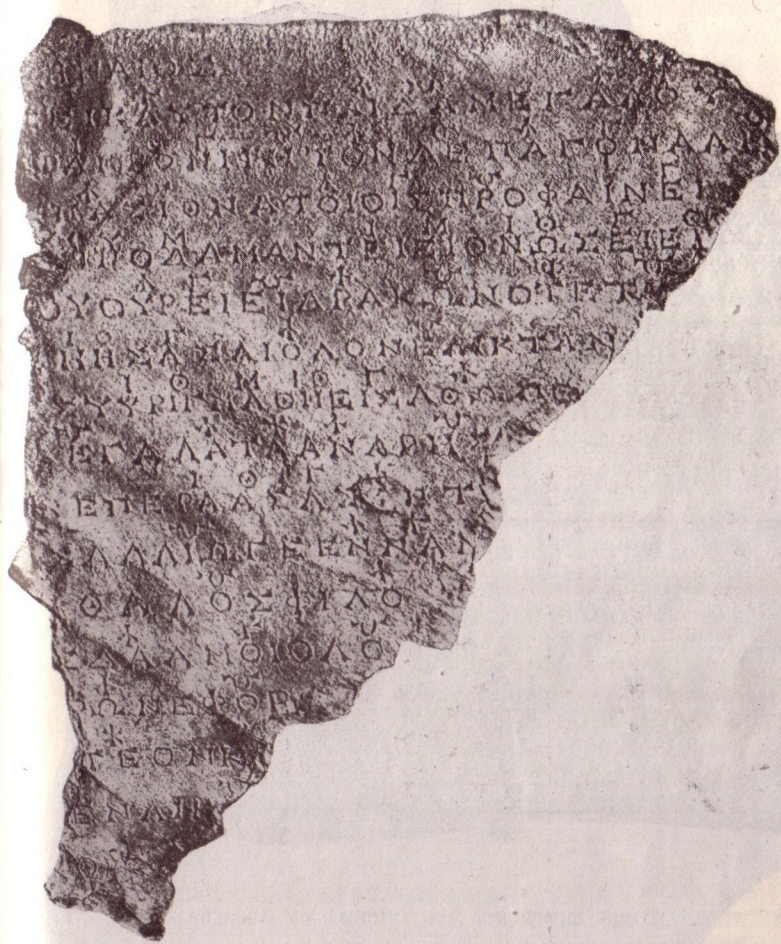
Първи и втори фрагменти сж просодии въ честь на Аполонъ. Третиятъ е химнъ въ пеонични стѣпки, посветенъ на Аполона, роденъ отъ Латона, а четвъртиятъ е гликонея — пѣсенъ възхвала на Дионисъ.

Намѣста химнитѣ се прекъсвали съ паузи, означени съ двойни черти. Презъ тия паузи се изпълнявали интермедии на аулосъ, въ стилъ приличенъ на стила на запазеня въ берлинския музикаленъ музей пеанъ, написанъ на папирусъ, заедно съ други музикални откъслечи, които всички даваме въ нотното приложение.

Поетътъ започва химнитѣ съ молба къмъ музитѣ да се явятъ и прославятъ Аполона, който е вече проявилъ себе си въ Делфи. Атина чествува бога съ жертви и пѣснопѣния. Въ заключение се споменава за победата надъ питийския драконъ.

Първата частъ е въ дорийска гама съ месе *си*, която често се явява. Съ нея се завършва химнътъ. Прави впечатление, че тонътъ *ла* не се срѣща никжде въ цѣлия химнъ. Това не е случайно, а нарочно, за да се предаде на химна архаична тонова украса, нѣщо, което се е случвало въ старогръцката музика. Често се изпущали отдѣлни степени на звуковия редъ. Въ втората частъ настѣпва рѣзка промѣна въ цѣлата мелопея (музикализирана декламация). Тая частъ не само преминава отъ една тоналностъ въ друга съ помощта на съединителния тетрахордъ съ хиподорийската гама, но дори съчетава диатоничния редъ съ енармоничния. Наистина, въ времето на Аристоксенъ енармонизмътъ е вече изчезналъ, но това не изключва той да се явява съзнателно въ архаизиранитѣ култови пѣснопѣния, както е случаятъ тукъ, толкова повече, че енармонизмътъ не господствува навсѣкжде въ тѣхъ, а само въ срѣдната частъ. Тая частъ се изпълнявала като соло и затова се прилагала само като срѣдство за контрастъ.

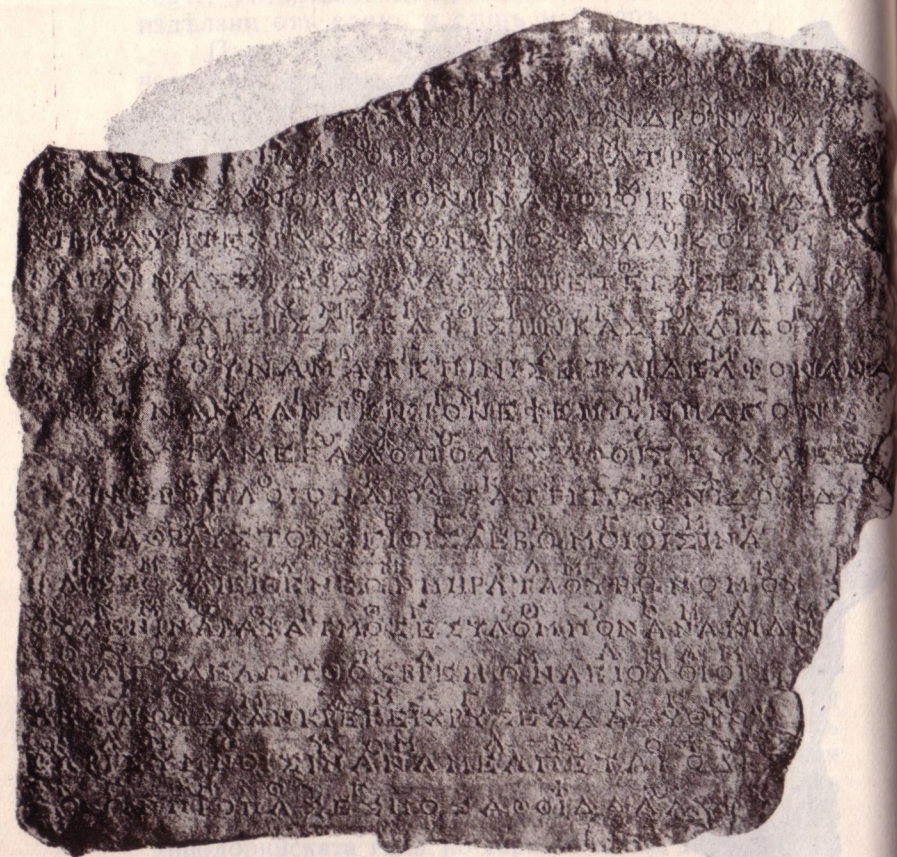
Мелодията е строго подчинена на речта. На акцентираниитѣ срички отговарятъ по-високитѣ и най-



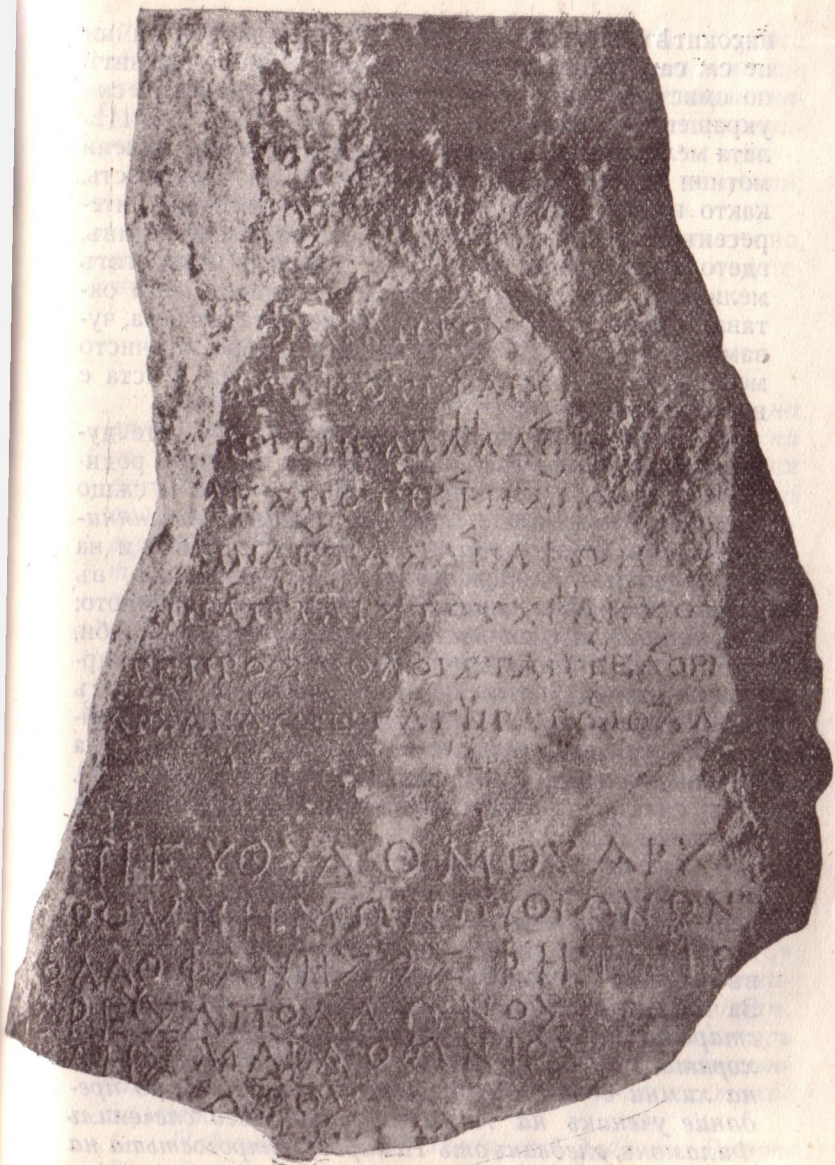
Първи фрагментъ отъ химнитъ на Аполона.

Първи фрагментъ отъ химнитъ на Аполона.





Вгори фрагментъ отъ химниѣ на Аполлона.



Четвърти фрагментъ отъ химнитъ на Аполона.



високитѣ тонове на мелодията. Разглежданитѣ химни не сж само речитативъ, но при тѣхъ, при по-важнитѣ по смисълъ думи, се чуватъ мелизми (мелодически украшения), съставени отъ два или три тона. Цѣлата мелодия на химнитѣ се състои отъ опредѣлени мотиви и се стреми къмъ по-голѣма изразностъ, както въ частитѣ си, така и въ цѣлостта си. Интересенъ примѣръ за това е началото на първия химнъ, гдето следъ молба къмъ бога, изразена въ богатъ мелизъмъ, мелодията постепенно спада съ цѣла октава. Когато пъкъ се говори за появата на бога, чувате обратното. Да се предаде по-добре, съ чисто мелодически срѣдства, съдържанието на текста е невъзможно.

Въ началото на първия фрагментъ се чете думата *атинянинъ*. Тая дума като чели означава родината на поета и композитора, който е едно и сщцо лице. Самото му име е, може би, *Клеархъ Атинянина*, поетъ на мелодии, име, което се срѣща и на други мѣста въ делфийскитѣ находки. Така, въ единъ делфийски надписъ за него четемъ следното: „...написа на бога пеани и химни“. Но, може би, авторъ на химнитѣ да е Аристоносъ, поетъ и виртуозъ китаредъ, като какъвто го споменава Плутархъ въ биографията за Лизандъръ, или дори делфийскиятъ учителъ, поетъ и пѣвецъ Оленъ, авторъ на мистични химни, пѣти чакъ до Херодотъ (IV., 35.). Отъ силата на Оленовитѣ химни се възхищава и Павзаний (X., 5.).

Химнитѣ се изпълнявали, при тържествени процесии, отъ хоръ, на празника на Аполонъ отъ млади девойки, подъ акомпанимента на аулосъ и китара. А може би сж се пѣли и на самитѣ питийски игри, въ честь на Аполонъ, победителя на дракона Питонъ. За тия питийски игри Павзаний (X., 7.) пише: *Найстарото музикално състезание, запомнено отъ хората, е станало въ Делфи, и първи победителъ на химни е билъ Хризотемисъ отъ Критъ, по предание ученикъ на Аполона. Следъ него спечелилъ Филамонъ, следванъ отъ Тамирисъ. Строгостта на Орфей и мистериитъ му не му позволявали да се*

представи на състезанието. И музитъ, въпрѣки всичко, участвуаха. Елевтеръ, който не прѣше свои собствени стихове, получи питийската награда, благодарение на своята известностъ и великолепието на гласа си\*.

Освенъ че химнитъ на Аполонъ сж се пѣли, но подъ тѣхнитъ звуци още и танцували.

Запазенитъ три фагменти, проучени внимателно, ни даватъ превода на следнитъ два химни, посветени на Аполонъ Музагетъ:

## ПЪРВИ ХИМНЪ

Дъщери на гръмовержеца Зевсъ, царици на вѣчно зеления Хеликонъ, молимъ ви, покажете ни се. Елате и изпѣйте химна хвалящъ златокждрия богъ, великия Фебъ. Шестува той по планинскитъ склонове, обкржженъ отъ своитъ жреци, отъ двувърхата Парнаска скала до Делфи, къмъ пещерата, въ която той срази страшния Питонъ. Граждани на великия градъ на Атика, поднесете вашитъ жертви предъ светитъ олтари, отъ които се издига благовоненъ димъ къмъ Олимпъ. Ето зазвирва аулосътъ и съ нѣжно сребристия си тонъ ни вика. Ето и китарата, съ звука на струнитъ си, подканва хора да почне. Ще изпѣемъ ние химнъ на сина на великия Зевсъ, на всемогщия Фебъ, носителтъ на свѣтлината.

## ВТОРИ ХИМНЪ

Елате на тия височини, отъ гдето се вижда двувърхиятъ Парнасъ, любимо мѣсто за танци. Съ нашитъ пѣсни да повикаме музитъ отъ снѣжнитъ върхове на Хеликонъ. Да повикаме Пиеридитъ. Да запѣемъ химнъ на златокждрия Фебъ, майсторъ пѣвецъ и китаредъ, роденъ отъ Латона подъ сѣнката на зелентъ маслини, при водитъ ни тихо то езеро.

Небесниятъ сводъ засия отъ радостъ. Замръ въ стремителния си набѣгъ лекокрилиятъ зе-



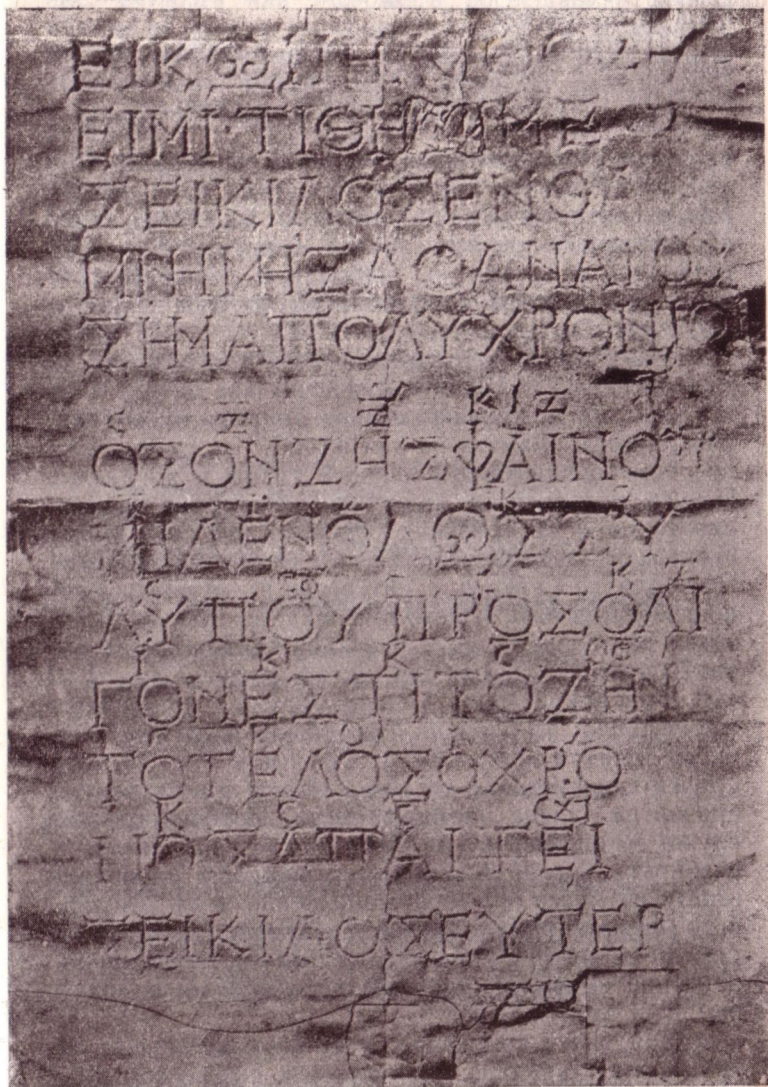
фирь. Нерей укроти яростта на шумящитъ въ-  
тробе. Утихна Океанътъ, прегръщащъ въ влажни-  
тъ си прегръдки земята.

Напушайки Цинтия, слънчевиятъ богъ идва  
въ Атика, въ страната на плодородието, като  
приближава леко къмъ скалиститъ мѣста, гдето  
е жилището на богинята. Аулоситъ посръщатъ  
бога съ сладостна пѣсенъ. Тоноветъ имъ се сли-  
ватъ съ нѣжнитъ акорди на китарата. Ехо, жи-  
въещъ въ горитъ, отговаря: „Пеанъ, о Пеанъ“. Лю-  
бимецътъ на Зевсъ, златокждриятъ Фебъ ликува,  
че е изпълнилъ безсмъртнитъ мисли на баща си.

Лжезарний Фебъ, властелинъ на триножни-  
ка, идвашъ ти на високия Парнасъ, тамъ гдето  
боговетъ се явяватъ на хората, гдето екстазъ  
озарява душитъ... О, Фебъ, покровителъ на Ати-  
на, любимиятъ градъ на Палада, защитникъ на  
благороднитъ мжже, и, ти, Артемида, божестве-  
на ловджийка, съ критско куче, което те придру-  
жава, и, ти, почитана Латона, вземете вие подъ  
вашата света охрана жителитъ на Делфи, като  
ги пазите отъ беди и нещастия. Съ вашия благъ  
погледъ ги следете, за да бждатъ винаги победи-  
тели на питийскитъ игри.

#### 4. ПѢСЕНЬТА НА СЕЙКИЛЪ

Сколията — трапезна пѣсенъ, каквато е пѣсенъ-  
та на Сейкилъ, е единъ отъ рѣдкитъ старогръцки  
музикални паметници. На него сж обозначени съ  
специални знаци ритъмътъ и краятъ на мелодията.  
Пѣсенъта е отъ II. или отъ I. в. до Хр. Нейнитъ  
стихове сж издълбани на каменна колона — плоча.  
Надъ тѣхъ има буквени ноти и, както казахме, рит-  
мични знаци. Открита е въ 1883. год. въ Айдинъ,  
западниятъ край на Мала-Азия, въ областта на Тра-  
лесь, антична Лидия. Сколията е на камененъ над-  
пись, дългъ 0.85 м. и дебелъ 0.92 м. Служила е  
вѣроятно като постаментъ за бюстътъ-статуя на  
самия Сейкилъ или на музата Евтерпа. Предполага  
се, че пѣсенъта е отъ поета Мезомедъ, отъ когото



Пѣсньта на Сейкиль.



ще е и музиката. Текстътъ и нотитѣ сж дошли до насъ безъ повреда.

Пѣсенъта на Сейкилъ, както и изобщо всички сколии, се е пѣла въ време на пиръ, придружена съ лира. Изпълнението на тия пѣсни намираме често по античните вазы. Следователно, тя е образецъ на чисто свѣтска музика, — Дионисова музика. Дионисовото начало е противоположно на Аполоновото. Аполоновото начало е основното начало на едно произведение, почиващо върху строгитѣ формални принципи и закони на логиката, а Дионисовото е което не почива на принципи и закони, а на волностъ, жизненостъ и патосъ.

Въ музикалнo отношение, сколията започва съ главния тонъ на напѣва е, прозвучава октава горе и слиза по мелодична линия, докато стигне най-низкия тонъ. Тамата на тая пѣсенъ се състои отъ две симетрични кварта ( $e^1$  — е съ фа и до диези). И тукъ мелодичната линия, съ изключение на първия тактъ, е въ връзка съ думитѣ. И тукъ имаме гъвкава и напѣвна мелодия, съ неголѣми мелизми. Пѣсенъта на Сейкилъ е интересна въ музикално отношение и затова, защото има знаци не само за свързване на тоноветѣ, но и указание дължината на нотитѣ съ знака   за два такта и съ знака   за три такта времетраене. Освенъ това отдѣлнитѣ ноти сж снабдени съ точки. Тия точки винаги стоятъ около дългата сричка на втория ямбъ. Ако дългата сричка е изпуснатата, то точка иматъ всички кратки срички на дадена частъ на такта. Изобщо, точката служи за опознаване на арсиса и то така, както го разбиратъ древнитѣ теоретици, виждащи въ повдигането на крака (*арсисъ*) напрежение, а въ отпускането (*тезисъ*) разредяване и успокоение. По-къснитѣ римски теоретици изтълкували това съотношение въ обратния смисълъ и съ това дали поводъ за много по-късни заблуждения.

Тая малка композиция е изящно разчленена на три части. Първитѣ петъ реда сж елегическо двустиише, следващитѣ редове гномическо стихотворение, а последнитѣ два реда, изглежда, сж посвеще-

ние. Сейкилъ или Мезомедъ посвещаватъ своята пѣсенъ на музата Евтерпа, богинята на аулодията. Но пѣсенъта може да се разгледа и като четири логайдически тетраподии. Краятъ на мелодията е означенъ съ знака  $\square$ . Това е инструменталната нота eis или fis. Надъ нѣкои буквени ноти има знака  $\text{—}$ . Това значи, че нотата е двувременна. Сколията може да се транскрипира само въ високи ноти, което ни кара да мислимъ, че оригиналътъ е билъ написанъ за теноръ.

Пѣсенъта на Сейкилъ е преработена въ съвременни ноти отъ голѣмия музикологъ К. Саксъ и издадена на грамофонна плоча отъ серията „2,000 години музика“ (Парлофонъ В 37022 — I.). Ето и текстуалниятъ преводъ на сколията:

Живѣй, приятелю, и се весели.  
Не скърби за нищо.  
Животътъ е кратъкъ и тече бързо.  
Времето да се веселимъ е малко.

К. Саксъ дава следниятъ по-свободенъ преводъ:

Смѣхътъ въ живота те разведрява,  
тѣга и мъка те влѣкатъ далечъ.  
Всичко е кратко на тоя свѣтъ,  
току вижъ обгърнала те ржката на смъртъта.

Текстътъ ясно показва, че имаме единъ хубавъ образецъ на Анакреонова поезия.

## **5. ДВА СТАРОГРЪЦКИ МУЗИКАЛНИ ОТКЖСЛЕКА ВЪРХУ ПАПИРУСЪ**

### **а) Химнъ на Аполонъ Делоски**

Достигналиятъ до насъ химнъ на Аполонъ Делоски е преписъ отъ 160. год. следъ Христа, но той е много по-старъ. Можемъ да го отнесемъ смѣло къмъ III. в. до Хр. Неговото съществуване стана



известно едва въ 1918. год. Достигналиятъ до насъ преписъ въ преводъ гласи:

*„Пеанъ, о Пеанъ! Дивни сж просторитъ на Делоскитъ равнини, съ мощнитъ имъ скали, въ които се блъскатъ кристалнитъ води на прозрачната Исмена. Аполоне, божественый сине на Латона, увънчанъ съ лавровъ вѣнчецъ, изкупилъ срама на майка си, ти приемашъ хвалебнитъ химни и пѣснопѣния на музитъ... Затова за Латона има предание, че Зевсъ разпраца по земята животворната свѣтлина, защото я тѣрси непрестанно“.*

Интересно е да се изтъкне, че тоя и следващиятъ музикаленъ откъслекъ иматъ отдѣлно написанъ инструменталенъ съпроводъ.

## **б) Пеанъ по поводъ самоубийството на Аякъ Старши**

На сжщия папирусъ намираме и следния пеанъ:  
*„Мжка, о мжка! Аяксе, синъ на Теламона, добрий съпруже, ти прониза сърдцето си съ смъртоносенъ мечъ. Обзетъ отъ гнѣвъ, съ зпѣща на гърди рана, отиде въ мрачния Хадесъ... защото Ахилъ получи бронята на Одисей...“* (запазена е само тази часть на пеана).

## **6. ХИМНИ НА КАЛИОПА, ХЕЛИОСЪ И НЕМЕЗИДА**

Химнитъ сж намѣрени отъ музиканта Винченцо Галилей, баща на великия Галилей, въ 1579. г., въ библиотеката на римския кардиналъ, между страницитъ на трактата на Аристидъ Квинтилиянъ и преписъ отъ тѣхъ въ ржкописа на Бриениусъ. В. Галилей ги е издалъ въ 1581. год. въ съчинението си „Dialogo della musica antica e della moderna“, но безъ да ги даде на наши ноти. По време, това сж първитъ публикувани, следъ падането на стария свѣтъ, старогръцки музикални паметници. Ercole Botrigari въ съчинението си „J. Melope, Discorso armonico“, 1607. год., първи е предалъ гръцкитъ

ноти на химна на музата Калиопа въ съвременна нотопись, но безъ ритъмъ. Едва сто години следъ намирането на химнитѣ, сполучливо ги е разчелъ, въ 1652. год., шведскиятъ учёнь Мейбомъ. Седемъ години следъ Botrigari, тритѣ химна били отново, напълно самостоятелно, преработени въ днешна нотация, но пакъ безъ ритъмъ, отъ Edmond Chilmead, капеланъ въ Оксфордъ. Били напечатани въ 1675. год., въ края на астрономическата поема на Aratus отъ John Fell и преиздадени отъ ирландеца Usseius.

Химнътъ на Хелиосъ е празнична процесиянна пѣсенъ въ миксолидийска гама ( $e_1$ — $e$  съ си бемолъ). Въ запазения богомилски апокрифъ „Видение Исаево“ намираме сжщитѣ мисли, които се прокарватъ въ химна на Хелиосъ. Въ него се говори за музика, която Исаея, синътъ на Амосъ, е чулъ на първото, четвъртото, шестото и седмото небе. Ние сме наклонни да приемемъ, че въ тоя апокрифъ се загатва за Питагоровото учение за музиката на сферитѣ (вж. нашата студия „Питагоръ и учението му за музиката на сферитѣ“). Химнътъ на Калиопа е молитвена пѣсенъ въ дорийска гама, а химнътъ на Немезида е написанъ въ октавата:

$$d^1 — d$$

въ която ясно се различаватъ двата тетраходра

$$d^1 \quad c^1 \quad h \quad a \quad | \quad g \quad f \quad e \quad d$$

и е въ фригийска гама.

Въ химнитѣ преобладава декламаторската фраза. За авторъ на текста и музиката се сочи Дионисъ отъ Халикарнасъ, поетъ и музикантъ отъ времето на императоръ Августъ. По-приемливо е химнитѣ да сж огъ Мезомедъ, прочутъ критски виртуозъ китаредъ. За това убедително говорятъ фрагментътъ на Иоанъ Филаделфийски, съвременникъ на Юстинианъ Велики, и хрониката на Евсевий. Мезомедъ е живѣлъ въ II. в. до Хр. и химнитѣ ще да сж написани въ тоя вѣкъ. Ето и самитѣ химни:



## ХИМНЪ НА КАЛИОПА

О, запѣй ми, мила музо, и съ лирата си зазвѣни. Да почувствувамъ въ гърдитъ си живъ възторгъ. Мждра Калиопа, и ти, повелителю на прекраснитъ музи, благосклонний покровителю на изкуствата, сине на Латона, свещений пѣвецъ на Делфи, вдѣхнете въ пѣсенъта ми... (До насъ е достигнала само тая часть на химна).

## ХИМНЪ НА ХЕЛИОСЪ

Ти, създалъ румяната Еосъ, бѣлоснѣжната дева, ти летишъ на крилати коне по небесния пѣть, златокждрий Хелиосъ, прѣскайки снопове бързолетящи лжи въ необятния просторъ на небето. Тѣ носятъ по всички краища на земята топлина и свѣтлина, а ти си тѣхниятъ животворенъ източникъ. Насреца ти бързатъ звезди, наредени въ блестящи съзвучия и весело играятъ, дочувайки приветливия звѣнъ на лирата. Напредъ върви Селена, седнала на колесница, карана отъ два бѣлоснѣжни вола, и следи за правилния редъ на часоветъ и за хода на времето. И възторгъ засия въ нейнитъ свѣтли очи, ослѣпени отъ твоята неизказана красота.

## ХИМНЪ НА НЕМЕЗИДА

О, крилата мѣсть, грозна щерка на гнѣва, безпощаденъ бичъ на хорскитъ грѣхове. Ти усмирявашъ забравилитъ се съ желѣзната си воля. Ти си проклетъ врагъ на хорското самохвалство и изтрѣгвашъ надменността отъ душитъ. Попаднали подъ твоята колесница, замиратъ усмивкитъ на земнитъ блаженства. Невидима, ти следишъ горделивия и пречупвашъ гордостъта му. Смили се надъ насъ, пълнитъ съ грѣхове, неподкупливъ сѣдия на нашитъ земни дѣла. Немезида, ние те молимъ, не ни проклитай.

## 7. ХИМНЪ ОТЪ ОКСИРИНХЪ, ЕГИПЕТЪ

Химнътъ е раннохристиянски, отъ III. в. сл. Хр. Записанъ е на папирусъ съ гръцки музикални знаци и е първиятъ достигналъ до насъ образецъ на раннохристиянска музика съ старогръцка нотопись. Затова го и даваме. На пръвъ погледъ, химнътъ дава впечатлението, че е въ лидийска гама. Въ него, и първиятъ тетраходъ

c<sup>1</sup> h a g

и вториятъ тетраходъ

f e d c

сж лидийски. Но, при по-внимателно разглеждане, става ясно, че тия тетраходи не сж разположени по редъ, а сж свързани съ общъ тонъ, т. е. не

f e d c I b a g f,

a

f e d c h a g.

Така че, химнътъ не е въ лидийска гама, а въ хиполидийска. Въ преводъ, той гласи:

*„Да хвалимъ, Господи, добродетелитъ отъ сутринъ до вечеръ. Да се славословятъ планетитъ, носители на свѣтлината. И въ това време, когато ние славимъ въ нашитъ химни Отца, Сина и Светия духъ, нека всички добродетели запѣятъ: „Аминъ, аминъ. Да възхвалимъ и вѣчна слава на единствения подателъ на всички блага. Аминъ, аминъ“.*

Това сж познатитъ на музикалната наука, записани до наши дни, старогръцки музикални памст-



ници, които дадохме въ нашъ преводъ. Ние вече загатнахме, че имаме и фрагменти само за инструментално изпълнение, най-вече за инструменталенъ съпроводъ. За да бжде нашето изложение пълно, въ следващитъ шестнадесетъ страници даваме наши транскрипции, въ съвременна нотопись, на всички тия музикални творби на антична Елада, като предварително дадеме обяснение, какъ може да се преработи въ днешни ноти старогръцкото нотно писмо.

Ако ние можемъ да разчетемъ днесъ запазенитъ старогръцки музикални пиеси, то това се дължи най-вече на голѣмата яснота и еднозначностъ на нотното имъ писмо. Въ 1847. год., двамата нѣмски изследватели на древността Белерманъ и Фортлаге, независимо единъ отъ другъ, сж намѣрили ключа за разбирање на старогръцкитъ нотни знаци. Гърцитъ имали два вида нотации: инструментална и вокална. Инструменталната е по-стара. Тя имала следнитъ белези:

∨	А	В	Г	Δ	Ε	Ζ	Η	Θ	Ι
Ζ	∖	/	Ν	Γ	Υ	Ϛ	>	∨	<
<i>g<sup>2</sup></i>	<i>fis<sup>2</sup> ges<sup>2</sup> f<sup>2</sup></i>			<i>eis<sup>2</sup> f<sup>2</sup> c<sup>2</sup></i>			<i>dis<sup>2</sup> es<sup>2</sup> a<sup>2</sup></i>		

Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Ι	Ϛ	ϛ	Ϝ	Α	Β	Γ	Δ	Ε	Ζ	
λ	λ	γ	κ	κ	κ	α	ι	ι	ι	∖	/	Ν	Γ	Υ	Ϛ	
<i>cis<sup>2</sup> des<sup>2</sup> c<sup>2</sup></i>			<i>his<sup>2</sup> c<sup>2</sup> h<sup>2</sup></i>		<i>ais<sup>2</sup> b<sup>2</sup> a<sup>2</sup></i>			<i>gis<sup>2</sup> as<sup>2</sup> g<sup>2</sup></i>			<i>fis<sup>2</sup> ges<sup>2</sup> f<sup>2</sup></i>				<i>eis<sup>2</sup> f<sup>2</sup> e<sup>2</sup></i>	

Η	Θ	Ι	Κ	Λ	Μ	Ν	Ξ	Ο	Π	Ρ	Σ	Τ	Υ	Φ	Χ	Ψ	Ω
>	∨	<	λ	λ	γ	κ	κ	κ	Ϛ	ϛ	Ϝ	ϝ	Ϟ	ϟ	Ϡ	ϡ	Ϣ
<i>dis<sup>2</sup> es<sup>2</sup> a<sup>2</sup></i>			<i>cis<sup>2</sup> des<sup>2</sup> c<sup>2</sup></i>			<i>his<sup>2</sup> c<sup>2</sup> h<sup>2</sup></i>			<i>ais<sup>2</sup> b<sup>2</sup> a<sup>2</sup></i>			<i>gis<sup>2</sup> as<sup>2</sup> g<sup>2</sup></i>			<i>fis<sup>2</sup> ges<sup>2</sup> f<sup>2</sup></i>		

∨	Ρ	Γ	∨	Ϝ	ϛ	Ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ			
Ϝ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ	ϛ			
<i>eis<sup>2</sup> f<sup>2</sup> e<sup>2</sup></i>			<i>dis<sup>2</sup> es<sup>2</sup> d<sup>2</sup></i>			<i>cis<sup>2</sup> des<sup>2</sup> c<sup>2</sup></i>			<i>His<sup>2</sup> c<sup>2</sup> H<sup>2</sup></i>			<i>Mis<sup>2</sup> B<sup>2</sup> A<sup>2</sup></i>			<i>Gis<sup>2</sup> As<sup>2</sup> G<sup>2</sup></i>			<i>Fis<sup>2</sup> Ges<sup>2</sup> F<sup>2</sup></i>		

Нотнитѣ знаци у гърцитѣ били букви. Тѣ иматъ своето начало отъ финикийскитѣ букви за инструменталната нотация. За произхода на старогръцкитѣ букви отъ финикийскитѣ заратва и нашиятъ голѣмъ писателъ отъ първото българско царство Черноризецъ Храбъръ въ „За азбуката“ съ думитѣ: „Но преди това елинитѣ нѣмаха букви за своя езикъ, а пишеха своята речъ съ финикийски букви. Така бѣше много години“. Затова намираме сведѣния и въ хрониката на монаха Георги (изд. на Воог, стр. 73. и 75.). Инструменталната нотация показва изключително положението на прѣститѣ върху струнитѣ, но не и височината на тона. Че това е така, ни убеждава употребата на еднакви знаци, както за хроматичния, така и при енхармоничния звуковъ редъ. Редътъ < C C C означавалъ и d<sup>1</sup>—h—b—a (хроматиченъ редъ) и d<sup>1</sup>—b—b—a (енхармониченъ редъ).

Вокалната нотация е по-късна форма, механически образувана отъ инструменталната. Въ нея вече има изключително гръцки букви, безъ никакви чужди знаци. И тукъ буквената нота означава не височината на тона, а съответното мѣсто на прѣститѣ при удрянето на струнитѣ на лирата или на другъ инструментъ. Обикновено, вокалната нотация се разчита така (за пояснение вж. и таблицата следъ стр. 16.):



Ритмътъ не се е почти отбелязвалъ, защото въ вокалнитѣ творби той много често се съвпадалъ съ метриката на стиха, както това срѣщаме презъ срѣдновековнието въ изкуството на трубадуритѣ и по-късно — на минезингеритѣ. Но все пакъ имало начинъ да се отбележи основната и двойна продължителность съ знацитѣ        и       . Паузитѣ се означавали съ знацитѣ v и u.



Като резултатъ на това, ние можемъ да прочетемъ безъ голѣмъ рискъ достигнатитѣ до насъ образци на музиката на антична Елада. Но не трѣбва да преувеличаваме нашитѣ възможности. Музиката е нѣщо повече отъ ноти и затова дори безукорно прочетенитѣ ноти не могатъ да ни дадатъ истинското разбиране на тоновото изкуство на даденъ народъ, особено ако отъ непосредственото изпълнение на това изкуство сж се минали столѣтия и хилядилѣтия и ако тая музика е скжсала съ днешния стилъ на изпълнение. Защото нотата дава скелета, основата. Плътъ и кръвъ, багра и движение тоя скелетъ ще получи само съ одухотвореното изпълнение, когато намъ се удаде да чуемъ това, което не могатъ да предадатъ самитѣ мъртви знаци, дори и ако дадена нотация предава най-тънkitѣ нюанси. Затова, намъ мжчно ще се даде възможность да получимъ истинска представа, да почувствуваме „азтъ“ на старогръцката музика, както и музиката на кой да е изчезналъ народъ. Но, благодарение на редъ източници, като образци на литературата и изобразителнитѣ изкуства, и отъ достигнатитѣ до насъ стари инструменти, ние можемъ доста сигурно да направимъ извода си за близкото родство между старогръцката и източната музикална практика. Следователно, за пълното разбиране на старогръцкото музикално изкуство се налага да проучимъ и тоновитѣ възможности на източнитѣ народи. За наша радостъ, благодарение на необикновената сила на традицията, днешнитѣ азиатски музикални култури сж запазили въ изкуството си тия сжщитѣ основни черти, съ които се отличавали и хиляди години до насъ.

Накрай, да кажемъ нѣколко думи за нашата работа. Първиятъ ни планъ бѣ да издадемъ една обемиста студия, въ която да разгледаме критически и всестранно всѣки паметникъ на старогръцката музика. Студията ни бѣ напълно готова, но се натък-

нахме на трудности. Оказа се, че е невъзможно да се отпечати подобенъ трудъ при ограниченитѣ провинциални условия.

Старогръцкиятъ текстъ на музикалнитѣ паметници даваме въ нотното приложение подѣ нотитѣ. При преработката на старогръцкитѣ ноти въ днешна нотопись се помъчихме да дадемъ по възможностъ най-точни транскрипции. Също и при превода на текста. На нѣколко мѣста текстътъ и буквенитѣ ноти липсватъ. И ние ги изпустнахме. Съ началото на първата питийска ода на Пиндаръ, съ музикалнитѣ откъслечи отъ берлинския папирусъ и съ химнитѣ на Хелиосъ, Калиопа и Немезида се запознахме по изследванията на нѣмски и френски музиколози. Така ги и предаваме. Освенъ разгледанитѣ тукъ старогръцки музикални паметници, други не ни сж известни.

Въ музикалната наука липсва още системно съчинение за старогръцкитѣ музикални паметници. Съ нашата работа ние правимъ първиятъ опитъ. Интимното ни желание е да се развие единъ малко разработенъ дѣлъ на музикалната наука — *музикалната археология*.

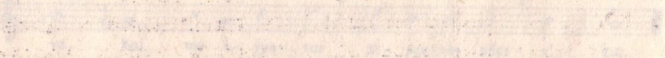
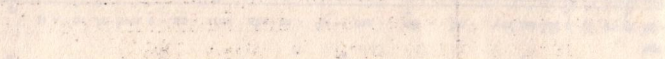
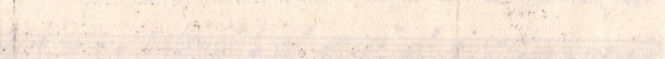
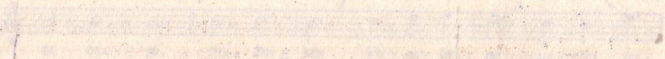
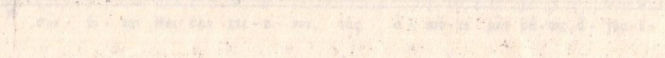
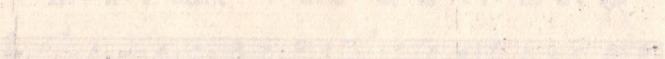
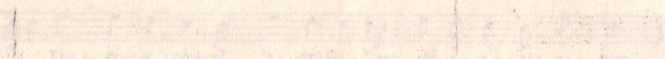


## ИСПОЛЗУВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Jan, C. von. *Musici scriptores graeci*, Leipzig 1895.
- Emmanuel, M. *Traité de la musique grecque antique*, Paris 1911.
- Reinach, Th. *La musique grecque*, Paris 1926.
- Abert, H. *Die Antike*, Adler's „Handbuch der Musikgeschichte“.
- Sachs, Curt. *Musik der Antike*, изъ „Handbuch der Musikwissenschaft“.
- Sachs, Curt. *Musik des Altertums*, Breslau, 1924.
- В. И. Петръ. О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древнегреческой музыке. Киевъ, 1901.
- Игорь Глебовъ. Греческая музыка въ „Большая советская енциклопедия“, т. XIX., стр. 196.—204.
- K. Wessely. *Mitteilungen aus der Sammlung des Papyrus Erzherzog Rainer V.* Wien, 1892.
- Къ вопросу о новонайденныхъ памятникахъ древнегреческой музыки. Журналъ министерства народного просвещения, 1894., май.
- Делфійские музыкальные находки. Въ сщия журналъ, 1895., январь.
- Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten.* Archiv für Musikwissenschaft, 1918.
- Grenfell u. Hunt. *The Oxyrhynchos Papyri XV.*, London, 1922., № 1786 и др.

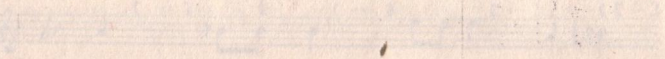
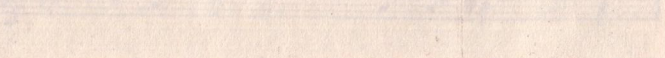
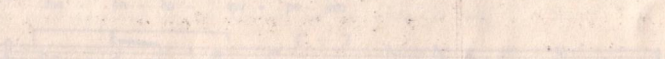
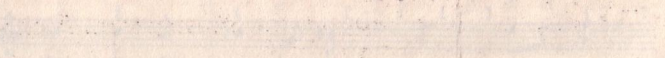
# Пометници на дитичината музика

Началото на карелта Пигийска Ова на Пиндери



## НОТНИ ПРИЛОЖЕНИЯ

Опелески от Средна Пиндери





## БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Jan. C. von. Musici scriptores graeci, Leipzig 1895.
- Emmanuel, M. Traité de la musique grecque antique, Paris 1911.
- Reinach, Th. La musique grecque, Paris 1926.
- Albert, H. Die Antike, Adlers „Handbuch der Musikgeschichte“.
- Sachs, Curt. Musik der Antike, aus „Handbuch der Musikwissenschaft“.
- Sachs, Curt. Musik des Altertums, Breslau, 1924.
- В. И. Петръ. О составѣхъ, строяхъ и ладѣхъ въ древнегреческой музыкѣ. Киевъ, 1901.
- Игорь Глебовъ. Греческая музыка въ „Большой советской энциклопедии“, т. VII, стр. 196.—204.
- K. Wessely. Mitteilungen aus der Sammlung des Papyrus Erzherzog Rainer V. Wien, 1892.
- Къ вопросу о новонайденныхъ памятникахъ древнегреческой музыки. Журналъ министерства народного просвѣщенія, 1894, май.
- Делфійские музыкальные ноты. Музыкальный журналъ, 1895, январь.
- Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten. Archiv für Musikwissenschaft, 1918.
- Crampell u. Hunt. The Oxyrhynchus Papyri XV, London, 1922, № 1736 и др.

# Παμνησιци на античната музика

Началото на първата Питийска ода на Пиндаръ.

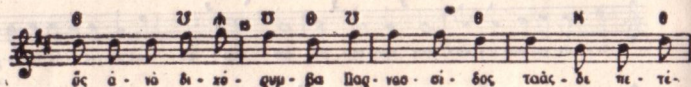
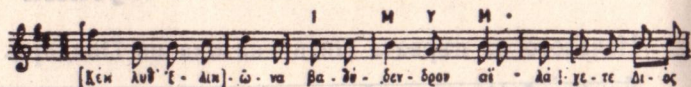
Συρ - σε - α φορμιγς ἄ - πολλω - νος και ἰ - ο - πλο χά - μων  
συν - δι - χον Μοι - σάν χτέ - α - νον, τὰς ἄ - χού - ει μὲν βρά - σις, ἄ - γλα - ἰ -  
ας ἀφ - γα. πεί - θον - ται δ' ἄ - οἱ - δοῖ σα - μα - σιν, ἄγ -  
τι - σι - χύ - ρων ὁ - πό - ται προ - οἱ - μι - ων ἀμ - βο - λας τευ - χης ε - λε - λι - το - μέ -  
να. Καὶ τῶν ἰ - χμα - τῶν χε - ρῶν - ὄν σβετ - ῦ - εις.

2  
Откъслекъ отъ „Орестъ“ отъ Еврипидъ

λα - τα - λο - φύ - ρο - μαι  
[ ... ]  
[ ... ]  
[ ... ] [ ... ] [ ... ] [ ... ]



## Πῆρβι δελφίηκι χιμνῶ να Απολωνῶ



Κ Λ Μ Θ Ψ Ξ Κ Γ 35 Η Ψ  
Ἄθ-θις εὐ-χαιεῖ-οι φε-ρο-πλοι-οῦναι-ου-σα Τρι-τωω-γι-δος

Θ Ι Μ Γ Β Γ Λ Κ Γ Θ Μ Γ 40 Κ Μ Λ Κ  
δα-πέ-δοι ἄ-θραν-στον! ἄ-τρι-οις δε βω-μοῖοι-σιν Ἄ-φαι-στος αἰει-

Λ Μ Κ Λ Γ Μ Ψ Θ 45 Ι Θ Γ  
ζει νέ-ων μῆ-ρα ταον-ρων, ὁ-μοῖου δε νη-Ἄ-ραψ ἄ-τμος ἐς ᾧ-

Θ Υ Θ Μ Λ Μ Θ Υ Θ Μ Λ Μ  
λυμ-πον ἄ-να-χιδ-ρα-ται. λι-τῆν δε λω-τους, βρε-μωτ

50 Λ Κ Λ Μ Μ Υ Θ Μ Λ Μ Γ Λ Κ Γ Μ  
α-ει-ὀ-λοιοις με-λε-σιν ὦ-δαυτ' χρε-χει. Χρυ-σέ-α δ' ἄ-δύ-σπρος

55 Κ Λ Μ Θ Υ Θ Μ Λ Μ Θ Φ Ψ  
λι-θα-ρις υμ-νοι-σιν ἄ-να-μελ-πε-ται. Ὁ δε [θε-ω].

Γ Ψ Θ 60 Γ Η Ψ Θ Γ  
ρων προ-πας ἐο-μος Ἄθ-θι-δα λαχ-ῶν τον-λι-θα-ρι]-σει κλυ τον

Η Ψ Η 65 Ι  
παι-δα με-τα-λον [δι-έ-ος αἰ-σι-μα παρ] ἄ-χρο-πι-φῆ




 πῶ - δε πᾶ - γον ἀαμ [- βρό - των ἐκ [πῶ - γῶν] πᾶ - σι θνα - τοῖσις προ - φαι -


 νεῖς, [οἷ κε - λα - δῆ - σο - μεν.] τρί - πο - θα ματ - τειεῖ σν ὡς


 εἰ - ει - [λες εχ - θρος δε ε -] φρο - νῶν - ρειεῖ δρᾶ - λων δ - τα τε [-αἰ -


 σι βέ - λε - σιν ε - τῆρη - σας αἰ - ὄ - λον ε - λιχ - τᾶν [φν - ἄν, ἐσθ' ὁ θῆρ


 σν - χρά σνθ] - ρι - γμαθ' ἰ - εἰς ἀ - θῶ - π[ενθ' ἀπ - ἐ - πνεσθ' ὁ - μως]"

Втори делфийски химнь на Аполонъ

**A**

 It' é - pi té - les ko - ron tan, dé Par - na - si an phi - lo - kho - ron


 ói - ko - ru - phon klei, tun hum - non kol - ar - khaé té d'é - mon Di - é - ri - dés

hai ni. pho. bo'. lous pe. tras nai. eth' Be. li. kó. m. das Mel. pe. ta de

Pu - thi - on khru - sé - o - khai - tai he - ko - ton eu - lu - ran Pho - bon hom é -

tik - té La - tò ma - kai - ra pa - ra lim - na klu - ta kher - si - giâu -

kas é - lai - as thu - gous' odz - on en a - go - ni - ais é - ri - tha - ié .

**B**  
8 Pas de ga - thé - sé po - los ou - ra - ni - os an - ne - phe - los ag - la - os

ne - ne - mous des - khi - ai - ther a - el - ión ta - khu - pé - teis dro - mous

11 là - xi de ba - ru - bro - mon Né - ré - os dza - mé - nés oid - mé - de mé - gas

12 o - ké - a - nos hos pé - rix gân lu - gris an - ka - lais amp - é - khi

**C**  
13 To - ta N - pou Kun - thi - an nô - sou é - pé - ba thé - os pró - to - kar -



pon klu-tan At-thid'è-pi ga-lo-phò prò-ni Tri-tò-pi-dos

15 Me-li-pro-on de-li-bus au-dan khè-ôn lô-tos a-nè-mel-pen ha-

16 17 dei an o-pa' meì-gnu-mè-nos ai o-lois ki-tha-ri-os mè-lè-sin-ha-ma

d'i-a-khen pè-tro-kat-oì-kè-tos a khò-pa-ian, i-è-pa-ian.

18 Ho dé-guè-gath' ho-ti no-ò dex-a-mè-nos am-bro-tan Di-os ep-eg-

19 nà-phrèn' anth' hòn é-kei-nos ap' ar-khas Dai-è-o-na ki-klè-

20 sko-men ha-pas la-qs au tokh-to-nòn é-dè Bak-khou mè-gas

21 thur-so-píex hes-mos hi-è-rus te-khmi-ton en-oì-kos po-lèi

D 22 kè-kro-pi-a Al-la khèrès-mò-don hos é-khèis tri-po-da bain' é-pi-thè-

25  
- os - ti - bè - a tan - de Par - na - an dei ra - ða piñl - en - the - on

**E**  
24  
Am - phi plo - ka - rion su d'oi - nõ - pa daph - nas kla - don

25  
plex - a - me - nos a - pié - tous the - me - li - ous t'am - bro - ta

26  
khei - ri su - ròn a - nax Gas pé - lo - rò sun - an - tas ko - ra

**F**  
27  
Al - la La - tous é - ra - to - gié - pha - ron er - nos a - gn - an pai - da Gas

28  
té - pé - phes i - ais ho - mou t'a - na - bo - es hé dé po - thon es - khé ma -

29  
tros phi - lés èr ha kat - ek - tas hos... .

30  
su - rigm' a - pa.. òn

**G**  
31  
è - phrau - reis de Gas baz -



32  
ba - ros a - rēs ho - tē te - on - man - to - su - non ou sēbi zōn hēdos

33  
polukhētēs lē - dzo - mē - nos ō - leth' hu - gra khi - o - nos en dza - la

H  
34  
All' ō Phoī - bē so - ōzē thē - ok - tis - ton Pal - la - das as - tu kai

35  
la - on kiei - non sub tē thē - a tox - ōn des - po - ti krē - si - ōn

36  
ku - nōn t'Ar - tē - mis ē - dē La - tō ku - dis - ta kai na - ē - tas

37  
Del - phōn - tē - mē - leith' ha - ma tek - nōis sum - bi - ōis do - ma - sin ap -

38  
tais - tous Bak - khou th'hi - e' - ro - ni - kai - sin eu - mē - neis mo - lē - tē

39  
pros - po - loi - si tan tē do - ris - tep - ton kar - tē - i Rho - mai - ōn

40  
ar - khan aux - ét' a - ghē - ra - to, thal - lou - san phē - rē - ni - kan.

Пѣсенъта на Сейкиль

С Ζ Ζ Κ Ι Ζ Ι Κ Ο Σ Ο Φ Σ Κ Ζ

Ὁ σὸν Σης, Φαί - νου, μη - θέη θ - λος, οὐ λυ - πού, πρὸς ὀ - λι -

ἰ Κ Ι Κ Σ Ο Φ Σ Κ Θ Ι Ζ Κ Σ Σ [Χ]

τον εὐ - τι τὸ ζῆν, ὡ τε - λος ὁ χρὸ - νος ἀπ - αι - τεί.

6

Музикални откъслечи отъ берлински папирусъ

а) фрагментъ отъ химнъ (пеанъ)

/ Φ Ο Ξ Ο ὀ Φ Ο

3.1   
 πα - αν - ῶ πα - αν

С ρ Ι Ζ Ζ Υ Υ Α

3.2   
 τὸν δὰ λου τέρ - πα —

Ζ η θ υ υ Α Α

3.3   
 λων και δεῖ - ναι Ξαν - θου

? Α υ ζ υ υ Α Ι Ι Ι =

3.4   
 δυν πα - ρει ἰ - σμη - ο

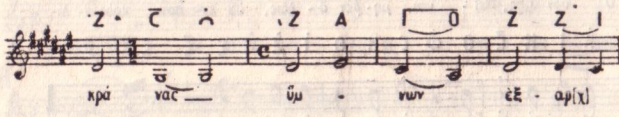


τ ῆ ε ἰ γ ἰ ε ἰ



(κρ) - τα παι ᾶ. νος μου - σά(ρ)

ζ τ ῆ ζ Α Ω Ζ Ζ ἰ



κρά νας ὕμ - νων ἐξ - αρχ(η)

ὀ ἰ(ρ) ὀ τ φ ζ Α Ω Ζ



Εας φω - νάν ὄς πῦρ βί

Α Ζ ἰ ἰ ε φ ε ἰ ζ




χαι - ταις στέ - φας Λα - του(ς)

ὀ ε ἰ ἰ τ ῆ ζ θ



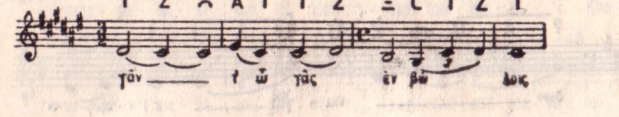
μα - τρος λῶ - βαν κλη οἶων αἰ

ὀ τ φ ζ ἰ ζ ε θ ἰ ζ Α



στω Ζεὺς θα - δου - χει

ἰ ζ ῆ ἰ ἰ ζ ε ἰ ἰ ζ τ



τῶν τ ῶ τας ἐν βῶ λως



б) Инструменталенъ фрагментъ

C F 4 F x C F < 7 x : < C C F C :  
 Г ~ Г + C F x C x < x < C \ C  
 [C F 7]  
 Z M A M C \ C = F < 7 < : <

в) На смъртѣта на Аякъсь старши

γ ῖ ὀ κ' κ' ὀ γ ῖ ὀ κ' ῖ  
 αὐ - το - φά - νη χε - ρί - και φάσ - γα - νον  
 Α' ῖ γ ῖ ὀ κ' ὀ γ ῖ κ' ῖ  
 τε - λα - μν - νι - α - θα το σόν Αἰ - - - αν ἔ[  
 κ' κ' γ(?) ὀ ὀ Α ἔ ὀ(?) ὀ κ' γ(?)  
 αἰ (0) δυο - σέ - α τὸν ἄ - λι - τρὸν ὁ ζῆ(?)



γ κ' σ' ρ' κ' κ' ο' ε' α'  
 ελ - κε - σιν ο πο - θού - κς - νος

г) Инструменталенъ фрагментъ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

д) Фрагментъ съ неизвестно съдържание

τ' υ' ο' ι' κ' ο' τ' υ' κ'  
 αι μα κα - τα χθσ - νος α - πω

7  
Химнъ на Хелиосъ

Χι - α - νο - βλε - φα - ρου πα - τερ' Α - ούς ρο - δο - εα - σαν ος - αν - τυ - γα  
 πω - λων πτα - νος υπ' ιχ - θεο - σι δι - ω - κης, ηρν - σιαι - σιτ' α - γαλ - λο - με -

vos zá-mais, pé-ri wá-ton á-pé-ri-ton óu- ra-nou á- xti-va pa-lú-ostro-φon  
 á-m- plé-kwn áit- lous tw-ly-der- xé- a pa- γán pé-ri γai-an á- pa- san é-  
 lío- swn po- ta- moi dé sé- ðen tu- rous óm- brou-ton tí- ktou sin ép- hē- ra- ton  
 á- mé- ran. Sotí- nēn to- rous én- ði- os á- sté- rwn kai ð- lym- pon á- γo- kta xo-  
 rēn- ei án- e- ton mé- los ai- én- á- eí- ðwn, Φoi- βη- í- ði- ter- pó- ms.  
 vos lú- ra. Glau- xá- dé pá- rai- ðe Se- la- va xró- non ó- oi- on á- γε- mo-  
 νέν- ει λέν- κών ú- pó- sú- ma- si, mo- σχων γá- νυ- tai dé té- σοι τό- os  
 εν- μέ- νης, πο- λυ- σι- μο- να χόσ- μον é- λio- σων.

8

Химнъ на Немезида

Νε- με- σι κτς- ró- es- sa bí- ot- ró- θá, xu- an- ó- pi- ðe- á- ðú- γa-



τερ δι-λας ὁ κούφου ἄγγε-μα τα ἑτα-τών ἐ-πέ-χεις ἁ-θά-μαν-τι χο-

λι-νὸν ἔ-χθον-σα δὺ-βριν ὀ-λο-ἄν — βρο-τῶν μέ-λα-να φθό-νον ἐκτός ἐλαύνεις Ἰ-πό-

σόν τρο-χόν ἁ-στα-τον ἁ-στι-βῆ χα-ρο-πὰ με-ρό-πων στρέ-φε-ται τυ-χα-λῆ-

θον-σα δὲ πᾶρ πό-θα βαι-νεις γαν-ρού-με-γον αὐ-χέ-να κλί-νεις. Ἰ-πό-

πῆ-γην-ἁ-εἰ βί-α-τον με-τρεῖς νεύ-εις δὺ-πὸ κολ-πον ὀ-φρῖν λά-τω, ζυ-

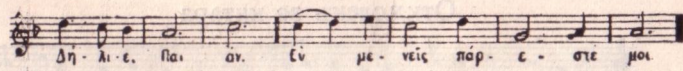
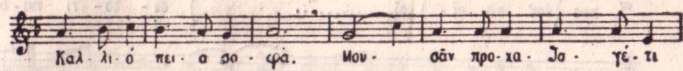
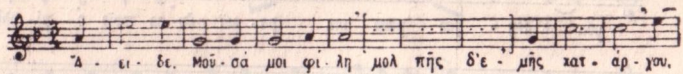
γὸν με-τὰ χεῖ-ρα κρα-τού-σα. Ἰ-λα-θι μά-και-ρα δι-κα-σπόμε, Κέ-με-

οἱ πτε-ρό-ε-σα βί-ον ρο-πά. Κέ-με-σιν θε-ὸν ἁ-δο-μεν ἁ-φθί-ταν νί-

κην τα-νυ-σι-πτε-ρον ἄμβ-ρι-μαν ἡ-μερ-τέ-α καὶ πᾶρ-ε-δρῶν δι-λῶν ἁ

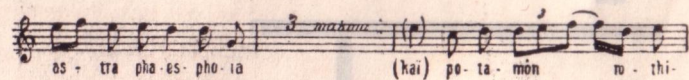
ταί με-γα-λυ-νέ-ρι-αν βρο-τῶν νεμεσῶσι φέρεις κατὰ ταρτάρου.

Химнъ на Калиопа



10

Отжслекъ отъ химнъ  
(папирусь отъ Оксиринхъ)



ВЕРСТАТИНА СЪВЪЩАНА  
МАРИТОУРЪ - ЯМРОУРЪ  
ПЕВЕСТОУИРЪ МЕТРИЦЪ  
СЪРЪ И ВЮРАТА ГОУНА



yon k' heg - yon pneu - ma pa - sai du - na - meis e - pi - pho -  
 nous ton a - men a - men kio - tos ai -  
 nos (dox' eis ai - ) ei ..... ) do - ta - ri mo - no  
 pan - ton a - ga - thon a - - - men a - men.

11

Откъслекъ за китара

ХИМНИ НА АПОЛОНЪ ДЕЛ-  
 ФИЙСКИ ОТЪ АНДРЕЙ АН-  
 ДРЕЕВЪ ИЗДАДЕ И ОТПЕ-  
 ЧАТИ ВЪ ХИЛЯДА БРОЙКИ  
 ПЕЧАТНИЦА „СВѢТЛИНА“ —  
 МАРАНГОЗОВЪ — ЯМБОЛЪ  
 ПРЕЗЪ М. ЯНУАРИЙ ХИЛЯДА  
 ДЕВЕТСТОТИНЪ ЧЕТИРИДЕ-  
 СЕТЪ И ВТОРАТА ГОДИНА.

