



Galia Simeonova-Konach

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Предмети на културата (музикални инструменти)
и музиката в Библията. Към въпроса
за музикалността на поетическото слово,
за химнографията и лириката на Николай Лилиев**

Човешката действителност присъства в библейските текстове не само в трансцедентната перспектива на Откровението и богословието, но и в конкретните измерения на битието и историческата определеност на културата. Настоящото изследване е посветено на знаците на човешкото в семиотичен и културологичен дискурс, обособени в категорията „предмети на културата” (музикални инструменти), и в аналитичната си част е един опит да се осмисли литературоведският, както и музиколожкият потенциал на проблема. В сравнителен аспект са застъпени две изследователски насоки: едната бележи историческото присъствие на категорията „музикални инструменти” в Библията и в различни по време текстове и култури, а другата засяга някои въпроси на музикал-

This work was supported by the Polish Ministry of Science and Higher Education.

Competing interests: no competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, PAS.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2016.

но-поетическата хомология в българския символизъм, по-специално в лириката на Николай Лилиев, и свързаността на православната химнография с широко разбраната музикалност на поетическото слово¹.

Интермедиаалността на поетическото слово и музиката

Представянето на топиката на категорията „библейски музикални инструменти” има преди всичко историко-описателен характер, докато перспективите на музикалните анализи на литературната творба предполагат интердисциплинарен характер на изследванията. По принцип това са редки и инцидентни проучвания, които имплицират в себе си различни методологически трудности, произхождащи от дефинирането на изследвания обект/модел и включването му към определено научно поле. Към него спадат взаимоотношенията поетическо слово – музика, разисквани от гледна точка на музикално-поетическия цитат или посредством различни видове конотации, тематизиране и съотнасяния спрямо поетическата симфония или други музикални форми. „Вербалната” музика и нейното отражение в звуковия и семантичния пласт на словото чрез силабическите и метрически единици представлява една още по-сложна материя за изследване.

Музиката и литературата демонстрират разнообразни интермедиаални отношения, като основните модуси на това взаимодействие, най-общо погледнато, са няколко. В романтизма и символистичната традиция тяхната връзка е разбрана като модел. По време на авангарда и нео-авангарда широко приложение намират чисто ритмическите звукови

¹ В обговаряния контекст творчество на Николай Лилиев е подходящ обект за изследване. С пълно основание Лилиев е смятан за най-музикално надарения български поет. За музикалните качества на неговата лирика говори и фактът, че той е единственият български поет, по чиито стихове са писали песни най-изтъкнатите българските композитори – от Панчо Владигеров, Константин Илиев и Любомир Пипков до Николай Кауфман и Красимир Кюркчийски. Известни са нескриваните амбиции на модернистичната и символистичната поезия да бъде музика, преди всичко да звучи, маркирани в общоевропейски план чрез творческата връзка Клод Дебюси – Стефан Маларме. Представата на Пол Верлен за поезията като музика („преди всичко музиката”) става кредо на цялото поколение поети от прелома на XIX – XX в. През XX в. многократно са анализирани взаимоотношенията между музиката на Паул Хиндемит и текста на Иродиада на Стефан Маларме. За тях вж. на полски език: Pokorny (2011).

структури, бидейки градеж на самия художествен изказ². Моделното разбиране се корени в естетическата мисъл, третираща музиката в рамките на сетивното проявление на Абсолюта, представи, които се родят с византийската концепция (XIV в.) за еманацията на ангелогласието и хармонията. Източно-православната Арс Нова, стремежът към ангелогласие е „път към Бога и има молитвен характер” (Куюмджиева, 2014, с. 239)³. Музиката е смятана за непосредствено въздействаща на вътрешния свят на човека и се разгръща в „най-чистата форма на пречистото несъвършенство в езика на понятията” (Куюмджиева, 2014, с. 239). Във византийската химнография се реализира хармонията на света с нейните три елемента – човекът, природата и Божествения план. Във вековното си развитие християнската Църква винаги е залагала на интермедиалността на поетическото слово и музиката. Тя стои и в основата на тезата за синергията на перцепцията/синестезията и идеята за световната хармония, защото нейната същност, възхвалата на Бога, изисква участието на всички сетива. Подобна представа насочва към търсене на музикалното въздействие особено в поезията, за която метафизичното е естествено проявление на нематериалното измерение на звука, поставяйки го по такъв начин на границата на перцепцията⁴.

Опирайки се върху аналогията на изкуствата, романтиците разглеждат музиката като език, в който отделните елементи се съединяват според правилата на определена „граматика” в по-големи синтактични цялости, конструиращи музикалния и немузикален смисъл, но и с убеждението за нейната експресивна сила, освободена от ограниченията на

² С творческите експерименти на Янис Ксенакис започва замирането на „логоса” на западноевропейската музика чрез отхвърлянето на свързаните с височините критерии за пространството. В неговите *Метастази* (*Methastaseis*, 1954) основната материя на музикалната фактура са глосандата. Вж. Horsley (2006, с. 210, цит. по Gołąb, 2011, с. 9). За такава музика е важен ритъмът, траенето, от гледна точка на изследвания проблем, следва да се отбележи, че тя показва общи черти с мелоречитирането.

³ Вж. повече у Куюмджиева, 2014. Върху проблемите на химнографията и църковните песнопения има голям брой изследвания и са работили редица български учени в миналото и днес: Станчев и Тончева (1978); Велимирович (1974); Тончева (1981, 1999); Петров и Кодов (1973); Голяма теория на музиката (2007); Кожухаров (1984); Попов (2002); Станкова (2012); Йовчева (2008).

⁴ След Просвещението и апологията на разума Анри Бергсон обърна внимание на другия вид познание, именно сетивното. Не напразно Бергсон е един от любимите философи на символистите.

езика и понятията му. Подобно виждане – да се разглежда музиката като модел и градивен материал за поезията, е било възможно благодарение на сменената парадигма на изкуството, която от XVIII в. насам дава приоритет на експресията, загърбвайки тогавашната западна нормативна естетика, реториката и мимезиса. В метафизиката на Шопенхауер именно музиката заема първостепенно място, тя е проява на универсума и негова метафора⁵. В своето естество поезията трябва преди всичко да звучи и по такъв начин се приближава към питагорейската философия. Нейният езотерически характер е запазен в херменевтичeskата мисъл, а без съмнения символистичната поезия като литературно пространство, изтъкано от укритите значения на символите, има подобен характер.

Взаимодействието литература – музика и разнородните предложения за неговото изучаване илюстрира пъстротата на затрудненията. Филиацията на литературното произведение с музикалното в светлината на семиотиката обикновено се засяга в най-общ вид, конкретните проучвания на музикалния изказ, реализиран в езика на поезията или в нейните звукови структури, също не са често срещани. Основният въпрос в случая е, доколко резултатно могат да се установят семиотично връзките на поезията и музиката в дълбинната структура на лиричeskата творба. В така посочения контекст обаче не може да се говори за адекватна пълна аналогия между езиковата и музикалната система поради липса на транссистемни знаци (Benveniste, 1974, с. 53–55). Затова изследванията на музикалните аспекти на литературата могат да се ситуират в друг хоризонт – в реторичния смисъл на техните функции, както и проявлението им като най-общи концепти.

Знаковата същност на инструментите, описани в Библията в конкретни обстоятелства и контекст, функционира по подобен начин в различни култури и тяхната символика е позната. Музикалните инструменти и музиката намират голямо приложение в Стария Завет поради айконичността на самата израилтянска култура. Конкретните знаци на музикалната култура

⁵ Съществува обширна литература по въпросите за взаимоотношенията между музиката и поезията, особено за епохата на романтизма и модернизма. Още Иван Мешков през трийсетте години на XX в. обръща внимание на музикалността на Лилиевата поезия. В този аспект виж също: Константинов (1963); Коларов (1983); Сакъзова (1920); Abrams (2003, с. 103–110). Вж. и някои изследвания на полски автори:

Галонзка (1994, с. 104–119); Нејмеј (2013).

и техните конотации в литературните произведения, съдържащи се в самите наименования на инструментите лира, арфа, флейта (гр. *αὐλός* – авлос), или употребените музикалните форми – псалом, химни, песни, имат установено символно значение. Появата им в библейските текстове се определя от теологическите функции, с които са натоварени: част от тях принадлежат към нашия човешки свят, друга – към Божествения, който ще настъпи, те са визия на Небето, еманация на Арфите Божи. Най-популярните инструменти, споменавани в Стария завет са *kinnōr* – лира, арфа (но също *nevēl*), *tōf* – тъпан, *shōfar* – овнешки рог, *chālīl* – пищялка, флейта, *paʿanōnīm* – златни звънчета, *chatsotsʾrot* – сребърни тръби/фанфари⁶. За първи път музикален инструмент се появява в книга Битие (Бит. 4: 21): „Брат му се казваше Иубал: той бе отец на всички, които свирят на гусли и пищялки“. Кинорът е инструмент, чиято история в Библията е най-продължителна, но дали кинорът е лира, дали цар Давид е свирел на лира, по този въпрос има спорове. Може да се твърди с голяма вероятност, че става въпрос за лира, че Давидовата арфа/лира е „кинор“⁷.

В българския текст на Синодалното издание на Свещеното писание⁸ вместо лира или арфа е употребен изразът гусла, който ни отправя към българската възрожденска традиция и всички конотации на „гуслата“ като инструмент за възхвала на Бога, а едновременно в поезията тя е символ на поетическото вдъхновение и творчеството. В българския превод синонимно, по богословски и стилистични причини, за по-голяма тържественост се споменава друг инструмент, „десетострунен псалтир“ (псалтериум). Когато става въпрос за акомпанимент на вокално изпъл-

⁶ За произхода и наименованията на музикалните инструменти в Библията вж. Montagu (2006).

⁷ Лирата е най-популярният библейски инструмент, позната е още в Месопотамия и древен Египет и е била повсеместно използвана. Благодарение на запазените археологически артефакти знаем как е изглеждала (в библейския текст в някои случаи синонимно се употребяват още „арфа“ или „псалтериум“ – вид арфа), на гръцки се използва и терминът *kithara* (най-вероятно произхожда от корена на глагола *kinura*, създаден чрез транслитерация на еврейското *kinnōr*); в латинския текст също се среща определението *cithara*. В Септуагинта и в по-късните латински преводи, в този контекст е употребен глагола *psallein*, едно от значенията на който е „удрям в струните“ с перце (*plektron*) и семантично се потвърждава, че става въпрос за струнен инструмент. Montagu (2006, с. 29–31).

⁸ Цитатите от Библията в текста са по: Книгите на Свещеното писание на Вехтия и Новия Завет (1992).

нение, винаги се говори за „десетострунен псалтир“, например в Давидовия псалом 32:2: „Славете Господа с гусли, пейте му с десетострунен псалтир“, като паралелно в някои случаи се употребява определението „китара“: „На техните пиршества има и китара, и гусла и тимпан, и свирка, и вино...“ (Ис. 5:12) По времето, когато са записани стиховете от Първа книга Царства (1 Цар. 10:5), т. е. няколко века след Битие, се споменава същият струнен инструмент: пророците слизат от хълма, съпровождани от вярващите с псалтири и тимпани. За „оркестъра“ на цар Давид (2 Цар. 6:5) е казано: „И Давид и всички Израилеви синове свиреха пред Господа на различни свирила от кипарисово дърво, на гусли, на псалтири, на тимпани, на систри, и кимвали“. Прави впечатление богатството от наименования на музикални инструменти. Най-голяма преводаческа непоследователност цари по отношение на струнните инструменти – паралелно се употребяват лира, арфа, псалтериум. В латинския превод на същия стих (Ис. 5:12) блаженият Йероним е използвал за *nevēl* термина „лира“ вместо „псалтериум“, а причините довели до тази замяна не са ясни⁹.

В еврейския текст на Библията също се натъкваме на синонимна употреба на различни по принцип струнни инструменти. Арфата в Книга на пророк Йезекиил (Йез. 23:13) е аналог на *kinnōr* и от художествена гледна точка е символ на радост след една дълга тирада от угризения (Montagu, 2006, с. 116). В Пс. 32:2 и в 42:4 се появява определението *kinnōr*, превеждана обикновено като лира, в българския превод – „гусла“, инструмента, на който се възхвалява Бога. Пс. 91:4 говори за *nevēl*, вид арфа, като аналог на *kinnōr* (в превод на български: „на десетострунно свирило и на псалтир, с песен на гусла...“). При всички различия на преводите, без съмнение, става въпрос за струнни инструменти. И в Библията, както и в античната култура струнните инструменти имат върховенство, господства кинорът, лирата на цар Давид. В Първа книга Царства (10:5) се споменава халила, вид пищялка (флейта), издаваща силен звук (в българското издание е преведена с израза свирка или пищялка), която

⁹ В гръцкия текст: „...kitharas kai psalteum kai tympanōn kai avlos“, в латинския: „...cithara, et lyra et tympanum et tibia“ (Ис. 5:12. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 2007). В полските преводи обикновено лирата (*kinnōr*) е „cytra“, а псалтериума (*nevēl*) е предаден като „harfa dziesięciostrunowa“: „Cytra lutnia, i bęben, i piszczałka i wino na biesiadach waszych“ (Ис. 5:12; според *Biblia w przekładzie Księdza Jakuba Wujka z 1599* (1999). Същият текст в новия превод на Библията на полски език гласи: „Nic, tylko harfy i cytry, bębny i flety, i wino na ich ucztach“ (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 2007).

в Септуагинта е предадена като авлос, *tibia* на латински език. Авлосът, един от основните инструменти в античния свят, фактически представлява двойна пищялка. В Гърция авлосите са били широко използвани по време на религиозните церемонии и Дионисиевите тържества, на тях свирели танцуващите менади и актьорите, преоблечени като сатири. Структурата на процесиите и съпровождащите ги музикални изпълнения, както в Античността, така и в християнската епоха е била отражение на небесната йерархия (Wellesz, 2006, p. 169).

Тимпанът, смятан за женски инструмент, е споменат на много места в Стария Завет. В книга Битие (Бит. 31:27) арамеецът Лаван укорява Яков за бягството му с всички стада и жените, които свирят на тимпани (гр. *τύμπανον*). Във Втора книга Мойсеева (Изх. 15:20) Мириам взема тимпана в ръце, следват я другите жени с тимпани и танци. Тъпанът/тимпанът в Библията е инструментът, свързан с веселие и танци. За разлика от тимпана, рогът и сребърната тръба акцентират върховни и важни моменти в библейския текст. Събитието на планината Синай и получаването на скрижалите от Мойсей са предизвестени от мощния глас на тръбата (Изх. 19:16–19)¹⁰. Бог се възхвалява и с помощта на рог и Пс. 97:6 е пример за това: „при звука на тръби и рог тържествувайте пред Царя Господа“. В Първо послание на ап. Павел до Солуняните (1 Сол. 4:16) той говори за *salpingi Theon* „тръба Божия“. Те са изразителен символ и в Апокалипсиса на св. Йоан, мистическата визия в духа на традициите на пророците Исаия и Йезекиил, където повечето музикални сравнения са свързани с „тръбата“, като тя е винаги „военна“. Други музикални инструменти, употребявани от израилтяните, са златните звънчета (Изх. 28:34–35), служещи за определяне на ритъма.

Античната традиция и късновизантийските музикални „тезиси“

Гръцката музикална култура и свързаната с нея тракийска, развила се по днешните български земи, са познавали инструменталната музика, програмирана за различни тържества с религиозен характер. И в нея, както и в израилтянската култура, китарата/лирата/арфата е най-уважаваният

¹⁰ Сребърната тръба за първи път се споменава в книга Числа 10:2 (гр. *salpinx*, лат. *tubae*).

инструмент, атрибут на Аполон. Символиката на високите и ниските тонове, смисловите и определените от античната идея за музикалния етос на естетическите фигури анабасис и катабасис имат слухов характер (Landels, 2003, с. 71)¹¹. Самата гръцка музика и първите музикални трактати извикват сферата на пространственото въображение и понеже символиката на европейската музика се корени в тези изворни текстове, то дискусиите за нейния конвенционален или мотивирано семантичен характер са донякъде безпредметни (Landels, 2003, с. 111). Отделен проблем в гръцката музикална култура е теорията за етоса на музикалните ладове, а също така на видовете ритми или темпото, които им придават определен характер. В гръцката култура израства полюсното противопоставяне на дорийския и фригийския лад, зад което стоят и определени инструменти и ладове¹². Музиколозите и етномузиколозите вменяват на споменатата теория етичен и емоционален смисъл. Представите за „етоса на музиката“ произхождат от неопитагорейците, важна роля играят техните концепции за определените числови пропорции, стоящи в основата на интервалите и ритмите, и идеята за търсенето на естетически и морални последици от тяхното въздействие (Landels, 2003, с. 32)¹³. Интерпретацията на етосната същност музиката в гръцката античност има в голяма степен субективен характер и буди съмнения (Куюмджиева, 2014, с. 211)¹⁴. Учението за „етоса“ в старогръцката теория на музиката

¹¹ Дж. Ланделс (Landels, 2003) твърди, че гърците са определяли високите звукове като „остри, кисели“, ниските – като „тежки“, поставяйки подобни формулировки едновременно в сферата на сетивата и естетическия вкус.

¹² Първият лад е свързан с култа към Аполон, вторият – с Дионис. Дорийският лад изразява сериозност, спокойствие, лиризм, но и мъжество, смелост, докато фригийският по „етос“ е страстен, оргаистичен, фриволен. Това противопоставяне е било изразено и в опозицията на инструментите – китарата или лирата на Аполон и Орфей, от една страна, а от друга – авлосът, инструментът на фригийския силен Марсий. При това „етосно“ противопоставяне се наслажда и опозицията на пеенето и чисто инструменталната музика.

¹³ Ланделс цитира Енрико Фубини, който дефинира музикалния етос „като характер и състояние на душата“ (Landels, 2003, с. 32; вж. също: Fubini, 1997; Стефанова, 2010).

¹⁴ Светлана Куюмджиева отбелязва относно пренасянето на „етосните“ смисли в църковната музика: „Дискусионен е проблемът за модулността на църковните гласове в Източната и Западната църква, търсенето на „етосни“ – съдържателни смисли и характер на звучене – нещо, което трудно се доказва и има субективен характер“ (Куюмджиева, 2014, с. 211).

в повечето от съществуващите трактати е съотнесено към проблемите на акустиката, модусите, скалите, ритъма и нотния запис. В античността поезията, музиката, танцът са били неразделно свързани в троичен хорей. Вижданията за родството между музикалната хармония и движенията на Вселената и човешката душа са споделени още от Платон¹⁵. Те, заедно с Аристотелевата концепция за музиката и нейните ценни възможности за формиране характера на личността чрез интелектуално удоволствие и пречистване, са оказали влияние върху гръцката и раннохристиянската музикална теория, както на Изток, така и на Запад¹⁶. Единството на слово и музика най-добре изразява и интермедийния характер на литургията, откриваме го в поетично-музикалния синтез на псалмите. Лео Шпицер третира Първото послание до коринтяните като *Gesamtkunstwerk*, както и псалмите, с техния синтез на слово, музика, жест, а може би и танц (Spitzer, 1963, с. 93).

В класическата си книга за византийската химнография Егон Велеш пише за „наследството на Синагогата“: „В първите години на християнството псалмите са били изпълнявани по начин, приет в Синагогата. Подобно на мелорецитирането на псалмите, и пеенето на химните е било дълбоко вкоренено в традицията на храма“ (Wellesz, 2006, с. 295; прев. от полски език Г. С.-К.). В Новия Завет музикалните инструменти са използвани много по-рядко, и то главно в художествените средства като сравненията. Примерите са няколко. Най-напред се появяват в Евангелието на Матей (Мат. 6:2), където евангелистът говори за мощното звучене на тръбите. Бого-словските възгледи за хорските и соловите музикални форми утвърждават представата за пеенето като един от начините за възхвала на Бог, в химните словото на Логоса и Светият Дух изпълват вярващите. Значение тук имат

¹⁵ В книга Трета на Държавата (Платон, 1981) е застъпена тезата, че ритъмът и хармонията трябва да следват словото, а не словото да следва тях.

¹⁶ Откритието на принципите на византийската музика дължим, като е известно, на сравнителните изследвания, които започват през 20-те години на XX в. Сред тях важно място заемат трудовете на Егон Велеш. В главите на цитираната тук книга, посветени на структурата на византийската мелодия, той обръща внимание на някои особености и принципи: ирмосите и стихирите са изградени от четири мелодийни формули, свързани с кратки преходни фрагменти (Wellesz, 2006, с. 351). Някога музика са били преди всичко вокалните изпълнения, инструменталната музика е била смятана за забавление, игра, разбуждаща сетивата и непристойните мисли. За да се откъснат от езическата, гръцката и гностическата традиция, християните на Изток са се отказали от употребата на музикални инструменти по време на църковните служби.

ключовите думи от Посланията на ап. Павел към колосяните и ефесяните (Кол. 3:16; Ефес. 5:18–20): „вразумявайте се един друг с псалми, словословия и духовни песни“. Освен Божието вдъхновение, словото-ключ, което се появява в „музикалните фрагменти“ на Новия Завет, е песента към Бог. Ангелското пеене съпътства раждането на Исус, песента е част от описанието на небесната литургия в Откровението на св. Йоан. Само на няколко места се споменава чисто инструменталната музика (Откр. 5:9; 14:3; 15:3). Отъждествяването на музиката и пеенето/песента, третирането им като едно цяло е дълбоко вкоренено в библейската поетика. Псалом 32:3, който обикновено се дава като пример за това единство, говори за синонимичен паралелизъм. В богослужението на Източната и Западната църква е приета традицията на рецитирането и пеенето. Химните са се изпълнявали с различни мелодии от силабически до музикални форми, при които на една сричка отговарят две или три групи звукове. Византийската концепция за църковната музика (до VI в.) носи всички същностни характеристики на неоплатоническата философия и е усвоена чрез учението на Прокъл Диадох¹⁷. Музикантът, издигайки се от хармонията, достъпна за сетивата, стигнал до недостъпните сетива и принципите, съществуващи в тях (Псевдо-Дионисий Ареопагит), е смятан за „смирена химнограф“, а неговата вяра го прави инструмент на Божията Благодат. Основната композиционна техника за изграждане на песнопенията по фигури-формули е центонът (буквален превод – „кърпеж“) в кратка или мелизматична версия¹⁸. Разпространението на центона, не само в музиката, но и в цялата стара култура на Изтока и Запада се оказва особено подходящ за предаване на изкуството и културата на Византия. Музиката на Източната църква се характеризира с мелодически формули, гласовете¹⁹

¹⁷ Авторът смята, че музиката е била създадена чрез ограничено количество архетипи, които ангелите са предали на пророците и по този начин небесните химни са достигнали до вярващите.

¹⁸ Структурата на византийската мелодия, специално на Акатиста и псалмите, е изследвана от Велеш (Wellesz, 2006, с. 339–348).

¹⁹ Църковните гласове се характеризират чрез мелодическите си формули, четири автентични и четири плагиални. Светлана Куюмджиева отбелязва: „Засега не е проучен интонационния формулен „речник“ на всеки един от гласовете на византийската музика и това е задача за бъдещето“ (Куюмджиева, 2014, с. 143). Авторката пояснява, че понятието е употребявано от Елена Тончева при характеризиране на хирономическото певческо упражнение на св. Йоан Кукузел.

представляват мелодически образци или интонационни комплекси. Тази идея принадлежи на Егон Велеш и чрез проучванията си върху сръбския октоих той установява, че формулният принцип е основната композиционно-структурна и съдържателна музикална парадигма, произхождаща от Изток. Тя е градивен композиционно-структурен принцип на източната християнска монодийна музика (Wellesz, 2006, с. 351). Мелодическите фигури-формули, т. нар. тезиси според късновизантийския композитор и теоретик Мануил Хризафис, заложили в източната църковна музика, засвидетелстват през XIV в. обогатяване на мелодико-лексикалния фонд чрез нови комбинации и лексикални съчетания. Изграждането на художествената, формална и семантична тъкан на творбата върху силабическия принцип и по определени мелодично-ритмически формули показва близостта на/между поезия и музика, говори за дългия процес на синхронизация между двете изкуства²⁰. Българската църковна музика следва византийската традиция и от музиколожка и историческа гледна точка е изследвана в различни аспекти²¹.

Смирената химнография на един символист

В съвременната литература парадигмите на „музикалността“ набират особена изразителност и сила. Въпросът за разширяването на границите на музикалното изкуство към областта на поезията в епохата на модернизма разкрива радикално иновационния потенциал както на музиката,

²⁰ Особеност на византийската химнографска поезия е съпадението на количеството слогове в съответстващите стихове. В този аспект анализите на творби от преводната химнография (от Стихирара), сравнението на славянските преводи с гръцкия оригинал разкриват някои елементи и решения, отнасящи се за ритмиката и метриката на славянската химнография, респ. българската. Срв. Малыгина (2014).

²¹ Българската певческа школа от Рилския манастир (XV в.) и славянското пеене представляват изследователски интерес за редица учени: Атанасов, Куюмджиева, Велинова, Узунова, и Мусакова (2012); Динев (1957). Изследванията на Елена Тончева в областта на православната църковнопевческа традиция показват, че мелодическите фигури-формули за св. Йоан Кукузел и средновековните композитори, пеенето по т. нар. тезиси, са били задължителни. С цел усвояването на този метод е било въведено Хириномическото певческо упражнение на св. Йоан Кукузел Ангелогласния. Неговите произведения, известният Полиелей на българката, песенните творби „болгарский распев“ разкриват голямото значение на разпева за славянската църковна музика. Това е друга голяма тема в научните разработки на споменатата изследователка.

така и на мисленето в подобен план за литературата, обособява точките, в които се пресичат контекстите на музикалността и литературното произведение. Поводите за това са естетически и стилистически – търсене на нови изказни форми, използване на музикалните нюанси и аналогии в поезията, както и епистемологически²².

От гледна точка на музикалната естетика деликатно може да се постави тезата, че диалектическите връзки между поезията/стихосложението и звуково-силабическото устройство на музикалния изказ могат да се проучват като потенциални интерсемиотични релации, разпростиращи се не само върху композиционния принцип на литературни и музикални творби. По какъв начин в литературните произведения заживяват свой живот „чуждите“ им елементи или конструкторски схеми от музиката? Тъй като изворът на художественото пресъздаване в случая се намира извън литературата, често се имплицира еклектизъм в интердисциплинарен вариант. И дали, колкото и да е ексцентрична тази насока на разсъждения, смислопораждащата и музикалната природа на някои културно-исторически „знаци“ влияе върху поетиката, върху словната същност на самата поезия – т. е. нейния ритъм и стихосложение? Как се реализира потенциалното значение на музикалните фигури и ритмични структури от гледна точка на българското стихознание и химнографската традиция (ако има подобно взаимодействие), е необикновено занимателна идея. Тъй като дълги години съм се занимавала с поезията на Николай Лилиев (вж. Симеонова-Конах, 1999), моите наблюдения и „интуиции“ се базират върху неговата поезия.

Символистите, както споменах в началото, са направили от музикалността основен постулат на своята естетика. Асемантичната същност на музиката е отговаряла, според тях, на всички изисквания към символистичната творба, като ритъмът и римата на стиха са сред основните категории, които са ги интересували и които се свързват непосредствено

²² Подобно екстатично отношение към музиката показва отношението на символистите, тя е значещ комуникат, най-важното средство, предаващо експресията. Атанас Далчев (тук се абстрахирам от неговите критики отправени към „мъртвата поезия“ на символизма) смята, че в поезията на Николай Лилиев лириката достига до пълно съвършенство: „У Лилиев тя стигна предела на формалното си развитие (...). Римата бе господарка в поезията на Лилиев. В Птици в нощта и в Лунни петна бяха изчерпани всички възможности от съзвучия в българския език, бяха употребени вътрешни рими, съставни рими, дактилни рими (...), но у него те бяха потребност от разнообразие, виртуозност, естетическа мисъл (...)“ (Далчев, 1984, с. 197).

с музиката. Вокална култура, песента е многолик символ в българската и в славянските култури, аналог на поезията. Мисленето за поезията като за песен, представата за поета в категорията „певец”, „песник” има стара традиция и потвърждения във всички славянски литератури и, разбира се, в българската, започвайки от възрожденския романтизъм, за да достигне своята връхна точка в музикалните висоти на българския символизъм. Музикалността на литературната творба притежава различни измерения в областта на езиково-стилистичния и фабулно-съдържателния пласт (мотиви, образност, символи, псевдоцитати). В най-видимия пласт на поетиката са словните еквиваленти на музикалните инструменти и тяхното символно значение, тема многократно интерпретирана, която не е предмет на настоящия анализ. Символистичната поезия е преизпълнена с „арфи”, „лири”, „флейти” и с всичките техни музикални и извънмузикални препратки, с културната и библейската символика на поетическата образност. Музикалната форма може да живее вътре в литературната и на конструктивен принцип. Това произтича от приетата от автора повече или по-малко премислена реторична тактика и се проявява чрез конвенционалната алюзия, синтаксиса на алюзията (според терминологията на Ж.-Ж. Натие; вж. Nattiez, 1976, с. 129–193), в по-синтетичните форми се опира на фабулата, когато тя мотивира музикалната структура на произведението²³. В областта на поетическото изкуство тематизирането на музикалните фигури или инструментализацията на сричките, римите, ритъма може да бъде сигнал за формален експеримент.

Творчеството на българския „смирнен химнограф” от ХХ в. – Николай Лилив, носи религиозни идеи, закодирани в стихове, както се опитах да докажа в изследването си за Лилив, посветено на връзките между поезията и идеите на православното богословие, като тук не става въпрос за тематика или езикови символи. В лириката на Лилив има само няколко творби, в които се натъкваме на конкретни музикални инструменти или на позоваване на библейски събития и образи. Символите на арфата, лирата, флейтата са обект на художествена интерпретация в по-ранните стихотворения на Лилив (три на брой), издържани в символистичната

²³ Фугата на смъртта на Паул Целан, многократно анализирана в обговаряния аспект, е красноречив пример за първия случай, тъй като е конструирана на принципа на контрапункта. В съвременната българска проза такъв опит представлява *Passion* или *Смъртта на Алиса* на Емилия Дворянова. Вж. Симеонова-Конах (2011).

образна поетика. Те са публикувани през 1910 г. в списание „Съвременник“. В стихотворението *Вечер нежна ороси ли* (вж. Лилиев, 1986, с. 236) поетът говори за „седмострунна лира“, следващият музикален символ е „невидимата флейта“, която се появява във Възкръсват в душата живели (вж. Лилиев, 1986, с. 207). Лилиевата поетическа *Песен* (вж. Лилиев, 1986, с. 176) от стихосбирката *Птици в нощта* е изпълнявана на „арфа многострунна“, но поетът не включва тази творба в изданието от 1931 г.

В поезията на Николай Лилиев се извършва синтез на вярата, на сложните богословски идеи за теозиса, синергията, теодицеята, представите за Богочовека и Небесната София; редица въпроси на християнската антропология и интелектуалното им разбиране са заключени в поетически кодове и даже намират отражение във формалната и ритмическа страна на стиха²⁴. Имам предвид не само връзките на Лилиевата лирика с православното богословие и религиозната чувствителност, но и опосредствано – връзките ѝ с високата култура на литургията, бидейки носителка на една поетическа теология. Хармонията, изградена от ритъм и метрика, има огромно значение в структурата на византийската музика, опираща се на хармонични фрагменти, а по-късно и за българската химнография, чийто музикални творби се изпълняват до днес в Църквата. Отказът от използването на музикални инструменти в богослуженията обяснява вокалния характер на византийската (източноправославната) музика, характеризираща се с хомофония – музика, композирана и изпълнена в една мелодическа линия. В този хоризонт на изследване се вмести метричната организация на музикалните формули и поетическото слово, характеристиката ѝ от гледна точка на стихотворната стъпка (трохеично-ямбичен, тържествен трохей). Търсенето на връзките между поезията

²⁴ В книгата си *Поетът и Лилията* (Симеонова-Конах, 1999) се спирам на редица важни и неизследвани проблеми от Лилиевото поетическо наследство. Един от тях се отнася към християнското съдържание на неговата поезия, теза, която се противопоставя на възгледа за „безсъдържателността“ на лириката на Лилиев и поставянето на акцента само върху нейното формално съвършенство. Етиката на поета, както бе проследено в книгата, представлява най-висша форма на християнското разбиране за нравствените ценности и носи чертите на една поетическа теология. Други въпроси, които се разглеждат в споменатото издание, засягат въпросите на сакрума в художествения свят на българските символисти. Лилиев, син и внук на свещеници, израства в средата на непрекъснатата връзка с литургическата и химнографската традиция на Православната църква, в житейски план е бил практикуващ християнин, участник в литургическия живот на Църквата, за което свидетелстват неговите близки, преди всичко проф. Елка Константинова (личен архив).

и музиката в лириката на Николай Лилиев, осъществено чрез триадата език – музика – интерсемиотичност, може да постави въпросите за близостта на принципите на стихосложението и характерните за старата църковна музика ритмически формули, стил и звучене на мелорецитацията. В своите работи върху усвояването на силаботонизма в българския стих през XIX в. Рая Кунчева (1995) отбелязва, че освен чрез метричния репертоар, отделните ситуации в българската стихотворна култура се диференцират и чрез различни типове метрична реализация на стиха²⁵. В източната църковна музика единството на музика и текст се изразява и в т. нар. „семантична нотация” (Флорос, 2006, с. 44–106)²⁶.

Диалогът поезия – музика има продължение в лириката на Лилиев, като една форма на теология в стихове, при която, както в източните църковни песнопения, не само музикалната страна, но и семантиката на стиховете се предава чрез определени ритмически и интонационни структури (стихосложението). Изходната точка за подобна изследователска насока е връзката на мелодиката с богословските идеи – хармонията между думите и „песента” дава възможност да се усети Божественото, трансценденцията. Тропите като важни семантични преобразувания представят скритата аналогия и контраста на значенията, а съчетани със съответното стихосложение и ритъм на стиха, стават носители на основни поетически внушения, породени и от формалните белези на музикалното звучене. От тази гледна точка пример за вътрешното, закодирано значение на идеите е съчетанието им с музикалната еднородност на фразата, правилната регулярна метричност на Лилиевата лирика, създаваща една равномерност на звуковете и ритъма за ухото, която ражда ефекта на талази, вълни, у Лилиев символ на хармонията, вечността и Божия свят.

*Пламват нежни, пламват бели, пламват милвани вълни,
в моята душа изплели път към звездни висини.*

.....

*И пред морните ни взори, чужди за безсмъртен грях,
вечността ще се разтвори сред море от звезден прах²⁷*

-˘| -˘| -˘| -˘| -˘| -˘| -˘| -

²⁵ За старобългарската поезия вж. Кожухаров (2004).

²⁶ Константин Флорос (2006) изследва архаичните записи на неневираните срички и техниките на невираните, епентеза, афереза, диереза, сенереза и други.

²⁷ Пламват нежни, пламват бели, пламват милвани вълни (Лилиев, 1986, с. 100).

В тази творба поетът използва седмостъпен трохей с хиперкаталекса, като ритъмът се повтаря без никакви отклонения. Генерално в поезията на Лилиев всички мотиви на темата запазват своята структурно-ритмическа цялост. Поетът последователно развива музикална образност чрез определено стихосложение, свързано с високия стил, с богословските идеи, създава чувство за тържествеността на християнския храм, на представите за Бог и неговото творение – природата и човека – Лилиевият стих е във високите регистри на поетическото изкуство. Творецът използва изкусни стихотворни стъпки така, както това изисква, условно казано, „дорийският лад”, създаден да възхвалява Бога. Един поглед върху метриката на неговата поезия дава представа за това – той използва седмостъпен трохей, двустъпен четвърти пеон, дори когато стъпката е ямб, тя е комбинирана, метрически усложнена, с каталекси.

*Но страдам аз, в страданието истина познах,
И сам Исус пред мене е на кръст!*²⁸

√-|√-|√-|√-|√-|√-
 √-|√-|√-|√-|

Стихотворението е написано в седмостъпен и петостъпен ямб. Молитвата му към Бога също е предадена с усложнен петостъпен ямб:

О Господи, благослови нощта

Благослови го в тоя тъмен час
и изведи го в морната дъбрава
на тиха и прощаваща забрава,
*отдето той ще чува твоя глас!*²⁹

- ' - - - - - ' - '	√- --- --- √- √-
- ' - ' - ' - ' - ' - '	√- √- √- √- √-
- - - ' - ' - ' - ' - ' -	- - √- √- √- √-
- ' - - - - - ' - ' - ' -	√- --- --- √- √-
- ' - ' - ' - ' - ' - '	√- √- √- √- √-

²⁸ *Но страдам аз, в страданието истина познах* (Лилиев, 1986, с. 150).

²⁹ Петостъпен ямб с каталекса в третия и четвъртия стих. Строфата е с неравен рисунок, в първия и четвъртия стих, стъпките са с по две неударени срички, а третият стих започва със стъпка без ударения. *О, Господи, благослови нощта* (Лилиев, 1986, с. 119).

BIBLIOGRAPHY

- Атанасов, А., Куюмджиева, С., Велинова, В., Узунова, Е., & Мусакова, Е. (2012). *Славянски музикални ръкописи в Рилския манастир*. София: Изток-Запад.
- Велимирович, М. (1974). Българските песнопения във византийските музикални ръкописи. (Е. Тончева, Trans.). *Известия на Института по музикознание*, 18, 197–208.
- Галонзка, В. (1994). Песен и мълчание: Поетиката и светогледът на Николай Лилиев. (Р. Чавдаров, Trans.). In В. Галонзка, *Опитомяването на скорпионите: Поглед на един чужденец към българската литература* (pp. 104–119). Шумен: Шуменски университет.
- Голяма теория на музиката, съставена от Хрисант, архиепископ на Дирахий от Мадит*. (2007). (Д. Кирков & А. Атанасов, Trans.). Скрино: Руенски манастир Св. Йоан Рилски.
- Далчев, А. (1984). Размишления върху българската лирика след войната. In А. Далчев, *Съчинения в два тома (Vol. 2, Проза. Бележки. Фрагменти. Статии*, pp. 195–201). София: Български писател.
- Динев, П. (1957). Рилската църковно-певческа школа в началото на 19 век и нейните представители. *Известия на Института за музика*, 4, 3–88.
- Йовчева, М. (2008). Старобългарската химнография. In А. Милтенова (Ed.), *История на българската средновековна литература* (pp. 104–125). София: Издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Книгите на Свещеното Писание на Вехтия и Новия Завет*. (1992). София: Св. Синод на Българската православна църква.
- Кожухаров, С. (1984). Песенното творчество на старобългарския книжовник Наум Охридски. *Литературна история*, 12, 3–20.
- Кожухаров, С. (2004). *Проблеми на старобългарската поезия*. София: БАН, Издателски център „Боян Пенев“.
- Коларов, Р. (1983). *Звук и смисъл: Наблюдения над фоничната организация на художествената проза*. София: Издателство на БАН.
- Константинов, Г. (1963). *Николай Лилиев. Човекът. Поетът*. София: Български писател.
- Кунчева, Р. (1995). Българският стих. In М. Cervenka, L. Pszczołowska, & D. Urbańska (Eds.), *Słowiańska metryka porównawcza (Vol. 6, Europejskie wzorce w literaturach słowiańskich*, pp. 145–219). Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Куюмджиева, С. (2014). *И даде земята им за наследство*. София: „Марс-09“ ЕОДД.
- Лилиев, Н. (1986). *Поезия*. София: Български писател.
- Малыгина, М. (2014). К вопросу о ритмической организации славянских гимнографических текстов. *Palaeobulgarica*, 38(4), 57–67.
- Мешеков, И. (1937). *Лилиев. Романтик. Символист*. София: Печатница „Братя Миладинови“.
- Петров, С., & Кодов, Х. (1973). *Старобългарски музикални паметници*. София: Наука и изкуство.

- Платон. (1981). *Държавата*. (А. Милев, Trans.). (Vol. 3/Part 10). София: Наука и изкуство.
- Попов, Г. (2002). Византийската химнографска традиция и песнотворческите прояви на Кирило-Методиевите ученици. In В. Гюзелев & А. Милтенова (Eds.), *Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване* (pp. 390–381). София: Гутенберг.
- Сакъзова, Н. (1920). Музикалност в Яворовата поезия. *Златороз*, 4, 341–356.
- Симеонова-Конах, Г. (1999). Поетът и Лилията: Християнски идеи в творчеството на Николай Лилиев. София: Издателство „Аб“.
- Симеонова-Конах, Г. (2011). *Постмодернизъмът: Българският случай*. София: Изток-Запад, Факел.
- Станкова, Р. (2012). *Култ и химнография: Служби за местни южнославянски и балкански светци в ръкописи от XIII–XV век*. София: Издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Станчев, К., & Тончева, Е. (1978). Българските песнопения във византийските акулутии. *Българско музикознание*, 2, 39–70.
- Стефанова, П. (2010). Музиката и етосът – някои исторически аспекти. *Научни трудове на Русенския университет*, 49(6.3), 152–156.
- Тончева, Е. (1981). Полиелейни мелодии: Хирономическото певческо упражнение на Йоан Кукузел. *Музикални хоризонти*, (18/19, Йоан Кукузел – живот, творчество, епоха), 74–101.
- Тончева, Е. (1999). Арс Нова и Йоан Кукузел в църковната музика на Балканите през XIV в. In *Религия и изкуство в културната традиция на Европа: Летни научни срещи – Варна 1998* (pp. 125–135). София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Флорос, К. (2006). *Въведение в невмознанието: Средновековни нотни системи*. (Е. Тончева, Trans.). София: БАН, ИИ.
- Abrams, M. H. (2003). *Zwierciadło i lampa: Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*. (M. B. Fedewicz, Trans.). Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Benveniste, E. (1974). *Sémiologie de la langue*. In E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 2, pp. 43–66). Paris: Gallimard.
- Biblia w przekładzie Księdza Jakuba Wujka z 1599*. (1999). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Vacatio.
- Fubini, E. (1997). *Historia estetyki muzycznej*. (Z. Skowron, Trans.). Kraków: Musica Jagiellonica.
- Gołąb, M. (2011). *Muzyczna moderna XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hejmej, A. (2013). *Muzyka w literaturze: Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas.
- Horsley, J. (2006). *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk: Eine interdisziplinäre Untersuchung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Landels, J. G. (2003). *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*. (M. Kaziński, Trans.). Kraków: Domini.
- Montagu, J. (2006). *Instrumenty muzyczne w Biblii*. (G. Kubies, Trans.). Kraków: Domini.
- Nattiez, J.-J. (1976). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: U. G. E.

- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia.* (2007). Poznań: Pallotinium.
- Pokorny, L. (2011). *Symbol i muzyka*. Kraków: Domini.
- Spitzer, L. (1963). *Classical and Christian ideas of world harmony: Prolegomena to an interpretation of the world "Stimmung"*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wellesz, E. (1961). *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Wellesz, E. (2006). *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. (M. Kaziński, Trans.). Kraków: Domini.

BIBLIOGRAPHY

(TRANSLITERATION)

- Abrams, M. H. (2003). *Zwierciadło i lampa: Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. (M. B. Fedewicz, Trans.). Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Atanasov, A., Kuiuimdzheva, S., Velinova, V., Uzunova, E., & Musakova, E. (2012). *Slavianski muzikalni rŭkopisi v Rilskaia manastir*. Sofiia: Iztok-Zapad.
- Benveniste, E. (1974). *Sémiologie de la langue*. In E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 2, pp. 43–66). Paris: Gallimard.
- Biblia w przekładzie Księdza Jakuba Wujka z 1599*. (1999). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Vacatio.
- Dalchev, A. (1984). Razmishleniia vŭrkhŭ bŭlgarskata lirika sled voïnata. In A. Dalchev, *Sŭchineniia v dva toma* (Vol. 2, *Proza. Belezhki. Fragmenti. Statii*, pp. 195–201). Sofiia: Bŭlgarski pisatel.
- Dinev, P. (1957). Rilskata tsŭrkovno-pevchevska shkola v nachaloto na 19 vek i neïnite predstaviteli. *Izvestiia na Instituta za muzika*, 4, 3–88.
- Floros, K. (2006). *Vŭvedenie v nevmoznaniето: Srednovekovni notni sistemi*. (E. Toncheva, Trans.). Sofiia: BAN, II.
- Fubini, E. (1997). *Historia estetyki muzycznej*. (Z. Skowron, Trans.). Kraków: Musica Jagiellonica.
- Galonzka, V. (1994). Pesen i mŭlchanie: Poetikata i svetogledŭt na Nikolaï Liliev. (R. Chavdarov, Trans.). In V. Galonzka, *Opitomiavaneto na skorpionite: Pogled na edin chuzhdenets kŭm bŭlgarskata literatura* (pp. 104–119). Shumen: Shumenski universitet.
- Goliama teoriia na muzikata, sŭstavena ot Khrisant, arkhiepiskop na Dirakhii ot Madit.* (2007). (D. Kirkov & A. Atanasov, Trans.). Skrino: Ruenski manastir Sv. Őoan Rilski.
- Gołab, M. (2011). *Muzyczna moderna XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Hejmej, A. (2013). *Muzyka w literaturze: Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas.

- Horsley, J. (2006). *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk: Eine interdisziplinäre Untersuchung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Īovcheva, M. (2008). Starobŭlgarskata khimnografiia. In A. Miltenova (Ed.), *Istoriia na bŭlgarskata srednovekovna literatura* (pp. 104–125). Sofiia: Izdatelstvo “Prof. Marin Drinov”.
- Knigite na Sveshtenoto Pisanie na Vekhtii i Novii Zavet*. (1992). Sofiia: Sv. Sinod na Bŭlgarskata pravoslavna tsŭrkva.
- Kolarov, R. (1983). *Zvuk i smisŭl: Nabliudeniia nad fonichnata organizatsiia na khudozhestvenata proza*. Sofiia: Izdatelstvo na BAN.
- Konstantinov, G. (1963). *Nikolai Liliev. Chovekŭt. Poetŭt*. Sofiia: Bŭlgarski pisatel.
- Kozhukharov, S. (1984). Pesnното tvorchestvo na starobŭlgarskii knizhovnik Naum Okhridski. *Literaturna istoriia*, 12, 3–20.
- Kozhukharov, S. (2004). *Problemi na starobŭlgarskata poeziia*. Sofiia: BAN, Izdatelski tsentŭr “Boian Penev”.
- Kuiumdzhieva, S. (2014). *I dade zemiata im za nasledie*. Sofiia: “Mars-09” EODD.
- Kuncheva, R. (1995). *Bŭlgarskiiat stikh*. In M. Cervenka, L. Pszczołowska, & D. Urbańska (Eds.), *Słowińska metryka porównawcza* (Vol. 6, *Europejskie wzorce w literaturach słowińskich*, pp. 145–219). Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Landels, J. G. (2003). *Muzyka starożytniej Grecji i Rzymu*. (M. Kaziński, Trans.). Kraków: Domini.
- Liliev, N. (1986). *Poeziia*. Sofiia: Bŭlgarski pisatel.
- Malygina, M. (2014). K voprosu o ritmicheskoi organizatsii slavianskikh gimnograficheskikh tekstov. *Palaeobulgarica*, 38(4), 57–67.
- Meshekov, I. (1937). *Liliev. Romantik. Simvolist*. Sofiia: Pechatnitsa „Bratia Miladinovi”.
- Montagu, J. (2006). *Instrumenty muzyczne w Biblii*. (G. Kubies, Trans.). Kraków: Domini.
- Nattiez, J.-J. (1976). *Fondements d’une sémiologie de la musique*. Paris: U. G. E.
- Petrov, S., & Kodov, K. (1973). *Starobŭlgarski muzikalni pametnitsi*. Sofiia: Nauka i izkustvo.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. (2007). Poznań: Pallotinium.
- Platon. (1981). *Dŭrzhavata*. (A. Milev, Trans.). (Vol. 3/Part 10). Sofiia: Nauka i izkustvo.
- Pokorny, L. (2011). *Symbol i muzyka*. Kraków: Domini.
- Popov, G. (2002). Vizantiiskata khimnografska traditsiia i pesnotvorcheskite proiavi na Kirilo-Methodievite uchenitsi. In V. Giuzelev & A. Miltenova (Eds.), *Srednovekovna khristiianska Evropa: Iztok i Zapad. TSennosti, traditsii, obshtuvane* (pp. 390–381). Sofiia: Gutenberg.
- Sakŭzova, N. (1920). Muzikalnost v Iarovata poeziia. *Zlatorog*, 4, 341–356.
- Simeonova-Konach, G. (1999). *Poetŭt i Liliata: Khristiianski idei v tvorchestvoto na Nikolai Liliev*. Sofiia: Izdatelstvo “Ab”.
- Simeonova-Konach, G. (2011). *Postmodernizmŭt: Bŭlgarskiiat sluchaĭ*. Sofiia: Iztok-Zapad, Fasel.
- Spitzer, L. (1963). *Classical and Christian ideas of world harmony: Prolegomena to an interpretation of the world “Stimmung”*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Stanchev, K., & Toncheva, E. (1978). Bŭlgarskite pesnopeniia vŭv vizantiiskite akolutii. *Bŭlgarsko muzikoznanie*, 2, 39–70.
- Stankova, R. (2012). *Kult i khimnografiia: Sluzhbi za mestni iuzhnoslavianski i balkanski svettsi v rŭkopisi ot XIII–XV vek*. Sofiia: Izdatelstvo “Prof. Marin Drinov”.

- Stefanova, P. (2010). Muzikata i etosüt – niakoi istoricheski aspekti. *Nauchni trudove na Rusenskiia universitet*, 49(6.3), 152–156.
- Toncheva, E. (1981). Polieleini melodii: Khironomicheskoto pevchesko uprazhnenie na Īoan Kukuzel. *Muzikalni khorizonti*, (18/19, Īoan Kukuzel – zhivot, tvorchestvo, epokha), 74–101.
- Toncheva, E. (1999). Ars Nova i Īoan Kukuzel v tsürkovnata muzika na Balkanite prez XIV v. In *Religiia i izkustvo v kulturnata traditsiia na Evropa: Letni nauchni sreshti – Varna 1998* (pp. 125–135). Sofiia: Akademichno izdatelstvo “Prof. Marin Drinov”.
- Velimirovich, M. (1974). Bŭlgarskite pesnopeniia vŭv vizantiiskite muzikalni rŭkopisi. (E. Toncheva, Trans.). *Izvestiia na Instituta po muzikoznanie*, 18, 197–208.
- Wellesz, E. (1961). *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- Wellesz, E. (2006). *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. (M. Kaziński, Trans.). Kraków: Domini.

Artefakty (instrumenty muzyczne) i muzyka w Biblii. O muzycznosci tekstu literackiego, hymnografii i liryki Nikolaĳa Liliewa

Artykuł poświęcony jest roli symboli kultury muzycznej w dyskursie semiotycznym i kulturowym na podstawie kategorii artefaktów kulturowych (instrumentów muzycznych) w Biblii oraz stanowi próbę ukazania literacko-krytycznego i muzykologicznego potencjału zagadnienia. Kategoria „instrumenty muzyczne” w tekstach biblijnych została omówiona w perspektywie historycznej. Tekst analizuje również problematykę struktur rytmicznych i metrycznych hymnografii bizantyjskiej i bułgarskiej. W drugiej części artykułu oba zagadnienia rozpatrywane są w aspekcie muzycznej i poetyckiej homologii poezji symbolistów bułgarskich, na podstawie liryki Nikolaĳa Lilijewa. Inną kwestię podejmowaną w wyżej wymienionym kontekście są niektóre związki i relacje pomiędzy hymnografią prawosławną a szeroko rozumianą muzycznością poezji.

Słowa kluczowe: instrumenty muzyczne w tekstach biblijnych, bizantyjska i bułgarska hymnografia, Nikolaĳ Lilijew, poezja symbolistyczna, struktury rytmiczne i metryczne

Cultural Artefacts (Musical Instruments) and Music in the Bible: On the Question of the Music of Poetry, Hymnography and the Lyric Poetry of Nikolay Liliev

The present paper is dedicated to the symbols of musical culture in semiotic and cultural discourse, as reflected by the category “cultural artefacts” (musical instruments) in the Bible. At the same time, it is as an attempt to demonstrate the literary critical and musicological potential of the problem. The category “musical instruments” in biblical texts has been discussed in a historical perspective. Another issue analysed in the paper are the rhythmic and metric structures of Byzantine and Bulgarian hymnography. Both these questions are viewed from the perspective of musical and poetical homology in Bulgarian symbolist poetry, specifically in the lyric poetry of Nikolay Liliev, and of the connections of Orthodox hymnography with broadly understood musicality of poetry.

Keywords: musical instruments in Biblical texts, Byzantine and Bulgarian hymnography, Nikolay Liliev, symbolist poetry, rhythmic and metric structures

Notka o autorze

Galia Simeonova-Konach (Галя Симеонова-Конах) (galia_s@poczta.onet.pl) – literaturoznawczyni, bułgarystka i slawistka; profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura bułgarska XIX–XXI wieku, teoria i historia literatury, wspólnota bizantyńska, średniowieczne literatury i kultury południowosłowiańskie, teologia prawosławna, teoria sztuki, problematyka tożsamości kulturowej, socjologia literatury, historia idei, translatoryka (teoria recepcji).

Galia Simeonova-Konach, PhD (galia_s@poczta.onet.pl) – literary scholar, Bulgarian studies scholar, Slavist; Associate Professor at the Institute of Slavic Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań. Research interests: Bulgarian literature and culture of twentieth and twenty-first centuries; literary theory and history; Byzantine Commonwealth; medieval South Slavic literatures and cultures, Orthodox theology; art theory; cultural identity; sociology of literature and culture; intellectual history; translation studies (reception theory).