

---

Думата музика произхожда от гр. mousikê (tekhnê), т. е. от гръцкото наименование на **музите** през латинското musica.

В древна Елада тя се използва в смисъл на всеки вид изкуство или знание, подвластно на музите. По-късно в Рим терминът ars musica започва да обхваща както поезията, така и инструменталната музика. В представите на античните автори древна **Тракия** е страна на музи, митични певци и музиканти. По този повод **Страбон** пише следното: „Поради мелодията, ритъма и инструментите се смята и цялата музика за тракийска и азиатска. Това е явно и от местата, в които се почитат музите: **Пиерия**, **Олимп**, **Пимплеа**, **Либетра** в старо време са били тракийски места и планини. Пък и тия, които радеели за старата музика, се смятали **траки**, като **Орфей**, **Музей**, **Тамирис**. И името на **Евмолп** произлиза от там. И някои м. и. носят варварски имена, като **набла**, **самбика**, **барбит** и много други [Strabo. 10, 3,17]”.

Както във всяко древно общество, което носи подчертано религиозен характер, и у траките музиката се проявявала като образно-символно обобщение на обредното изкуство, в което прозират нейните начала. Синтетичен израз на елинската представа за тракийското музикално изкуство е митологичната фигура на Орфей, мултиплицирана в легендарните образи на неговите ученици и синове **Лин**, **Музей**, **Тамирис**, **Евмолп**, **Памфос** и т.н., в които рефлектира моделът на тракийската музикална култура. В елинските митове те са не само музиканти, но и поети, лечители и жреци-гадатели, религиозни реформатори и основатели на **мистерии**, царе и богове.

Това е така, защото музиката в древнотракийското общество никога не се редуцира до чисто естетическите си аспекти в такава степен, че да се възвиси и десакрализира, както става в Елада. Тя се съхранява като система от „сакрални значения, законспирирани в образа на музиката“, чрез които се моделира космоса, т. е. като средство на мислене и поведение, но и като идеологическа техника. Ето защо и „словесната формула-образ и ритъм-музика, неотделими една от друга, са същевременно напълно неотделими от синкретичната идеологическа практика“. Тази религиозно-идеологическа и социална ситуация вероятно поражда онзи ритуален песенно-танцов комплекс, чийто сакрален характер е означен с наименования от царско-божеската номенклатура.

Най-популярният от тях е описаната от **Ксенофонт** песенно-танцова пантомима, изпълнена от **траките** в **Пафлагония** [Xenoph., Anab. 6, 1, 6]. Това е военен танц, при който танцьорите с оръжието си подскачат високо и леко, като си служат с **махайрите** си под съпровод на флейта. Накрая единият замахва срещу другия с меч си и на всички се струва, че го пробожда, а той пада изкусно. Публиката поздравява победителя с високи възгласи, а той сваля оръжията на падналия и излиза, „пеейки (песента) **Ситалкас**“. Други изнасяли онзи, който се преструва на убит, но всъщност е незасегнат.

Името Ситалкас е известно в древността като един от епитетите на **Аполон** в **Делфи**,

където се издига една негова статуя висока 35 лакътя [Pausan. 10, 15, 2]. Двете сведения са великолепен пример за мито-ритуалните начала не само на тракийското царско име **Ситалк**, но и на редица специфични царски имена (напр. **Котис**) и наименования на царско-жречески династии (**Сатри**). Типологически съотнесима ситуация предлага една глоса в лексиконът на **Хезихий**, която интерпретира наименованието на гетското божество **Залмоксис** като **Кронос**, танц и песен: Σελμοξις: Ἐ Κρῶνος, καὶ Ὀρχισίη, καὶ ᾠδή». В подобен аспект могат да намерят своята интерпретация и редица свидетелства на античните автори и **схолиасти**, поставящи широко разпространеното тракийско царско име Котис в отношение между **теонима** и мито-ритуалния комплекс на тракийските **Котитии**. Така **Порфирий** и **Псевдакрий** извеждат своите обяснения към лемата „Котитиа“ едновременно като „свещенодействия на подземните богове“ и „погребални песнопения“ (sacra quae inferis diis fiunt; maleficia quae per inferos fiunt; carmina infernalis) от кодексите на Ювеналовата „Сатира“ II [Iuven., Sat. 91-92] от клас " w" с изписване Σοσυτον (честа грешка в този клас кодекси), към Вергилиевия „Каталептон“ [13, 19] и към Хорациевите „Еподи“ [Horac., Epod. 17, 56 сл.], следвани от схолиаста **Папиас**: Socito: infernalìa.

Страбон привежда един фрагмент на комедиографа **Менандър**, в който той се надсмива над гетските жени заради техните суеверия и разказва за ритуалните им действия, съпроводени с магически песни и танци [Strabo. 7, 3, 4]. Всъщност, танцът и мимическото възпроизвеждане на митологични прецеденти вървят ръка за ръка. Известно е сведението на **Демостен** в неговата реч „За венеца“ [Demosth. 18, 259-260] за подобен мито-ритуален песенно-танцов комплекс. Като напада своя противник **Есхин**, той описва неговото участие в тракийските свещенодействия в чест на **Сабазий**: „...през деня, според инвектите, той води из улиците хубавите **тиаси**, увенчани с венци от копър и бяла топола, под възгласите еуби сабóй и хюес áтес, áтес хюес“ ( ὈÁη ἔτθθη ἔτθθη ὈÁη). „Старите жени те наричаха хороводец...“, укорява Демостен своя противник, който подхваща виковете и повежда танца, увенчан с бръшлян.

По-ясна представа за тези миторитуални изяви ни предлага Флавий Филострат в своята биография на Аполоний от Тиана. Аполоний укорява атиняни заради Дионисиите, които извършват през месец Антестерион. Той предполага, че те се събират в театъра, за да послушат монодии (солово пеене или декламация) и хармонически съчетания от парабази (хорови песни в драматургично произведение, но сюжетно несвързани с него) и ритми. Но вместо това той разбира, че те скачат и танцуват под съпровод на флейта и че под звуците на свещените Орфееви песни имитират **нимфи**, **ори** (богини на сезоните) или **вакханки** [Philostr., Apoll. Tyana. 4, 21]. За него не буди съмнение оплаквателният характер на Орфеевите песни [Philostr., Apoll. Tyana. 8, 7].

Атений [Athen. 14, 629d] привежда списък с имената на някои танци, които според него са по-често срещани и с по-семпла хореография. В него без пунктуация, се появяват и ... FrÚgioj nibatismŌj Qr@kioj kolabristmŌj (kalabristmŌj) telesifj. Около този тракийски танц, наричан колабрисмос, има различни тълкувания. Някои специалисти го схващат като „танц на малките прасенца“ от kŌlabroj - прасенце. Но тъй като на няколко други места Атений

използва този израз в контекста на похотливи стихове, често се мисли за един неприличен, оргиастичен танц, подобен на кордакса на античната комедия.

При това не е изключено участниците/участничките (?) да са били маскирани като прасенца, което ще съответства на ритуалния контекст. Полукс [*Pollux*, 4, 100] обаче, като повтаря сведението на Атений ( kolabristmōj Qr@kion Ôrchma ka^ KarikÒn), добавя към него обяснението, че става дума за танц с оръжие: Ἄν δὲ καὶ τοῦτο τῆν Ὀρλίον. В илюстрация на този присъщ на траките маниер на танцуване с оръжие се посочва една атическа чернофигурна амфора от VI в. пр. Хр., сега във Walters Art Gallery в Балтимор, върху която са представени шест въоръжени траки, които гледат наляво. Трима от войните са коленичили зад кръглите си щитовете, а другите трима са изправени с лъкове в ръце. Алюзии на сведенията на Атений и Полукс се долавят в лексикона *Суда* и у Зонара, както и у Хезихий.

Античните свидетелства допълват представата за местни музикални традиции с описанието на специфични оплаквателни песнопения, които са доста характерни за траките. У Хезихий е запазено описанието на вид тъжна, оплакваща смъртта на тракиецка песен, която се изпълнява в съпровод на флейта и се нарича **торелле** ( ὀϊνάειε). Наименованието се схваща като рефрен със смисъл на „той си отиде“, „плачи“, „оплаквай“ или нещо подобно на „тра-ла-ла“.

Изглежда такива са и споменатите от **Филострат** песни [*Philostr.*, *Heroikos*. 3, 16, 680], пети в чест на митичния тракийски цар **Резос**, както и описаните в схолиите към Есхиловата трагедия „Перси“ оплаквателни песни [*Schol. Aeschyl.*, *Pers.* □ 938], с които **мариандините** оплакват преждевременната гибел на своя **херос**-епоним **Мариандин** в разцвета на лятото.

□ Самият Мариандин най-много прославя оплакваческото свирене с флейта и научава на него **Хиагний**, бащата на злощастния **Марсий**. Според този разказ съществува дори специална **мариандинска флейта**, предназначена за оплаквателни песни. **Схолиите** към същата Есхилова трагедия [*Schol. Aeschyl.*, *Pers.* 1054] обясняват, че □ „**мизийска песен**“ ( τὸ Μῦσιον □ mšloj) се нарича оплакваческата песен, защото **мизите** и **фригите** са най-добрите оплаквачи.

С погребален характер е и т.нар. линова песен, известна още като **тренос** - песен с тъжна мелодия, оплакваща ранната смърт на прекрасен юноша и олицетворява скръбта по края на пролетта. За неин създател се смята митичният тракийски музикант Лин, известен като изпълнител на религиозни песни. „Той си спечелил слава заради музиката си, по-хубава от тази на всеки негов съвременник или предтеча“. Аполон го убива, задето дръзва да му съперничи в пеенето.

При смъртта на Лин, според **Павзаний** [*Pausan.* 9, 29, 7], траурът по него се разпрострира сред целия варварски свят и дори при египтяните има песен за Лин. За Павзаний няма съмнение, че още Омир знае една елинска песен за страданията на Лин, заради които неговият син **Памфос** го нарича Ойтолинос (обреченият Лин). Според

---

**Павзаний** [*Pausan.* 9, 29, .8], **Памфос** съчинявя най-старите атински химни, а другият син на Лин - Исмений - е учител по музика и е убит от Херакъл.

Подобни аспекти изглежда крие и музикалното изкуство на Орфей, защото му се приписва мистичната поема „Слизане в Ада“ ( Κατ᾿βασίς εἰς τὴν Αἴδου). Не остава съмнение умението му да преминава в отвъдното, и да покорява с магията на музиката си владетелите на подземното царство, за да изведе любимата си **Евридика** от света на мъртвите и да я загуби още веднъж - този път завинаги.

Спецификите на тракийската музика са ясно доловими за елинските наблюдатели и те не пропускат възможността да я подчертаят. Анекдотичен е примерът с разказвания от **Аристотел** в неговата „Риторика“ случай с оратора Теодор от Бизантион [*Aristot., Rhet.* 3, 2, 1421 a], който живее през втората половина на V в. пр. Хр., по-млад съвременник на Тразимах и конкурент на **Лизий**. Той е подразнен от изпълнението на тракиец-китарист **Никон**, който свири и пее „по тракийски маниер“ и с тракийски акцент.

Изглежда съществуват и специфично тракийски жанрови форми, разпространени в древния свят. Страбон □ споменава за тракийски пеан ( παϊανισμὸς) с рефрен „ие пайан“ ( ἰὰ παϊῖν), наричан **титанизъм** [*Strabo.* 7, □fr. 40]. **Диодор** изрично подчертава склонността на траките да величаят с песен бойните си подвизи [*Diod.* 33, fr. 14]. Може би от тази традиция, идва и етиологическата игра с наименованието на **пеоните** и **пеана**. Впрочем, пеанът - песен, подобна на войнствен химн с рефрен, пята от воюващите преди влизане в бой за измолване на победа, а след победата - в благодарност към боговете-покровители - добре подхожда на войнствения начин на живот на траките.

От този широк кръг на песенна изява на тракийската култура трудно отделим е един друг тип музикално изкуство с практическа насоченост: това са магическите припявания-баяния (еподи), с които си служат маговете-поети и знахари за да лекуват едновременно и тялото, и душата. С подобни религиозни и магически умения се славели тракийските лечители, последователи на **Залмоксис**, за които се говори, че могат да направят човека безсмъртен. В Платоновия диалог „Хармид“ [*Plat., Charm.* 156 d] Сократ привежда философията на тяхната лечителска практика:

„А Залмоксис - разказвал на **Сократ** един тракийски лекар от учениците на Залмоксис - нашият цар, който е божество, говори, че както не бива да се заемаме с лечението на очите отделно от главата, тъй не бива да се заемаме с лечението на тялото отделно от душата.“ А душата те лекуват с баене и припяване, които напомнят за мелодекламативния начин на Орфеевата проповед. Припяването е не само музика и поезия, но и лечителна практика, магия, а и техника за религиозно-идеологически внушения.

Явно тракийското музикално изкуство се формира в духовното пространство между живота и смъртта, което за тях не е умирање, а само друг живот или път към него, за да се изгради представата за неделимостта на първичния социален колектив. По този начин

тя се натоварва и с тайнството на обезсмъртяването. Ако музиката е средство за лекуване на душата, то тя е и средство за общуване с отвъдните сили. Затова и Орфей може да преминава през нивата на единното космическо пространство като извежда душата на своята любима Евридика.

В този смисъл музиката у древнотракийското общество е и символ, и израз на тракийската култура, която отделя катеорично посветени от непосветени. Тя може да получи своя класификационен код в контекста на идеологическата техника, т.е. от гледна точка на двата пътя за общуване с отвъдното - индивидуалния (т.е. от орфически, аристократичен тип) и колективния (от дионисов, т.е. народностен тип).

По този начин на единия полюс може да се постави музикалното изпълнение на струнните инструменти, което предизвиква индивидуален екстаз, за да се натовари с цивилизационни значения. На другия полюс заемат място предизвикващите колективен екстаз в наподобяването на първичния хаос оргиастични духови и ударни инструменти.

Като средство за общуване с отвъдното и пътуване през него М. и м. и. се натоварват с магически възможности да въздействат над живата и неживата природа. Затова и музикалният инструмент излъчва сакралност и магически възможности в света на тракийските религиозни представи. Те са не само интегрални на техниката за довеждане на душата в транс, чрез която жрецът-маг събужда у себе си божественото, но и се превръщат в магически средства за пътуване през нивата на космическото пространство по подобие на жезъла на **Хермес**. Затова и античните сведения за тях са тясно свързани с описанията на религиозния живот на древните траки.

Най-внушителна и поразяваща със своята баталност е уводната сцена на Есхиловата трагедия „Едони“ от тетралогията „Ликургия“, съхранена за жалост само в няколко оскъдни фрагменти. В нея поетът описва свещените планински инструменти на тракийското божество **Котис (Котито?)**, с които дионисовите свещенослужители извършват религиозните си тайнства: флейти, медни **кимвали**, **тимпани**, в съпровод с мистични песни, подражание на рев на животни и мимически изпълнения.

Едва ли е случайна литературната традиция, според която посветените в орфическите (т.е. от аристократичен тип) тайнства презират изпълнението на флейта, оргиастичен „инструмент, който разхлабва душата и довежда до транс адептите на бог Дионис“, защото то разкривява и нарушава хармонията на чертите на човешкото лице.

Противостоянието на двете нива на изповядване на **орфическата религиозно-политическа доктрина** намира израз в елинското митологично мислене посредством кода на музиката - противостояние на изпълнителя на струнни инструменти и изпълнителя на духови инструменти (Аполон и **Марсий**). В социален план това е рефлексия на противостоянието на индивидуалната (от орфически тип) и колективна (от дионисов тип) екстатика. Така музиката и музикалните инструменти в тракийския религиозно-политически живот получават своите специфични социални измерения, функционално неотделими от ритуалните практики.

Най-популярен от музикалните инструменти сред траките изглежда е **авлосът**, който съответства на съвременния обой, а не както се приема за обичайно - на флейтата. Авлосът е варира по големина, тонов обем и тембър. Докато лирата и китарата съпровождат епическата и лиричeskата поезия, с авлос се придружават драматичните изпълнения, тясно свързани с Дионисовите дитирамби, или пък сее използва за самостоятелни музикални изпълнения (авлетика). Изобретяването на авлоса се отнася към фригийските територии. Според приписвания на **Плутарх** трактат „За музиката“ [3] за първи авлетист се смята Хиагид [Cl. Alex., Stromat. 1, 16], съвременник на прочутия малоазийски певец **Олимп**, следван от сина си Марсий, когото почитат като създател на фригийската гама [Plin. 7, 204]. Негов ученик и любимец става **Олимп** [Plut., De mus. 5].

□

Широкото разпространение на авлоса в паметниците на изобразителното изкуство в Средиземноморието свидетелства, че сътворяването на този инструмент може да се локализира в духовния епицентър на Анатолийско-Средиземноморската етнокултурна общност, често идентифициран от елинската митология с древнотракийски персонажи. Самият митичен образ на музиканта Олимп е вероятно персонификация на елинската представа за музикалните традиции на траките около мизийския Олимп, известен с религиозните свещенодействия в чест на **Великата богиня-майка** и **Идейските Дактили** - митични същества, създали музикалния ритъм, според **Изидор** [Isid., Orig. 11, 6].

Плутарх □ нарича Олимп „авлет от фригийски произход, съставил, както казват, в чест на Аполон **авлетическия ном** (т.е. строго издържан звуков ред), наричан **поликефалос**“ [Plut., De mus. 5]. Той е любимец на Марсий, който се научава да свири на флейта от него и занася в Елада енхармоничните номи, с които елините си служели по време на празниците в чест на боговете. **Аристоксен** в първата книга на трактата си „За музиката“ [Plut., De mus. 10] разказва, че Олимп първи изсвирва на флейта в **лидийска гама** погребална песен по повод смъртта на **Питон**. На друго място Плутарх [Plut., De mus. 10] **ритмите, просодията и хорейя**, с които си служи много при хвалебните песни в чест на Майката на боговете. Някои мислят, че Олимп създава и хореймба. Всяка от старите песни доказва, че това става наистина така“. нарича Олимп „създател на номовата музика, който. употребява

Близка до авлоса, **флейтата** е много употребявана в дионисовите празници и оргиастичните свещенодействия на Великата богиня-майка. Според схолиона към Есхиловата трагедия „Перси“ същият Хиагид се научава да свири на флейта от Мариандин, епоним на тракийското племе мариандини [Aeschyl., Pers. 938]. Като защитавайки божествения произход на музиката и в частност - на флейтата, Плутарх □ свидетелства, че „също и жертвоприношенията на **хиперборците** били, казват, донасяни в **Делос** под звуците на флейта, **сиринкси** и **китари** [Plut., De mus. 9]“. Под звуците на флейта се изпълнява песента Ситалкас, както и оплаквателните **тренически** песни. Атеней добавя, че много варвари изпращат своите парламентъори с флейта и лира [Athen. 14, 627 d].

Разновидности на флейтата, употребявана от малоазийските траки, са фригийските и **берекинтийските флейти** [Ovid., *Fast.* 6; Verg., *Bucol.* 5, 85]. Наречени са така по името на планина във **Фригия**, известна със свещенодействията в чест на Великата богиня-майка. Това е инструмент, подобен на авлоса, но с по-сложно устройство и малка извивка в края. През римската епоха формите на флейтата се обогатяват и се разширяват списъка на своите наименования: **корну** (cornu), **букина** (bucina), **литуус** (lituus).

Тракийски произход се приписва и на един друг, смесван с флейтата инструмент - **сиринкса** (sàrigx), изготвян от тръстика. Едноцевният сирикс почти по нищо не се различава от флейтата. Това е на практика овчарска свирка, поради което се превърнала в обичаен атрибут на бога на горите и пасищата **Пан**. Изобилието от релефни и статуарни изображения на този характерен за гуляйджийската компания на **Дионис** спътник показва широко разнообразие в изработването, както на едноцевния, така и на многоцевните сирикси. Според съхраненото у **Атений** сведение на Евфорион от Халкидика, сириксът се смята за изобретение на **медите Ронак** и **Севт** [Athen. 4, 184 a].

Предимно с бойно предназначение - за даване на сигнал - е **салпинксът** (sàlpigx), т. е. тръба или тромпет [Plut., *De mus.* 15]. Негова специфична разновидност е тракийският култов инструмент **салпинкс омойя** (sàlpigx çmобoi-a), подобен на днешната гайда, който издава ниски звуци [Xenoph., *Anab.* 8, 3]. За неговата употреба в тракийските царски пиршества наемква Ксенофонт. Употребява се най-вече при **Дионисовите свещенодействия**. С течение на времето този инструмент загубва първоначалния си вид. Елините изоставят кожената му част и той се модифицира във военна тръба с 4 - 7 отвърстия [Pollux. 4,85; Diodor. 16, 27; Polyb. 4,20.60; Pausan. 3, 17]. В този си вид често замества военния рог, който също намира широка употреба сред траките [Xenoph., *Anab.* 7, 1].

От **елинистическата епоха** насетне, малко след 200 г.пр.Хр., когато жителят на Александрия Ктезибий изобретява **органа** (воден и пневматичен), започва неговото разпространение в тракийските земи. Той се употребява не само като концертен инструмент, но много повече във войската и при църковите игри за даване на сигнал и в съпровод. По-късно получава популярност при борбите, състезанията в амфитеатрите и на арената, поради което се превръща в традиционно изображение при гладиаторските сцени. От 1936 г. в Софийския Археологически музей се пази интересен гладиаторски паметник, намерен в с. Татарево, Първомайко, с изображение на античен воден орган с две човешки фигури отстриани.

При прочутите оргиастични свещенодействия в чест на Великата богиня-майка (**Реа**, **Кибела** и т.н.), както и при празнуването на **Бендидиите** и **Котитиите**, освен духови инструменти, неотменно присъстват и шумните ударни инструменти: тимпани, кимвали, **кротали** (кастанети), **звънчета**. С разпространението на култа на **Изида** в тракийските земи широка употреба намера и староегипетският **систраон**. Открит в земите на Нилската долина около 3000 г. пр. Хр., едва през елинистическата епоха той получава и известни светски функции. Един бронзов систраон от римската епоха е намерен при разкопките на

**Ескус** (дн. с. Гиген), за да засвидетелства, че широкото разпространение на този инструмент благодарение на неговата употреба в Дионисовите свещенодействия и римските **Сатурналии** оставя дълбоки следи и в музикалната култура на древнотракийските земи. В обичая на strandжанските кукери по време на своите обредни танци да носят в ръцете си подобен на систрона инструмент може би е късна реминисценция за неговата древна употреба. Подобно свидетелство е и изображението върху една монета от **Кабиле** (до г. Ямбол), от ок. IV в. пр. Хр.

Най-загадъчният сред инструменти остава **ромбосът**/рюмбосът ( rŏmboj, rŭmboj). Той е магически кръг, привездан в движение от шнур, прокаран през него [Ovid., *Ars Am.* 1, 8. 7; *Fast.*, 2, 575; *Prop.* 2, 6. 26; *Hesych.* s. v.]. Магьосниците го използват при своите заклинания [Ovid., *Fast.* 2, 575], посвещения [Clem. Alex., *Protr.* .....; *M. Ant.* 5, 66; *Hesych.* s. v. <sup>TMn</sup> *ta:j teleta:j*] и предзнаменования. На неговото движение се приписва мощна магическа сила [Theocr. 2, 30], особено при заклинанията за възвръщане на любимия или за предизвикване на любов [Luc., *Dial. m.*, 4, 5; Ovid., *Ars Am.* 1, 8.7; *Prop.* 2, 6.26; 28.35].

Често наименованието на ромбоса се асоциира със самата магия или магическо заклинание (предимно с еротичен характер). Приведен в бавно движение, той издава глух, а в по-бързо - остър и висок звук. Употребяван е като музикален инструмент в оргиастичните свещенодействия на Кибела [Athen. 14, 636a], на Реа и **Деметра** [Apoll. Rhod. 1, 1139], на **Бакхус** [Anth. Pal. 6, 165]. Особено място той намира в честването на тракийската богиня Котис (Котито?) [Schol. Apoll. Rhod. 1, 1139; 4, 143; *Etym. Magn.* 706. 28 rŭmboj; *Eustath.* 1387.47; *Phot.* rŏmboj (rŭmboj); *Schol. Theocr.* 2, 18].

Атическият комедиограф **Евполид** (втората половина на V в. пр. Хр.), в навечерието на Сицилийската експедиция поставя на сцената комедията „Бапти“, в която пародира свещенодействията ѝ. В малкото съхранени фрагменти от нея и в литературно-коментаторската традиция към нея ромбосът заема важно място. В контекста на Еврипидовата трагедия "Елена" той е асоцииран с шумните оргиастични ударни инструменти (тъпан, тамбурин?), използвани в Дионисовите тържества [Euripid., *Helen*, 1362-1363].

Винаги противостоящи на оргиастичните духови инструменти са струнните - изобретение на Хермес и атрибут на бога **музагет** Аполон. Най-разпространеният музикален инструмент в изобразителното и словесното изкуство, тясно свързан с траките, е **лирата**. Нейното изнамиране - наред с това на китарата - се приписва на Орфей. Той я превръща в инструмент за самостоятелно музикално изпълнение. Често смесвана с нея е и китарата, която в Еврипидовата трагедия „Вакханки“ [ст. 555] е музикалният инструмент на Орфей. Тракийската китара, известна от изображения, е подобна на арфата или на китарата, употребявана в Средновековна Европа през IX - X в. Според **Александър Полихистор** [FHG III, 233, ¶fr. 52], първият, въвел свиренето на струнни инструменти (едновременно с Идейските дактили), бил митичният мизийски музикант Олимп.



**Китарата** (kithara или cithara) е по-голяма и по-мощна форма на лирата, използвана от професионалните музиканти и за солови изпълнения, и за акомпанимент при рецитация и пеене. Тя се състои от приблизително квадратна дървена кутия, преливаща в единия край в тежки дръжки. Първоначално има 5 струни, но по-късно се развива до 7 и 11 струни. Тъй като те са с еднаква дължина, диапазонът на звученето зависи от тяхната дебелина и обтегнатостта на всяка една от тях. Обикновено при свиренето на китарата музикантът седи.

Не е трудно да се повярва, че първичните функции на лирата в ръцете на (жреца-маг) Орфей е вероятно и средство както за привеждане на душата в състояние на транс, така и средство за летене, подобно на стрелата на Аполоновия жрец **Абарис** или на жезъла на Хермес. Сакралността ѝ прозира в нейните широки религиозно-политически функции при обичая на **гетите**, според сведението на **Теопомп**, да изпращат с китари посланиците си, когато измолват мир [*y Athen. 14, 627*]. **Йордан** в своята „Гетика“ разказва, че когато **Филип II** напада **Одесос**, гетските жреци с китари в ръце излизат насреща му, молейки боговете да отблъснат македонците [*Iord., Get. 10, 35*]. В паметниците на тракийското изкуство тракийският бог-конник е представян често с лира и китарата.

Интегралното единство на лирата и музикалната култура на траките произвежда толкова силно впечатление у елинския наблюдател, че дори се прелива във византийската литературна традиция, която извършва подмяна на обичайните тракийски персонажи с новите си северни съседи - славяните. Така византийският историк **Теофилакт Симоката** [*Theoph. Sim., Hist., 6, 2*] разказва за едно странно събитие от 591 г., когато император **Маврикий** отива на лов в местността, наричана **Евант**. Там телохранителите му залавят трима славяни, които нямат нищо друго в себе си, освен лири, наместо оръжие. Те обясняват, че ги носят, защото не са свикнали да употребяват оръжие. Тяхната страна не произвежда желязо и те водят миролюбив живот, и предпочитат изучаването на музиката. Историята на славянските нашествия и тяхното заселване на Балканите показва обаче далеч по-различна картина.

Лироподобен инструмент с триъгълна форма и дванадесет струни, свързани и настроени две по две в **октава**, е **магадидът** ( mʰgadij), чието название, според приведеното от Атеней [*Athen. 14, 634*] свидетелство на Дурис от Самос, произхожда от името на тракиец **Магадис**. Поради това, изглежда, и **Полукс** [*4, 61*] твърди, че някои музикални инструменти са смятани за тракийско изобретение, като например магадидът. По време на обедите тракийските царе, според Атеней, не са чужди на насладите на музикални изпълнения с този инструмент [*Athen. 14, 637*]. До лирата и китарата в широка употреба са и някои техни разновидности като барбитон, самбика, набла, които носят изключително ритуален характер.

---

През 680 г. Шестият **Вселенски събор** в **Константинопол** осъжда спомена за Дионисовия култ, неговите шумни танци и песни. Но през XIII в. на Московския църковен събор се наложило отново да отхвърли с възмущение „безсрамните“ и „скверните“ игри, които се вършат „яко Дионисов празник празнуват нечестивы елини“. В „Синодик“ на цар Борил (X в.) изрично се указва, че в България по онова време все още са съхранени много езически обичаи, вписани със специални анатемии, наред със споменаването на обреди, подобни на елинските. На тях продължават да звучат и онези древни звуци, които огласят векове наред древнотракийските земи. В „Номоканон“ на Матей Властар, съхранен в славянски ръкопис от XVI в., описанието на празнуваните в чест на Дионис свещенодействия странно наподобяват тези на кукерските представления.

Времето разтваря и поглъща цветовете на един бавно гаснещ древен свят, чиято мощ неусетно се прелива в новоформиращата се култура на средновековното българско общество, за да съхрани онази първичност и опияняваща екстатика на древността, изразявана в звуци.

□

[Ваня Лозанова]

□

### Литература:

**Ангелов, Б. 1956:** Вести за народни игри и песни в старобългарската книжнина. - ИИМуз., Т. 2-3, ... .

**Андреев, А. 1952:** Староегипетски систрон в нашите земи. - В: ИИМуз., Т. 1, ...-... .

**Андреев, А. 1956:** Приноси към музикалната история на нашите земи. - В: ИИМуз., Т. 2-3, ...-... .

**Богданов, Б. 1979:** Литературният герой преди литературата. - Литературна мисъл, год. XXIII, кн. 10, ...-....

**Лозанова, В. 1993:** Мито-ритуалният комплекс на тракийските Котитии. С.,

... .

**Ракева-Морфова, Зл. 1952:** Изображение на античен воден орган. - В: ИИМуз., Т. 1, ...-....

**Ракева-Морфова, Зл. 1959:** Антични музикални инструменти в археологическите находки от България. - В: ИИМуз., Т. 5, ...-... .

**Фол, Ал. 1986:** Тракийският орфизъм. С., ....