

**КРАТЪК УВОД В ИСТОРИЯТА НА ЦЪРКОВНО-
СЛАВЯНСКАТА МУЗИКА, ПРЕЧУПЕНА ПРЕЗ ТВОРЧЕСКАТА
ШКОЛА НА ТЪРНОВСКИТЕ ДУХОВНИЦИ ПРЕЗ ПЕРИОДА
XIII—XIV ВЕК И В КОНТЕКСТА НА ОБЩИЯ БЪЛГАРСКИ
ПРАВОСЛАВЕН ПОДЕМ**

Надежда ХРИСТОВА (Велико Търново)

*Посвещавам на Румен Пенчев Савов,
който обнови болярския дух на Еленския балкан*

XIV-то столетие на Балканите има особен облик. Този облик се създава от една византийско-славянска културна общност, чиито основни измерения са свободното движение на идеи и преди всичко на хора, на изграждането на обща култура, за която няма граници, на засилено действие и преди всичко на наднационални функции на стари културни средища като Константинопол, Солун, Света гора, изграждането на нови като Търново или пък възникването на временни, но твърде интензивни и значими центрове като Парория, която обвързва развитието си с името на исихазма — основно духовно явление, което до голяма степен създава идеологическата основа на общността. Най-интересната продукция на тези културни средища, на тази интернационална общност са двуезичните творби, които случайно или не се вметват в границите на българската литература. Това са Житието на св. Теодосий Търновски (автор Константинополският патриарх Калист), Житието на св. Роман и по-късно Житието на св. Козма Зографски.

Българската книжовност през XIV в. има изявени центрове — разбира се, и много по-малки средища — и познава интересни организационни форми. На първо място безспорно трябва да бъде поставена столицата Търново. Онова, което заслужава най-голямо внимание, е вътрешната организация на литературния процес в рамките на столицата. Или ако това може да бъде представено по друг начин, става дума за ролята на две основни социални групи, свързани с организирането на литературния процес: светската власт и Църквата, българската аристокрация (начело с царя) и духовенството, най-сетне мястото и ролята на цар—пат-

риарх, дворец—патриаршия. Наблюденията разкриват интересна картина. През първата половина на столетието, а дори и по-късно, сякаш надделяват царят и дворецът. Многобройните паметници от епохата изтласкват напред името на Иван Александър. Но българският цар е само меценат (за разлика от Симеон), от двореца излизат само исканията, но не и идеите; поръките, щедро заплатени, се реализират от хора, които са извън царското обкръжение (няма го вече „частният кръг на владетеля“!); това е литература, която се прави от обикновени книжовници, като липсва водеща, обединителна фигура.

Едва последните десетилетия на XIV в. са обхванати от промяна; промяна, която извежда на преден план духовника св. Патриарх Евтимий. Преместването на центъра на книжовната дейност довежда до онова, което обикновено наричаме Търновска книжовна школа, чиито идеи и паметници надхвърлят не само престолния град, но и пределите на българското царство. Изключителен интерес представляват духовно-певческите писмена.

От времето на Второто българско царство са запазени сравнително голям брой музикални паметници: Битолски триод (втората половина на XII в.), Булонски псалтир (първата половина на XIII в.), Драганов миней (втората половина на XII в.), Палаузовият препис на Борилския синодик (втората половина XIV в.) и др. Анализът на музикалните паметници (особено на тези от XII—XIII в.) показва използването на т. нар. титанотация. Това е практика, характерна за палеовизантийската нотация от X—XII в. Невмите, от които тя се състои, вече фиксират не само посоките на движение на мелодичната линия, но и отделни интервали или цели мелодически формули, които изпълняват ролята на опорни пунктове в песнопението и се изучават наизуст. Поставянето над словесните редове гръцка буква „тита“ обозначава мястото на орнамент в предварително запазената мелодия. В българските паметници обаче има и тенденция за поставянето на допълнителни знаци, целящи по-точно обозначение на мелодическата фигура и евентуално — по-нататъшното орнаментиране на мелодията. Всичко това изпъква с особена отчетливост в Драгановия миней (известен още като Зографски трифологий). Разликата между византийските и българските паметници с „тита“ нотация може да се обясни с няколко причини. Преди всичко през XIII век тита практиката вече не е актуална във Византия — обстоятелство, което предпазва българската музика от сляпо подражание и създава условие за специфично съдържание на определени форми. От друга страна, стремежът към допълнително орнаментиране на определени невми би могъл да се тълкува и като подготовка на реформа в българската църковна музика, извършена от дейците на Търновската книжовна школа през XII век. Доказателство

за последното е и фактът, че в Драгановия миней са включени кратки жития и творби за св. Константин Кирил Философ, св. Методий, св. Иван Рилски, св. цар Петър, св. Михаил воин и св. Петка Търновска.

След X—XIII в. във византийската музика се забелязва процес на промяна. Все по-често започва да се нарушава старото изискване за пределна яснота на словото, според което на една сричка от текста съответства само един тон от мелодията. В писмените музикални паметници от това време се срещат по два, три и повече тонове върху една сричка. В XIII—XIV в. дългите милизматични построения и разпявания на отделни срички стават обичайно явление и се разпространяват повсеместно. Новият стил получава наименованието „калофонен“, т.е. „звучащ прекрасно“. Възникването му бележи период на съществена промяна във византийското църковно пеене, при която музиката придобива по-важно значение от текста. В повечето случаи композициите се изграждат съобразно с логиката на чисто музикалното (а не само на поетичното) развитие. Произведенията от този род са и доста по-трудни за изпълнение, което от своя страна води до формирането на виртуозно вокално-техническо майсторство. Особено силно тези явления се проявяват след освобождението на Константинопол от латинско господство през 1261 г.

Утвърждаването на калофонния стил е свързано и с промените, които настъпват през XIII—XIV в. в самата богослужебна практика. От втората половина на XIII в. се извършва ревизия на някои богослужебни текстове в съответствие с по-стария Йерусалимски типик, който през XIV в. измества Студийския и окончателно се утвърждава в Православната църква. Според него освен Утренья и Велика вечерня понякога се включват Малка вечерня и всенощно бдение. Всяка църква може да добавя и служби за светци. Така богослужебният ритуал се обогатява и разширява както по отношение на обема, така и по отношение на използваните жанрове и на възникването на нови такива. През XIII—XIV в. например в славянското богослужение възникват полиелейните припеви — название на рефрените („алилуя“) към псалом 134 и 135 или други величални стихове, които ги заместват. Един от най-ранните примери за такива мелодии е т. нар. Бачковски фрагмент от XIII в. Полиелейни припеви са открити в службата за св. Йокам Осоговски от XIII в. и в службата за св. Петка Търновска (с вероятен автор св. Патриарх. Евтимий). Известни на науката са и полиелейните припеви на румънския монах Филотей от XV в. В документите от XIV в. се посочва и важното място, което придобива псалом 103 във вечерната служба със своите тържествени рефрени. Те понякога се разширяват текстово и музикално — техника, наречена тропиране и известна в западноевропейската църковна музика от IX—X в. Всички тези нови явления намират най-пълното си отражение в новия тип византийски

певчески сборници, т. нар. „акулутие“. Те коренно се различават от по-старите певчески книги както по структурата си (песнопенията са подредени по реда на службите, а не по жанрове, както е в Стихирара, Ирмолога и др. сборници), така и по своето съдържание. Сборниците „Акулутие“ съдържат песнопения от различни служби (утреня, вечерня и т. н.) и са предназначени главно за индивидуално ползване. В тях за първи път се посочват имената на авторите (които са над 80 — т. нар. мелурзи). Голям дял в съставянето на сборниците има Йоан Кукузел. „Акулутие“ са образец на развития калофонен стил във византийската музика. Особен дял в тях представляват безсловесните мелодии, наречени „териреми“ или „кратими“ (върху безсъдържателните срички „те-ри-рем“ и др. под.), които трябва да изразят идеята, че ангелското пеене не може да се предаде с обичайните човешки слова, а само с най-съвършения звук. Сборниците имат и теоретични дялове — „пападики“, в които се съдържат сведения за невменото писмо и практически указания относно изпълнението на песнопенията.

Ранният етап на усвояване на калофонния стил в българската църковна музика е документиран в Бориловия синодик. Той представлява превод от гръцки синодик, направен по времето на цар Борил и допълнен с оригинални български текстове. Документът е намерен в Търново и е бил притежание на Христо Палаузов. Затова често се нарича Палаузов препис на Бориловия синодик. В него са включени четири музикални текста, нотирани с късновизантийска невмена нотация, които различните изследователи датират между началото на XIII и края на XIV в. Анализът им показва, че те принадлежат към образци на „милизматичното“ пеене и съдържат мелодически комбинации, характерни за творчеството на Йоан Кукузел. Бориловият синодик се определя понякога като „двезичен“ паметник, защото текстовете на мелодиите са на гръцки език, а към два от тях е изписан — макар и извън невмените знаци — българският им превод. Съществува предположение, че това е доказателство за изпълнението им и на гръцки, и на български, което илюстрира процеса на утвърждаване на орнаменталния стил в българската музика. Други автори тълкуват този факт като израз на културна симбиоза, осъществявана в общи книжовни центрове от византийски и славянски книжовници. Във време, когато личната творческа инициатива не е от първостепенно значение, на заден план остава и въпросът за използваните книжовни и културни езици, тъй като най-важно е изискването да не се наруши божественият смисъл на текста¹.

¹ Крачева, Л. История на българската музикална култура, с. 39.

Най-ярката творческа фигура от края на XIII и началото на XIV в. в областта на църковната музика е Йоан Кукузел. Смята се, че той е живял в периода между 1280 — 1360 г. Сведенията за живота му са твърде оскъдни. Единственият достоверен източник е неговото житие на гръцки език. Знае се, че е роден в град Драч (Дурацу) и че майка му е била българка. Получил образованието си в Константинопол, Кукузел са утвърждава като един от големите музикални авторитети, но, изглежда, че не остава дълго време в столицата, а през по-голямата част от живота си се установява на Атон. Там той прекарва дните си в отшелническа килия край Великата лавра „Св. Атанасий“ и участва само в празничните богослужения като певец от десния хор. Предполага се, че е имал лични контакти със св. Григорий Синаит и св. Григорий Палама (който в 1318 — 1319 г. е участвал в службите на лаврата като псалт) и е бил приобщен към исихазма. В своите творби Йоан Кукузел довежда калофонния стил до съвършенство. Неговите изразителни и богато орнаментирани мелодии могат да се разглеждат като най-ярка проява на исихастските идеи в музиката. Сам прекрасен певец, вероятно обучавал бъдещи певци, той предявява виртуозни изисквания към изпълнителите. Най-известната му творба, достигнала до нас — „Полиелей на българката“ (посветена на майка му), и до днес е едно предизвикателство за изследователите на църковната музика. Някои дори откриват в нея интонации и мотиви от българската народна оплаквателна песен. Друго произведение на Кукузел е „Хирономическото певческо упражнение“, наречено през XVII в. „Голямо исо на пападическото пеене“. То е свързано с т. нар. „Метод на певческите позиции“, формулиран теоретично през XV в от Мануил Хризафис в трактата му „За концепцията на певческото изкуство и за някои грешни възгледи, поддържани от някои“. Според М. Хризафис „трябва да се прави ясна разлика между пеенето по „паралаге“ (т.е. невма по невма) и пеенето със специална певческа позиция“. Както в граматиката свързването на 24-те елемента образува думи в срички, по същия начин знаците на звуците се съединяват научно, за да осъществят мелоса, а това се нарича „позиция“. Композиторите, които според Хризафис са разработили метода на певческите позиции, са Гликис, след него — Кукузел, а след него — Коронис. „Знай, че те (цитираните вече) не създават гореказаните методи на позицията като упражнение по пеене, а като условие и правило — заявява Хризафис, — за да може този, който идва след тях, да гледа на тях като на пример и така да бъдат предпазени от изменения тези правила и канони и за да могат всички да станат учители, ако други искат да се учат на пеене“². Идеите на Хризафис се доразвиват

² Пак там, с 40, бел. на автора.

в трактатите на йеромонах Гавриил (XVI в.) и Йоан Ласкарис. Проучването на теоретичните възгледи от XV—XVI в. и на мелодическия стил на Йоан Кукузел (върху основите са формулирани) дава представа за начина на музикално мислене през XIII—XIV в. Йоан Кукузел и неговите съвременници изграждат произведенията си, комбинирайки с голяма фантазия познатите мелодически формули. Анализът на творбите им показва, че те съдържат мелодически комбинации, характерни и за по-ранни периоди от развитието на византийската музика. Това е начин на мислене, коренно различен от по-стария, когато мелодията се изгражда тон по тон в тясна връзка с текста. Творците от XIII—XIV в. мислят „по-мащабно“ и затова в зрелите образци на калофонния стил музикалните закономерности надделяват над словесните. Мелодическите формули се обозначават със специални невми, наречени хирономични знаци. От трактата на Хризафис става ясно, че тези тонове комплекси се превръщат в норма, и то до голяма степен именно чрез творчеството на Кукузел. Неговото „хирономическо певческо упражнение“ е толкова оригинално във всяко едно отношение, че далеч надхвърля учебните задачи, за които по всяка вероятност е било създадено. За съжаление, оригиналът му, както и оригиналите на другите творби на Кукузел, са загубени и ние днес ги познаваме по преписи от по-късно време. Йоан Кукузел има и голям принос за окончателното редактиране на новия вид вече дотук упоменати византийски песенни сборници — „Акулутие“, съдържащи значителен брой калофонни мелодии. Той съставя и графично изображение на осмогласната система — т. нар. „колело“, което символизира нейното съвършенство. „...Тясно свързаното с новокомпозираната музика определение „калос“ („калофоникон“) — имащо своя паралел в литературното творчество „по лепоте“, придобива в Палеологово време предимно етическо съдържание в смисъл на „благородство“, „добродетелност“. Поради това може да се счита, че свързаното с това стилистическо определение в музиката е означавало не толкова „украсяване“, колкото **подобряване, облагородяване, повишаване** на добродетелността, усъвършенстване в духовен смисъл — в духа на исихасткия стремеж към обожествяване. Преди това Йоан Кукузел е между малкото православни светци, дължащи ореола си на своето, опряно на етико-естетическа нормативна система, свято в чистотата на православието си, постигнато чрез божествено откровение, ангелогласно майсторство³.

Късновизантийските сборници типа „Акулутие“ — най-представителни за творчеството на Йоан Кукузел, са интересни за нас и от друга

³ Пак там, с. 41, бележка 21 на автора.

гледна точка. Възникнали в тясна връзка с исихазма, мелодиите им са подчинени на изискването за пределна чистота и изразителност на музикалното „слово“. Това обяснява „натуралистичните“ названия на някои от тях — „виола“, „тромпет“, „наподобяващ звук на клепало“, както и „атинско“, „солунско“, „светогорско“, „българско“ и др. Най-ранният пример за определението „българско“ датира от първата половина на XIV в., а най-пространният надслов гласи: „По подражание на българска оплаквателна мелодия“. Анализът на песнопенията показва, че и те са съставени от типични за късноримската музика мелодични формули. Същевременно структурата им е близка до по-стария тип мелодии, предавани главно по устен път. Съществува предположението, че те са възникнали в българска среда — например в манастир с преимуществено българско присъствие⁴.

В епоха като Средновековието никоя съществена промяна във формите на изкуството и дори в неговия език не се извършва самоцелно и по лична авторска воля. Промяната винаги е обусловена от определена философско-религиозна доктрина, която води до промяна дори на самото мислене на обществото. Възникнал като теоретична постановка през 20-те години на XIV в., исихазмът като феноменално духовно православно учение се разпространява практически благодарение на дейността на св. Григорий Синаит и видния византийски богослов св. Григорий Палама. Исихазмът оказва огромно влияние не само във Византия, но и в целия православен свят. Редица изследователи посочват тясната връзка между него и нововъведенията в църковната православна практика. За България XIV в. е също време на значителни промени. Преди всичко се променя атмосферата, в която функционира културата. Църквата много активно подпомага развитието на изкуствата. В този процес все по-често се включва висшата аристокрация чрез акта на ктиторството. Търново се явява център на един голям регион. Българската култура се развива, опирайки се на традициите от IX и X в., най-ярко свидетелство за което е споменатият вече Драганов миней. В богослужебната практика се утвърждава Йерусалимският типик (продължителната смяна на Студийския с Йерусалимския типик не е възможно да се проследи) и службите стават по-пищни и по-богати. Исихазмът прониква вероучително и практически в лицето на св. Теодосий Търновски и ученика му Евтимий (1375 г. избран за патриарх). Оригинално авторско дело на св. Патриарх Евтимий е част от службата за царица Теофана. В Търново се пренасят мощи на светци, които се включват в нов български календар. Създават се служби за св.

⁴ Пак там, с. 41, бележка 22 на автора.

Йоан Рилски, св. Иларион Мъгленски и др. Във връзка с езиковата реформа на Патриарх Евтимий се прави нов превод на редица големи сборници — Миней, Триод, Октоих. Преработват се и по-стари български служби за светци, които се обогатяват с нови дялове. В Търново се развива и един вариант на богослужение — т. нар. параклиси или молебни канони. Те не са свързани с календарния църковен цикъл и се изпълняват в случаи на обществена или лична беда. Изградени са от традиционните жанрове — канон, тропар, стихира и др. Някои от песнопенията им са авторски, а други са заемки от по-стари творби, съобразно многовековната практика на „пригаждане“ на познати мелодии към нови текстове, която съществува и през XIV в. В контекста на цялостното обогатяване на богослужението дейците на Търновската школа развиват полиелейните припеви като самостоятелен химнографски жанр с разгърната форма. Новост за XIV в. е все по-честото посочване на авторите на творбите. Безспорно най-ярка фигура сред тях се явява св. Патриарх Евтимий, който е един от големите реформатори не само на българския език, но и на българската църковна музика. Именно той подема инициативата за адаптиране на византийския калофонен стил към българските песнопения. Неговата богата орнаментика може да се асоциира с т. нар. „плетение словес“ („словесна везба“) — нов, емоционален стил в литературата на Търновската книжовна школа, в който има изобилие от епитети, символи, метафори, усложнени и украсени фрази и т. н. Идейна основа на новия стил е исихазмът с неговото подчертано внимание към чистотата и красотата на словото, което трябва да бъде достойно („адекватно“) на Бога. И ако под тази философска концепция подведем заедно с литературното и музикалното „слово“, то тогава въвеждането на калофонния стил в българската музика се откроява не като самоцелното подражание на византийските образци, а като съставна част от една цялостна идейна реформа.

И за да стане по-пълна и пулсираща картината на духовното състояние на българската култура, ще споменем другия важен център на българската литература през XIV в., особено през първата половина, който се намирал извън територията на страната — благоговейната Света гора. Светата планина с двадесетте си основни манастира, с многобройните си килии и скитове, е била един от основните центрове на византийско-славянската общност. Тъкмо тук в български Зографски манастир, в Хилендар, във Великата лавра „Св. Атанасий“ книжовници като св. старец Йоан Закхей, Философ, Методий Светогорец, Йеромонах Гавриил, стареца Йосиф, Серапион и вероятно мнозина анонимни творци развиват непознатата дотогава книжовна дейност, която балансира усилията на Търново, уравновесява процесите в българската литература и подготвя поч-

вата за разноликата дейност на св. Патриарх Евтимий, който ще обедини всичко в своята личност и хората около себе си.

Най-сетне, за да бъде завършена картината, трябва да отбележа още един книжовен център, който в никакъв случай няма значимостта, ролята и мястото на Света гора или Търново, но се нарежда веднага след тях. Това е Видин, град, който продължително време (поне от края на XIII в.) има особена, независима (или полунезависима) позиция, а през втората половина на XIV в. — историята на Иван Срацимировото царство. Този факт не би могъл да не се отрази и на развитието на града като книжовно средище, в което се появяват творби като Четвероевангелието на митрополит Даниил (днес в Британския музей), един Апостол от времето на унгарското господство (1365—1369 г.) и преди всичко прочутият Бдински сборник (в Университетската библиотека на Гент), съставен от мъченичества и жития на жени-светици)⁵.

Кратък църковномузикален речник в контекста на изложението, предложен по идея на Румен Пенчев Савов, с когото се започнах в с. Буйновци, общ. Елена, през 2006 г., за по-лесно и гъвкаво усвояване на предложената тема за духовните плодове на Търновската книжовна школа:

Във Византия християнството се приема за официална религия в 311 г. По същото време започва и структурирането на новия тип богослужение, в което музиката заема важна роля. Във Византийската църква — както и във всички източноправославни църкви — тя е вокална, без участието на инструменти. Прието е да се счита, че ранновизантийските църковни песнопения са пренесени от Палестина, и по-точно — от музикалната практика на древноеврейската синагога. Попаднали обаче в друга културна обстановка, те бързо променят своя характер под влияние на все още живите древногръцки традиции и постепенно византийската култова музика придобива свой собствен облик.

Сред песнопенията в Ранновизантийската църква основно място заемат псалмите. Думата „псалм“ („псалтир“) първоначално означава „струнен музикален инструмент“, който вероятно е звучал в синагогата. По-късно, когато инструментите отпадат от култовата практика, с „псалм“ започва да се обозначава самото песнопение, а с „псалтир“ — сборникът от псалми. Псалмите съставят основната част от всяко утринно и вечерно богослужение, както и на всички празнични и всекидневни служби. За автор на по-голямата част от текстовете им се счита древноеврейският

⁵ Пак там, с. 50—52.

цар Давид. Съществуват различни преводи на Стария Завет (в това число и на Псалтира) от древноеврейски на гръцки език. Най-популярният от тях се нарича Септуагинта, защото е извършен от седемдесет (седемдесет и двама) еврейски мъдреци в Александрия по времето на Птолемей II Филадельф (185—247 г. пр. Хр.). В Септуагинта преводът на Псалтира е доста свободен: редът на псалмите е променен. Включен е и един псалм повече (номер 151 и т. н.). Тези отлики до голяма степен предопределят бързо засилващите се различия между раннохристиянските и древноеврейските песнопения. В ранните християнски богослужения псалмите се пеят от всички присъстващи в храма или респонсорно — от солист и хор. Във втория случай партията на солиста е по-развита, а хорът (т.е. богомолците) отговаря с отделни реплики — рефрени („алилуя“, „амин“, „спаси ни, Господи“ и др.). В процеса на структурирането на богослужението всеки псалм намира своето място в зависимост от съдържанието и характера си. Така например вечерната служба се открива с предначинателен псалм, в нея винаги присъства псалом 140 („возвателен“) и т. н. Вероятно стиховете на даден псалм са се пеели върху една ритмична мелодическа формула, която се е нагаждала към различния брой срички във всеки от тях. Счита се, че мелодическата структура на псалмите се състои от няколко елемента: въвеждаща фраза, повтарящ се тон, върху който се рецитира основната част на текста, срединна каденца, видоизменено повторение на речитативната фраза и заключителна каденца.

За богослужебни цели Псалтирът се разделя на двадесет части, наречени катизми. Всяка от тях съдържа средно по девет псалма и целият Псалтир се изпълнява за една седмица (а по време на Великия пост — два пъти седмично). Окончателното разпределение на Псалтира по този начин се закрепва във Византийската църква към VIII в. Вероятно по същото време с термина „катизма“ започва да се обозначава и неголяма химнична творба, изпълняваща ролята на своеобразна пауза в богослужението, която може да се изслуша, седейки. Към IV в. между строфите на псалмите се вмъкват мелодически фрази, наречени антифони. Една катизма обикновено съдържа три антифона. Те са различни по вид, в зависимост от съдържанието на псалмите, от чиито стихове са изградени: образителни (по стихове от псалом 103 и 145); всекидневни (по стихове от псалом 9, 9:2, 9:4), празнични (предназначени за изпълнение на големи празници) и т. н. Антифоните се изпълняват от две редуващи се групи певци. Антифонното пеене, за което се счита, че е било въведено за първи път в Антиохия, по времето на епископ Леонтий (344—357 г.), заема голямо място в източноправославната църковна музика през всичките периоди на развитието ѝ. В процеса на усъвършенстване на богослужението псалмите се обособяват в отделни жанрове със свои самостоятелни музи-

кално-поетични форми. Един от тях е **прокименът** (в превод буквално означава „разположен пред“). Той се изгражда върху стиховете от псалмите и функцията му е да подготви четенето на Св. Писание. Въпреки че най-ранните записи на прокимени са открити във византийски ръкописи от XII—XIV в., има всички основания да се твърди, че този музикално-поетичен жанр е възникнал значително по-рано. Близки до прокимените са **алилуариите**, които също са съставени върху определени стихове от псалмите. Те се пеят след Апостола и преди Евангелието. Формирането на нови музикално-поетични форми на основата на псалмите е дълъг процес, обусловен от промените, извършващи се в самата Литургия. Така в един по-късен етап от развитието на византийската църковна песенност се оформят полиелейните припеви (по псалом 134 и 135), предназначеният псалом 103 и др.

В ранната Византийска църква се пеят и химни, чиито корени се търсят също в древноеврейската традиция. Химните не са строго канонизирани и представляват в повечето случаи молитва към Бога.

Към края на V — началото на VI в. във Византия започват да се формират някои специфични за източноправославната музикална практика църковни жанрове. Един от най-ранните сред тях се нарича **кондак**. Той се състои от девет и повече поетични строфи (броят им понякога може да достигне 24 и дори 36). Първите букви от всяка строфа често образуват акростих. Съдържанието на кондака представлява поетично размишление върху библейски теми. Изпълнява се от солист и хор. Мелодията на началната строфа (наречена ирмос) е основата, върху която се изгражда цялата творба. Към VII—VIII в. значението на кондака в Литургията намалява. Изместен от други жанрове, той остава в църковната практика само като двустрофична творба. Сборниците с кондаци се наричат Кондакари и са ценен източник на сведения за средновековната музика, защото обикновено са нотирани. Кондакът присъства като съставна част на **акатиста** — мащабна композиция, която се състои от 25 строфи (поякога с акростих) и се изслушва стоешком. Обикновено строфите са обединени от сходна ритмична структура. Някои от тях носят названието „икоси“.

ЛИТЕРАТУРА

Крачева, Л. Кратка история на българската музикална култура. С., 2001.