

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ”
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНТСКИ ФАКУЛТЕТ

ЙОРДАН КРАСИМИРОВ БАНЕВ

Disciplina musica и музикално мислене през
втората половина на XIII и началото на XIVвв. –
три трактата: латински, гръцки и арабски

ХАБИЛИТАЦИОНЕН ТРУД

София, 2012 г.

Съдържание

Въведение	3
I. Методически аспекти	5
I. 1. Исторически граници	5
I. 2. Представяне на текстовете	8
I. 3. Понятията <i>disciplina musica</i> и музикално мислене, методология на работата	11
II. Диалогът на трактатите	15
II. 1. Латинският трактат Anonymus [Tractatus de musica] <i>Disciplina musica</i> и музикална педагогика	15
II. 1. 1. Музикално мислене и музикотерапия	20
II. 2. Трактатът на Георги Пахимер <i>Quadrivium vel</i> <i>Σύνταγμα των τεσσάρων μαθημάτων, αριθμητικής,</i> <i>μουσικής, γεωμετρίας και αστρονομίας</i>	24
II. 3. <i>Kitab al-Adwar</i> – Книга за кръговете на Сафи ад Дин ал-Урмауй	30
II.3.1. Схематичност и макамно мислене	33
II.3.2. Теоретическа музикална систематика	37
II.3.3. Ебджед-нотация и музикалност	42
II.3.4. Терминология и ритъм	48
II. 3.5. Музикални проекции	55
III. Преводи	59
III. 1. Anonymus [Tractatus de musica] – XIII в.	59
III. 2. Георги Пахимер – <i>Qudrivium</i> или Съчинение за четирите науки	88
III. 3. Сафи ад-Дин ал-Урмауй „Книга за кръговете“	112
Използвана литература	136

Въведение

Настояща работа е опит да се разкрие музикалното мислене, създало три текста на различни музикални общности в единно историческо време. Стремехът бе, изхождайки от предпоставката че в музикалните трактати музикалното мислене може да бъде разкрито или скрито, т.е. явно или неявно присъстващо, или пък въобще изключено от внимание, да се долови доколко музикалното е запазено в научните текстове.

Работата съдържа три глави. Глава I въвежда в епохата и текстовете, които тук са включени, спира се върху употребяваната като технически термин *disciplina musica*, уточнява понятието музикално мислене и използвания метод. Глава II е разработка на темата „*disciplina musica* и музикално мислене“ в трите трактата. Глава III включва необходимия за провеждането на темата цялостен или частичен превод на съответния трактат.

* * *

Запознаването с представените тук текстове за музиката е в посока от изток на запад, по пътя на, образно казано, *lux musicalis*.

Много силно впечатление прави фактът, че не са европейци музикантите, които първи въвеждат буквената нотация в познатия ни нагледно-инструментален смисъл – табулатурата – и първи твърде изкусно я използват, които първи развиват теоретическото и практическото инструментознание и първи описват съвместното свирене, така да се каже органа – *Tarkīb*¹; които по отношение на Средиземноморието са и първенците в твърде нашумялата и модерна днес „музикотерапия“², и ни дават

¹ Тъй като в музиката *таркиб* изразява „съвместното свирене“ изобщо, терминът не бива да се сравнява с познатия *магадизъм* – успоредно октавово свирене на известен в античността инструмент *магадис*.

² Одринската болницата “Баязид II” е първото известно в света нарочно, специализирано музикално-психиатрично заведение. Съградено е за болница по заповед на самия Баязид II от петък, 23 май 1484 г. Падишахът поръчал градежа лично на придворния архитект Хайреддин,

лютнята, която, както знаем, става любимият музикален домашен инструмент в Западна Европа. Въпросът, който най-вече се налага, е защо тези – очевидно, малко е да ги наречем напредничави – музиканти-мислители повече 1000 години упорито странят от петолинейната нотация и още по-упорито – от всякакво в западноевропейски смисъл многогласие. Пеене *in dupla*, *in tripla*, *in tetrapla*, контрапункт остават за тях не само напълно чужди думи, но и напълно чужди феномени.

Следващият въпрос е защо в единствения град на два континента – града-цар, където от VII в. насетне се използва само гръцки език, всичко теоретично писано за музиката, което (странно!) започва едва след 10 в., изобщо не засяга инструменталната практика (а гръцкият език е този, на който са написани античните трактати и по тази причина в Източната римска империя не важи прочутото *graeca sunt, non leguntur*). При очевидно многоучения Георги Пахимер³, чийто текст е приведен, виждаме събрана цялата антична теория с пълни подробности, но, що се отнася до музикалната практика, Пахимер не я засяга.⁴ Изобщо във Източната римска империя текстовете за нея се отнасят единствено до онова, което много по-късно и в голяма степен неправилно е наречено „Византийско пеене“. И този „инструментален“ недостатък го намираме именно при хората, които от Цариград пращат като подарък за Пипин Къси най-голямото инструментално величие на Запада – органа.

Последният въпрос, който всъщност може би е първи, е защо в диалога с иноезичната мъдрост западният музикант на драго сърце приема нотно-инструментално-мелодийно-терапевтичния майсторлък на източния музикант-мислител, но в никакъв – и, така да се каже, музикалната му „концепция“ музикалната „визия“, смислово-съдържателните основания на

със замисъл за лечение с музика. Сградата е великолепен паметник на османската архитектура и на психиатрията, който няма подобие нито в Ренесанса, нито в историята на болничното дело. Главната ѝ част е голямо елипсовидно помещение с един централен и 12 околни купола и 6 гуще (сепарета) – болничната зала. Самата болница е част от огромен комплекс, в който има и джамия, баня, печатница, училище, хан.

³ Георги Пахимер (1242-1319) е известен преди всичко като хронист, със своите Истории: *Συγγραφαὶ ἰστορίαι* – шест книги за Михаил Палеолог и седем книги за Андроник Палеолог.

⁴ Тук не се спирам на въпроса за въвеждането от Пахимер на „практическите“ термини *απихιμα* и *ιχος* в теорията, както и терминологичното изравняване, което прави, между църковните осем гласа и античните *тонове* или *τροπоси*. Изчерпателно по въпроса за отношенията между Пахимеровата теория и практиката гледай Herbert Hunger, *Βυζαντινὴ λογιотεχνία*, τόμος 3, Αθήνα, 1994.

неговата изкусност. Защо само на западноевропейеца му е същностно необходимо в края на краищата „добре“ да се temperира, а друга култура дори и не теоретизира полутоновата температура?⁵ И защо същият този европейец предявява претенцията неговото мислене и температура да бъде *музикалният* коректив на музиката като изкуство.

Най-късо основният въпрос може да се сведе до: защо и как музиканти-мислители, които в изходната си точка изглеждат напълно еднакви, се оказват впоследствие музикално различни и дори векове наред странят едни на други. Така представената работата косвено търси да разбере защо, обобщено казано, източният човек е в музикално отношение (а и не само) коренно различен от западния. Търси причината за музикалната разлика между тях. Дали, например, тя може да се разкрие на ниво наука, тоест при физико-акустичното осмисляне на музиката, нагледността на което е *sectio canonis*, или и някъде другаде. Иначе казано, въпросът е защо латинският, гръцкият и арабският текст, които започват с деленето на струната и чрез това изглежда желаят вярност към древногръцката музикална наука (следователно, според някои, и към древногръцката *музика*), са в плодовете си толкова – до степен на отчужденост различни.

I. Методически аспекти

I. 1. Исторически граници

Латинският, гръцкият и арабският текст са разгледани в контекста на отношенията *disciplina musica* – музикално мислене през втората половина на XIII и началото на XIV вв. Посоченият период би могло спокойно да бъде определен като „време разделно“, по смисъла, който Ортега-и-Гасет влага в думата „кризис“. Време, което е изключително смислозадаващо за цялото Средиземноморие и, в частност, за осмисления музикален опит, за музикалното мислене. По отношение на музиката именно тогава се доначертават последните линии, които векове напред ще различават музиката общо казано на Запада от музиката на Изтока. Конкретно в Западна Европа с

⁵ За сравнение, познатият и в западна Европа композитор, изпълнител и теоретик на османската класическа музика Раулф Йекта (1871-1935) помещава между Сол и Ла на първа октава три диеза.

XIV в. идва и „новото изкуство“ – Ars Nova, което през 20-те години на века ще смени старата техника на Ars Antiqua.

Това е време на особен етап в съществуващия от векове диалог и политико-духовен сблъсък между латинско-гръцко-арабско пишещия свят. Сред най-важните събития тогава непременно трябва да се посочи неуспешният опит за уния между Изтока и Запада, известен като Лионска уния (1274/6). От този век започва последният период на съществуване на Източната римска империя, по-късно наречена Византия. Само петнадесет години след края на латинското владичество и разграбването на Константинопол император Михаил VIII Палеолог прави опит да обедини Константинополската и Римската църкви и да получи политическа и икономическа подкрепа както за възвръната Източна римска империя, така и за войната срещу вече създадената Османска държава. На Запад пък реконкистата успява през XIII в. да си върне на практика цяла Испания, с изключение на областта около Гранада, която ще бъде отвоювана едва в края на XV в. Разпадналият се могъщ халифат на Абасидите, който е унищожен от монголските орди именно през XIII в., ще бъде възстановен след около триста години от османския султан Селим.⁶ В исляма XIII век е важен не само с разоряването на Багдат, края на селджуксото и началото на османското надмощие, но и с творчеството на най-известния поет-мистик – персиецът Мевляна (Джелаледдин Руми – 1207-1273 г.) и създаването на дервишкия Мевлеви-орден. До 1924 г., когато бива забранен от Кемал Ататюрк, Мевлеви-мистицизмът не само, че страни от войнстващия ислям напълно в традицията на известният, превеждан на латински и еврейски суфи-мистик ал-Газали (Algazelis – 1058-1111 г.), но съществува предимно като музикален. Мевляна завинаги свързва суфизма с музиката и с танца, известен като „танцът на въртящите се дервиши“.

По това време в Константинопол латинският език става твърде важен, особено що се отнася до дипломатията и търговията. Тъй като всички стари източните провинции се оказват безвъзвратно загубени (Египет, Сирия, Палестина и по-голямата част от днешна Турция), *de facto* съществуването на

⁶ Султан Селим I (1512-1520) довежда в Константинопол последния номинален Багдадски халиф, и го принуждава да му предаде халифското право и титул. С това той и формално получава правата да бъде начело на всички мюсюлмани.

Константинополската империя се оказва в почти пълна зависимост от връзките с намиращите се под Римската юрисдикция християнски земи. В политически план именно по това време укрепва една нова форма на политическа власт – пазарната, което издига Венеция и Генуа до хегемони в християнското Средиземноморие. От своя страна Западът желае на всяка цена както да осъществи унията, така и да подчини в духовно-икономическо отношение християнския изток. Последното е видно не само от историята на Византия, но също и от историята на българската държава през целия XIII в. – най-вече по времето на Калоян и по-късно, по времето на второто българско царство с възстановената при Иван-Асен II патриаршия (1235 г.).

Именно през XIII в. се установява могъщото духовно течение, известно под името *исихазъм*. То става отличителната черта на християнския изток най-вече в лицето на монашеството. Исихастското разбиране за християнския живот не само се оказва основният фактор за несполуката на унията, поради принципното си разминаване се със западното богословие, но и най-съществено повлиява върху химническата практика на православие. Именно през XIII и XIV вв. живее, пише и пее Йоан Кукузел, чиито прекомерно пространни песнопения, на практика годни само за всенощни бдения, са отглас на исихазма, който през средата на XIV в. е богословски защитен от Григорий Палама (1296-1359). Тъкмо през този век в Англия францисканецът Роджър Бейкън, четейки също и арабските преводи на Аристотел, установява съвременния, тоест експерименталния метод на наблюдение, различен от схоластическия. В богословски план, през XIII в. схоластиката отново подема Аристотел – в творенията на Алберт Велики и Тома Аквински, а след това и в големия спор „Реалисти – Номиналисти“, който по отношение на предмета и аргументацията се оказва спор не теологически, а изцяло философски. През 20-те години XIII в. възниква съвременният университет (Кеймбридж, Оксфорд) и Париж се издига като средище на най-доброто музикално образование, прославил се с именитите си композитори и диригенти от предния век Леонин и Перотин. Получава се така, че в това „време разделно“ на Запад започва Ренесансът и търсенията на духа (в изкуството) се обръщат така да се каже навън, към интелектуалното. В православния Изток и суфизма се вижда стремеж към възможно най-пълно духовно вглъбяване. В православие това е известно като богословие на

исихазма. Обръщането на ума „навътре“ бива подигравателно наречено от противниците на исихазма „пъподушие“, а неговите последователи „пъподушни“⁷. Трактатът, обаче, на живеещия по същото това време Георги Пахимер, който тук е взет за едната от трите отправни точки, е изцяло в линията на *musica disciplina*. Ето защо той никак не се свързва със споменатия исихазъм и творчеството на Кукузел, нито с пападическото пеене като цяло, макар че по едно и също време единият (Кукузел) е *майстор* и протопсалт в „Света София“, а другият е протекдик на Константинополската патриаршия и един от големите учени в Цариград. Като учен той става последовател на невероятното желание и домогване на своя учител Никифор Влемид за премахването на гръцките числа (букви) в полза на арабските (наричани индийски). Опитът им успява след около седем века.

1. 2. Представяне на текстовете

Трите текста, представени в настоящата работа са: един латински „Аноним“, гръцкият текст на Георги Пахимер „Хармоника“,⁸ и „Книга за Кръговете“ (*Kitab al-Adwar*) на Сафи ад-Дин ал-Урмауй.⁹

Латинският Аноним няма друго издание освен посоченото. Очевидно той е попаднал в сянката на големите автори от това време: Йоан от Гарландия, от когото тук се взима част от Въведението му, Йероним от Моравия, Франко, Петър Пикард, Петър от Кръста (*Petrus de Cruce Ambianensis*), Йоан, наречен Балокс. В енциклопедията *Thesaurus Musicarum*

⁷ Ομφαλόψυχοι – Gregorius Palamas, *Pro hesychastis*, I, 2, 11 (TLG 3254.003). Често на български език подигравателното *omphalopshyhia* се превежда „пъпоумие“.

⁸ Латинският и гръцкият текст са взети съответно от енциклопедиите *Thesaurus Musicarum Latinarum* (TML) на Илинойския университет и на *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG) на Калифорнийския университет. Пълната библиографска справка за качения в TLG текст е следната: Stephanou and P. Tannery, *Quadrivium de Georges Pachymère* [Studi e Testi 94. Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940]: 1, 3, 5-95, 97-199, 201-454. Посоченото издание е и използваното научно издание е света. Текстът на Сафи ад-Дин ал-Урмауй е по преводното турско издание, снабдено с обширен увод и въводителна студия, коментар и факсимиле на арабския оригинал – Safiyyüddin Abdülmüm'min Urmevi ve Kitâbü'l-Edavârî на Dr. Uygun, Mehmet Nuri, Isanbul 1999.

⁹ Safi al-Dîn ibn-Üsuf ibn-Fahir al-Urmawî, а според турското произношение Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevi. Знаменит изпълнител, композитор и теоретик по времето на последния абасидски халиф в Багдад ал-Мустасим. Със сигурност се знае датата на смъртта му – 1294. След разграбването на Багдад през 1258 отива на служба при силната тогава в Монголия ханска династия Джувайни, а след нейното сваляне (1286) изпада в немилост и след осем години умира. Остава като най-големият теоретик след Ибн-Сина (Авицена) и Ибн-Зайла (ум. 1048).

Latinarum само за XIII в. публикуваните текстове са публикувани деветдесет. Някои текстове са много кратки, дори под десет страници, а други са твърде обемни – например Anonymus, De expositione musicae (ок. 130 страници). Много от текстовете са анонимни. Решението тук да бъде взет представеният Аноним с част от Въведението на Йоан от Гарландия, а не нечий друг или пък, което изглежда най-правилното от гледна точка на изчерпателността, някой от текстовете на посочените известни автори се дължи от една страна на неговата обозримост и преводимост за целите на изследването и от друга – на изчерпателността му, що се отнася до главните положения в музиката и възгледите за нея през избрания период. Също така той е достатъчно представителен за главните музикално-теоретични линии, които са широко разгърнати в обичайно цитираните текстове. Заглавието на Анонима De musica¹⁰ показва, че текстът ще говори изобщо за музиката, а не за някаква нейна конкретна страна, например, De discantu, Practica artis musice, Ars musicae mensurabilis secundum Franconem, De plana musica breve compendium. За по-голяма пълнота на изводите, следващи от Анонима, са разгледани и някои места от Introductio musicae на Магистъра от Гарландия и Микролога на Гвидо.

„Хармоника“ на Георги Пахимер е втората част от неговия Quadrivium vel Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων (Съчинение за четирите науки). Трактатът на Пахимер един вид отделна част в неговите историко-философски занимания. Освен двете обстойни истории за императорите Михаил и Андроник Палеолог, от него са останали една Кратка история, Речи (declamationes), Упражнения към ораторската подготовка (progymnasmata), Коментар към Плановия „Парменид“ и Превод на различните диалектически топоси на Боеций.¹¹ Очевидно класическата, включително и латинска, образованост на Пахимер е толкова висока, че той с лекота, спокойно и просторно излага всички положения в artes liberales – като ги подрежда по

¹⁰ Пълното заглавие в TML е Anonymus Title: [Tractatus de musica] Source: Cashel (Tipperary), G. P. A. Bolton Library (formerly Cathedral Library), no. 1, 59-70.

¹¹ Translatio Boethii De topicis differentiis. На гръцки заглавието е: Γεωργίου πρωτεκδίκου καὶ δικαιοφύλακος τοῦ Παχυμέρη ἢ διαίρεσις τῶν τόπων τῶν διαλεκτικῶν, καθὼς διεῖλεν αὐτοὺς τῶν Ἰταλῶν τις καλούμενος Βοήτιος, οἱ δὲ καὶ μετηνέχθησαν πρὸς τὴν Ἑλλάδα διάλεκτον (TLG 3142.008). Буквално преведено, заглавието звучи много интересно: „От Георги Пахимер, протекдик и законохранител, разделение на диалектическите топоси, според както ги е разделил един от Италийците, наричан Боеций. Те именно се приведоха към Еладския говор“.

степен на родство: Математика (или аритметика), Хармоника (или музика), Геометрия (или стереометрия), Сферика (или астрономия). Хармониката (или музика) е само втората част, тоест мисли се като цяло в питагорейската традиция. Така начинанието на Пахимер продължава линията на написания през 1008 г. текст *Ευσύνοπτον σύνταγμα εις τας τέσσαρας μαθηματικάς επιστήμας* (Достъпно съчинение върху четирите математически науки), получил много широка известност и дори по-късно отпечатван.¹² Съчинението е първият запазен цялостен текст от византийския период, приписван най-често на Михаил Псел.

Книга за кръговете (Kitab al-Adwar) на Сафи ад-Дин ал-Урмауи има забележителната история. Две книги правят Сафи ад-Дин прочут: Kitab al-adwar (Книга за кръговете) и след нея Risala al-sharafīyya (Шарафски или теоретико-музикален трактат). От двете книги първата е тази, която бива подета от музикантите и става най-четената книга за музиката в арабско-персийския свят. Тя е почти мигновено преведена на персийски през 30-те и 40-те години на XIV в.¹³ и се използва като основен теоретичен труд в Османската империя до края на XVIII в., когато молдовският принц Димитри Кантемир написва първата теория на османската музика, като се обръща към старата логика на *ебджед* нотацията на Сафи ад-Дин и с нея записва 50 образци на макални композиции (*peshrev, saz semaisi, beste*) от османската класическа музика.¹⁴ „Кръговете“ разглеждат арабско-персийското макално и ритмично мислене. И макар да изглежда, че книгата се занимава с конкретни неща (обстойно описване на макамите и ритмическите кръгове), тя на практика описва именно общите, като че ли непрестанно използваните и артикулирани в арабско-персийската музика положения. Ето защо тя не се разминава с логиката на латинския Аноним. В глава IX Сафи ад-Дин казва направо, че: „според знайовниците на музикалното изкуство броят на кръговете е 12 [...] Останалите кръгове пък не са благозвучни и, по причина

¹² Обстойно по темата гледай Катсиамπούра Г., Πρόσληψη, μετάδοση και λειτουργία των επιστημών στους μεσοβυζαντινούς χρόνους και το Quadrivium του 1008, Αθήνα 2004.

¹³ Първите преводи са на Яхия ибн Ахмад ал-Каси (1345) и Мухаммад Исмаил ал-Исфакхани и после от Лутф Алаах ал-Самарканди през 1376. Подробно за историята на двата трактата, преводите и съдържанието им, виж изключителната дисертация на Ghrab, Anas, Commentaire Anonyme du Kitāb al-Advār, p. 5 и сл.

¹⁴ Eugenia Popoescu-Judet, Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music. Pan Yayincılık, Istanbul 1999, с. 40-46, 84-85.

че не идват хубаво за ухото, не биват взети под внимание“. С други думи Сафи ад-Дин желае да запише на хартия отдавнашната, общата практика на кръговете. В настоящата работа не се разглежда саостоятелната в голяма степен музика и музикална наука на западните арабите (андалузците и маврите в Испания).

I. 3. Понятията *disciplina musica* и музикално мислене, методология на работата

В настоящата работа *disciplina musica* е разгледана като задължителна за разкриване на основните линии на музикалното мислене през посочената епоха. Поради функционалната ѝ свързаност с всяко системно музикално обучение, без нея е изключено което и да било образование. *Disciplina musica* е реално изходната позиция на всяко и за всяко музикалнотеоретично виждане, тоест на всяко виждане за музиката. В този смисъл интересът на работата е обърнат към пръвния феномен, на който стъпва всяка методологическа концепция за музиката тогава. За всеки става задължително първо да мине през тази концепция, тогава е допустимо говоренето за музиката. Следователно *disciplina musica* е най-елементарният музикологичен феномен. Ето защо е напълно основателно той да бъде съпоставен с най-общата основа, върху която е възможна която и да било музикалнотеоретична концепция.

В целия текст се спазва строго методологическо разграничение между музикалното мислене и *disciplina musica*. Заради неговото търсене с помощта на *disciplina musica* (и понеже като феномен то съвсем не е еднозначно), се налага понятийното му изясняване. Предвид изричното разглеждане на понятието в докторската ми дисертация на тема „Музикалното мислене на античността и патристиката“, тук то ще бъде представено отчасти във вид на тези си.

Главното положение е, че „музикалното мислене“ е не мисленето за музиката, а мисленето *на* музиката (*cogitatio musicae*):

- музикалното мислене се открива във феномени, напълно чужди на всяка тривиално разбираема рационалност и дискурсивност и, като частен случай, на поетика и стихосложение. Следователно

- музикалното мислене е пръвният феномен на всеки музикален факт, най-елементарният и основен феномен на музикалната практика
- условно приемани, субектът и обектът на музиката винаги съвпадат в музиканта и са винаги актово реални¹⁵
- музикалното мислене е мисленето в тази условна субект-обектна реална звучност, мисленето *из* тази неразчленима актовост. Оттук
- музикалното мислене не може да е апостериорно и следователно музикалната теория не е музикалното мислене
- теорията е в сила, доколкото не закрива музикалното мислене и доколкото го има предвид като неминуемата минимална компетентност за теоретическото разглеждане. В този смисъл
- „disciplina musica“ и „музикалното мислене“ са два полюса, които не винаги са изцяло, нито по необходимост взаимно противоположни. Степента на противоположност, напрежението между немусикалната теория и несистемната (неповторимата) музикалност е методологическото поле на работата, която търси да отговори на част от възникващите от това напрежение въпроси в трите различни в културно отношение текста, в тяхното време.

Понятието „музикално мислене“ става възможно през последните векове. Тук се приема, че музикалното мислене, от една страна, е напълно действително и „работещо“ мислене и, от друга, че е мисленето *в* музиката (в нейното действие, в нейния акт). Като такова то принадлежи изключително на музиканта. Ето защо не може да се сведе до каквото и да било „принципно“ мислене и, поради това, всяко „музикологическо“ мислене, тоест мислене *за* музиката, не може да бъде представително за музикалното мислене. Музикологичното е само част от него, при това теоретичната част, която

¹⁵ Под посоченото условие се помещава единствено неразчленимостта между свиренето/пеенето, което винаги е *от мен* (и по този начин е *мое*) и мен самия, между, така да се каже, подлога и предиката в *музиката-битиe*. Като такова то е неповторимо и **не** попада в определението на подлога и предиката в *музиката-изкуство* на Въведението от Йоан от Гарландия, 158: „Пеенето е приятно съзвучие на гласовете, което, според съразмерностите на хармонията, се съгъства и нарежда приятно според правилното измерено число, съпоставено с звуковете. *Подлогът* (субектът) в музиката е свързването на гласовете или прекъсванията (паузите) по предписан и самостоятелно изучен начин. *Упоменатият* (предикатът) е самото изкуство на музиката, правилно оразмерено по всички свои начини, усърдно изследвани, на което се подчинява изкуството на метриката.“

съвсем спокойно може и да отсъства от музикалното мислене. Последното съществува независимо от това дали ще бъде теоретизирано (от самия си проявител или не – например от „информатора“ или музиколога) или не. Музикалното мислене се извява чрез самата музика, носи се от този, който се определя благодарение на нея (и обратното – в степента, която я носи, той също я определя) и се вижда в техния съвместен живот. Оттук музикалното мислене не може никога да е формализирано и апостериорно. След узаконяването на математическото доказателство при Декарт под „мислене“ дори интуитивно, се приема въвеждането на доказателствените, дедуктивните, тоест математико-аритметическите закономерности в различните проявления на живота: музика, икономика, астрономия. При такова положение литературата и диалогът би трябвало да се лишат от мислене и да не се говори за литературна или диалогична мисъл. Но да се търсят единствено изводимите закономерности би трябвало да се нарече не мислене, а закономерничене. Ако действително мисълта е тази, която определя мисленето, последното трябва да бъде разглеждано като единството на живота на определящата го мисъл, някакво решително и постоянно нейно насочване, независимо от начина (метода), а и от посоката. С други думи едно установяване на мисълта в определени връзки и тяхното разработване, което впоследствие се проявява по един или друг начин в конкретния човешки живот и дори би могло решително да го повлияе. In principio, мисленето е лично дело, тъй като „тези връзки ги правя или не ги правя единствено аз“ и при това мисленето (ми) може да бъде единствено „сега“, в момента, докато в бъдеще и в миналото актуално мислене няма. Минало време и бъдеще време са единствено граматически категории, конструкции на ума, който мисли в действителността на личността и които нямат собствена реалност. Те са съществуващи единствено в настоящето, тоест са възможни само откъм времето на говоренето, откъм актуалността на мисловното „сега“. Ето защо не може да съществува нито „исторически вярно изпълнение“ на Бахова fuga, нито „исторически верен прочит“ на хроника от Пахимер. Всеки „прочит“ е непременно и необходимо тълкуване, тоест моят *сегашен* поглед в/на. Така „историческо“ мислене съществува единствено като „моето мислене като историк“, като връзките и изводите, които *сега* правя и никога не може да бъде адекватно на времето, към което се е отнесло и интенционално се обръща. По същия начин „музикологическото“ мислене е

напълно различно от „музикалното“. Първото е някакво настоящо обръщане към определени текстове, партитури, личности, а второто е съответстващото на „винаги сега-музицирането“, цялостното ми ангажиране *в* и *из* музикално неповторимото. В това отношение музикологичното, научното винаги ще бъде като досадно на музикалното, на мигновеното. Музикологът не може да не бъде външен, апостериорен спрямо вътрешното действие и неповторимата актуалност на музикалното „сега“. Но от друга страна, ако презре музикологичното, дейността на музиканта би останала напълно встрани от всякакво образование, което непременно изисква повтораемост и теоретична яснота, за да може да бъде системно преподавано каквото и да било. В подобно положение музикантът, също така, би изпаднал в затруднението да не разбира твърде голяма част от онези, които живеят, именно като теоретизират и научно обясняват, а дори и само за това. Може би тук е обяснението за често срещаното (музикално) неразбирателство между изявяващия се практик музикант и прикриващия се в себе си мислител (т.нар. философ). От казаното се разбира защо всички обобщавания, тоест теории за музикално – случващото се, засягат единствено феномена *post* или *ante musicum factum*, но не и самият музикален факт (*ens musicae*). Следователно въпросът е не дали дадена теория е по същина музикална – такава тя не може да бъде, – а доколко се доближава до музикалния акт (*agens*); доколко позволява да бъде видян „субектът“ на доловеното звучащо. Погледнато наопаки, въпросът е доколко обективните музикологични обобщения не закриват лицето на „виновника“ за техните занимания. Следователно като подobaващ метод за разглеждане на музикалните феномени, особено от далечни епохи, трябва да бъде взет музикално-феноменологичният. Става ясно, че справянето с „теоретичното музикално мислене“ няма да дойде от която и да е едностранна позиция – на пренебрежението на теоретика спрямо практика или на практика спрямо теоретика, а от тяхното единство, от някакво съзнателното заставане на мястото на първо лице единствено число което по същността си е носене и на останалите лица и числа. За пример на такова отношение бих посочил тук взетия трактат на ал-Урмауй, в който четецът дори усеща присъствието на знаменития свирач и певец, така да се каже „чува, докато чете“. Така този теоретичен текст е в много по-голяма степен „свой“ на музикалното мислене: не само го предполага, но и държи във фокуса си неотпадането от една ясно

чувана традиция, което вече осигурява както нейната (на теорията) яснота, така и продължаването на самата традиция. Именно съвпадането на (непрекъсвала) традиция с теоретизирането е, така или иначе, най-желаната музикално-теоретическа достоверност, тази, която е изотвътре на музикалното ставане. Такова единство би могло да е и пример за vyplъщение на музикална неотчужденост.

II. Диалогът на трактатите

II. 1. Латинският трактат *Anonymus [Tractatus de musica]*¹⁶ *Disciplina musica* и музикална педагогика

Анонимът е мислен като музикално-практическо, обучително пособие, като, така да се каже, *encheridion* (наръчник)¹⁷:

Първо на началните ученици трябва да се покаже азбуката на изкуството музика. Коя е азбуката на изкуството музика? Самите букви, приставени към звуковете, а именно A.B.C.D.E.F. Оттук им се показват седемте съзвучия на музикалното изкуство [първо простите, после съставните – добавено в полето от D.]. Кой? Тон, полутон, двутон, полудвутон, кварта, квинта, октава (диапазон), които се постигат единствено на инструмент. По тази причина, както казахме, някои от съзвучията са прости, а някои – сложни. Простите са тон, полутон, двутон. Поради това от простите, понеже нямат различни звукове, които сами да са съставлящи, може да се каже, че никой тон не е действително съставен (композиран), нито пък че е съставен от различни [...]¹⁸

Заради подчертаната дидактичност обясняването на нещата в музиката често е, буквално казано, теоретично, но то всъщност цели ученикът да придобие убеденост, а не казаното да е музикално вярно.

¹⁶ В TML текстът *Anonymus [Tractatus de musica]* е указано да се търси така: Fn and Ft: ANOTRAC MCBOLT1, и не съществува като пореден номер. Тук съм посочил за допълнителна яснота № 42.

¹⁷ Така той смислово кореспондира с един най-важните за европейската музика трактати – *Musica encheriadis*.

¹⁸ *Anonymus*, 66-67.

Седем са звуковите разстояния и диапазонът е седем, вследствие на седемте наименования. Ето доказателство: понеже както в цялото писмо имаме 24 букви, така толкова са и звуковете в цялото пеене. И както имаме седем дена в седмицата, така в цялата музика седем са звуковете. Едните, които се съчетават отгоре (октавите?), са еднакви и по същия начин навсякъде, и в нищо не са различни, освен че звучат двойно на другия (първия) звук. [Затова казваме седем ниски и седем високи, а то е, че седем букви звучат двойно]. Но (те) нееднакво се поставят на монохорда. Обозначават се чрез седем тона, които са разделени.

Поради сравнителното разглеждане на текстовете по-долу, ще се спра на една страна, която често бива подминавана при работата с музикалните трактати. Очевидно образован и практикуващ музикант, както най-вече личи от местата, посветени на гласовете, Анонимът не цитира тогавашните, съвременните нему авторитети (като че ли няма такива), а се опира, разбира се, на Гвидо и Боеций, без обаче да казва откъде са взети цитираните или преразказаните места. В гръцкия текст е следвана същата линия. Това било естествено за времето си, но изглежда е важно е да се отбележи, с оглед точка на музикалната педагогика, към която и самият автор се стреми. Една от особеностите на „старата“ наука е, че при нея авторитетът на академичния стандарт и титул не присъстват в утвърдения за нас вид. Анонимът се позовава на Гвидо и читателят просто трябва да знае какво утвърждава Гвидо и къде у него е уреченото място. Георги Пахимер пише: „както ще разберем в следващите редове, според обяснения на Птолемей“, но не посочва къде у Птолемей са тези обяснения. Сафи ад-Дин ал-Урмауї пък изобщо не се обръща към авторитети, но направо започва: „Разделих труда на следните части“. Разбира се, критическите работи върху текста днес са установили множество връзки и приемственост с ал-Фараби и Авицена, но в „Кръговете“ си Сафи ад-Дин не споменава имената им. Такава научност днес е недопустима, и оправдано, за да се избягването на фалшификации, както и приписването на авторитетите на неща, които те изобщо не са казвали. Безчет са спекулациите с прочутото „Boetius dixit“¹⁹. Но е явно, че „старата“ наука е имала своите основания да постъпва така, още повече във времето, когато

¹⁹ Подробно по въпроса у Герцман, Евг., Музыкальная Боециана, изд. Глаголь, Санкт-Петербург 1995, с. 7-15.

печатната книга не съществува и читателят реално не може да бъде препратен към „издание“, достъпно и всепризнато. Научността очевидно не зависи толкова (ако не и изобщо) от акуратното позоваване и библиографската коректност, както и от титулувано научното. По-важното е какво се казва, и след това – „кой“ го казва (Боеций, Гвидо, „професор“, „доктор“). В отрицателен план такава позиция би могла да освободи съвестта да спекулира с имената, защото за нея важното е да бъде прочетен, все пак, текстът, което е и целта на писането. Но, като следствие от положителната нагласа в подобна научност, имената и цитиранията спокойно могат да отпаднат и дори повече – изобщо да не са нужни:

Musica sic describitur a quibusdam: musica est... Item sic describitur: musica est – Така някои описват музиката: музиката е... После други така я описват: музиката е...(не следва нито едно име)²⁰

Отношението към „какво“ и „как“ на говоренето преди обръщане към правата на говорещия, тоест преди неговия пост, преди институционалното му име е очевидно напълно различно е антично-средновековния научен свят от днешния. Научната титла не е като днес необходима, тъй като науката се прави на първо място в мисълта и личното събеседване и едва след това в книгата и междукнижното общуване. Въпреки огромната книжна работа и книжен пазар²¹, не „чел ли си, какво/кого си чел и на кого се позоваваш“ ще определя стойността на мисленето, респективно научното, а какво и как (го) говориш и мислиш ще е условието за участие в кръга или школата. Разбира се, недопустимо е да се твърди, че книгата е маловажна. Но първото място е за живото слово, а книгите се възприемат като следствие. Самата дума *disciplina* означава много неща, в които, обаче, не се включва днешното разбиране за академична дисциплина: учение, възпитание, образование, учение-теория, система, изкуство, порядък, принципи, навици, наставление, организация.

²⁰ Anonymus, De expositione musice, TML ANO1279 TEXT (Source: Heinrich Sowa, ed., Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, vol. 9 (Kassel: Bärenreiter, 1930), 1-132.)

²¹ Книжният пазар процъфтява и по време на официалното приемане на християнството през IV в., и в Средновековните скрипториуми, но те нито са, нито биха могли да станат днешните печатници. Вж., напр., Гочев, Н. Античният херметизъм, УИ, София 1994, с. 8-9 и Янакиев, К., Средновековната книга като „дом“ на словото – В: Философски преглед, година I, бр. 3/1991, с. 98.

Ученикът, последователят в школата (*discipulus*) и учението са наречени така заради самата си лична дейност – уча/се (*disco*).²²

Винаги равнопоставеното и, по презумпция, приятелско „ти“ общуване даже и в спор би могло да се онагледява във всеизвестния принцип на римското право „да се изслуша и другата страна“ (*audiatur et altera pars*). Щом другата страна иска да говори, не може да ѝ се откаже, без значение от какъв статут говори. Така и текстовете – израз на този род ученост са най-често или в реален, или в мислим персонален диалог. Макар и кратък, Анонимът също е достатъчно диалогичен:

Покажи ми тези съзвучия с пример. Ето: *ut-re, re-ut*. Това е тон. *Re-mi, mi-re*. Това е друг тон. *Mi-fa, fa-mi*. Това е полутон [-67-]. *Fa-sol, sol-la* отново е тон и ето, че поради това съзвучията, както казахме, са прости.²³

И дори „недопустимо“ приятелски бихме казали днес, досежно академичните „възражения-отговори“:

Възражение: Октавата се състои от кварта и квинта. Квартата се състои от четири звука, а квинтата – от пет. Четири с пет прави девет. Следователно Октавата се състои от девет. Следователно грешно е правилото, което твърди, че само от осем. И така всяко правило, дадено за октавата, ще бъде грешно. Решението е средният термин (звук), тоест средната струна да се смята за два. Например от ниското *D*. до високото *a*. е квинта. После по същия начин започни кварта от високо *a*. Това ще бъде до високо *d*. и така ще имаме осем звука, и следователно октава.

Възражение: Шест [на брой] са всичките звуковете на изкуството музика. Но октавата се състои [само] от някои от звуковете на това изкуство – от шест или от по-малко. Следователно трябва да се провери дали звуковете са само шест. Няма тон, когато няма *ut* или *re*, или *mi*, или *fa*, или *sol*, или *la* (букв. звук-„никой“ е, където няма). Те са не повече от шест, или са толкова, колкото е шест. Следователно звуковете на музиката са или само шест, или са, колкото е шест [И не може да се

²² Известно е, че докторатът, който се защитава с писмена теза (дисертация) добива този си вид едва с Хумболтовия университет. Въпреки различното на места и по време значение на думата *doctor* през Средновековието, тя все пак се отнася до преподаването. Доктор буквално означава учител, преподавател, но през Средновековието започва да се отнася предимно към учителя по богословие и оттам се притуря особената важност на „доктора“.

²³ *Anonymus*, 66-67.

получи октава – осем]. Отговор: Ако октавата се състои от някои от звуковете [или от шест], става ясно, че си магаре. Или се състои само от шест звука, или по-малко, и ти си магаре,²⁴ или звуковете на изкуството музика са повече от шест. Напротив, вече се доказва, че звуковете на музиката са повече от шест. Ето как. Съществува съзвучие между нисък и превисок звук. Никое такова съзвучие не се състои само от шест звука, но от повече. Следователно звуковете са повече от шест.²⁵

Днес в нито един учебник или научно изложен материал четящият, дори и като казус, не би приел да бъде „магаре“ (asinus). Приятелско-дидактичното отношение на Анонима, важащо с пълна сила и за арабския текст, е очевидно и съвсем подхожда на антично-средновековното преподаване, където между учителя и ученика се създава непосредственост и по начало за всеки, независимо от времето, в което живее, и поста, от който се ползва, се говори като за приятел – на лично име в единствено число.²⁶ Но спрямо музиката тази непосредственост има особена важност. От една страна, когато е изразена в текст, както в представения Аноним, тя отстранява вниманието към педагогическото и изглежда се отдалечава от музикалното философстване. От друга, музикалнопсихологически подготвя спокойствието пред музикалнотеоретичните или музикалнопрактическите задачи – ученикът винаги ще бъде или „магаре“ пред тях, или не, но не и „неуспял“, „несправил се“, „нереализирал се“, „доказал се“ и пр. Дефинираната пък „ти“ форма не е повод за нарушаване респекта и общуването с инакостоящия на „ти“, не е фамилиарничене. В музикално отношение то изгражда близост с преподавателя, която е от първостепенна важност поради априорното несъществуване на музикална обективност. Ето защо музикалното мислене във време, в което по-важното е „в какви отношения си сега“, „какво сега правиш“, а не „какъв трябва да станеш“, не образованието като реализирана или желана индустрия, а образованието като школа или, с други думи, не

²⁴ Може би авторът прави алюзия с останалото от Варон asinus ad lyram – магаре и лира!

²⁵ Anonymus, 66-67.

²⁶ Принципно „ангажирано“ отношение, изразено граматически в „ти“ общуването е видимо дори в отношения, които едва ли бихме могли днес да характеризираме като приятелски или близки. Диалогът, например, на Максим Изповедник с бившия патриарх Пир е превъзходен пример за водене на спор в една от най-тежките страни на общуването – веровата, където неразбирателството много често води до кръвопролития. Самият Максим Изповедник завършва живота си като безкръвен мъченик. Българското издание: *Диспут с Пир*. Изд. ЛИК 2002.

проектът за (успелия) човек, а „сега“ човека, става за нас трудноразбираемо, независимо от съществуването на текстове, отнасящи се или не до него.

II. 1. 1. Музикално мислене и музикотерапия

Цитираният в началото на главата текст от Анонима продължава така:

Дали пък се оплакваш за установения осми тон, че след Гвидо модерните го получават от втория и третия. Въпрос. Защо, когато се пее по улиците, се изоставя само осмият, а другите седем нямат тази чест? Отговор. Защото древните, започвайки в първия ден с първи глас и завършвайки [-68-] в седмия ден със седмия глас, имаха обичай да пеят по улиците в седем дена и не повече. Заради благодатта, която трябва да бъде подражавана чрез/в седемте дара на светия Дух.²⁷

А музиката се нарича *apothymou* (от „му“, „мои). Понеже Моисей е на египетски, а на латински се казва „вода“. Оттук Моисей означава воден. И наистина музиката се казва, че е от водата, понеже по никакъв начин не се получава без влага, и понеже във водните инструменти „(х)идравлиси“ за пръв път е изобретена.²⁸

Каква е задължителната връзка между азбуката, музикалните звуци, деленето на монохорда и седемте тона, уличните песни, седемте дара на светия Дух и водния дух на музиката за нас е напълно неразбираемо. Разбираемо е само, че пътят към музикалното минава през душевното спокойствие и убедеността на ученика, които трябва да бъдат осигурени, ако трябва и с цената на недоверие и научни фалсификации. Но именно в тази несвързаност между обяснението на музиката, нейната практика (която може и изобщо да не е подлагана на обяснение) и изповядваните във верови план истини за пореден път се крие невъзможността както музикалното мислене да бъде изведено от музикалната теория така и способността на музиката да успокоява да бъде изведена от точните съотношения, които тя използва. Заради непремнената си дискурсивност теорията на музиката се оказва най-малкото общо кратко между различните музикални практики в Средиземноморието и обединява предимно мисълта за музиката, а не музикалното мислене, поради което не може да се приема за него. То винаги

²⁷ Пак там.

²⁸ Anonymus, 59-60

държи пред себе си, и в себе си, слуховия феномен „музика“, тоест неговото (про)явяване, което го освобождава от непременното строго, разсъдъчно осмисляне на музикалното ставане/ сбъдване. Именно тук, в свободата от такова осмисляне се помещава музикалното мислене на известната днес като „мистерийна“ музика – от Орфей и дионисовите музикални празници, до днешните музикални мистерии и „нестинарства“; помещават се и всички вокални и инструментални традиции от народен, тоест устен характер.

Именно откъм музикалното мислене се разбира и тъй наречена „целебна“ музика – от библейския разказ за цар Давид и Саул през Питагор и всички текстове за лечебната сила на музиката. Етосната музикална теория също като терапевтичната израства от недискурсивната пълнота на музикалното мислене.²⁹ Цялата етосна теория на антична Елада изхожда от местните практики и се открива в туземните имена „фригийски“, „дорийски“, „йонийски“ и пр. В древногръцките автори четем, че, например, дорийският тропос възпитавал мъжествени и крепки души. С други думи адекватна музикотерапия е възможна единствено на място, където местното, тоест засягащото поколения наред, е разработено на практическо „етосно“ или експериментално медицинско ниво. В това отношение взетият тук автор на арабския трактат Сафи ад-Дин ал-Урмауй е неподражаем пример за времето си. Освен че систематизира макамите (които по негово време се наричат шудуд), той най-подробно излага тяхното действие върху човека както психологически, така и физиологически, като при това ги разпределя и според времето им на изпълняване. Определените отрязъци от деня изискват и определени маками, които ще успокоят човека и ще го доведат до мир:

Шадд (макам)	Рехави	По време на лъжливата сутрин (преди зазоряване)
2.	Хюсейни	По време на зазоряване (когато мястото на зората побелява)
3.	Раст	По пладне
4.	Зиргюле	По обед
5.	Хиджаз	По икиндия (между молитвите)
6.	Ърак	Надвечер
7.	Исфахан	По залез слънце

²⁹ Вж. разгръщане на темата в подглава I.3.2 и в цялата I.4 от дисертацията Музикалното мислене на античността и патристиката, увода и първа глава от която са публикувани в <https://fundamentamusicae.bg/publications/36>.

- | | | |
|-----|-----------|---|
| 8. | Нева | Вечер (след залез) |
| 9. | Бизюрк | По времето за лягане (на вечернята молитва) |
| 10. | Зирефкенд | По време на сън |

Той дава и още едно разпределение с душепопечително наставление, разделяйки денонощието на четири:

От зазоряване до пладне.	В този отрязък от времето природата е по-студена, и е добре да се слушат творби от топло-сухи маками като; Хюсейни, Ушшак, Невруз, Мухайер, Аджемаширан
От пладне до икиндия,	когато природата е топло-суха, е добре да се слушат по-студени маками като: Ърак, Зиргюле, Нава, Сегях и Аджем
От икиндия до ятсъ (времето за вечерна молитва)	[характеристика на времето тук не е дадена], но подходящите маками са Исфахан, Рехави, Бусалик, Майе, Бестенгяр, Герданийе и Веджх-и Хюсейни
От ятсъ до заранта,	когато е студено-сухо, по-подходящи са топли маками: Раст, Шехназ, Селмек, Бестенгяр, Герданийе-аширан, Пенчгях, Уззал, Хиджаз и Нихавент ³⁰

Латинският анонимен трактат, който тук разглеждам, независимо от краткото си изложение, също е с подчертано отношение към влиянието на видовете музика върху душата:

От инструменталната музика едната е диатоническа, другата е хроматическа, а третата – енхармоническа. Диатоническата се състои в съзвучията, които трябва да бъдат произведени съразмерно с най-чуваните звуци. Тя въздига умовете и нравите на хората към висшите неща. Хроматичната, съответно, е тази, която в песните възбужда дързост и разслабление на плътта и разпуснатост и палавост на душите. Енхармоничната е средна на твете изброени, тоест нито е мека (разнежваща), нито е остра, но е умерена.³¹

В страничен на музикотерапията, но основен за педагогическа страна план на текстовете, трябва да се забележи, че при такова определение просто става

³⁰ Ahmet Şakin At, Avrupa ve Türk-İslam Medeniyetinde MÜZİKLE TEDAVİ, İstanbul 1997, p. 130-133.

³¹ Anonymus, 59-60.

задължително да се изхвърли от употреба „вредната“ хроматика, тъй като нито държавникът, нито духовникът, нито лекарят ще искат да си имат работа с „дръзки, размекнати и лигаво-сластолюбиви“ хора. И виждаме, че западноевропейската музикална педагогика върви по този път и решително отхвърля хроматичните модуси. Но освен това, тя изхвърля и енхармоничните, оставяйки единствено с диатоничните, от които в края на краищата избира само добавените през XVI в. от Глареан мажор и минор. Така от краткия Аноним става очевидно до каква степен практиката бива подготвена от теорията – толкова, че тази теория да си се лиши от модуси, които за самата нея имат двухилядолетна история. Така теорията лиши и практиката от тях.

Казаното за древните *tropoi* или модуси може добре да онагледява необходимостта от отграничаване на музикалното мислене. Разнообразните видове народна музика са правили и продължават да правят такова впечатление, че даже биват определяни като „творби на народния гений“ – едно твърде грешно определение (все едно да се каже „житейският гений“!). Геният, както знаем от Кант, е единственият, който създава произведение на изкуството, И то е такова, доколкото е изящно. Следователно ако в този израз има нещо вярно, то е, че народната музика е „произведение на изкуството“. Това означава, че се изисква да променим възгледа си за изкуство и за произведение на изкуството, като ги основем върху пълното разбиране за музикалното мислене, а не върху частично-интелектуалното. Това, обаче, ще означава да променим и определението за „гений“ и да го извадим от „уникалността“ му. Последното, разбира се, е немислимо, така че трябва да променим първото и да потърсим подходящо име за „музикалното“ в народното, ако искаме да запазим разликата между неговото музикално мислене и това на Гения. За да не се допусне подобен абсурд, музикалното мислене непременно трябва да се приема като мислене, което е смислово и качествено напълно своеобразно.

II. 2. Трактаът на Георги Пахимер *Quadrivium vel Σύνταγμα των τεσσάρων μαθημάτων, αριθμητικής, μουσικής, γεωμετρίας και αστρονομίας*

В сравнение с обема на латинския текст, а дори и сравнен с арабския, текстът на Пахимер е огромен – петдесет глави в около сто страници. Трактаът разглежда аритметиката, музиката, геометрията и астрономията. Пахимер поставя музиката на второ място след аритметиката и, като общо положение, я вижда като подчинена, неин клон, а не на поезията. Очевидна е връзката му с позициите на Клавдий Птолемей, на когото Пахимер често се опира³², например в глава шеста:

Също така съществува и „през всички“ (октава) заедно с „през четири“ (кварта), както ще разберем в следващите редове, според обясненията на Птолемей...Окраската, *chroa* е род от особено делене, и окраските (*chroai*) са осем, както са посочени и познати от Птолемей: един на хармонията, два на хромата и пет на диатона. (гл. 6, 15-20)

Следвайки Птолемей, Пахимер се обвързва с питагорейската традиция, което също ясно се вижда, например:

(Гл. 2, 1-5) Питагорейците наричат звука на човешкия глас непрекъснат по свой си начин, а другия – на звуковете – интервалов [...] (Гл. 3, 1-5) Понеже, прочее, седемструнната лира на Хермес стана осемструнна, след като Питагор добави по средата една струна тъй, че крайните да образуват съзвучие „през всички“ – октава, трябваше тя да се удвои и да се състави „два пъти през всички“ – двойната октава, свършената и неизменна подредба (*systema*). (Гл. 10, 5-10) Най-старите от хармониците, по точно от школата на Питагор, които слагаха за начало

³² Според известната класификация на Вриений, Пахимер спада към втория стадий на музикалната теория – „Питагор и Терпандър“. Трите стадия са следните: 1) мелотворци преди Питагор и Терпандър, 2) Питагор и Терпандър и 3) по-нови мелотворци. „Мелотворците (*μελοποιόι*) – както тези на духови инструменти („авлити“) от по-старите епохи, така и по-новите – са, противоположно на *музикантите*, *хармониците*, *канониците*“ (Арм. II.2: Jonker 144, 16). Това са практически(те) музиканти, инструменталисти или певци, които не са писали теоретически писания и така са останали анонимни. Съгласно с тази изключително съдържателно разделение на три стадия, музикалните теоретици от Аристоксен и Клавдий Птолемей до Георги Пахимер принадлежат към втората категория. Под наименованието „по-нови мелотворци“ се разбират общо практическите музиканти от последните векове, тоест най-вече византийските певци (псалти) и дворцови инструменталисти.“ – Hunger, Herbert., *Βυζαντινή λογοτεχνία*, тоμος 3, Αθήνα, 1994, σ. 398.

на всичко числото, изобщо (-10-) не приемаха като съзвучие подредбата „октава с кварта“, понеже нейното съотношение не се състои от „цяло и една част“, както при другите съзвучия... (Текстът продължава с подробно обяснение на казаното) [...] Затова и казваха, че „октава и кварта“ не е съзвучие. (-30-)

Но именно понеже подкрепя Птолемеява критика на някои питагорейски схващания, Пахимер е повече „птолемеец“, отколкото питагореец.

(Гл. 10, 40-45) А пък Птолемей, не само че не приемаше това за несъзвучие (октава и кварта), но и се опита да докаже обратното... и доказва, че съотношението на посочената подредба се състои от числа от единица до четворка (-45-). А самата тази подредба той нарече „свързана“, поради това че вместо разстояние по средата средата, [тоест в края на октавата] има още едно свързано четириструние на горе [...]

(Гл. 13, 1-10) Подредбата, която е „през всички“ (октавата), се състои от осем струни и е или от добавената струна към (-1-) средната, или от средната към превисоката³³ – от два тона и полутон и от три тон и полутон. Та тази подредба не се състои само от тонове, но от пет тона и два полутона, които, макар и да не са наистина тоновата половина, не пречи да казваме, че октавата се състои от тонове [и полутонове]. И (-5-) Филолай твърди: „наричайки хармония съзвучието „през всички“, ние наричаме тонове всички цяло и една осма част, диезите – полутонове, които, ако са наистина половинката на тоновете, може и да се каже, че октавата се състои [само] от тонове, което Птолемей хич не обича да казва. Защото съотношението, казва, бидейки в така грубите разлики по-достоверно непосредствено за осезанието, изобличава (-10-) казаното от питагорейците да не е така [...]

Сред другите по-споменавани имена са Аристоксен, Архит, Аристотел, но и спрямо тях Пахимер най-вече държи Птолемеява позиция и така за пореден път доказва устойчивостта на чистата *misica disciplina* (в случая аритметика):

(Гл. 14) Аристоксен и като него мислещите възприемат остатъка (лима - 1-) като цял полутон и казват, че „през всички“ се състои само от тонове,

³³ Според Алипий, Isag. 369, това е „високата на съединените четириструния“ – Νήτη διαζευγμένων.

понеже именно октавата се състои от цяло с добавена една трета част и едно и половина съотношения, тоест от кварта и квинта. И понеже квартата разбираха като два цели тона с един полутон, а квинтата като три цели тона и един полутон, взимайки двата полутона за един тон, казваха, че октавата се състои от шест тона. А Птолемей, като искаше да изобличи това, че остатъкът не е пълен полутон и че квартата не се състои от два тона и един полутон, нито квинтата от три цели тона и един полутон, показва това чрез числа, а именно, че остатъкът се различава от полутона в съотношение на цяло с добавена една сто двадесет и осма част, което е равно на $\sigma\eta$ към $\sigma\upsilon\varsigma$ ($248/246 = 1,00813008$) [...]

Знае се, че аристоксеновците са възприемали остатъка от деленето на полутона „като цял полутон“, поради това, че са се опирали не на математическите изчисления, а на ухото, което не може да долови такава малка разлика ($248/246$), за което говори в началото на съчинението си и Пахимер. Също така е известно, че Аристоксен е достигнал до идеята за температура на тоновете разлики. Но неговият, така да се каже, „проект“ е неуспешен, тъй като античността, въпреки ненадминатия авторитет на „музиканта“ (Аристоксен) запазва за критерий дейността „свирене на струнни музикални инструменти“. А дори и тях подчинява на естеството на гласа, заради което и деленето на струната не превишава две октави (два пъти диапазона), тъй като това е естественият обхват на гласа:

И наистина не се е случвало да се образува голям тон в по-широк от две октави обхват, защото и гласът не стига, за да прозвучи повече, и струната ще се скъса (-85-), ако бъде натегната повече.³⁴

Деленето на струната, колкото и да става математическа дейност (Евклидова), още в самите си начала е собствената дейност на всеки, свирещ на китара, лира, магадис, при арабите на уд, танбур, канун, а при китайците, например, на *чанг* (ченг). Така че математическото делене на струната (*κατατομή της χορδῆς, sectio canonis*) тръгва от присъщо на всички свирене, но много бързо стига до граница, след която престава да бъде онагледяване и

³⁴ Pahymeres, Harmonica, 85.

теоретизиране на традиция и почва да е „чиста наука“. Оттук е лекотата, с която могат в изцяло математическо-музикални действия и трудове да бъдат открити неща от музикалната практика и да се появи изкушението, че става въпрос за музикална теория. Но от това не следва, че те са собствено музикални. При *музикалното* отношение едно или друго разделяне на струната се определя не от нейния пропорционален коефициент, а от тона, който музикантът иска да чуе и знае, че иска да го чуе. „Какво трябва да чуя“ е въпрос от музикално, а не от математическо естество, равен на въпроса „какво трябва да прозвучи“. „Какво звучи“ е напълно различно от „какво трепти“. Аритметически вярното съотношение е музикална голота. Музикантът знае и иска да звучи фригийски напев (но не фригийски тетрахорд, защото той също е екстракт от напева), а дали математикът може да го представи като консонанти съотношения, е свършено немусикален проблем. Ако математикът успее, фригийският напев ще може да бъде преподаван и като част от дисциплината музика (*disciplina musica*), но ако не успее, това съвсем не означава, че този напев е неконсонантен, че е така да се каже „неверен, но по незнание се харесва“. Хроматичната песенност също е неаритметическо явление и няма никаква необходимост от „доказване“ на хроматиката, за да можем да имаме нейната музикалност. Още по-малко съществува необходимост от доказване на нейната неконсонантност (въз основа на която да може и да бъде отхвърлена). Консонантността на фригийския или хроматичния напев е музикалнофеноменологичен въпрос. Вътрешното съзвучие, собственият консоналитет е в основата на напевната и впоследствие тропосната вярност. Самото наименование „chroma“ за някакъв тип звучност може да дойде само по пътя на музикалното чуване в цветове и настроения. Числото няма настроение. Нито цвят.

Дори досежно отделния тон отношението, ако иска да бъде музикално, отново е обърнато. Питагоровият голям цял тон се чува и в Китай, и в Персия, и в Египет, и при траките, и следователно не може да е верен, понеже е пропорция, равна на $9/8$. Бидейки всеобщ звуков феномен, този тон е очевидно своероден отзвук на човешкото естество. Математиката в своето аритметико-пропорционално мислене описва закономерностите на

музикалната дейност, а не ги задава. Нейната работа е апостериорна и немусикална, обуславя се от вече отзвучала/та музика.

Ето защо, освен устойчивостта на *misica disciplina*, Пахимеровият текст потвърждава и отдалечеността на тази *misica* от музикалното мислене и музикалната философия. Клавдий Птолемей пише съчинението си *Harmonica* през II в. сл. Хр., тоест около хиляда и сто години преди Пахимер. За едно хилядолетие изчисляването на консонансите, родовете, системите и като цяло видовете разделяне на струната могат да останат непроменени (каквито и остават), но вътрешномузикалното „консониране“, свиренето на тези, така да се каже, общи научни положения, е невъзможно да остане непроменено (както се вижда от практиката):

Второто съзвучие е „през пет“ (квинта). То е в съотношение едно и половина (хемиолно – $3/2$), тъй като има в себе си големия тон, малкия тон и полутона. Тук най-вече си личи разликата между звуковете, защото наистина голяма е разликата между съотношението *с добавена една трета част* и *с добавена една втора част*. Съзвучието се нарича „през пет“, защото се ражда като се мине през пет струни (40). Като се добави една струна, се добавя и един интервал, защото неговите [на съзвучието] разстояния са четири. Та това става след като се добави към квартата един тон, тъй като и в изчислителните съотношения като се прибави към три и една трета ($4/3$) осем и една осма част ($9/8$) се получава едно и една втора ($3/2$). Нека вземем например ς и η (6 и 8), което е съотношение три и една трета. Добавяме една осма част от осем и се получава θ с добавена една осма част от η ($9/8$), и θ става с добавена една втора на ς ($9/6$ – хемиолен) и така съотношението с добавена една осма се намира на мястото на тона.

Та квинтата се състои от тон, тон, тон и полутон и не е от значение къде между тоновете ще е разположен полутонът, защото е време да кажем дали наистина те се различават. И понеже отнапред едно по едно търсим три осемкратни [съотношения], ще вземем третото осемкратно, което е $\phi\iota\beta$ (512), чието с добавен една осма част (-50-) е $\phi\omicron\varsigma$ (576), а $\phi\iota\beta$ е осем пъти $\xi\delta$ (64). На полученото $\phi\omicron\varsigma$ (576) добавената осма част е $\chi\mu\eta$ ($576 \times 9/8 = 648$), а на него пък е $\psi\kappa\theta$ (729). Но $\chi\mu\eta$ е осем пъти умножено $\pi\alpha$, ($648 = 8 \times 81$). Спрямо $\psi\kappa\theta$ $\psi\xi\eta$ е в повече с $\lambda\theta$ ($768 - 729 = 39$), което и се

нарича остатък (лима), а $\psi\xi\eta$ е едното и половина на $\phi\iota\beta$ ($512 \times 1\frac{1}{2} = 768$).

Тъй като от едното и половина и с *добавената една трета част* се съставя удвоеното отношение (тоест ς , θ и $\iota\beta$ – 6, 9 и 12, – а $\iota\beta$ е удвоеното ς), (-55-) съзвучието „през всички“, октавата, се съставя от „през четири“, кварта, и „през пет“ – квинта. Това означава от тон, тон, и полутон и след това от тон, тон, тон и полутон. А се нарича „през/ чрез всички“, защото се разбира „през всички струни“, което е съвършеното съзвучие (*symphōnia*) – в древност музиката е била в осем струни, а „през всички“, тоест октавата, има седем интервала. (-60-) Понеже, като се добави едно и една втора към удвоеното, се получава утроено (тоест δ и η и $\iota\beta$, което е едно и половината на η , вижда се, че $\iota\beta$ е утроеното на δ), добавя се към октавата квинта и се получава съзвучието октава + квинта, или собствено тон, тон, полутон и веднага тон, тон, тон, полутон и после тон, тон, тон и полутон. Цялото това съзвучие се състои в единадесет интервала. Понеже като се прибави съотношението (-65-), с добавена една трета към утроеното се получава четирикратното (тоест δ , η , $\iota\beta$ и неговото с добавена една трета $\iota\varsigma$, което е четирикратното на δ), след като е прибавена кварта към октавата+квинта, се получава „два пъти през всички“ или двойната октава, което е съвършената подредба (*systema*) на съзвучията. Тя е изградена от тон, тон и полутон, и веднага тон, тон, тон и полутон, и после тон, тон, тон и полутон, и (-70-) после тон, тон и полутон. Цялото съвършено съзвучие „два пъти през всички“ или двойна октава се състои в петнадесет интервала.

Също така съществува и „през всички“ заедно с „през четири“, както ще разберем в следващите редове, според обясненията на Птолемей. И така, понеже като към удвоеното се прибави три и една трета се образува удвоено-с-добавена-една-трета (*diplasiēpiditritos*, тоест ς , $\iota\beta$ и неговото с добавена една трета – $\iota\varsigma$. И $\iota\varsigma$ е удвоено-с-добавена-една-трета на ς – $16/6$) (-75-), същата аналогия правят и единадесетте струни, а именно тон, тон, тон и полутон, и веднага след това тон, тон и полутон, в общо десет интервала. И тези са нещата на съзвучията, но трябва да се има предвид, че след като слухът не може да вмести най-малкото в тях, ние не знаем най-малкото на разликата между тон и тон, нито пък по-малко от съотношението с добавена една трета част, което е (-80-) кварта. По същия начин и за големината било на звука, било на струната, не може

между звук и звук да се отграничи по-нататъшна разлика от четирикратната, която именно произвежда двойната октава, за да приема или в песен или в мелодия да звучи благозвучно.³⁵

Този, или произволно взет пасаж от Пахимер, можеше да бъде написан и днес без да налага каквато и да било промяна, за да съответства на съвременните математико-акустически достижения. Очевидно е, че музикалността на така мислената музика е единствено външна и в такъв случай Пахимер се изправя като великолепен *musicus*, дошъл от античността в XIII и ранния XIV вв.

Погледнато общо, целият трактат е изключително щателно описване на *sectio canonis* във всички негови разновидности: тонове, интервали, консонанси-дисонанси, родове, окраски.

II. 3. Kitab al-Adwar – Книга за кръговете на Сафи ад Дин ал-Урмауї

Съчинението на Сафи ад-Дин разглежда общото за целия персийско-арабски свят макамно и ритмично мислене. „Кръговете“ имат забележителна история. От двете книги на Сафи ад-Дин тя е, която бива подета от музикантите и става най-четената „книга“ за музиката в арабско-персийския свят. Може би това се дължи и на почти мигновения ѝ превод на персийски през 30-те и 40-те години на XIV в.³⁶ Но за настоящата работа е важно наблюдението на A. Siloah, посочено от A. Ghrab, за непрекъсвала връзка в практическо отношение между Сафи ад-Дин и музиканти още от VII в.³⁷, от една страна, и от друга – между ал-Фараби и *Risāla al-šarafiyya* (втората книга на Сафи ад-Дин). *Risāla* се оказва повторно излагане на идеите на ал-Фараби, който, от своя страна, повтаря Птолемей, на когото се опира и Пахимер. Така самият ал-Урмауї се оказва кръстопътят на музиката от квадравиума и музиката извън квадравиума. Очевидно „Кръговете“ са сполучили да станат толкова превеждана книга именно поради принадлежността си повече към

³⁵ Pahymeres, *Harmonica*, 1:35-85.

³⁶ Първите преводи са на Яхия ибн Ахмад ал-Каси (1345) и Мухаммад Исмаил ал-Исфакхани и после на Лутф Алаах ал-Самарканди през 1376. Вж. Ghrab, Anas, *Commentair Anonyme du Kitāb al-Advār*, p. 5-6.

³⁷ Барбад (VII в.) – Саиди (ученик на Барбад) – ал-Нишабури (XII в.) – Книга на кръговете.

музикалното като феномен на традиция, отколкото към музиката като scientia.³⁸

Текстът на ал-Урмауи свидетелства за изцяло собствен принос в изключително трудната задача „музиката да заговори“ (в случая тук се изключва напълно „музикалният език“ като възможност), тоест да бъде едновременно във от собствената си акустика под образа на реч и същевременно да запазва музикалността си като състояние на надразсъдъчност и свръхразумност, на една трансрационална, но съобщима и озвученост. Именно, мислейки в непрекъсвалата традиция, Сафи ад-Дин избира наименованието „кръг“ (daire) и описва изключително подробно както известните кръгове (advar) на шудуд (макамите)³⁹, така и известните практически размери при свирене. Целта му е да предаде както звукоредно-макамното, така и структурно-метрическото мислене, тоест в теорията да запази традицията. Ето как са описани, например, четвъртият и петият инструментален кръг Şakîl’ur-Remel и Remel (тежък Ремел и Ремел):⁴⁰

IV. Кръгът на Şakîl’ur-Remel е от дванадесет части (sebeb). Всичките удари са двадесет и четири и са 3/2 от Şakîl’ul evvel. Но този, който бие такта, прави паузата между ударите I и II равна на времето .D. Оставащите времена пък прави равни на времето .B. Понякога времето, което е между двата кръга, може да стана .D. време. Нека го покажем така:

Tenenen Tenenen Ten Ten Ten Ten Ten Ten Tene nen

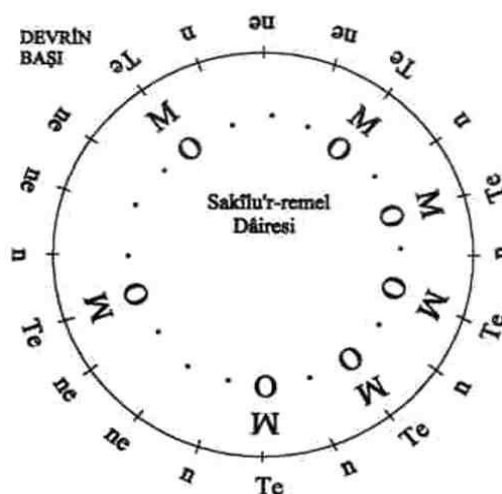
о . . . о . . . о . о . о . о . о . о . . .

³⁸ В дисертацията си А. Ghrab изброява всички преводачи, (не)последователи, коментатори на Сафи ад-Дин. Така той косвено доказва традицията като първа по валенция в музикалното мислене. А. Ghrab, пак там.

³⁹ През 14 в. персийският философ и музикант Кутб ад-Дин аш-Ширази променя определението на Сафи ад-Дин *шудуд* (мн.ч. от шадд – настройване) на *макамат* (мн. ч. от макам). Макам означава най-първо „спирка“, откъдето се развиват различните значения: положение, състояние, чин, степен и т.н. Макам си устройвали бедуините. „Макам“ са и душевно-духовните състояния при ислямските мистици – суфиите. Според определението на Джинучен Танръкорур (Çinuçen Tanrıkorur), Музикалният макам се състои от *Дизи* (20%) + *Сеур* (80%) – редица (стълбица) и онагледяване (*Osmanlı dönemi türk müzikîsi*, Ist. 2005, стр. 165). Под „стълбица“ се разбира и „обхват“ на мелодията, а под „наглед“ – онагледяване на вътрешните връзки и спирки на мелодията по дадена стълбица, както и отличителните отклонения и интервали. Това означава, че понятието *макам* не трябва да се смята за тъждествено на *ίχθος* или *modus*.

⁴⁰ Отново да се подчертае, че, както е характерно за класическата арабска мисъл, всеки музикален кръг си има собствено име.

Други, които не са араби, окачествяват този такт като основен. Техните творби най-често са композирани с този пулс [...] Неговият кръг е такъв:



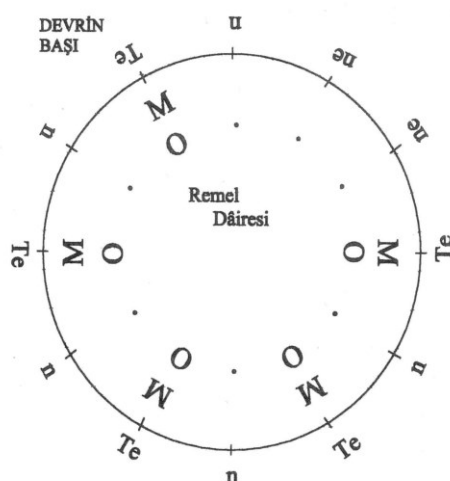
V. Remel. Времето на кръга Remel е дванадесет удара. Образува се от шест части (sebeb). Прибавя се по един удар към всяко "ta", което е пред частта. Някои пък от учените (тур. bilginler), правейки времето, което е между двата кръга, време .D., за да не станат времената еднакви, мислят удара на четири части. Примерът за това е следният:

Ten Ten Ten Ten Ten Ten

о . о. о. о. о. о.

М М М М М М

Колкото до главните на тези пет удара, това са ударите I и IV.⁴¹



⁴¹ Mehmet Nuri, Safiyyüddin...р. 119-121. Последно изречение, отнасящо се до кръга Ремел е неясно. Основно частите са шест, а при някои се мислят на четири, и не се разбира откъде идват петте удара.

Ц.3.1. Схематичност и маќанно мислење

Макамите, включени в „Книга за кръговете“ са наречени „прочути“ (известни). Те са общи и, разбира се, след Сафи ад-Дин ще бъдат продължени. Забележително е, че тъй наречените „лигатури“ (напр. Ѓ Ѓ Ң - Ѓ Ң Ѓ - Ң на макам Хюсейни) в смисъл на тетраходови поредици и днес са често пъти същите както на теория, така и на практика в османската класическа музика. Ето дванадесетте известни кръга, които Сафи ад-Дин помещава в деветата глава от книгата си: 1- Ушак, 2- Нева, 3- Буселик, 4- Раст, 5- Ърак, 6- Исфахан, 7- Зирекфенд, 8- Бюзюрг, 10- Рехави, 11- Хюсейни, 12- Хиджаз. В общия брой

на кръговете те са съответно 1-ви, 14-ти, 27-ми, 40-ти, 69-ти, 44-ти, 59-ти, 70-ти, 42-ри, 65-ти, 53-ти и 54-ти.⁴²

В дисертацията на Anas Ghrab те са дадени в следната таблица:⁴³

Table V.9: Cycles connus selon le Kitāb al-adwār

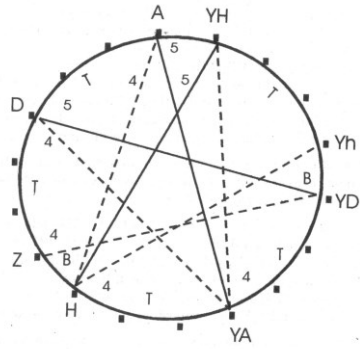
Nom du cycle (n°)	modes principaux
`uṣṣāq (1)	Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ - Ṭ = 2+2
nawā (14)	B Ṭ Ṭ - B Ṭ Ṭ - Ṭ = 3+3
būsalīk(27)	Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ṭ = 4+4
rāst (40)	Ğ Ṭ Ğ - Ṭ Ğ Ṭ - Ğ B = 6+9
`irāq (69)	Ṭ Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ - Ğ B = 4+8
iṣfahān (44)	Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ = 5+11
zīrāfkand (59)	Ğ Ṭ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ = 6+10
bozorg (70)	Ṭ Ğ Ğ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ = 4+6
zangulāh (42)	Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ = 6+5
rahāwī (65)	Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ - Ṭ = 5+5
husaynī (53)	Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ṭ = 5+6
hiġāz (54)	----
-----	Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ B - Ṭ Ğ = 6+11 = iṣfahān !
awāzāt	Ṭ Ğ Ğ - Ğ B - Ṭ Ğ Ğ = 4+10 = iṣfahān !
kawašt (71)	
kirdāniyā (46)	
salmak * = zangulāh	
nūrūz = husaynī sans la dernière note	

Чертежи с „кръговете“ на първите шест (от дванадесет) главни макама и после на дадените от ал-Урмауи ритмически кръгове, според изданието на Mehmet Nuri Uygun:

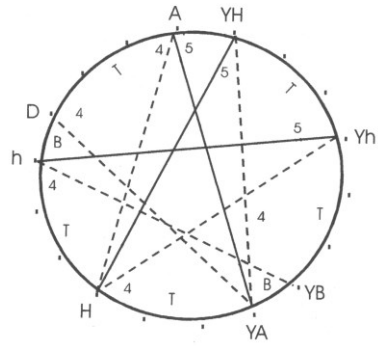
⁴² Mehmet Nuri Uygun, Safiyyüddin...р. 93. Няма да се спирам изрично на разликата между турското, персийското и арабското произношение, например „бюзюрг – бозорг“, „зирефкенд – зирафканд“. Тук използвам турското.

⁴³ Ghrab, Anas цит. съч. с. 74.

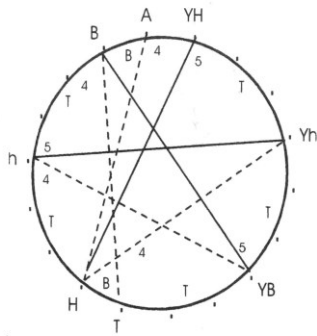
I. Dâire⁽¹⁶⁾ (Uşşak)



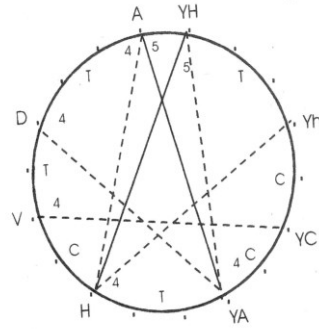
II. Dâire (Nevâ)⁽¹⁷⁾



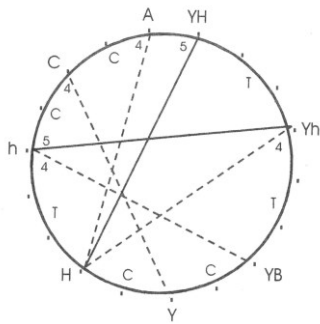
III. Dâire (Bûselik)



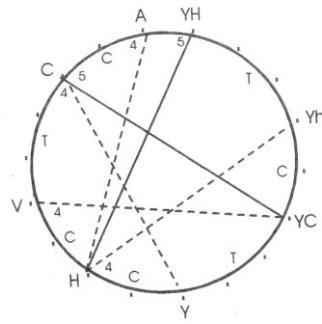
IV. Dâire (Rast)



V. Dâire (Hüseynî)



VI. Dâire (Râhevî)



Тук показаните „кръгове“ могат да създадат впечатление, че макамите музикално се мислят като звукореди, защото така се представят (Сафи ад-Дин глави VII-XII). Но при по внимателно наблюдение се забелязва следното: непременното хоризонтално, тоест монофонично мислене осигурява на изпълнителя първо свобода на основния тон и после – свобода на изпълнението. Макар и триста години по-късно Сафи ад-Дин не би могъл да даде наставление като Гвидо, че който научи нотацията, ще може да изпълни като познати дори и неусвоени мелодии (Микролог, гл. 1:4), защото като цяло нотното и теоретичното мислене на Изтока остава, а и държи да бъде „отворена система“⁴⁴. Музикалното мислене, което се вижда при Сафи ад-Дин, не позволява затварянето и фиксирането нито на звука, нито на формата, по причина на категоричното отстояване на символната (включително невмена) нотация, докато още при Гвидо е налице опит да се ограничава тази отвореност. Бъдещият плод на това ограничаване узрява в напълно затворената и „недокосваема“ партитура. Ето защо спокойно може да се каже, че книгата на ал-Урмауи удържа музикалното говорене (теоретизиране) в музикалното чуване и пребиваване. Самата нотна и теоретична система, поместена в наследяваната макамна напевност, позволява много по-разгърнато и многопластово музикално битие.

⁴⁴ Неточният донякъде превод с „отворена система“ на компютърния термин „open source“ много добре подхожда за „системата на музикалното мислене“. За да съществува музикалното, трябва да съществува отвореността, но мисленето е единственото, което може да систематизира. Така музикалното мислене е действително не само „отворен извор“, но и „отворена система“.

II.3.2. Теоретическа музикална систематика

Известно е, че като цяло работата на ал-Урмауи създава т.нар. систематическа школа в арабоезичната музикология и че в трактата имат съвместен живот изчистените практически и дидактични нагласи и силният уклон към трактатите от Древна Гърция.⁴⁵ Независимо, обаче, дали ще приемем тази „систематичност“ или не, в трактата водещото е отличителното за всяка древност научно усвояване на тона – с оглед на струната. Важно е при това да се отбележи силното присъствие на изпълнителската традиция. Опънатата струна се дели, не за да се изведат правилните пропорции и възможните съзвучия, както е при Пахимер (например в гл. 31 – изследване на гладкия диатоничен с мекия натегнат вид, τὸ ὀμαλὸν διάτονον τῷ μαλακῷ ἐντόνῳ). При Сафи ад-Дин деленето на струната осигурява спокойствието и на теоретичната, и на действително музикалната изразност, поради това, че следва точността на известена от традиция(та) звучност. В този случай научността най-много доближава музикалното мислене. Тук не могат да намерят място научните *speculationes abstractae* и не може да покълне логиката на изцяло фиксиран, и поради това правилен, тон, който непременно да бъде изпълнен:

Първото свойство, разбира се [sqb], запазва квадратен (силен, устойчив) първия глас, като само и за всяко .G. непременно е .ut. – както за ниското .G., така и за високото, и за превисокото .G. Вторият глас, разбира се, е .ге. за всяко .A. и само за него – в ниското, високото и превисокото .A. Третият глас е .mi. във всяко[sqb] и и за всяко и прочее. Четвъртият глас е .fa. за всяко .с., и винаги за него. Петият е .sol. за всяко .D. и само за него. Шестият глас да бъде .la. за .е. – за ниското и за високото. (De musica, р. 6) Полутонът е съзвучие, съставено от два непрекъснати звука, от които няма тон. Видовете полутон са, както изглежда, два .Mi-fa. и .fa-mi.“ (пак там, с. 8)

Полудвутонът (дн. малка терца) е съзвучие, съставено от тон и тон и половина. Неговите видове са четири: Re-fa и Mi-sol на качване и Sol-Mi, Fa-Re на слизане. При постепенно качване Remifa (и Mifasol) и при

⁴⁵ Практическата – например в иранско-багдатската „ал-Маусили“ школа, съществуваща още от 8 в. сл. Хр. наред с античната линия, представена най-вече с ал-Фараби и ал-Кинди.

постепенно слизание – Solfami. и famire. А се нарича полудвутон, понеже е несвършен двутон, както полутонът е несвършен тон. (пак там)

Очевидно музикалното мислене започва до такава степен да отстъпва пред теорията, да се дисциплинира, че извежда свършено различни от изходните за самата теория положения. В текста на Йоан от Гарландия, например, четем:

Производните (плагалните) гласове са онези, които са четни по число: вторият, четвъртият, шестият и осмият. Първообразни (автентични) се наричат онези, които първи са били изнамерени и подредени от древните, а се наричат автентични поради по-голямото си достойнство и власт.⁴⁶

Първо веднага прави впечатление, че плагалността не се определя от прякото родство с главния глас, както е в теорията на древните гърци. Изводът е, че „древните“ са привикани само за авторитет, а подредбата на гласовете е такава за удобство, но е нелогична. Как третият е автентичен глас, след като е след втория, при положение, че „първообразните са онези, които първи са били изнамерени“. Очевидно подредбата не следва последователността на изнамирането на гласовете и номерирането им е не музикално, а аритметическо (четни-нечетни). Така и четвъртият глас се оказва плагален – нещо немислимо за самото устройство на древното осмогласие, където той винаги е главен (впрочем това е запазено и у нас): първи, втори, трети, четвърти – плагален първи (или пети), плагален втори (или шести), плагален трети (или седми), плагален четвърти (или осми).

Към това може да се добави, че плагалните гласове идват, не след като се изредят основните, което е старото подреждане, а следват веднага след тях:

И нека се знае, че автентичните и плагалните гласове завършват винаги на една и съща буква така: първият и вторият завършват на ниското.D., третият и четвъртият на .E., петият и шестият завършват на .F., седмият и осмият – на .G. Автентичните могат да бъдат наречени учители или бащи, а плагалните ученици или синове.⁴⁷

⁴⁶ Magistrum de Garlandia, Introductio musice: Plagales sunt illi qui in numero pari situantur, ut secundus, quartus, sextus et octavus. Autentici dicuntur illi qui primi, ab antiquis fuerunt inventi [-168-] et ordinati, et propter maiorem dignitatem atque dominationem dicuntur autentici.

⁴⁷ Magistrum de Garlandia, 168: Et est sciendum quod semper autenticus et plagalis sub una littera terminantur; scilicet primus et secundus finitur in D gravi; tertius et quartus in E; quintus et sextus in

Пътят към утвърждаване на ново, обусловено от теорията модално мислене се вижда ясно в Анонима:

ЗА ЧЕТВЪРТИЯ ГЛАС

Когато респонзорът завършва на .Е. и неговият стих започва от ла. на кварта, тогава имаме четвърти глас. По същия начин евоуае, антифонът и функцията.

ЗА ОСМИЯ ГЛАС

Когато респонзорът завършва на .Г. и неговият стих започва на кварта от .С., тогава е осмият глас. Ако пък стихът започва на квинта от .Д., тогава е седмият глас. По същия начин антифонът и функцията.

Толкова за правилните гласове.

Когато респонзорът завършва на .А., а неговият стих започва на кварта от .Д., тогава имаме четвърти неправилен глас. По същия начин ако завършва на .Д. и стихът започва на четвъртия звук от .Е., тогава пак е четвърти неправилен.⁴⁸

А стремежа към фиксиране на модалността го виждаме и във Въведението на Йоан от Гарландия:

Formula primi toni: C, D, E, F, G, a, b, c, d, e. Primus tonus habet principia quinque, scilicet: C, D, F, G grave et a acutum. – Формулата на първия глас е: C, D, E, F, G, a, b, c, d, e. Първият глас има пет начала: C, D, F, G – ниско и високо.

Formula secundi toni: A, B, C, D, E, F, G, a, [sqb], c. Principia autem secundi toni vel modi sunt hec: secundus tonus quinque habet principia; incipit in A gravi, in C gravi, in D gravi, in F gravi, etc. – Формулата на втория глас е A, B, C, D, E, F, G, a, [sqb], и гласът може да започне по пет начина: от ниското A, от ниското C, от ниското D, от ниското F и пр.

Така всички първообразни модуси се изкачват според правилата – от своя краен тон (финалис) на октава, на децима пък им е обхватът (букв. до децима пък се разхождат), благодарение на тетрахорда на Давидовия пслатир...И накрая, производните се изкачват според правилата на

F; septimus et octavus in G gravi. Autentici possunt dici magistri vel patres, et plagales discipuli vel filii.

⁴⁸ Anonymus, 69-70.

квинта, и на квинта се спускат обратно, а се простират до секста, макар и не с право.⁴⁹

Когато така мислените гласове се обвържат с нагледността на петолинието, е въпрос на време да отпадне възможността модалният глас да запази естествената си връзка с гласа на пеещия го, да започва, така да се каже, „откъдето му е удобно на певеца“. Последното би било адекватно на търсената в пеенето древност, но, освен това, както в тоново, така и в процесуално отношение би пазило най-дълбоката природа на модалността, а именно начина, по който е устроен гласът на всеки един.

Друга особеност в посочения цитат е, че изначалното невмено разбиране за „формула“ е сменено с представяне на звукоред.

Дотук посоченото разкрива текста като твърде отдалечен от най-ранното латинско пеене както на Амвросий Медиолански, така и на папа Григорий, при когото, макар да се появява финалиът като определящ за гласа, все още октаихията е напев и се мисли като „отглас“. Латинският текст онагледява невъзможността за връщане на принципите на осмогласието, които се откриват в хоризонталното многозвуково разполагане на песенната тъкан. Анонимът свидетелства, че гласът (модусът, тонът) може да бъде представен дори и не като звукоред, а като конкретен интервал:

Когато респонзорът завършва на Е и неговият стих започва на С, тогава имаме трети глас.

Но също така свидетелства и за нещо още по-необичайно за древната модалност – за неосемстепенно съществуване на октавата:

[-70-] Колко прави пет и четири? Девет. Следователно октавата са девет звука! Не. Но когато някой от гласовете е на последната степен от квинтата, друг е на първата степен от квартата и така от пет и от четири се образува октавата (тоест от сплетени, а не последователни квинта и октава – ком. мой, ЙБ). Квартата в музиката е ut-fa или ut, re, mi, fa. Квинтата е ut-sol или ut, re, mi, fa, sol. Октавата е ut-sol ut [re над лин.] или

⁴⁹ Пълната библиография в TLM е следната: Fn and Ft: GARINT TEXT, Author: Magistrum de Garlandia, Title: Introductio musice, Source: Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 1:157-75. Тук цитатите са от с. 168 и сл.

ut, re, mi, fa, sol или [ге над лин.] mi, fa, sol. Така всеки може да вземе пример как да състави октава от пет и от четири и как квартата започва от (в) квинтата.

Посоченият пасаж открива как октавата вече на практика се мисли вертикално (5+4 – квартата и квинтата са заедно, една в друга), а не хоризонтално като поредица (5 и 4 – квартата е след квинтата). В логиката на този поглед се откриват бъдещите три- и четиризвучия.

Необходимостта от такова обяснение на октавата се дължи на следното: ако тя, както казва текстът, не се възприема, ще се налага гласът да променя своя амбитус, защото на певците ще им става трудно (поради съвместното пеене) да достигат тоновете, когато основата е сменена. Така гласовият амбитус трябва изначално да се определя и фиксирането на гласа към тона, а на тона към точно определена височина започват да се взаимнообуславят. Очевидно при подобно отношение не може да става дума за традиционно грегорианско осмогласие, поради което и желанието на авторите да са верни на традицията става единствено следствие и домогване до изворите по чисто интелектуален път. Ето как музикалното бива категорично определяно от интелектуалното. И ако е възможно в такъв случай музикалното мислене да даде определение, то ще бъде вероятно *musica theoretica practica est*. Едно от изреченията на Йоан от Гарландия е много близо до това звучене:

Искуството на която и да било наука е сбор от много предписания и пр. Нарича се пък изкуство от глагола *arto*, понеже ни ограничава и стяга да не правим нищо различно от това, което предписва (учи) – *Ars cuiuslibet scientie est collectio multorum preceptorum, etc. Dicitur autem ars ab hoc verbo arto, artas quod idem est quod restringo, restringis, quia artat nos et restringit ne aliter faciamus quam ipsa docet.*

Прекият извод е двупосочен: а) „изкуство“ става равно на „наука“ и б) „изкуство“ се изравнява с рестрикция. Глаголът *arto* означава: сгъстявам; съкращавам; ограничавам, натягам, а и е същият като *restringo* – стягам, свързвам, сковавам. Оттук *ars, artis, f* се изравнява с *restrictio, f* и първо

означава система от правила, ограничение, стягане, теория, изкуственост, после занаят и най-накрая (но не и за Въведението) изкуство в днешен смисъл.

Вече е ясно защо музикалното мислене не може да приеме да е определяно като част от изкуството на науките, респективно на музиката като изкуство. За същински музикалното отношение е неприемливо музиката да се определя като „изкуство“. Музикалното мислене е мисленето не на изкуството (*ars musica*), а на музиката като неповторимост на реално осезаемото, поради собственото си презентиране „сега“, бити^е.

III.3.3. Ебджед-нотация и музикалност

От описаното в началото различие между двете книги на Сафи ад-Дин се разбира, че където в арабската мисъл виждаме антични схеми и идеи, те са не просто повторение, или авторитет, който осигурява научността и общественото положение (както в латинското Boetius, респ. Guido dixit), а взет на служба „наемник“, който да помогне в случая на едно или друго отстояване на музикалност. Буквената нотация като хрумване очевидно е взета от старогръцките трактати, но по смисъл е напълно своеобразна и отразява арабската интелигентност. „Употребата на арабските букви като числа произлиза от нормите на ебджед (ар. азбука) и прави така, че музикалната изразителност да граничи с магическа двойственост и неопределеност, с двусмисленост.“⁵⁰ При гръко-азбучната нотация изобщо не може да се говори за такава двойственост, най-малко защото гръцките букви не са символни. Двойствеността на знака, обаче, се оказва твърде силен помощник именно на музицирането, защото изначално предполага музикалното тълкуване (интерпретацията), което важи както педагогически, так и изпълнителски. А музикалното мислене (особено нетемперирано-модалното) се отличава именно с най-високата степен на интерпретативност, което е и основната му различие от природонаучното мислене. И макар в опита си за систематично представяне на звучащия феномен музиката да напуска своята актовост, ставайки част от природо-математическите дисциплини, спокойно може да се каже, че ебджед-нотацията е „отворена

⁵⁰ Eugenia Popescu-Judet, *Meanings in Turkish Musical Cultur*, Istanbul 1996, p. 15.

система“. Символната нотация просто е отразила отворената музикално-мисловна нагласа. Знае се, че както практически, така и смислово табулатурната нотация е по същество контекстуално нотно писмо. За разлика от, например, невменото то е онагледимо на инструмент и поради това е музикантски „по-сигурно“. При ебджд-нотацията знаците не показват точна нота и затова тя се разбира „от контекста“. Мелодията от своя страна е „контекстуална“ на паметта и, ако въобще се запише (защото твърде късно и твърде малко арабски мелодии са записани, при това именно от Сафи ад-Дин), записът цели адекватност на *музикалния смисъл*. Необходими са памет, обучение и интерпретативност според музикалната смисловост, за да може нотацията да проговори. Може би това подбужда арабите толкова векове да развиват свое собствено музикознание и своя нотация. Те не само са знаели за петолинейната нотация, но и са я познавали. Музикалният диалогът между арабския и християнския свят не е прекъсвал, но петолинейната нотация по никакъв начин не е могла да вмести нуждите на музикалното мислене, изразявано на арабски, и затова до втората половина на XIX в ние не виждаме никакво влияние на нейната систематика върху арабската.

Табулатурната нотация в най-ранния си вид е арабско явление и израства именно от струнния наглед. С други думи тя е пример за *sectio canonis*, но осмислен изцяло музикално („действително“, а не отвлечено, абстрактно). Пример привеждам от деленето на струната при маками бузург/бозорг и исфахан за инструмента Уд както и схема на всичките посочени от ал-Урмауй деления⁵¹:

⁵¹Скиците са взети от цитираната дисертация на A. Ghrab, *Commentaire...* с. 105-106.

bozorg :

zīr : index, surplus

maṭnā : annulaire, index, voisine,
libre

maṭlat : zalzal, voisine, libre.

(Ḡ Ḡ Ṭ - B Ḡ - Ḡ Ṭ Ḡ)

	auriculaire	annulaire	médus Zalzal	médus Perse	index	voisine de l'index	surplus	
	ll	z	w	h	d	g	b	amm
	YH	YD	YG	YB	YA	Y	T	matlat
	KB	KA	K	YI	YH	Yz	YW	maṭnā
	KI	KH	KZ	KW	KH	KL!!!	KG!!!	zīr
	LZ	LW	LH	LD	LḠ	LB!!!	LA!!!	hadd

iṣfahān :

zīr : index, voisine, libre

maṭnā : zalzal, index, libre,

maṭlat : zalzal, index, libre.

(B Ḡ - Ḡ Ḡ Ṭ - Ḡ Ḡ Ṭ)

	auriculaire	annulaire	médus Zalzal	médus Perse	index	voisine de l'index	surplus	
	ll	z	w	h	d	g	b	amm
	YH	YD	YG	YB	YA	Y	T	matlat
	KB	KA	K	YI	YH	Yz	YW	maṭnā
	KI	KH	KZ	KW	KH	KL!!!	KG!!!	zīr
	LZ	LW	LH	LD	LḠ	LB!!!	LA!!!	hadd

Pour ce qui est des modes sur 'ūd, le *Kitāb al-adwār* les décrit de l'aigu au grave⁷, en indiquant les ligatures à jouer pour chacun des modes principaux et pour les six *awāzāt* :

Obtention des modes principaux

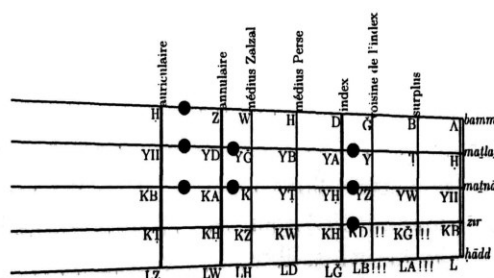
uṣṣāq :

zīr : index, libre,

maṭnā : annulaire, index, libre,

maṭlat : annulaire, index, libre.

(Ṭ - B Ṭ Ṭ - B Ṭ Ṭ)



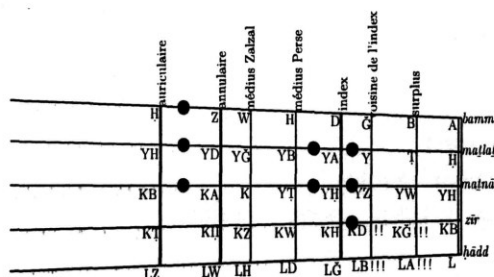
nawā :

zīr : index, libre,

maṭnā : perse, index, libre,

maṭlat : perse, index, libre.

(Ṭ - Ṭ B Ṭ - Ṭ B Ṭ)



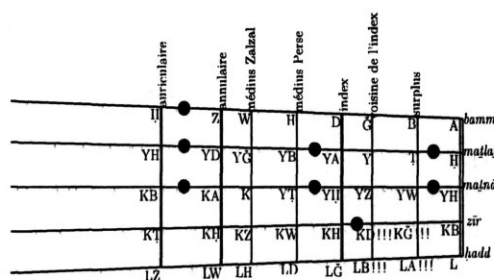
būsalīk :

zīr : index, libre,

maṭnā : perse, surplus, libre,

maṭlat : perse, surplus, libre.

(Ṭ - Ṭ Ṭ B - Ṭ Ṭ B)



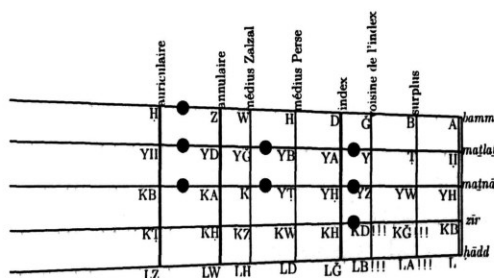
rāst :

zīr : index, libre,

maṭnā : zalzal, index, libre,

maṭlat : zalzal, index, libre.

(Ṭ - Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ)



7. Les intervalles que nous donnons ici sont donc inversés par rapport à ceux de la table V.9, 74.

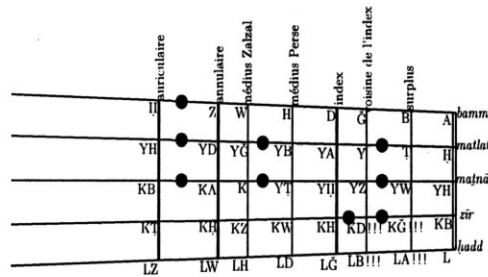
`irāq :

zīr : index, voisine, libre

maṭnā : zalzal, voisine, libre,

maṭlat : zalzal, voisine, libre.

(B Ğ - Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ṭ Ğ)



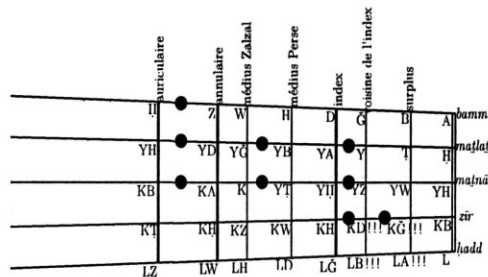
iṣfahān :

zīr : index, voisine, libre

maṭnā : zalzal, index, libre,

maṭlat : zalzal, index, libre.

(B Ğ - Ğ Ğ Ṭ - Ğ Ğ Ṭ)



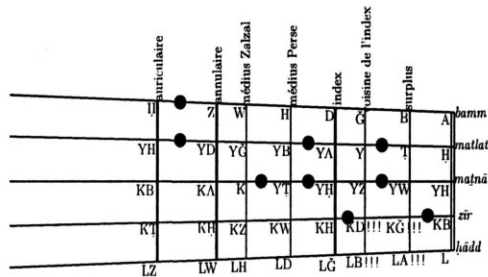
zīrāfkand :

zīr : index, surplus

maṭnā : zalzal, perse, voisine, libre

maṭlat : persan, voisine, libre.

(Ğ Ṭ - B Ğ Ğ - Ṭ Ğ Ğ)



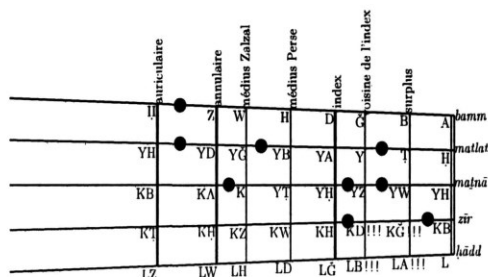
bozorg :

zīr : index, surplus

maṭnā : annulaire, index, voisine, libre

maṭlat : zalzal, voisine, libre.

(Ğ Ğ Ṭ - B Ğ - Ğ Ṭ Ğ)



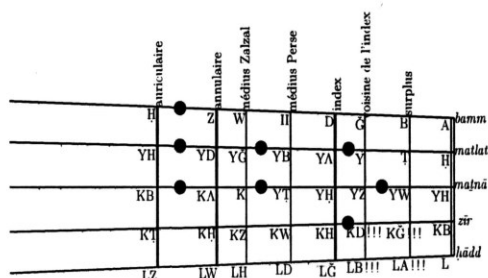
zangulāh :

zīr : index, libre

maṭnā : zalzal, voisine, libre

maṭlat : zalzal, index, libre.

(Ṭ - Ğ Ṭ Ğ - Ğ Ğ Ṭ)



Известно е, че табулатурната нотация не е прецизна и не позволява „точно“ записване на мелодията и, съответно, органумно пеене. Но със своята „неточност“, тя е твърде важна тъкмо музикално – осигурява свободата (на мисленето, преподаването, възприемането), тъй като обвързва музицирането не с нота – *punctum*, а със слухов опит (*akousma*). В педагогико-психологически план това означава, че ученикът няма дори теоретична възможност да получи представа или пък убеждението, че качеството и точността на звука и напева са обвързани с числови, пунктуални страни. Тук терминът „точен звук“ се изравнява дори с „качествено верен“, тъй като по отношение на непраговите струнни инструменти, позициите на пръстите, колкото и строго да биват определяни, търпят разлики при всяко едно свирене и всеки един човек. Така изпълнителят, необвързано с пунктуално определена нотация и инструмент, е свободно да мисли верността на тона откъм качеството му, а не откъм позицията му, гласа и макама – откъм облика, а не откъм „точното“ (пунктуално) възпроизвеждане.

Тук непременно трябва да споменем за една често пропускаема връзка между зараждането на европейската нотация и арабската, използвана дотогава. Обикновено се преподава се, че Гвидо е дал наименованията на нотите от началните букви в химн към Йоан Предтеча, като началното *Ut* по-късно е сменено с *Do*. Ето какво, обаче, са забелязали изследователите. Farmer дава сравнение между арабската нотацията у *al-Kindi* (790-874) (*“Ma’rifat al-naghamt al-thamam”*) и у Хукбалд (с. 840-930) (*De harmonica institutione*):

Al-Kindi знаци/символи: Alif. Ba. Jim. Dal. Ha. Wa. Za. Ha

(A.) (B.) (C) (D.) (H.) w (Z.) (H.)

ноти: a b≠ b. c. cT d. e≠ e.

ноти от трактата на *Al-Kindi* C. D. E. F. G. a. b. c.

De harmonica знаци/символи A. B. C. D. E. F. G. A

Notes C. D. E. F. G. a. b. c.⁵²

Немалко са публикациите за влиянието на арабската музика и култура върху развитието на европейската такива⁵³. Знае се, например, че Йоан от

⁵² Dr. Saoud, Rabah, *The Arab contribution to Music of the Western World*, March 2004, ed. Foundation for Science, Technology and Civilization, p. 10-12.

Грохео, творил в разглежданата тук епоха (XIII-XIV в.) е написал своята *De musica* под въздействието на арабската музикална теория и аристотелизма.⁵⁴ Дали и самата систематичност – може би най-голямото научно-музикално достижение – Западът не взема от Изтока е въпрос, който е страничен на работата. От съществена важност е да се отбележи динамиката в стремежа към достоверно музикално говорене.

Най-ранното свидетелство на ебджед (или абджад)-нотацията намираме у Ал-Кинди (790-874), който въвежда първите дванадесет букви от азбуката, за да може да се обозначи по-точно хроматичната стълбица. Според приетата транскрипция това са: A B C D H V(w) Z H T Y K L.⁵⁵ Особеното тук е, че буквените знаци се повтарят за всяка октава, а не са различни като при гърците. Това говори за тясна връзка с изпълнителството, което, както се отбелязва, е водачът на теорията. Известният сред арабите Яхия инб Али Яхия (856-912) приема същото нотиране, но установява десет степени в рамките на една октава: A B C [D] V Z H T Y⁵⁶ Най-прочутият арабски учен на ранния ислям ал-Фараби (872-950) използва именно тази стълбица и е първият, приложил широко табулатурната нотация. (Традицията му приписва нотиране на негови собствени мелодии).

III.3.4. Терминология и ритъм

Едно от нещата, които тази музикална мисъл прави е израз тъкмо на този неизменен стремеж да наименова. Наименованията са може би най-бележитото в арабските текстове. Първо, те обикновено са непреводими заради многозначността си, което отново говори *смислова* работа. Най-важното, обаче, е самата духовна непримиримост спрямо една феноменологична неяснота. Така да се каже, не е естествено онези неща, които са може би най-обичаният израз на и в живота ми, а именно пеенето и

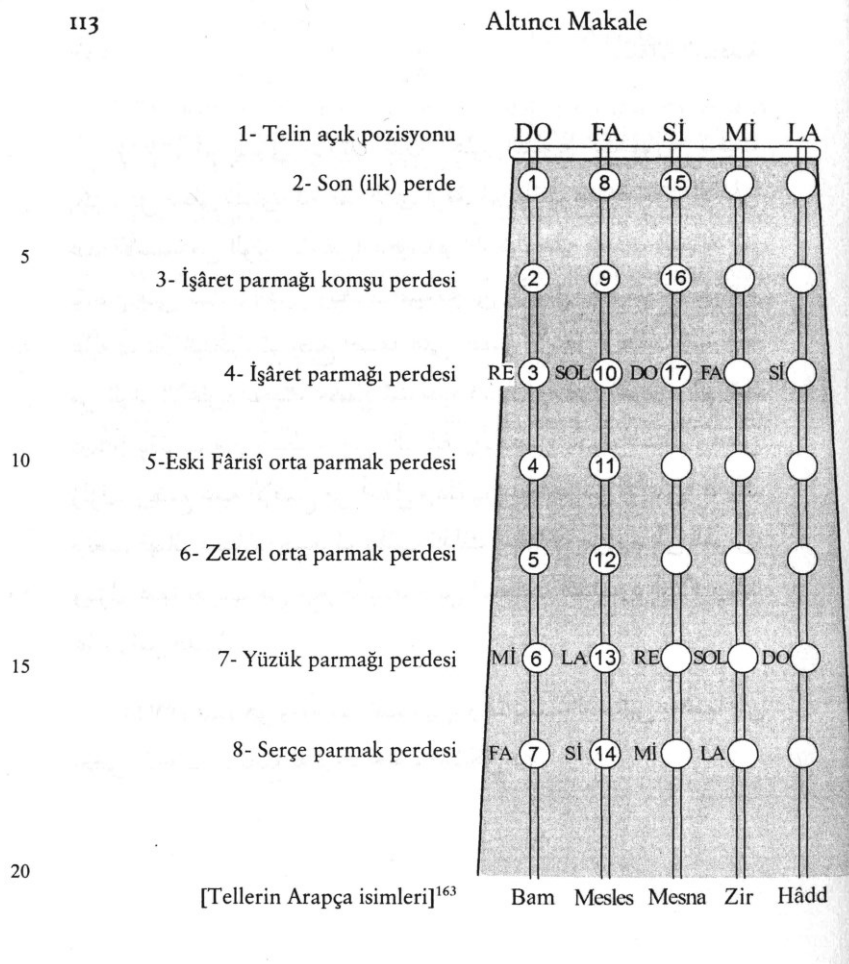
⁵³ Освен посочената статия на Rabah Saoud вж., например Young, T.C. "The Cultural Contribution of Islam to Christendom", *The Impact of the Arabs and Islam in the European Renaissance*, 1987. (Journal, published by the Egyptian National Division of Education, Science and Culture, Cairo)

⁵⁴ Вж. Грохео, Й. в Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. 1973—1982. Интернет адресът е: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_music/

⁵⁵ Risâla f. 167b, цитирано у Popescu-Judet, c. 15.

⁵⁶ Farmer, цитиран у Eugenia Popescu-Judet, *Meanings in Turkish Musical Culture*, Istanbul 1996, p. 15 (Farmer 1970: 280-75).

свиренето, да нямат достопочтенни имена. В арабските музикални трактати се търсят и се дават имена на всяко явление, което е открито като значимо. Това е традицията, в която всяка струна от Уд-а си има собствено име: Bam, Mesles, Mesnâ, Zir, Hâdd:⁵⁷



⁵⁷ Графиките, които следват, са взети от Ibn Sînâ, Mûsikî. Превод: Ahmet Hakkı Turabi, Litera Yayıncılık, İstanbul 2004 – двуезично, арабско-турско издание.

	BAM	MİSLES	MESNÂ	ZÎR	HÂDD
Telin açık hali	0 (DO)	498 (FA)	996 (Sİ)	294 (MÎ)	792 (LA)
Eski Fârisî	90	588	1086	384	882
Eski diyato nik	112	610	1108	406	904
Eski Zelzel	139	637	1135	433	931
1. Par- mak	204 (RE)	702 (SOL)	1200 (DO)	498 (FA)	996 (Sİ)
Eski Fârisî 2. Parmak	294	792	90	588	1086
Zelzel 2. Par- mak	343	841	139	637	1135
3. Parmak	408 (MÎ)	906 (LA)	204 (RE)	702 (SOL)	1200 (DO)
4. Parmak	498 (FA)	996 (Sİ)	294 (MÎ)	792 (LA)	90 ¹

H.G.Farmer, "The Lute Scala of Avicenna", *Journal Of The Royal Asiatic Society*, 1939,II, sa. 39, s. 256.
164.

Всеки напев – също. Името на напева става онова, което осмисля тоновата височина и дори я представлява. Последното отчетливо се наблюдава и във възприетата през XX в. петолинейна нотация:

Tîz Çârgâh (DO)		ÇÂRGÂH (DO)	
Tîz Dik Bûselik		Dik Bûselik	
Tîz Bûselik (Sİ)		BÛSELİK (Sİ)	
Tîz Segâh		Segâh	
Dik Sünbûle		Dik Kürdî	
Sünbûle		Kürdî	
MUHAYYER (LÂ)		DÛGÂH (LÂ)	
Dik Şehnâz		Dik Zirgüle	
Şehnâz		Zirgüle	
Nîm Şehnâz		Nîm Zirgüle	
GERDÂNİYE (SOL)		RÂST (SOL)	
Dik Mâhûr		Dik Geveşt	
Mâhûr		Geveşt	
Eviç		Irak	
Dik Acem		Dik Acem Aşîrân	
ACEM (FA)		ACEM AŞÎRÂN (FA)	
HÜSEYNÎ (Mİ)		HÜSEYNÎ AŞÎRÂN (Mİ)	
Dik Hisâr		Kaba Dik Hisâr	
Hisâr		Kaba Hisâr	
Nîm Hisâr		Kaba Nîm Hisâr	
NEVÂ (RE)		YEGÂH (RE)	
Dik Hicâz		Kaba Dik Hicâz	
Hicâz		Kaba Hicâz	
Nîm Hicâz		Kaba Nîm Hicâz	
ÇÂRGÂH (DO)		Kaba Çârgâh (DO)	
TÎZ SEKİZLİDE		ORTA SEKİZLİDE	

58

Друг пример са гореспоменатите „десатî“ (ние не можем еднословно дори да калкираме този термин). На арабски няма просто да се каже „полегнал“, например, „първи глас“ (πλάγιος του πρώτου) или пък вариант на „фригийски тропос“, а ще се даде собствено име – например макам „рехавî“,

⁵⁸ Özkan İsmail Hakkı, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, İstanbul 2006, p. 47.

защото очевидно смисловото е не на кого приличаш, а как и като кого живееш.

От казаното става ясно защо гръцките музикални термини, влезли в употреба първо в латински, а после и в почти всички европейски езици, не се срещат в арабския. Изключение прави думата „музика“, която е възприета с работата на учените-елинисти, което доказва съществуването на друга, самостоятелно арабска. Затова не е чудно, че при такова положение, гръцко-латинската любов към музите, откъдето и великата дума „музика“, не намира отклик в арабските текстове за „музиката“. Там на нея не се отдава „музна“ природа и аполоново начало. Нито пък дионисово. Така и спекулациите на тази основа остават встрани. Гвидовият *Micrologus*, например, започва така:

In nomine summae et indiuidue Trinitatis incipit Micrologus id est brevis sermo Guidonis abatis in musica.

Gymnasio musas placuit reuocare solutas.

Ut pateant paruis habitae uix hactenus altis.

В името на единната (върховната) и нераздела Троица започва Микрологът, тоест кратко слово за музиката, на абат Гвидо.

Нрави се на училището все да извиква изкусните и волни музи.

Така че [тяхната] благосклонност да бъде явена
на обикновените и едва после – на благородните люде.

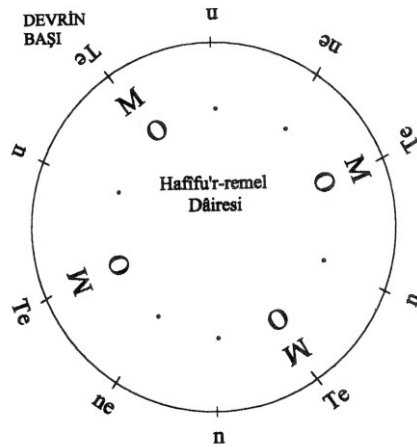
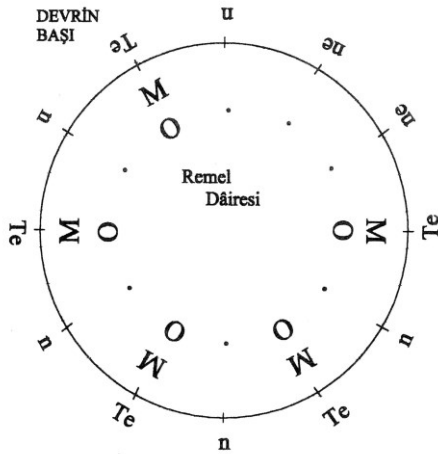
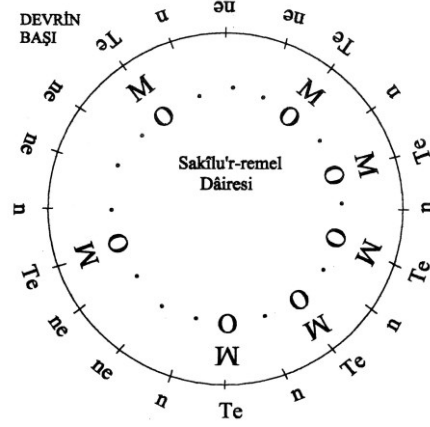
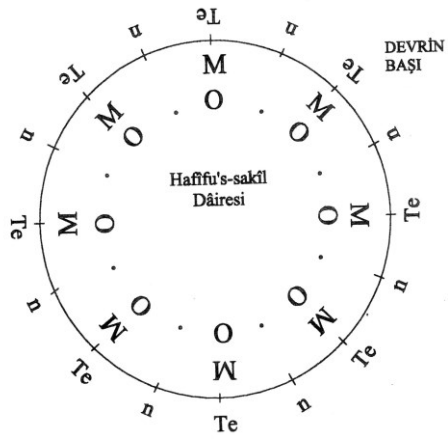
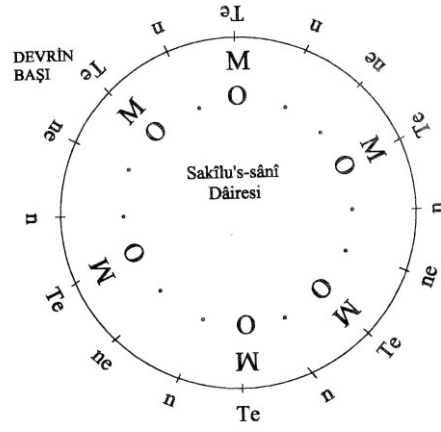
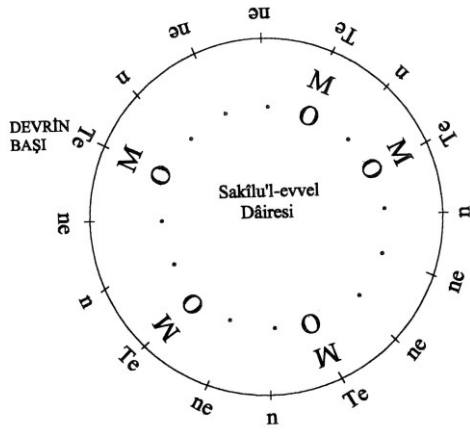
Примерът добре онагледява често срещаното в Европа двойно търсене на благоволение – от страна на единия Бог и от страна на музите. Такива противоречиви употреби, които интелектуалната европейска инерция обича да ползва, са немислими за арабските *улема* (учени), което дава и съществената разлика между гръцко-латинския книжен свят и арабския. Последният не само че се свързва с исляма, но и не се свързва митология. Арабската мисъл не израства на гръцка митологична основа, и не черпи от нея, затова е неестествено тук да четем за музи, както и да очакваме арабски ренесанс. Ето защо поставянето на музиката и нейните носители в подобни отношения нито може да бъде музикално-философски допустимо, нито да съответства на музикалното мислене. Поставянето на такива отношения само ще онагледява една „по-висока“, при това *немузикална* образованост.

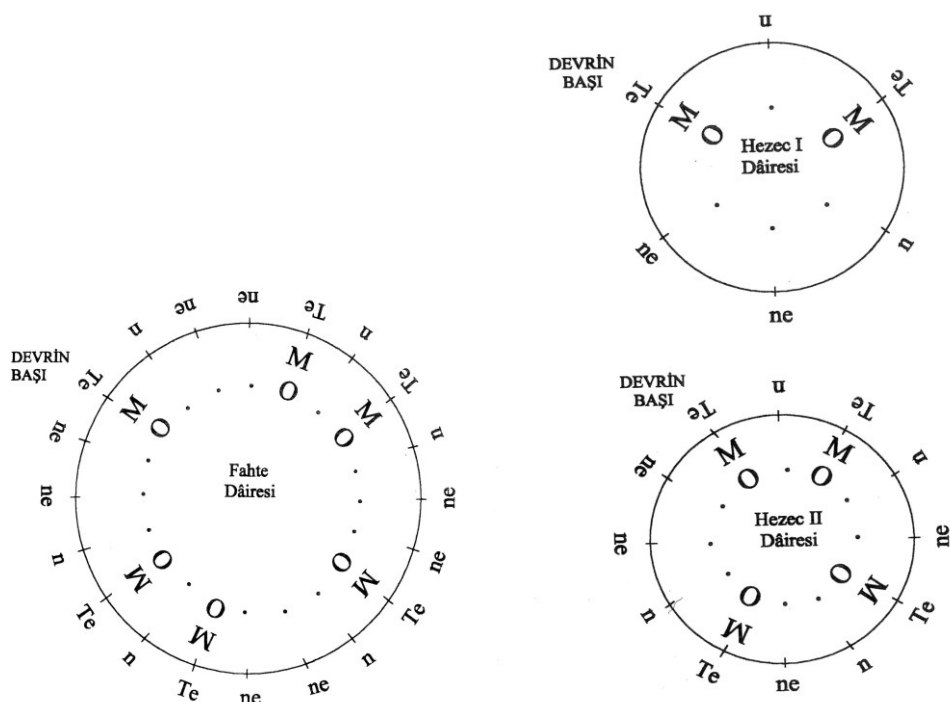
И тъй като в арабските текстове винаги се има предвид инструментално-песенното мислене (нито свиренето, нито пеенето е самостоятелно), обликът на напева зависи твърде много от ритмиката. Арабските музиканти са първите, отделили такова изумяващо времето (и днес) внимание на ритмиката, на разнообразието и организацията ѝ. Те са и първите ритмически музикални теоретици от съвременен тип, тъй като, за разлика от античната ритмология, те разглеждат музикалния ритм (*накр*) напълно самостоятелно. Обръщайки се към неговата, така да се каже, инструментална практика, те му посвещават много страници и примери. Един от ранните образци е част V (редове 176-339) от трактата „Музика“ на прочутия в исляма като „глава на шейховете“, а на Запад като „принцът на философите“ ибн-Сина (Авицена – 980-1037). Тя твърде обстойно разглежда ритмиката в словото (поезията) и в удара (инструмента). На ред 177 например пише:

Някои от времевите количества могат да се чуят, а други не могат. Количествата, които могат да се чуят се делят на две [...] [179] Второто е, когато двата удара се получават не с едно движение по инструмента, а се следват – щом единият свърши, след него започва другият, тъй че [всеки един от тях] се получава с един удар. Но този, който удря по инструмента при правенето на втория удар излиза от мярката на движението със неговото си време и проявява припряност, която иска насила да го (втория удар) напъха в първия.⁵⁹

Именно инструменталната ритмическа част най-много отличава текста на Авицена от този на Гвидо, в чиито глави не е отделено внимание на инструменталния ритъм. А двамата живеят точно по едно и също време и столетия наред са най-големите авторитетни учени-музиканти. Сафи ад-Дин, следвайки тази традиция, подробно се спира на инструменталната ритмика. Ето и неговите тактови „кръгове“:

⁵⁹ Ibn Sînâ, Mûsikî. Превод: Ahmet Hakkı Turabi, Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, p. 63 – двуезично, арабско-турско издание.





III. 3.5. Музикални проекции

Целите на Гвидовата работа са, както сам ги определя, педагогическо-църковни. В увода си пише:

Желаейки за общо благо да преценя толкова полезното наше учение, от многото изследвания за музиката, които успях по различно време с Божието съдействие да събера, накратко според силите си подбрах някои, които смятам, че ще са полезни на певците и ще им помогнат.⁶⁰

Но чисто педагогическата му цел още повече затвърждава разликата с текста на Авицена. Двата трактата вървят напълно еднакво. Започват от определението за тон и продължават през деленето на струната към изяснение на консонансите и интервалите. Краищата им, обаче, коренно се различават. Напълно практически в отправната си точка, те се разминават по съдържание, от където спокойно се стига до извода, че по смисъл са напълно различни. Последните три глави на Микролога са съответно: За двугласа, тоест

⁶⁰ Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis, quae auctore deo per uaria tempora conquisiui, quaedam quae cantoribus proficere credidi, quanta potui breuitate perstrinxi – Guido d'Arezzo, Micrologus, Prologus [-f.2r-], TML.

предписанията за органума; Примерно потвърждаване на посочената диафония; По какъв начина музиката е открита чрез удара на чукове.⁶¹ Съчинението на Авицена завършва с главите: (част V) Ноти [из силно изразената *ика*, музикалният ритъм] – гл. 1, Силната реч с обяснение – гл. 2, Видовете [ритми] мувассал и муфассал – гл. 3, Кварти, квинти, височини – гл. 4, Поезия и размери – гл. 5; (част VI, последна) Съставяне на мелодия – гл. 1, Музикални инструменти – гл. 2, в която последна глава е са дадени и нотите върху табулатурата на струнния инструмент.

Тръгвайки от „Какво трябва да направи онзи, който се е посветил на музикалната наука“ (глава 1), Гвидо достига до практическото разполагане на диафонията и органума, тоест до практика, която няма общо с “нотите от монохорда“, на което са посветени глави 2 и 3.⁶² Очевидно е, че посредством съчинението си, Гвидо цели да улесни практиката на ранния органум (гл. 18 и 19). Но с нотното си пионерство той прокарва и пътя на *musica mensurata*, която няма вече да обръща пряко внимание на противопоставянето на ритмическите дължини в *cantus planus* и на отношението между словесномузикалната и инструменталномузикалната ритмика, а ще се съсредоточи върху многогласието като ритмически меримо(то). Полиритмиката, разглеждането и разгръщането на това, което арабската музика разбира под термина *usul*⁶³, остават съвсем встрани. Така още в X-XI в. се вижда онова, което в края на XIII в. ще бъде вече затвърдено: непреодолимата разлика между високата музика на Запад и на Изток. Западът ще мисли вертикала, а Изтокът – хоризонтала. В инструментално отношение хоризонталната неотменимост означава разгръщане на ритмическото многообразие на монофонията. Ритмическите кръгове на Сафи ад-Дин са само продължение на арабската певческо-инструментална *ика*, както обяснението на гласовете при Анонима и на формулите-скали на осмогласието са продължение на станалия приоритетен от X в. нататък органум. Би могло само да се гадае какъв щеше да бъде пътят на западноевропейската музика, ако Гвидо, желаейки педагогическа реформа, не беше стигнал до заключенията и

⁶¹ XVIII De diaphonia id est organi precepta, XIX Dictae diaphoniae per exempla probatio и XX Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inuenta.

⁶² Quae uel quales sint notae, uel quot – II, De dispositione earum in monocordo – III.

⁶³ *Усулът* е ритмичен строеж, отговарящ по-скоро на нашето „музикален такт“. Основното значение на думата е 1. начин, метод 2. система.

проекциите, които прави, към каквито нито монохордът, нито изчисленията на Боеций, нито Григорианският хорал го тласкат. И тъй като е очевидно, че не съществува каквато и да е зависимост между знаменитостите, на които се опира и изводите до които стига, може да се каже, че с авторитета си знаменитият учен абат дава път на музикалната новост, на личната визия пред традицията, на използването на изворите единствено за интелектуални основи, а не тъкмо за „извори“ – източници за музикалния живот. Така Гвидо наистина се оказва в основите на европейската музика, но не като продължител или мост за античната или средновековната музика, а като наставник към съвършено нов вид музикален интелектуализъм. Интелектуализъм, при който музиката е не само *disciplina-scientia*, част от квадривиума, самостоятелно математическо занимание, а е *disiplina practicae*. Анонимът показва, че продължава да трасира този път и да утвърждава издигането на теорията като най-силния, дори като вътрешно присъщ на практиката аргумент; като онзи аргумент, който трябва да „дисциплинира“ практиката – това всъщност е музиката във висшето европейско училище или университетската (академичната) музика. Така Гвидо прекраща първоначалната си педагогическа цел и става първият професор по композиция в специализираното европейско музикално училище. Би могло да се каже, че педагогическите усилия на Гвидо постигат такива резултати, защото водят учения към съмняване по отношение на звучностите, които не могат да бъдат представени чрез теоретичната аритметическа яснота и петолинейната нотна система. Очевидно е, че в XIII в. вече е налице не само идващата от античността „чиста“ научна музика, но и казусът „недоказуемост на ненотираната звучност“: без точни ноти не може да се докаже, че практически предаваните тонове и мелодии са верни/те. В действителност от интелектуалното обръщане към „правилната“ звучност тръгва поразяването на устната традиция и сигурността в самата традиция, което обуславя феномена на европейската музикална новост.⁶⁴ Композиторът, разбран като

⁶⁴ Пушкина, Ю. Вл, в своята дисертация „Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья“, Москва 2009, в бел. 17 на с. 149 пише: „В качестве «альтернативного» взгляда на значение реформы Гвидо приведем мнение композитора В.И.Мартынова, автора оригинального сочинения «Упражнения и танцы Гвидо» (1997). Поскольку у певчего, овладевшего новой системой записи, нет необходимости в «предварительном слуховом общении» с наставником, то, по его мнению, «...введение линейной нотации [Гвидо Аретинского] <...> подрывает сами основы аудиальной общности, и

неповторима индивидуалност, е немислим, ако музиката не разполага с интелектуалната логика, с рационалния заряд на вертикалния петолиниен punctum. По този начин музикалното мислене се връща към нагледността на разчлененото цяло, изразявано с гръцката дума melos, но вече определено извън подвижността на свободния персонален размах.

вместе с этим и основы старой монашеской общности вообще» – „въведената линейна нотация подрива самите основи на слуховата общност и заедно с това и на основите на монашеската общност въобще“ [131, с. 169-170].

III. Преводи

III. 1 Anonymus [Tractatus de musica] – XIII в.

THESAURUS MUSICARUM LATINARUM
Fn and Ft: ANOTRAC MCBOLT1

[59-] QUONIAM inter septem artes liberales primatum optinet musica. testante Boetio. utpote illa que de complexione celestium corporum et coniunctione elementorum et armonica unione. anime et corporis continet. ideo quidem considerare utile duximus: Quid sit musica. Quid in ea doceatur. et Ad quid. et qualiter. *Musica est ars contemplandi diuersitates consonantiarum. discernens illam quadrimembrem diuisionem uocum. simplicium: ad simplices. Compositarum: ad compositas. Simplicium: ad compositas. Compositarum ad simplices.* Quidam autem dicentes hanc quadrimembrem diuisionem esse superfluum. hanc tripertitam sufficere dicebant. Vocum alie graues: alie acute. alie superacute. Nulla enim est maneria uocum que sub aliqua istarum specierum non contineatur. Hanc autem sufficientem confirmabant ex supposita diuisione artis musice:

Понеже (-59-) измежду седемте свободни изкуства първенството, по свидетелството на Боеций, държи музиката. Та нали тя е, която се състои от комплекса на небесните тела чрез свързването на елементите и чрез хармоничното единство на душата и тялото. Затова именно казваме, че разглежда полезното: Какво е музиката? Какво в нея се учи и за какво, и как (по какъв начин)? *Музиката е изкуство за разглеждане на различията на съзвучията /на многообразието на съгласуваностите/, разпределяща четиричастното делене на гласовете: на простите гласове – към прости; на съставните – към съставни; на простите – към съставни; на съставните – към прости.* А някои пък, говорейки, че това четиричастно делене е излишно, казват, че е достатъчно тричастното: едни от гласовете са тежки (ниски), други са остри (високи), а други твърде остри (превисоки). Никакво прочее не е владичеството (силата)⁶⁵ на гласовете, които не се намират под властта на някои от тези [трите] видове. И те твърдят, че от подведеното делене на музикалното изкуство именно следното е достатъчно:

⁶⁵ Средн. лат. *manerium* – владение, имение, собственост. От *maneo* — оставам, преживявам; оживявам. Фр. *manoir*.

MVsica alia instrumentalis. alia mundana. alia humana.

Instrumentalis musica est in discernendis et cognoscendis cantibus attributa. Hec autem consistit tum in artificialibus. tum in naturalibus instrumentis. Naturalia instrumenta sunt: Lingua. Dentes. Palatum. Arterie. quibus uox humana formatur. Artificialia sunt: ex quibus sonus per industriam elicitur. ut lyra. tympanum. Simphonia. et cetera. Humana est que in proportionali constitutione rerum. et iunctura elementorum mundi et positione humorum in humano corpore et coniunctione anime et corporis consistit. MVndana est que consistit in complexionali effectu elementorum mundi. et supercelestium corporum motu dissimili. Item. Instrumentalis alia melica. alia metrica. alia rithmica. Melica est ut prediximus: cantibus discernendis. et cognoscendis proportionaliter attributa.

Metrica est scientia sillabis dinoscendis accommodata. que longa. que brevis sit discretiua. Rithmica est scientia numeris sillabarum in rithmo ponendarum addicta. Instrumentalis: alia diatonica. alia cromatica. alia enarmonica. *Diatonica* est que consistit in consonantiis proportionaliter acutissimum sonum efficientibus. que mentes. et mores hominum ad superna eleuat. *Cromatica* est proportionaliter que in carminibus petulantiam et molliciem carnis in

Едната музика е инструменталната, другата е световата (мундана), третата – човешката.

Инструменталната музика е определена за различимите и познаваемите песни. Тя се състои (получава) или от направени т.е. изкуствени инструменти, или от естествени. Естествените са: Езикът, зъбите, небцето, връзките, чрез които се образува човешкият глас. Изкуствените са тези, от които звукът се извлича чрез нарочна дейност, като лира, тимпан, симфония и т.н. Човешката музика се състои в съразмерното установяване на нещата и в свързването на елементите на света, и в състоянието на влагите в човешкото тяло, и в свързването на душата и тялото. Световата пък музика се състои в сборното действие на елементите на света и в нееднаквото движение на свръхнебесните тела. Също така от инструменталната една е песенна (мелическа), друга е метрическа, а трета е ритмическа. Песенната, както по-горе казахме, е определена за различимите и познаваемите песни.

Меримата (метрическата) е знанието по отношение на различните срички – коя да е дълга, коя да е кратка. Ритмическата е знанието, посветено на броя на сричките, които трябва да бъдат поставяни в ритъма. От инструменталната музика едната е диатоническа, другата е хроматическа, а третата – енармоническа. *Диадоническата* се състои в съзвучията, които трябва да бъдат произведени съразмерно с най-чуваните звуци. Тя въздига умовете и нравите на

luxuriam et lasciuam animum irritans. *Enarmonica* est duum praesignatorum medium idest nec molle nec acutum set temperatum. Hinc ego quod ita fit sufficiens diuisio. probatur [-60-] illam tripartitam superius esse sufficientem. Vocum alie graues. alie acute. alie superacute. Graues autem a [Gamma] usque G. quod est diapason incipiunt. Acute sunt ab inferiori [.G. add. supra lin.] usque ad superius .G. quod est iterum diapason. Superacute sunt a superiori .G. usque ad [in corr. supra lin.] summum. quod est diapente. et sic post tripartitam uocum diuisionem sequitur triplex artis diuisio.

Boetius itaque de musica tractaturus a Theodorico rege in exilium missus est. et a proposito pro maxima parte ineditus est. tamen de instrumentali tractauit: set nec illa sufficienter set tantum de melica que etiam diathonica esse dicitur. ad plenum distinxit. Horum autem praesignatorum quilibet in octo modos uel tonos. uel tropos subdiuiditur ut in sequentibus assignabitur.

Musica autem dicitur apotoymoy. Moises enim lingua egiptiaca: latine dicitur aqua. inde Moyses idest aquaticus. Musica uero

хората към висшите неща. *Хроматичната*, съответно, е тази, която в песните възбужда дързост и разслабление на плътта и разпуснатост и палавост на душите. *Енхармоничната* е средна на двете изброени, тоест нито е мека (разнежаваща), нито е остра, но е умерена. Оттук, понеже така става подходящото разделяне, се доказва, че тази, състояща се от три части музика, е напълно изчерпателна [като обяснение]. От гласовете едни са ниски, други са високи, а трети са много високи. Ниските започват от [Gamma] до G, тоест една октава (диапазон). Високите са от G, прибавено над линията до по-високото G, тоест средната октава. Най-високите са от по-високото G до [в коректура над линията] последния звук, тоест квинта и така след тричастното делене на гласовете идва тройното делене на изкуството.

И така, Боеций, който щеше да пише за музиката, е изпратен на заточение от краля Теодорих и за много дълго време е възпрян от намерението си. И все пак пише за инструменталната музика. И там не само (за нея) изчерпателно, но и в пълнота разсъждава за песенната музика, която се казва също, че е диатонична. От казаните пък в началото всеки един се подразделя в осемте модуса или тонове, или тропи така, щото да се означава в последователности (секвенции). А музиката се нарича „апотоймон“. Понеже Моисей е на египетски, а на латински се казва „вода“.

a aqua dicitur quia nil fit sine humore. et quia in ydragulis aquaticis instrumentis primo reperta est. Et quia fistulatores calamos situ neglectos aquam perfundere solebant ut clarius et acutius sonarent. Vel musica a Musis. idest a naturalibus dicitur. Cum enim nouem Muse ab auctoribus computentur secundum ueritatem nil aliud est nisi nouem naturalia uocis instrumenta quibus uox humana formatur. ut linguam. Dentes. Fauces. et cetera. **Vel moys aqua sycos spiritus. Musica ergo spiritus aquaticus.** Dictum est ergo unde dicatur musica. modo dicatur quid ipsa sit.

Musica est ars uel scientia liberalis subministrans copiam perite cantandi. Vel musica est uocis motus uel musica est scientia uocum sibi inuicem consonantium. Vel musica est scientia uocum tam simplicium quam compositarum.

Est autem hec ars a Grecis inuenta quod ostendit grecum elementum in principio positum scilicet .[Gamma]. quod est grecum .G. qui quidem locus est tamquam origo et fundamentum locorum subsequentium. per latinas literas designatorum. ut [qui quidem loci ideo per latinas literas sunt designati.

Оттук Моисей означава воден. И наистина музиката се казва, че е от водата, понеже по никакъв начин не се получава без влага, и понеже във водните инструменти „идравлиси“ за пръв път е изобретена. И понеже свирачите имат обичай да обливат с вода оставените без употреба свирки, за да звучат по-ясно и точно. Казва се също, че музика идва от Музите, тоест от природните неща. Когато, прочее, авторите преброяват девет Музи, това съгласно истината не е нищо друго, но девет природни условия (instrumentum) на гласа, чрез които при човека той получава наличност: език, зъби, гърло и т.н. Разбира се „моус“ е вода, а „сикос“ – дух. **Значи музиката е воден дух.** Казано е, тогава, откъде идва името „музика“. Остава само да се каже какво е тя самата.

Музиката е изкуство или свободна наука, правеща възможно пеенето със знание. Също музиката е движение на гласа; или музиката е знание за съгласуваните помежду си гласове. Или пък музиката е знание както за простите, така и за съставните гласове.

От друга страна това изкуство е изнамерено от гърците, което, разбира се, показва сложената в началото гръцка буква [Gamma]. G., която от своя страна е като начална точка и основа на местата на секвенциите, означени с латински букви, така щото се извежда, че това изкуство,

add. in marg.] ostendatur hec ars a Latinis consummata. licet a Grecis inuenta.

Quodam uero die cum Pythagoras deambulans spatia retur. transiuit iuxta fabricam. et audiuit quinque malleos ferientes super unam incudem. Set quintus discordabat ab aliis. Audiens Pythagoras intrauit fabricam. et discordantes mutauit malleos [ialleos ante corr.]. et malleum unius mutauit in manum alterius. et econuerso. et similiter postea discordabant. Hec audiens Pythagoras. quintum malleum ab officio cessare quieuit [fecit supra lin.]. Reliqui uero quatuor mallei mirabilem consonantiam reddebant. Vnde quaternarius numerus attribuitur Pythagore. Vnde Theodolus. Sit thetras in ordine nostro Pythagore numerus. Ex predicta ergo quatuor malleorum [-61-] consonantiam elicuit Pythagoras musicam. Quo moriente plurimum obliuioni data est musica. Videns autem Guido tante obliuioni artem traditam. magno opere studuit eam restaurare. et ab eo nominatur musica ficta [facta ante corr. – JB]. Set ut predictum est Boetio artis huius maior debetur auctoritas.

макар и изнамерено от гърците, е усъвършенствано от латините. [онези места, които по тази причина са означени с латински букви – добавено в полето].

Един ден, значи, когато Питагор се разхождал, минал покрай една работилница и чул пет чука да удрят по една наковалня. Но звукът на петия не се спявал с останалите. Като чул това, Питагор влязъл в работилницата и разменил неспяващите се чукове и сменил чука на единия спрямо дръжката на другия, и обратното. Но и след това те по подобен начин не се спявали. Като чул това, Питагор разрешил [сторил – над линия] петият чук да бъде спрял от работа. И наистина, останалите четири чука произвеждали чудно съгласие, откъдето и четворното число (тетрактиса) се приписва на Питагор. Ето защо и Теодол казва: нека, както си е редно, четворицата принадлежи на нашия Питагор. От казаното следва, че Питагор добива музиката като съзвучие на четирите чука [- 61].⁶⁶ С неговата смърт музиката е предадена на твърде голямо забвение. А Гвидо, като вижда изкуството предадено на такова забвение, се заема с голям труд да го възстанови, и от него музиката се нарича „фикта” (подправена). Но, както бе казано, авторитетът се дължи на Боеций, великият мъж на това изкуство.

⁶⁶ Разказът за Питагор е почти буквално същия с разказа на Гвидо от гл. 20 на Микролога.

Dicto unde dicatur musica: et Quid sit. et qualiter inuenta. Dicendum est quod superius data triplex artis diuisio subdiuiditur in bipartitam [bipertitam ante corr. – JB] artis uel locorum diuisionem. Locorum alia sunt linealia. alia spatialia. Linealia quidem sunt quatuor grauia hec scilicet [Gamma]. B. D. F. Quatuor acuta A. C. E. G. Duo superacuta. B. D. Que pridem idcirco dicuntur linealia: quia ad designandum huiusmodi loca. protrahuntur quedam linee huiusmodi locorum designantem(s? ЪБ). Spatialia sunt hec quatuor grauia. A. C. E. G. Et tria acuta. B. D. F. et duo superacuta. A. E. Dicuntur autem spatialia hec loca. quia designantur per spatia lineis interposita. et hec de locis quia summatim de his prestringimus sufficient.

Дотук казвам откъде се нарича „музика”: и какво е; и как е изнамерена [като наука]. Трябва да се каже защо даденото най-добро тройно делене на изкуството се подразделя на двучастно делене – на изкуството или на положенията (на нотите – ЪБ). От положенията едни са линейни, а други пространствени. Линейните са именно тези четирите ниски [Gamma], B, D, F. Четирите високи – A, C, E, G, и двете твърде високи – B и D. Те по тази причина отдавна се наричат линейни, понеже, за да бъдат означени такива положения, се изчертават някои линии, разкриващи подобни положения на нотите.⁶⁷ Пространствените са четирите ниски A, C, E, G, трите високи B, D, F, и двете твърде високи A, E. Тези положения се наричат пространствени, понеже се означават посредством пространство, разположено между линиите. И тези от положенията са достатъчни, понеже, най-общо казано, чрез тях обхващаме музиката.

⁶⁷ С други думи, това са нотите, стоящи или върху линиите от петолинието, или върху допълнителни – A, C, E, G, B, D.

Set quia circa perfectam uocum cognitionem totius huius negotii uersatur intentio gratia uocum quorum de locis [quarum de locis uocum ante corr.] diximus. ad uoces stilum uertimus. Fas itaque triphariam diuidentes que et quot sunt species uocis ostendentes. que et quot sint uocum proprietates palam facientes. que et quot sint proprietatum mutationes exhibentes. tam simplices quam compositas palam faciemus.

Vocum ergo secundum quosdam. locorum uero secundum alios. Alie sunt graues. alie acute. alie superacute. uel superexcellentes. Graues sunt he uoces. scilicet uoces que sunt a [Gamma]. usque G. quod est diapason. Acute uoces que sunt a G. usque ad aliud G. quod est iterum diapason. Superacute uel superexcellentes uoces sunt que sunt a G. usque ad finem alphabeti musici. quod est diapente. ita quod usque hic sit inclusiuum. Sicque alphabetum musicum habet duo diapason et diapente. Similiter diuide loca in grauia, acuta. Superacuta siue excellentiam [superexcellentiā corr. supra lin.]. Grauia sunt ista octo. [Gamma] graue. A graue. B graue. C graue. D graue. E graue. F graue. G graue. Dicuntur autem hec loca grauia. gratia uocum illis locis impositarum. Cum enim cantus loca illa peragrat: solet tunc uox non acute sublimari.

Но тъй като, благодарение на гласовете, цялото намерение на този труд се върти около пълното знание за тях, и за положенията на които говорихме, сега обръщаме писалката към (самите) гласовете. Затова е справедливо на три части да разделяме гласовете, да показваме кои и колко са, ясно да описваме кои и колко са особеностите на гласовете, да представяме кои и колко са особеностите на измененията им (*мутациите*). И всичко това ясно да посочваме както за простите, така и за съставните гласове.

По глас, значи, един е втори, а по положение втори е друг. Едни са ниски, други високи, а трети твърде или превисоки. Ниските са именно гласовете, които са от [Gamma] до G, което е една октава. Високите са от G до другото G, което е средната октава. Пре-високите са от последното посочено G до края на азбуката на музиката (буквеното означаване), което е квинта и така [обединяващо] всичко, което дотук е включено. С други думи азбуката на музиката обхваща две октави и квинта. По подобен начин раздели положенията на ниски, високи и твърде или превъзходство. Ниските са осем: [Gamma] ниско, ниско A, ниско B, ниско C, ниско D, ниско E, ниско F, ниско G. Тези положения се наричат ниски заради гласовете, разположени там. Когато пък гласът обхожда тези места (този регистър), тогава обикновено няма желание да отива по-високо.

Acuta sunt ista septem. A. cutum [acutum corr. supra lin.]. B. acutum. C. acutum. D. acutum. E. acutum. F. acutum. G. acutum. dicuntur autem hec loca acuta gratia uocum huiusmodi locis interpositarum. Solemus enim in huiusmodi locis acute canere. superacuta uel superexcellantiam sunt ista quatuor. A. superacutum. B. superacutum. C. superacutum. D. superacutum. siue superexcellentes. et sic dicuntur quia supereminent aliis uniuersis. [-62-] tam loci positione quam uocis ascensione. Species autem uocum sunt he sex. prima quarum est ut. secunda est re. Tertia. mi. Quarta. fa. Quinta: sol. Sexta. la. Vocum alia simplex. alia composita. Simplex: ut dictarum quolibet. Composita uero que ex his est coniuncta. Quales sunt. Vnisonus. Tonus. Semitonus et cetera. De quibus omnibus in suis euidentialioris [euidentiali – ante corr. – ЙБ] tractatu explicabitur. Nunc ad perutilem proprietatem earundem uocum distinctionem properemus.

Est autem proprietas uocum simplicium distinctio. He autem sunt tres. Prima: [sqb]. quadratum. Secunda: propria nota. Tertia. b. rotundum. Dicitur autem [sqb]. quadratum propter quadraturam figure. huiusmodi proprietatem retinens quia quicquid quadratum est firmum et solidum est. Sicque tonus in [sqb] quadrato firmus est. et solidus. b. rotundum similiter a rotunditate figure dictum est. huiusmodi proprietatem demonstrans. Quecumque enim uox

Високите са седем: високо А, високо В, високо С, високо D, високо Е, високо F, високо G. Тези положения се наричат високи заради гласовете, разположени сред такива места (регистър), из каквито обикновено пеem високо. Твърде или превисоките са следните четири: превисоко А, превисоко В, превисоко С и превисоко D. И така се наричат, понеже както по местоположение, така по и издигане на гласа надвишават всички останали. Видовете пък (интервали) на гласове са следните шест: прима, което е ut, секундата е re, терцата е mi, квартата е fa, квинтата е sol, секстата la. От гласовете едни са прости, а други – съставни. Прост е който и да било от казаните. Съставен пък е, който по причина на тях (простите) е свързан. Какви са те? Унисон, тон, полутон и др., за които във всичките си по-известни [трудове] чрез изследване се обяснява. А сега да побързае към твърде полезната особеност на разделянето на гласовете.

Съществува просто разделяне на гласовете, където те са три. Първи – [квадратна скоба] квадратно. Втори – особена нота. Трети – кръгло b. Говори се също, че квадратното е заради квадратната фигура, която не се променя, понеже всеки квадрат е устойчив и крепък. И така тонът в квадрата е устойчив и закрепен. По подобен начин и кръглото b е наречено така от окръглената фигура, чиято особеност показва неустойчивото и слабостта в кръглото b, независимо от гласа,

formatur in .b. rotundo infirmitatem et debilitatem quandam innuit. quia quicquid rotundum est uolubile et instabile. Sicque aliquo modo debile iudicatur. Propria nota tertia proprietates dicitur. quia proprias uoces sibi uendicat. ab utraque proprietatum predictarum separatas.

De his proprietatibus agamus ostendentes scilicet que species proprietatum. quam speciem uocis. quolibet loco sibi possideat. De prima itaque proprietate tamquam a digniori exordiamur. Prima ergo proprietas scilicet [sqb]. quadratum habet primam uocem. in G. solo et omni scilicet ut in .G. graui. et G acuto et superacuto. Secundam uocem scilicet .re. in A. solo et omni scilicet in A graui et A. acuto et A superacuto. Tertiam uocem scilicet mi in solo [sqb]. et omni et cetera. Quartam uocem scilicet fa. in c. solo et omni. Quintam uocem scilicet sol. in D. solo et omni. Sextam uocem scilicet la. in e. graui et in e. acuta.

Secunda proprietas scilicet propria nota habet primam uocem scilicet ut in .C. solo et utroque ut in .C. graui et acuta. Secundam uocem in D. solo et utroque ut in graui. et acuta. Tertiam uocem in e. solo et utroque ut in graui et acuta. Quartam uocem in .F. solo et utroque scilicet in graui et acuta. Quinta uocem in G. solo et omni. Sextam uocem in a. solo et utroque.

който се получава. Понеже всичко кръгло е изменчиво, превратно и нестабилно и по такъв начин се преценява слабо. Третото свойство се нарича особена нота, понеже пази за себе си особените гласове, разделени един от друг по отношение на изброените свойства.

Водени от тези свойства, показвайки именно видовете на свойствата, вида на гласа, на всяко място има ред (власт). И така, да започнем от първото свойство като от най-достойно. Първото свойство, разбира се [sqb], запазва квадрата (силен, устойчив) първия глас като само и за всяко G непременно е ut – както за ниското G, така и за високото, така и за превисокото G. Втория глас, разбира се, е re за всяко A и само за него – в ниското, високото и превисокото A. Третия глас е mi във всяко[sqb] и и за всяко и прочее. Четвъртият глас е fa за всяко c, и винаги за него. Петият е sol за всяко D и само за него. Шестият глас да бъде la за e – за ниското и за високото.

Второто свойство (в горен изброените – третото), тоест особената нота, държи първия глас ut за C и в двете посоки – за C ниско и за C високо. Втория глас – само за D и пак в двете посоки. Третия глас – само за E както ниско, така и високо. Четвъртият глас – за F както ниско, така и високо. Петия глас – само и за всяко G. Шестия – за всяко A и в двете посоки.

Tertia proprietas scilicet in b. rotundum habet primam uocem in F. solo et utroque. Secundam in G. solo et utroque. Tertiam in A. solo et utroque. Quartam in .b. solo et utroque. Quintam in .c. solo et utroque. Sextam in D. solo et utroque scilicet in D. acuta et superacuta.

Hactenus de proprietatibus diximus. Nunc consequenter de proprietatum mutationibus agendum est. que et quot mutationum genera sint ostendendo. quid tamen mutatio est prelibando. [-63-] Et aut prout hic accipitur mutatio ab aliqua proprietate in aliam progressio. Sunt autem sex genera mutationum. fit autem progressio a [sqb]. quadrato in propriam notam .Vt Fa. ut in .c. graui et acuto. Vel a propria nota in [sqb]. quadratum. uelut ut fa. in eisdem supradictis locis. Vel fit progressio a propria nota in .b. rotundum sicut ut fa. in f. graui et F. acuto uel econuerso. A .b. rotundo in propriam notam ut utfa (ut fa). in eisdem locis. Vel fit progresio a [sqb]. quadrato in b. rotundum. Velut pote Remi. in a. acuto et a superacuto uel econuerso in eisdem locis scilicet a .b. rotundo in [sqb]. quadratum. uelud mire. Et sic omnis mutatio uel est [sqb]. quadrati [per add. supra lin.] propriam notam uel econuerso. uel proprie note per b. rotundum uel econuerso. Vel [sqb]. quadratum per b. rotundum uel econuerso. et hec de mutationibus sufficient.

Третото свойство, тоест кръглото b, държи първия глас за всяко F и в двете посоки. Втория – за всяко G и в двете посоки. Третия – за всяко A и в двете посоки. Четвъртия – за всяко b и в двете посоки. Петия – за всяко C, пак двустранно. Шестия – за всяко двупосочно D; за високото и превисокото D.

Дотук говорихме за свойствата. Сега е ред на техните изменения (мутации). Ще бъде показано кои и колко видове са тези изменения и кое от тях е за предпочитане. И дали, според както тук се приема, изменението е движение от едно свойство към/в друго. Шест са видовете изменения. Движение от квадрат в особена нота. Например Fa в ниско и високо .c. Или от особена нота в квадрат, например fa. в същите, горепосочените положения. Или пък движение от особена нота в кръгло b, както fa. в ниско f. и високо F, и обратно. Също движение от кръгло b в особена нота като напр. fa в същите (посочени) положения. Или движение от квадрат в кръгло b. Например може Remi във високо или превисоко .a, или обратно – в същите положения от кръгло b в квадрат, например mire. По този начин всяко изменение е или на квадрат към особена нота и обратно, или на особена нота към кръгло b и обратно, или на квадрат към кръгло b и обратно. Стига толкова за измененията.

Sequitur de consonantiis.

He autem in undecim species diuiduntur. Prima quarum unisonus. secunda: tonus. tertia semitonius. Quarta ditonus. Quinta semiditonus. Sexta: Diatessaron. Septima: tritonus. Octaua diapente. Nona tonus cum diapente. Decima Semitonus cum diapente. Vndecima: Diapason.

Dicuntur autem quedam istarum consonantie quia consonant idest simul sonant. non quia proportionaliter consonantiam efficiant. Sunt autem tantum tres consonantie musice. Diapason. Diapente. Diatessaron. que proportionales dicuntur sicut superius enumerauimus. sic singula exequamur.

Unisonus [Tni sonus – ante corr. – JB] est consonantia constans ex duabus uocibus continuis in eodem lineari. uel spatiali contentis. Cuius species sex scilicet utut. ReRe. MiMi. fafa. solsol. lala. Similiter in retrograda descensione.

Сега за съзвучията.

Те се разделят на единадесет вида. Първият от единадесетте е повтореният тон (унисон), вторият – тон, третият – полутон. Четвъртият – двутон, петият – полудвутон, шестият – през четири (степени – кварта). Седмият – тритон, осмият – през пет (степени – квинта), деветият – тон с квинта. Десетият – полутон с квинта и единадесетият – през всички (степени – октава).

Но някои от тези съзвучия се наричат така, понеже именно [само] съзвучат, тоест едновременно звучат, а не понеже произвеждат съразмерно съзвучие. Три са само съзвучията, които се наричат съразмерни в музиката – Октавата, Квинтата и Квартата. Така единствено излиза, според както най-добре смятаме.

Унисонът е съзвучие, състоящо се от два звука, свързани без прекъсване в една и съща линия или интервално обтегнати (струни). Неговите видове са шест така: UtUt, ReRe, MiMi, FaFa, SolSol, LaLa. По същия начин и на слизание.

Tonus est consonantia constans ex duabus consonantiis siue interuallo positis cum non sint semitonium. Cuius toni species sunt octo. quatuor ascendentes. et quatuor descendentes. Ascendentes quemadmodum .VtRe. ReMi. et fasol. Solla. Descendentes: sicut lasol. Solfa. et mire. Reut. he quidem species toni. per singulas proprietates assignari possunt.

Тонът е съзвучие, съставено от две съзвучия (звука), разделени чрез интервал, тъй като не са полутон. Видовете на този тон са осем: четири възходящи и четири низходящи. Възходящите са например Ut-Re, Re-Mi, Fa-Sol, Sol-La. Низходящите са La-Sol, Sol-Fa, Mi-Re, Re-Ut. Такива са видовете тон, които могат да бъдат посочени според единичните им особености.

Semitonius est consonantia constans ex duabus uocibus continuis ex quibus non fit tonus. Cuius species sunt due scilicet Mifa. et fami. Dicitur autem semitonus et semitonium. quasi imperfectus tonus. non a semis idest dimidio. Set a semis quod est imperfectus. Vt semiuoces. et semidei. Est ergo semitonium ascendens. Mifa. Descendens. FaMi.

Полутонът е съзвучие, съставено от два непрекъснати звука, от които няма тон. Видовете полутон са, както изглежда, два Mi-Fa и fa-mi. Нарича се пък полутон не от „семи” като половина, а от „семи” като „несъвършен”. Все едно несъвършен тон, както „полуглас” и „полубогове”. И така, има възходящ полутон – Mi-Fa и низходящ – Fa-Mi.

Ditonus est consonantia constans ex duobus tonis continuis. Cuius species sunt quatuor scilicet Vtmi. Fala. Et lafa. Miut. He quidem possunt gradatim ascendere et descendere. [-64-] Verbi gratia .Vtre. Remi. Et .fasol. Solla. Descendere .la.sol fa. Et Mi Re Vt. Dicitur autem ditonus quasi ex duobus tonis constans.

Двутонът е съзвучие, съставено от два свързани (цели) тона. Има четири вида двутон: Ut-Mi, Fa-la и la-fa, Mi-ut. Те могат и постепенно да се качват и слизат, например, Utre, Remi и fasol, Solla, а на слизане – la sol fa и Mi Re Ut. И така, нарича се двутон като съставен от два тона.

<Semiditonus> est consonantia constans ex tono et semitonio. Cuius species sunt quatuor scilicet Refa. ascendendo. et Misol. Descendendo: a solmi. FaRe. Gradatim ascendendo Remifa. Gradatim descendendo Solfami. et famire. Dicitur autem semiditonius quia imperfectus ditonus. Sicut Semitonus imperfectus tonus.

<Dyatessaron> est consonantia proportionaliter consemis ex ditono et semitonio. Dicitur autem diatessaron. a dia greca dictione quod apud Latinos respondet huic nomini duo. et etiam de. set apud dialecticos. duo. Penes autem nos [uos – ante corr. – JB] huic prepositioni de respondet. Dicitur autem diatessaron a dia quod est de. et tetras quod est quatuor. inde diatessaron. consonantia ex quatuor continuis uocibus compacta. Continuis dico non unisonis set sine interuallo positis. Omnis enim diatessaron ex quatuor uocibus est. huius species sunt sex. Prima quarum est .Vtfa. Secunda resol. tertia: mila. Quarta: lami. Quinta solre. Sexta faut. heedem species erunt et si retrograde fiant.

Tritonus est consonantia constans ex tribus tonis continuis. Dicitur autem tritonus quia ex tribus tonis constans. huius species due scilicet .fami. Et mifa. Set ne uideantur esse due species semitonij. Sciendum est quod semper in diuersis proprietatibus. Tritonus autem

Полудвутонът (малка терца) е съзвучие, съставено от тон и тон и половина. Неговите видове са четири: Re-fa и Mi-sol на качване и sol-mi, Fa-Re на слизване. При постепенно качване Remifa и при постепенно слизване – Solfami и famire. А се нарича полудвутон, понеже е несъвършен двутон, както полутонът е несъвършен тон.

Квартата е съзвучие, съответно съставено наполовина от двутон и полутон. Нарича се „през четири” (квартата) от гръцкия израз, който у латините отговаря на името „duo” (две) и също „de”, но при диалектиците е duo (dia?). У нас пък на този предлог отговаря „de”. Също се нарича „през четири” от dia (гр.), което е de (лат.) – от, през/ чрез – и tetras, което е четири. Оттам и „през/ чрез четири” – съзвучие, добито от четири непосредствено свързани звука. Но не унисони, а такива, получени с интервал (между тях). Така всяка кварта е от четири звука и видовете и са шест. Първата от тях е Ut-fa, втората re-sol, третата mi-la, четвъртата la-mi, петата sol-re и шестата fa-ut. Такива ще бъдат видовете и ако се вземат наопаки.

Тритонът е съзвучие, съставено от три последователно свързани тона. Нарича се тритон, понеже е от три (цели) тона, и видовете му са два: fa-mi и mi-fa (!). Но да не изглежда, че това са два вида полутон. Нека се знае, че (тритонът) винаги има различни (от другите съзвучия) черти. Тритонът от

ab f. graui per propriam notam usque ad .[sqb]. acutum quadratum .f. uel econuerso. Vel est a .b. acuto scilicet rotundo usque ad e acutum. per propriam notam uel econuerso. Vel est ab .F. acuto. per propriam notam usque ad [sqb]. superacutum scilicet quadratum uel econuerso.

Dyapente est consonantia constans ex ditono et semiditonus [semitonio – ante corr. – JB]. dicitur autem diapente a dia quod est de [d – ante corr. – JB]. et pente quinque. Inde diapente ex tribus uocibus continuis consonantia contexta. Omnis enim diatessaron ut dictum est ex quatuor. Omnis diapente ex quinque cordis constat. nec ex pluribus. nec ex paucioribus. Set consideratione utile esse. et dignum duximus. quod non quelibet uoces continue quinque nec ubicumque efficiunt diapente. Verbi gratia. Velud a B. graui usque ad f. grauem non sit diapente. Item ab E. graui usque B. acutum si fit progressio per B. rotundum non fit diapente. Item a .[sqb]. acuto scilicet quadrato ad .f. acutum non fit diapente. Item ab E. acuto usque ad .b. superacutum scilicet rotundum non fit diapente. Causa quidem huius dissonantie est quod duo semitonij sunt. [-65-] inter quelibet predictorum locorum. Set in constitutione [institutione ante corr.] cuiuslibet diapente non debet esse nisi unus semitonius uel unum semitonium. Ergo inter predicta loca non est diapente huius autem species sunt

ниско f към особената нота⁶⁸ до високото, квадратно f и обратно. Или от високото, а именно кръглото b до високото е към особената нота и наопаки. Или от F към особената нота до най-високия квадрат и наопаки.

Квинтата е съзвучие, съставено от двутон и полудвутон. Нарича се „през пет” (квинта) от dia, което е de и pente – пет (quinque). Оттук квинтата е съзвучие, съставено от три свързани звука. Всяка кварта, както се казва, се състои от четири струни, а всяка квинта – от пет. Нито от повече, нито от по-малко. Но се водихме от размишлението, че е полезно и правилно да не всички пет свързани звука (гласове) правят винаги квинта. Например от ниското B до ниското F не е квинта. Така и от ниското E до високото B, ако се минава през кръглото B, не е квинта. По същия начин от [sqb] високо, което разбира се е квадрат, до високото f не е квинта. Така от високото E до превисокото b, което е кръгло, не е квинта. Причина за това несъзвучие е, че има два полутона [-65-], в който и да било от посочените случаи. Но и в съставянето на която и да било квинта трябва да има не повече от един полутон. Следователно в посочените горе места нямаме квинта. Тя се вижда в осем случаи: Ut-sol, Re-la, la-re, Sol-ut. Mi-mi, fa-fa, които ще бъдат с различни

⁶⁸ По-късното si бекар.

octo .Vtsol. Re.la. lare Solut. Item Mimi. fafa. quelibet fieri in diuersis proprietatibus. Aliter enim uidentur esse [species add. supra lin.] unissoni.

Tonus cum diapente est consonantia que constat ex tono. et diapente. Ethimologia huius nominis patet. Specierum quoque tediousa est enumeratio. Set ut sub compendio dicatur. Quilibet diapente cum tono sibi adito: efficit tonum cum diapente. Set non cuilibet diapente potest addi tonus.

<Semitonium> cum diapente est consonantia que constat ex diapente et semitonio. Dicitur autem semitonium cum diapente. huius autem species sunt quatuor scilicet mi.fa. et fami. Misol et solmi.

<Diapason> est consonantia constans ex diapente et diatessaron. Et dicitur diapason a dia quod est de et pan quod est totum uel omne quod continet in se omnes uoces. idest omnia genera uocum. Continet enim diapason omnia genera uocum et non singulas uoces generum. Continet enim tonum. Semitonium. Ditonum. Semiditonum. Diatessaron. Diapente. Diapason et cetera.

<Item> epylogus superiorum. Nomina clauium musice artis hec sunt:

черти. Иначе изглежда, че те са унисони.

Тон с квинта е съзвучие, което е съставено от един цял тон и квинта. Открива се етимологията на това име. А също така, изчислението на тези видове е скучно. Която и било квинта с прибавен към нея тон, прави тон с квинта, но не на всяка квинта може да придаде един тон.

Полутон с квинта е съзвучие, което се състои от квинта и полутон и така се и нарича. Видовете му са четири: mi-f и обратно, mi-sol и обратно sol-mi.

Октавата (диапазон, „през всички“) е съзвучие, което се състои от квинта и кварта. И се казва „диапазон“ от dia, което е „от/ през“ (лат. de) и rap, което е „всичко“ или „цял“. Тоест диапазонът съдържа в себе си всички звукове или всички видове звукове (гласове) – всички видове звукове, а не само единичните видове звук. Така диапазонът съдържа тона, полутона, двутона, полудвутона, квартата, квинтата, октавата и пр.

Послеслов на последните неща. Имената на ключовете на музикалното изкуство са следните:

[Gamma].A.B.C.D.E.F.G.A.[sqb].b.C.D.E. F.G.A.b.[sqb].c.D. Hec sunt nomina literarum. Quicumque enim Gamaut a re et cetera aut breuitatis causa aut ignorantia simul nominauit literas et uoces. Item. Quelibet due uoces iuxta se posite. siue in cantu plano siue in organo. siue ascendentes. siue descendentes: faciunt tonum. de ducto Mifa. et fami. Iste enim uoces scilicet Mifa. et fami semper sibi iuncte faciunt semitonio. Oppositio. <Quilibet> tonus continet duas uoces. Si [set ante corr.] quid est ditonus continet. duos tonos. ergo quilibet ditonus continet quatuor uoces. Set a .[Gamma]. usque in B. non sunt nisi tres uoces. ergo ibi non est ditonus. Solutio. Media uox computatur [[de]] pro duabus. Est enim uox media. finis primi toni. et initium secundi toni. Verbi gratia Vtre. Tonus. Remi. Tonus. Sicque utmi. Ditonus. Similis obiectio fieri potest de semitonio. et similis dari solutio.

Diapason constat semper in octo cordis. nec pluribus nec paucioribus. Et est semper [-66-] a simili [consimili corr. supra lin.] in consimilem literam. Verbi gratia. ab [Gamma]. in G. graui. ab a. in a. ab c. in c. ab b. in b. et sic deinceps. Oppositio. <Diapason> constat ex diatessaron et diapente. Diatessaron constat ex quatuor uocibus. Diapente constat ex quinque uocibus. quinque et quatuor sunt nouem. ergo diapason constat ex nouem. ergo falsa est regula

[Gamma].A.B.C.D.E.F.G.A.[sqb].b.C.D.E.F.G. A.b.[sqb].c.D. Това са имената на буквите. Която и да било Gamaut даде имената на буквите и звуковете или по смисъл и т.н. (съдържателно), или поради краткост, или едновременно от незнание. Така всеки два звука, поставени един до друг правят тон или в простия/ плавния напев (cantus planus), или в инструмента, или на слизване, или на качване, от хода Mi-fa и fa-mi. Така тези звукове Mi-fa и fa-mi винаги правят полутон помежду си. Възражение: Всеки тон съдържа два звука. Така което е двутон, съдържа два (цели) тона, следователно всеки двутон съдържа четири звука. Но от [Gamma] до B не са дори и три звука, следователно тук нямаме двутон. Решение: средният звук да се смята за два – за край на първия тон и за начало на втория. Например Ut-re е тон, Re-mi е тон и така ut-mi е двутон. Същото възражение може да се изкаже и за полутона и може да се даде същото решение.

Диапазонът (октавата) се състои винаги от осем струни и ни повече, ни по-малко. И е винаги [-66-] от сходни и почти еднакви букви. Например от [Gamma] в ниско G, от a. в a., от c. в c., от b. в b. и т.н. Възражение: Октавата се състои от кварта и квинта. Квартата се състои от четири звука, а квинтата – от пет. Четири с пет прави девет. Следователно Октавата се състои от девет. Следователно грешно е правилото, което твърди, че само от осем. И така всяко

qua dicitur quod tantum ex octo. Et sic omnis regula de diapason data falsa erit. Solutio. <Medius> terminus idest media corda: pro duabus reputatur. Verbi gratia. a [A ante corr. – JB].D. graui. ad a. acutum est diapente. Ibidem idest ad a. acutum est diapente. Idem in a. acutum incipe. Diatessaron usque in d. acutum et sic habebit octo uoces et sic diapason. Oppositio. <Item>. Musice artis uoces: tantum sunt sex. Set diapason constat ex aliquibus uocibus musice artis. ergo uel ex sex uel ex paucioribus. Item. Ad probandum quod tantum sex sunt uoces. Nulla uox est quo non sit .ut uel re. uel mi. uel fa. uel sol. uel la. Iste non sunt plures quam sex. uel quam tot quam sex. ergo sex tantum uel tot quot sunt sex tantum. sunt uoces musice. Oppositio. Item. Diapason constat ex aliquibus uocibus uel tu es asinus. Non constat ex sex tantum uel paucioribus ergo tu es asinus. uel plures sunt uoces musice artis quam sex. Contra. Iam probatur quod plures quam sex sunt uoces musice. sic. Aliqua consonantia est a grauibus uocibus ad superacutas. Nulla est a grauibus ad superacutas que non constat ex pluribus uocibus quam sex. Ergo plures sunt uoces quam sex.

правило, дадено за октавата, ще бъде грешно. Решение: средният термин (граница), тоест средната струна да се смята за два [звука]. Например от ниско D до високо a. е квинта. После по същия начин започни кварта от високо a. Това ще бъде до високо d и така ще имаме осем звука, и следователно октава. Възражение: Звуковете на изкуството музика са само шест. Но октавата се състои от някои от звуковете на музикалното изкуство – или от шест, или от по-малко. По този начин трябва да се изпита дали звуковете са само шест. Не-звук (никой звук) е, където няма ut или re, или Mi, или fa, или sol, или la. Те не са повече от шест, или са толкова, колкото е шест. Следователно звуковете на музиката са или само шест или са колкото шест. Отговор: Октавата се състои [само] от някои звукове или по-скоро ти си магаре. Или се състои само от шест или по-малко звука и ти си магаре, или са повече от шест звуковете на изкуството музика. Напротив, вече се доказва, че звуковете на музиката са повече от шест. Ето как. Съществува съзвучие между нисък и превисок звук. Никое такова съзвучие не се състои само от шест звука, но от повече. Следователно звуковете са повече от шест.

Prius debet alphabetum musice artis ostendi primis discipulis. Quid est alfabetum musice artis? Ipse litere cum uocibus appositis scilicet G.A.B.C.D.E.F. Deinde ostenduntur primis [consonantie. prius: simplices. postea compositae. D. Quot sunt add. in marg.] consonantie musice artis? septem. quae? Tonus. semitonus. Ditonus. Semiditonus. Diatessaron. Diapente. Diapason. quae non pertinent nisi ad organum. Quare consonantiarum ut diximus. Quedam simplices. quaedam compositae. Simplices. Tonus. Semitonus. Ditonus. Quare simplices. Quia non habent diuersas uoces ipsos componentes. et tonum nullum potest dici uere compositum. nisi ex diuersis sit compositum. D. Quot sunt compositae? M. Semiditonus. Diatessaron. diapente. diapason. D. Diapason unde componitur? M. Ex aliis simplicibus consonantiis scilicet ex tono et cetera. quae habent diuersas partes ipsum componentes. D. Ostende mihi illas consonantias per exemplum. Ecce. ut re. re ut. Hic est tonus. Re mi. mi.re. Hic est alius tonus. Mi fa fa mi. Hic est semitonus. [-67-] fa sol sol fa. Iterum tonus et propter hoc iste consonantie ut diximus simplices sunt. Ideo prius ostenditur primis. Vt Re Mi fa sol la. et descensus. Deinde aliae consonantie quae grauiorae sunt primis ad sciendum ostenduntur scilicet haec. Vt Mi. hic est ditonus. Re Fa. hic est semiditonus. et componitur ex tono et semitono. Mi sol. Iterum Semiditonus. componitur ex

На началните ученици първо трябва да се покаже азбуката на изкуството музика. Коя е азбуката на изкуството музика? Самите букви, приставени към звуковете, а именно A.B.C.D.E.F. Оттук им се показват седемте съзвучия на музикалното изкуство [първо простите, после съставните – добавено в полето от D.]. Кои? Тон, полутон, двутон, полулвутон, кварта, квинта, октава (диапазон), които се постигат единствено на инструмент. По тази причина, както казахме, някои от съзвучията са прости, а някои – сложни. Простите са тон, полутон, двутон. Поради това простите, понеже нямат различни звукове, които сами да са съставлящи, може да се каже, че никой тон не е действително съставен (композиран), нито пък, че е съставен от различни. D. (пита): Кои са съставните? M. (отговаря): Полулвутон, кварта, квинта, октава. D. Октавата от къде се съставя (получава)? M. От други прости съзвучия, а именно от тон и т.н., които имат различни части, които да го съставят. D. Дай ми пример за тези съзвучия. Eто: ut-re, re-ut. Това е тон. Re-mi, mi-re. Това е друг тон. Mi-fa, fa-mi. Това е полутон [-67-]. fa-sol, sol-la отново е тон и ето че поради това съзвучията, както казахме, са прости. Затова първо те се показват на начинаещите: нагоре Ut Re Mi fa sol la, и надолу. След това на начинаещите се показват за научаване по-трудните съзвучия, а именно тези: Ut-Mi, което двутон. Re-Fa, което е полулвутон,

semitonio et tono. fa la. hic est tonus [ditonus corr. supra lin.]. Set ditonus non componitur. Quare? quia non habet diuersas partes. ipsum componentes. Ditonus enim constat ex duobus tonis. et duo toni coniuncti. duo eque dicuntur. Nam unus tonus non diuiditur ab alio. Ideo ditonus non est consonantia composita. Modo nascuntur alie scilicet Diatessaron. diapente. Diapason. Diatessaron ex quatuor. Diapente ex quinque. Diapason ex omnibus quia omnes uoces in se continet. idest genera uocum. constat autem ex diatessaron. et diapente. et fit semper a consimili litera. in consimilem. D. Quid est consonantia? M. Consonantia est uocum dissimilium concordantia in unum redacta. Regula. Vna queque consonantia tot modis uariatur: quot uoces in se habet una uoce minus. Vt Diapason uariatur modis septem incipiendo ab a graui. per diatessaron et in D. finiando per diapente in acuta: sic. Re sol. re la. Similiter de B. graui. per diatessaron. incipiendo. et per diapente finiando. in B. quadratum ita. Mila. Misol. Vtmi. et ita de C.D.E.F.G. facias in eadem uoces acutas.

съставен от тон и полутон. Mi-sol, което е отново полутон, съставен от полутон и тон. fa-la, което е двутон. Но пък двутонът сам по себе си не е съставен. Защо? Защото няма различни част, които да го съставят. Двутонът се състои от два тона, и при това от два свързани тона, и от „две” се определят. Защото единият тон не се разделя от друг. За това двутонът не е съставно съзвучие. По същия начин се пораждат и останалите съзвучия, а именно квартата, квинтата, октавата. Квартата от четири, квинтата от пет. Октавата (диапазонът) пък от всички, понеже съдържа в себе си всички звукове, тоест видовете звукове, като се състои от кварта и квинта. И за това се изразява с разновидността на една и съща буква. D: Какво е съзвучие? M: Съзвучието е в едно събрано съгласие на нееднакви звукове. Правило е, че едно съзвучие се променя по толкова начини, колкото звука съдържа в себе си минус един. Напр. Както октавата се променя по седем начина, започвайки от ниско A през кварта и на D и завършвайки през квинта на високото (A) така: (A) Re-Sol, Re-La. По същия начин до ниското B, започвайки през кварта и завършвайки през квинта на квадратното B така: (B) Mi-la, Mi-sol, Ut-mi и така от C, D, E, F, G стигаш до същите звукове, но високи.

Quelibet diapason. diuersa est ab alia. Diuersitas enim erit uel in ipsa diatessaron priori uel in sequenti diapason. ut hic Re sol. Re la. Modo incipere per tonum et semitonium et tonum. et Iterum per semitonium et tonum. Modo facit. et aliam diapason de B in aliam B. quadratum. Incipiendo per semitonium. et duos tonos. et iterum per semitonium [semiditonus corr. supra lin.] et duos tonos. et sic de ceteris. Aut poterit sic notari quod dicit in arte ista Wido [Guido?]. Septem sunt discrimina uocum per septem narrationes septem diapason. Ecce probatio. Quia sicut in omni scriptura .XXIII. or literas. habemus ita in omni cantu tot uoces. et sicut in omni ebdomoda septem dies. ita in omni musica septem uoces. Alie uero que per [super corr. supra lin.] iunguntur heedem sunt. et per omnia similiter. et in nullo dissimiles nisi quod alterius uocis dupliciter sonant. [Ideo dicimus septem graues. septem acutas. septem uero litteras dupliciter sonant. add. in marg.] Set dissimiliter in monocordo ponuntur. designantur autem per septem tonos. qui sunt diuisi. Si queris de octauo tono dicito quod post Widonem de secundo et tertio a modernis factus est. Questio. Cur solus octauus fraudetur inuicatum cum septem alij ab hac dignitate uacant. Solutio. Antiqui enim in septem diebus et non amplius uicatum cantare solebant. incipiendo primo die a primo tono. et finiendo [-68-] septimo die in septimo tono. Ad septiformis spiritus sancti

Всяка октава е разделена от друго разделение, което всъщност ще бъде или в близката кварта, или в следващата (я) квинта както тук Re-Sol, Re-la. Нека се започне с тон-полутон-тон и след това с полутон-тон. Нека построи и друга октава от В до другото, квадратното В, като започне с полутон и два тона и след това с полуавтун [коригирано полутон] и два тона, и така от други (височини). Или пък ще може по този начин да се нотира онова, което Видо (Гвидо) утвърждава в това изкуство. Седем са звуковите разстояние и диапазонът е седем, вследствие на седемте наименования. Ето доказателство: Понеже както в цялото писмо имаме 24 букви, така толкова са и звуковете в цялото пееие. И както имаме седем дена в седмицата, така в цялата музика седем са звуковете. Едните, които се съчитават отгоре (октавите), са еднакви и по същия начин навсякъде и в нищо не са различни, освен че звучат двойно на другия (първия) звук. [Затова казваме седем ниски и седем високи, а то е, че седем букви звучат двойно]. Но (те) нееднакво се поставят на монохорда. Обозначават се чрез седем тона, които са разделени. Дали пък се оплакваш за установения осми тон, че след Видо (Гвидо) модерните го получават от втория и третия? Въпрос. Защо, когато се пее по улиците, се изоставя само осмият, а другите седем нямат тази чест? Отговор. Защото древните, започвайки в първия ден с първи глас и завършвайки [-68-] в седмия ден със

gratiam immitanda. Sciendum est quod quedam litere musice artis uocantur graues. quedam acute. Quedam superacute. Quia homines grauent et quia acutiorem sonum reddunt et quia acute sonant in monocordo. Questio. Quare .G. preposuit auctor? Quia equipollet .[Gamma]. apud Grecos.

седмия глас, имаха обичай да пеят по улиците в седем дена и не повече. Заради богатата, на която трябва да се подражава чрез/в седемте дара на светия Дух. Трябва да се знае, че някои букви на музикалното изкуство се наричат ниски, някои високи, а някои превисоки. Понеже на хората им става тежко, и понеже връщат по-високия звук, и понеже звучат високо (остро) на монохорда (Затова започват от ниско – Й.Б.). Въпрос: Защо авторът е поставил в началото G? За да е равнозначна с [Gamma y] Гърците.

HE[C] SVNT REGVLE AD ORGANVM

Si quis ad dulcem organizandi modulationem animum applicare uoluerit. hanc regularum seriem sequatur. In primis de ascensu. hic ordo progressionis seruandus est.

Si cantus ascenderit duas uoces et organum incipiat in duplici uoce. Descendat organum tres uoces et erit in quinta [.]. Organum autem duplici descendat duas uoces. uel erit in quinta uel septima et cum cantu concordabit.

Si cantus ascenderit quatuor uoces. organum descendat quinque et cum cantu concordabit.

ТЕЗИ СА ПРАВИЛАТА ЗА ИНСТРУМЕНТА

Ако някой би искал да приведе душата към мека промяна в музикалния инструмент, да следва следния ред правила. В началото този ред на движение да се следва на изкачване.

Ако пеенето се качва с два звука и инструментът започва в двоен звук (удвоен), инструментът да слезе три звука и ще бъде в квинта. Когато пък двойно слиза два звука, ще бъде, или на квинта, или на септима и ще се съгласува с пеенето.

Ако пеенето се качва с четири звука, инструментът да слезе пет и ще се съгласува с него.

Si cantus ascenderit quinque uoces. organum descendat a dupla quatuor et cum cantu concordabit. uel octaua et erit in quinta sub cantu.

Si cantus descenderit duas uoces et organum incipiet in dupla. organum descendat quinque et erit in quinta.

Si cantus descenderit tres uoces. organum descendat a dupla sex et erit in quinta.

Si cantus descenderit quatuor uoces. organum descendat octo antequam cantus descenderit et cum cantu concordabit. Cum cantus descenderit. ascendat organum duas uoces et erit in quinta uel quinque et erit in dupla.

Si cantus descenderit quinque. organum a dupla descendat octo antequam cantus descenderit. et cum cantu concordabit. Cum cantus descenderit quinque uoces. organum ascendat quatuor et erit in dupla uel descendendo moretur super eandem notam super quam a dupla descenderit et in quinta super cantum concordabis.

HEC PRECEPTA DE DVPLICI CANTV.
NVNC DE QVINTA.

Si cantor ascenderit duas uoces. et organum incipiat in quinta. Descendat organum quatuor uoces. et erit cum cantu.

Ако пеенето се качва пет звука, инструментът да слезе на октава quatuor (!) и ще се съласува с пеенето и ще бъде или на октава или на квинта под него.

Ако пеенето слиза два звука и инструментът започва удвоен. Инструментът да слезе пет и ще бъде на квинта.

Ако пеенето слиза три звука, инструментът, в октава, слиза шест звука и ще бъде на квинта.

Ако пеенето слиза четири звука, инструментът, преди още гласът да слезе, слиза осем звука и така ще се съгласува с пеенето. Когато пеенето слиза, инструментът да се качи два звука и ще бъде в квинта, т.е. пет, и ще бъде удвоен.

Ако пеенето слиза квина, инструментът удвоен слиза осем още пред пеенето и ще се съгласува с него. Когато пеенето слиза пет звука, инструментът слиза четири и ще бъде или удвоен, или се забавя в слизането върху тази нота, върху която удвоен слиза и с квинта ще се съгласува спрямо гласа.

ТОВА СА ПРЕДПИСАНИЯТА ЗА
УДВОЕНОТО ПЕЕНЕ. СЕГА ЗА
КВИНТАТА.

Ако певецът се качи два звука и инструментът започва в квинта. Слиза инструментът четири звука и ще бъде заедно с гласа в съзвучие.

Si cantus ascenderit tres uoces. et organum incipiat in quinta. descendat tres uoces. et erit cum cantu uel septem et erit in quinta sub cantu.

Si cantus ascenderit quatuor uoces. organum incipiet in quinta. Descendat duas uoces et erit cum cantu uel sex et erit in quinta sub cantu.

Si cantus ascenderit quinque et organum incipiat in quinta. descendat organum quinque uoces et erit in quinta inferiori.

Si cantus descenderit duas uoces. et organum in quinta incipiat ascendat organum tres uoces. et erit in dupla. et descendat duas uoces. et erit in quinta.

Si cantus descenderit tres uoces et organum incipiat in quinta ascendat duas uoces et erit in dupla. uel descendat tres uoces et erit in quinta.

Si cantus descenderit quatuor uoces et organum incipiat in quinta. tange aliquam descenderit. et cum eo descendat.

Si cantus descenderit quinque uoces. organum incipiat in quinta. tange cantum antequam descenderit. et cum eo descendat.

HEC DE QVINTA SVFFICIENT.

Si cantus ascenderit duas uoces uel tres uel quatuor uel quinque et uelis accipere cum cantu et ascendere ad duplam uel ad quintam.

Si cantus Regulas superiores sequere.

Ако пеенето се качва три звука и инструментът започва на квинта (от него), слиза три звука и така ще бъде с гласа, или седем и ще бъде на квинта под пеенето.

Ако пеенето се качва четири звука, инструментът да започне на квинта. Слиза два звук и ще бъде с гласа шест и ще бъде на квинта под гласа.

Ако пеенето се качва пет и инструментът започва на квинта, същият слиза пет звука и ще бъде на квинта по-ниско от гласа.

Ако пеенето слиза два звука и инструментът започва на квинта, инструментът слиза три звука и ще бъде удвоен; слиза два звука и ще бъде на квинта.

Ако пеенето слиза три звука и инструментът започва на квинта, той слиза два звука и ще бъде удвоен, или пък слиза три звука и ще бъде на квинта.

Ако пеенето слиза четири звука и инструментът започва на квинта, хвани пеенето преди да слезе и слез с него.

Ако пеенето слиза пет звука и инструментът започва на квинта, хвани пеенето, преди да слезе и слез с него.

ЕТО ТОВА ЗА КВИНТАТА Е ДОСТАТЪЧНО

Ако пеенето се качва два, три, четирИ или пет звука, и искаш да хванеш [инструмента] с гласа и да се качваш на октава или на квинта.

Ако пеенето следва горните правила.

Si ad duplam ascenderit regulas duplicis sequere.

Si ad quintam Regulas quinte sequere.

Si cantus descenderit duas uoces. et organum incipiat cum cantu. ascendat organum tres uoces et erit in quinta. Vel sex et erit in dupla.

Si cantus descenderit quatuor uoces. et organum incipiat cum cantu. ascendat organum duas uoces et erit in quinta. uel quinque et erit in dupla.

Si cantus descenderit quinque uoces. et organum incipiat cum cantu. et mora erit ornando super eandem notam et erit in quinta. uel ascendat quatuor uoces et erit in dupla.

<Quotiescumque> organum cum cantu concordat nisi clausula sinerit sortire ad quintam: oportet ascendere. Si debeat ascendere quotiens organum in dupla erit. ad quintam descendat. Si cantus debeat ascendere organum ascendat in dupla. <Si> duo puncta fuerint equa et organum incipiat cum cantu ascendat organum quinque uoces et erit in quinta. [-69-] <Si> duo puncta fuerint equa et organum incipiat in quinta ascendat organum quatuor uoces et erit in dupla. Si duo puncta fuerint equa et organum incipiat in dupla descendat organum quatuor uoces et erit in quinta. Si duo puncta fuerint equa et organum incipiat in quinta descendat organum quinque uoces et cum cantu erit. Si duo puncta

Ако се качва към удвояване (към октава), следвай правилата на двойните гласове.

Ако пък към квинта, следвай правилата на квинтата.

Ако пеенето слезе два звука и инструментът започва заедно с него, тогава същият слиза три звука и ще бъде на квинта, или шест звука и ще бъде удвоен.

Ако пеенето слиза четири звука, и инструментът започва с него, тогава той слиза два звука и ще бъде на квинта, или пет и ще бъде удвоен (на октава).

Ако пеенето слиза пет звука и инструментът започва заедно с него, но бъде забавяне, украсявайки върху същата нота, ще бъде на квинта. Или пък ще слезе четири звука и ще бъде удвоен.

Всеки път, когато инструментът е в съзвучие с пеенето, ако *клаузулата* отиде на квинта, той трябва да слезе. Ако трябва всеки път инструментът да слиза и да бъде удвоен, слиза на квинта (неясно – бел. моя, ЙБ.). Ако пеенето трябва да слезе, инструментът слиза удвоен. Ако две ноти (puncta) са еднакви и инструментът започва с гласа, инструментът слиза пет звука и ще бъде на квинта [-69-]. Ако две ноти бъдат равни и инструментът започва на квинта, да слезе четири звука и ще бъде удвоен. Ако две ноти бъдат равни и инструментът започва удвоен, нека слезе четири звука и ще бъде на квинта. Ако две ноти бъдат равни и инструментът започва на квинта, да слезе пет звука и ще бъде заедно с глас. Ако две

fuerint equa et organum incipiat cum cantu ascendat organum octo uoces et erit in dupla. Si duo puncta fuerint equa et organum incipiat in dupla descendat organum octo uoces et erit in cantu.

Hec sunt nomina tonorum secundum Grecos.

Primus tonus grece dicitur Dorius. Secundus dicitur ypodorius. Tertius dicitur frigus. Quartus yppofrigius. Quintus dicitur lidius Sextus yppolidius. Septimus dicitur mixolidius. Octauus dicitur ypomixolidius [yponxolidius ante corr – JB].

Hic explicit summa artis musice secundum Pitagorem.

DE NOMINIBVS CORDARVM

Putemus protus semper finitur in licanosypaton. que notatur per D. in monocordo. finem habet unum tantum. set inceptions habet sex Habet autem Paripateypaton. que notatur per C. licanosipaton. que notatur per D. Ypatemeson. que notatur per e. Paripatemeson que notatur per f. licanos meson que notatur per G. Mese. per a. Alie regulares inceptions non recipiuntur in autento protho. si euouoae [ysi. euouoae] in eadem .a. incipiat a diapente.

DE TONICIS

ноти бѣда равни и инструментѣтъ започѣва заедно с гласа, нека слезе осем зеука и ще бѣде удвоен. Ако две ноти бѣда равни и инструментѣтъ започѣва удвоен, нека слезе осем звука и ще бѣде заедно с гласа.

Тези са имената на гласовете (тоновете, тропосите) според грѣците.

Първият глас на грѣцки се нарича Дорийски, Вторият – хиподорийски, третият – фригийски, четвъртият – хипофригийски, петият – лидийски, шестият – хиполидийски, седмият – миксолидийски, осмият – хипомиксолидийски.

Тук се обяснява същината (цялото, сумата) на музикалното изкуство според Питагор.

ЗА ИМЕНАТА НА СТРУНИТЕ

Да предположим, че първият глас винаги свършва на последния лиханос, който се нотира с D на монохорда. Така той винаги има един и същи край, но начала има шест, а именно: последната допоследна (перипат), която се нотира с C, последната лиханос, която се нотира с D, средната последна, която се нотира с .e. Средната допоследна, която се нотира с f, средната лиханос, която се нотира с g. Средната (Mese), нотирана с .a. Другите задължителни начала не се възприемат в автентичния първи, ако evouae при същото .a. започва от квинта.⁶⁹

ЗА ГЛАСОВЕТЕ

⁶⁹ “evouae” е неизменяемо, безсмислена дума от латинския език между XI-XV вв., използвана в хоралите, за да покаже някои гласни звукове.

Primus tonus et secundus finitur in D. Tertius et quartus in E. Quintus et sextus in F. Septimus et octauus in G. et hoc totum in grauibus.

NVNC DE PRIMO TONO

Quando responsorium finitur in D. et uersus eius inchoatur in A. a diapente. Tunc est primi toni. Eadem ratio de antiphona. et de officio habeatur y. et hoc.

DE SECVNDO TONO.

Quando responsorium finitur in predicta .D. et uersus incipit cum eo. et sub eo. tunc est secundi toni. et si euouae. antiphona incipiat in f. tunc est secundi toni.

DE TERTIO TONO.

<Quando> responsorium finitur in e. et uersus eius incipit in C: tunc est tertii toni. Similiter et antiphona. et officium quando finitur in e. et euauae. eorum incipiunt in eadem .e. tunc sunt tertii toni.

DE QVARTO TONO

Quando responsorium finitur in e. et uersus eius inchoatur in a. ad diatessaron. tunc est quarti toni. Similiter euouae. antiphona. et officium.

DE QVINTO TONO

Quando responsorium finitur in f. et uersus eius incipit in eadem litera. tunc est quinti toni. Similiter antiphona et officium in f. et euouae. Antiphona incipiat in A. ad tertiam uocem tunc est

Първият и вторият глас завършват на D, третият и четвъртият – на E, петият и шестият – на F, седмият и осмият – на G, и всичко това, в ниските степени.

СЕГА ЗА ПЪРВИЯ ГЛАС

Когато респонзорът завършва на D, а неговият стих започва на (от) A, от квинта, тогава имаме първи глас. Същото отношение за антифона и за свойството (функцията) нека има .у. и толкоз.

ЗА ВТОРИЯ ГЛАС

Когато респонзорът свършва на горекананото D и стихът започва с него, и под него, тогава имаме втори глас и ако евоуае антифонът започва на f, тогава е втори глас.

ЗА ТРЕТИЯ ГЛАС

Когато респонзорът завършва на E и неговият стих започва на C, тогава имаме трети глас. Подобно и антифонът и функцията, когато свършва на E и техните евоуае започват на същото E и тогава са трети гласове.

ЗА ЧЕТВЪРТИЯ ГЛАС

Когато респонзорът завършва на E и неговият стих започва от ла на кварта, тогава имаме четвърти глас. По същия начин евоуае, антифонът и функцията.

ЗА ПЕТИЯ ГЛАС

Когато респонзорът свършва на f и неговият стих започва върху същата буква, тогава имаме пети глас. По същия начин антифонът и функцията и евоуае на f. Антифонът започва на A, върху третия звук,

sexti toni. sic de officio.

DE SEXTO TONO

Quando responsorium uersus incipit [[i]] a diapente in .c. scilicet in acutis. tunc est quinti toni.

DE OCTAVO TONO.

Quando responsorium finitur in .G. et uersus suus incipit in .c. ad quartam uocem tunc est octauum toni. Si uero uersus incipit in D. a diapente. tunc est septimi toni. Similiter et antiphona. et officium. hec de regularibus dicta sunt.

MODO DE IRREGVLARIBVS

Quando responsorium finitur in .A. et uersus eius incipit cum eo. aut sub eodem .A. tunc est secundi toni irregularis. Similiter antiphona. Si seculorum incipit in c. tunc est secundi toni irregularis.

Quando responsorium finitur in a et uersus eius incipit in D. ad quartam uocem tunc est quarti toni irregularis. Similiter si finitur in D. et uersus incipiat ad quartam uocem in e. tunc est quarti toni irregularis.

Quando responsorium finitur in c. et uersus eius incipit ad tertiam uocem in c. tunc est quinti toni irregularis. Similiter si antiphona. uel officium finitur in e. et seculorum eorum incipiat in e. tunc est ut diximus. et hoc scimus esse in acutis.

Hec de hoc sufficiant.

и тогава сме в шестия глас. Толкова за функцията.

ЗА ШЕСТИЯ ГЛАС

Когато стихът на респонзорите започва на квинта от C, тоест високо, тогава е пети глас.

ЗА ОСМИЯ ГЛАС

Когато респонзорът завършва на G и неговият стих започва на кварта от .c., тогава е осмият глас. Ако пък стихът започва на квинта от D, тогава е седмият глас. По същия начин антифонът и функцията. Толкова за правилните гласове.

СЕГА ЗА НЕПРАВИЛНИТЕ ГЛАСОВЕ

Когато респонзорът завършва на A и неговият стих започва с него или под това A, тогава имаме неправилен втори глас. По същия начин антифонът. Ако антифонът на „периодите” (saeculorum) започва от .c., тогава е неправилен втори глас.

Когато респонзорът завършва на A, а неговият стих започва на кварта от D, тогава имаме четвърти неправилен глас. По същия начин, ако завършва на D и стихът започва на четвъртия звук от .e., тогава пак е четвърти неправилен.

Когато респонзорът завършва на .c. и стихът му започва на третия звук от .c., тогава имаме пети неправилен глас. По същия начин, ако антифонът или функцията завършва на .e., а на техните периоди започва от .e., тогава е, както казахме, и това е което знаем за високите.

Достатъчно за неправилните гласове.

Hoc est principium artis musice. Gammaut. Gamma grece. ut latine. ut prima uox artis. ut gubernat quinque uoces. Hoc est diapente. ut. re. mi. fa. sol. ibi incipit mutatio sol [re supra lin.] mi? In diapente semper quinque uoces et non nisi tonus et semitonus. In diatessaron tantum quatuor uoces ut. re. mi. fa? et non nisi ditonus et semitonus. In diapason sunt octo uoces. Que sunt: ut. re. mi. fa. sol. la. [mi supra lin.] fa. sol. Diapason constat ex diapente: et ex diatessaron. et hoc est uerum. In diapente quinque uoces. In diatessaron quatuor. [-70-] Quatuor et quinque quot sunt? Nouem. Ergo in diapason sunt uoces nouem. Non. Set quando aliquis cantus in ultima uoce diapente: prima uox est in diatessaron. et ita formatur diapason ex diapente et ex diatessaron. Diatessaron est in musica: ut fa? uel ut. re. mi. fa? Diapente. ut sol? uel ut. re. mi. fa. sol? Diapason est ut sol [re supra lin.] [sol ante corr. – JB]. uel ut. re. mi. fa. sol [re supra lin.]. mi. fa. sol. Hic potest unusquisque capere exemplum quomodo diapason constat ex diapente. et ex diatessaron. et quomodo diatessaron incipit in diapente.

Тук ще посочим началото (принципа) на изкуството на музиката. Gammaut – Gamma на гръцки, ut на латински. Ut е първият звук на изкуството музика и управлява пет звука, тоест квинта: ut, re, mi, fa, sol. Там започва промяната sol [re над линия] – mi? [неясен текст] В квинтата винаги имаме пет звука и само тон(ове) и полутон. В квартата – само четири звука ut, re, mi, fa и само един двутон и полутон. В диапазона (октавата) са осем звука и те са: ut, re, mi, fa, sol, la, [mi над линия], fa, sol. Октавата се състои от квинта и кварта и това е истина/та. В квинтата са пет звук, а в квартата четири [-70-]. Колко прави пет и четири? Девет. Следователно октавата са девет звука! Не. Но когато някой от гласовете е на последната степен от квинтата, друг е на първата степен от квартата и така от пет и от четири се образува октавата. Квартата в музиката е ut-fa или ut, re, mi, fa. Квинтата е ut-sol или ut, re, mi, fa, sol. Октавата е ut-sol ut [re над лин.] или ut, re, mi, fa, sol или [re над лин.] mi, fa, sol. Така всеки може да вземе пример как да състави октава от пет и от четири и как квартата започва от (в) квинтата.

Hec est regula firmissima in musica de G. in G. de A. in A. de b. in b. de C. in C. de d. in d. de .e. in e. de f. in f. de g. in g. de a. in a. de B. in B. de C. in C. de D. in D. tot sunt in musica diapason. Quando aliquis cantus incipit in Gammaut? cantus superius debet incipere in diapason aut in diapente. et potest descendere de diapente in diatessaron. et ascendere. et hic est dulcissonus. et ita semper in are. et in bmi. et in ceteris uocibus uel in tonis. Hec [Hee antr corr. – JB] sunt regule quibus omnis cantor uel omnis organizator debet cognoscere omnem cantum in musicam.

Това са най-твърдите правила в музиката за G в G, за A в A, за b в b, за C в C, за d в d, за e в e, за f в f, за g в g, за a в a, за B в B, за C в C, за D в D. Именно толкова в музиката е диапазонът. Кога някой глас в музиката започва от Gammaut? Горният глас (партия) трябва да започне на октава или на квинта, може да слезе от квинта на кварта и да се качи. Това именно е сладкогласие и така винаги е при a-re, b-mi и при другите гласове или тонове.

Това са правилата, с които всеки певец или всеки организатор трябва да съобрази всяко пеене в музиката.

III. 2. Георги Пахимер – *Qudrivium* или Съчинение за четирите науки

II. Ἀρμονική—Μουσική

II. Настройване (Хармоника) – музика⁷⁰

(1.) A (1t)

Δευτέραν ἔχει τάξιν μετὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἢ μουσική, ἣν καὶ ἀρμονικήν (1) λέγομεν, διὰ τὸ ἀρμόζεσθαι τὰς συμφωνίας αὐτῆς κατὰ λόγους ἀριθμητικούς.

Гл. 1.

След изчисляването (аритметиката) втора по ред е музиката, която е наричаме и „настройване“ – хармоника (1), защото *настройва* своите съзвучности според числовите съотношения.

Διὸ κακείνης περὶ τὸ καθ' αὐτὸ διωρισμένον ποσὸν καταγινομένης, αὕτη διὰ τοῦ πρὸς τι ἀριθμοῦ τοὺς λόγους αὐτῆς ἀρμόζεται, εἰσὶ δὲ οἱ λόγοι αὐτῆς αἱ συμφωνίαι. Ἐπειδὴ γὰρ ἐν τοῖς αἰσθητοῖς τὸ βραχὺ παραλλάττον ἀκατάληπτόν (5) ἐστὶ τῇ αἰσθήσει, παχυμερῶς πεφυκυῖα κρίνειν (τὸ γὰρ βραχὺ παραλλάττον ἑτέρου κατὰ τὴν γλυκύτητα ὁμοίον ἔχει ἢ γεῦσις, εἰ μὴ παχυμερῶς ἐστὶν ἕτερον ἑτέρου γλυκύτερον, καὶ τὸ βραχὺ

Аритметиката се занимава с определеното „колко“ според каквото е то самото, а музиката настройва съотношенията си (т.е. своите „колко“ – ЙБ) чрез число спрямо нещо. Нейните съотношения са съзвучностите. Понеже в осезаемите неща незначително измененото е неуловимо за чувството, което по природа е устроено (-5-) да отсъжда *дебелочастно*⁷¹, т.е. в големите части (по

⁷⁰ Превеждам:

αἱ συμφωνίαι – съзвучностите,

ἀρμόζεσθαι – настройвам (се), ἀρμονική – настройване

σύστημα – подредба: πυκνὸν σύστημα – плътна подредба, ἄπυκνον σύστημα – рехава подредба

συμφωνία - съзвучие

σύντονος – обтегнат συντονώτερος по- обтегнат

ψόφος – шум/ звук

При превода на съотношенията не запазвам гръцките думи, каквато практика има за „епитритното“ и „хемиолното“. В противен случай ще трябва да въведа и „епитетарто“ и „епипемто“. Пред-почетох за „хармоника“ да използвам „настройване“, а не етимологически по-точното „свързване“ (според закономерностите на числовите съотношения), поради силата на думата да предаде не толкова мисловно (аритметико-геометрически) хваната връзка, колкото слухово възприемаемата „стройност“. От текста се разбира, че едно от практическите значения на „хармония“ е повтореният в октава начален тон (според Филолай, гл. 13). Почесто използвам „четири-петструние“ вместо тетра-пентахорд, за да не се губи от вниманието каноничната, „канонната“ страна на тона

⁷¹ Пахимер играе със собственото си фамилно име – *παχυ-μερῶς* буквално означава „дебелочастно“.

παραλλάττον ἑτέρου κατὰ μέγεθος ἢ ὄρασις ἴσον ἔχει, ὡσαύτως καὶ τὸ βραχὺ διαλλάττον ἐν φθόγγοις ἢ ἀκοὴ ὅμοιον νομίζει, εἰ μὴ γε παχυμερῶς διαφέρει ἄλλος ἄλλου] διὰ ταῦτα ἡ (10) ἀρμονικὴ αὐτὴ τῶν μὲν πάντη λεπτοτάτων καὶ τῶν περὶ τοὺς φθόγγους βραχυτάτων διαφορῶν ἀπέσχετο. Ποῦ γὰρ δύναίτο εὐρεῖν διαφορὰν φθόγγου πρὸς φθόγγον ἐν λόγῳ ἐπιτετάρτῳ ἢ ἐπιπέμπτῳ, πολλῶ δὲ μᾶλλον καὶ τοῖς ἐξῆς; Διὰ τοῦτο ἀρχεται ἀπὸ ἐπιτρίτου, καὶ πειρᾶται διὰ τῶν ἀριθμητικῶν λόγων κατατεμεῖν αὐτὸν καὶ ἤδη καταλαμβάνει φθόγγου πρὸς φθόγγον διαφορὰν (15), ἐν τῷ ἔχειν τὸν μείζονα αὐτόν τε τὸν ἐλάττονα, καὶ ἔτι τὸ τρίτον αὐτοῦ, καὶ αὕτη ἡ συμφωνία λέγεται διὰ τεσσάρων. Διὰ τεσσάρων γὰρ χορδῶν εὐρηνται τὰ τρία διαστήματα, καὶ ἐστὶν ἐπόγδοος, ἐπόγδοος καὶ λείμμα ὁ τὸν διὰ τεσσάρων συνιστῶν, ἡγουν τόνος, τόνος καὶ ἡμιτόνιον, ἐν γένει διατονικῶ, περὶ οὗ μαθησόμεθα ἐν τόπῳ πρέποντι. Νῦν δὲ ὅτι ὁ ἐπίτритος (20) λόγος ἐκ δύο ἐπογδόων καὶ λείμματος συνίσταται ἡ ἀριθμητικὴ παριστᾷ.

сладост вкусът е почти същият като друг, който е незначително изменен. Ако ли не, трябва *дебелочастно* (рязко) да се различават едно от друго по сладост. По същия начин и незначимата разлика в големината е същата за зрението, а незначителното различие в звуковете е еднаквост за слуха, освен ако те *рязко* не се различават един от друг). Затова *настройването* (хармониката – 10) се пази от твърде дребни и, по отношение на звуковете, незначителни разлики. Къде наистина може да се открие разликата между звук и звук в съотношението *с добавена една четвърт част* ($1+1/4$ т.е. $5/4 \Rightarrow 1,25$) или в съотношението *с добавена една пета част* ($1+1/5$ т.е. $6/5 \Rightarrow 1,2$), а камо ли в следващите $[7/6, 8/7$ и пр.]? Затова се започва от съотношението *с добавена една трета част* (епитритното – $1+1/3$, т.е. $4/3 \Rightarrow 1,3333$) и се прави опит чрез съотношенията на изчисляването да се раздели звукът. Тогава вече долавяме разлика между звук и звук (15), виждайки в него голям и малък звук, и също така неговото трето. И това съзвучие се нарича „през/ чрез четири“⁷², защото през четирите струни се откриват трите интервала и те са *с добавена една осма част*⁷³, *с добавена една осма*

⁷² Така на старогръцки се изказва интервалът „кварта“.

⁷³ „С добавена една осма част“ (ἐπόγδοος), т.е. $1+1/8$, т.е. $9/8 \Rightarrow 1,25$ е това съотношение, което е музиката се нарича „голям цял тон“.

Ζητοῦμεν γὰρ κατὰ τὰς ἐκεῖνης ὑποθήκας τὸν δεύτερον ὀκταπλάσιον, ἵνα ἐποικοδομήσωμεν τοὺς δύο ἐπογδόους καὶ τὸ ἐπέκεινα λείμμα καὶ τὸν ἐπίτριτον συστήσωμεν. Ἐστὶν οὖν ὁ δεύτερος ὀκταπλάσιος ὁ $\xi\delta$ καὶ ὅτι μὲν ἐποικοδομοῦνται τούτῳ ὅ τε $\omicron\beta$ καὶ ὁ $\pi\alpha$, οἱ ἐπόγδοοι, ὁ μὲν πρὸς τὸν $\xi\delta$, ὁ δὲ (25) πρὸς τὸν $\omicron\beta$, δῆλον. Ἀλλ' οὐκ ἔχει ὁ $\xi\delta$ τρίτον, ἵνα ἐπὶ τούτου δοκιμάσωμεν τὸν λόγον· λαμβάνομεν τὸν διπλάσιον τούτου τὸν $\rho\kappa\eta$, ἔξεστι γὰρ ἵνα ἐπ' αὐτοῦ τὸν λόγον δοκιμάσωμεν. Καὶ οὐδ' αὐτὸς ἔχει τρίτον λαμβάνομεν τὸν τοῦ $\xi\delta$ τριπλάσιον τὸν $\rho\varsigma\beta$ καὶ ἐπὶ τούτου τὸν λόγον ποιούμεθα, ἔχει γὰρ τρίτον τὰ $\xi\delta$. Τοῦ γοῦν $\rho\zeta\beta$ ἐπόγδοος ὁ $\sigma\iota\varsigma$, τούτου δ' αὐθις ἐπόγδοος ὁ $\sigma\mu\gamma$, οὗτινος (30) ὁ $\sigma\nu\varsigma$ ἡμισυ μὲν ἐπογδόου οὐκ ἔχει (ιγ γὰρ ἔχει τούτου ἐπέκεινα)· ὥστε λείμμα μὲν τούτου λέγεται, ἡμιτόνιον δὲ οὐ κυρίως λεχθήσεται, οὐ γὰρ τέμνεται ποτὲ ὁ ἐπόγδοος (δηλονότι ὁ τόνος) εἰς δύο ἡμιτόνια, ὡς μαθησόμεθα· τέως ὁ $\sigma\nu\varsigma$ τοῦ $\rho\varsigma\beta$ ἐπίτριτος. Καὶ οὕτω συνίσταται ὁ μὲν ἐπίτριτος λόγος ἐκ δύο ἐπογδῶν καὶ λείμματος, ἡ δὲ διὰ τεσσάρων συμφωνία ἐκ δύο τόνων καὶ ἡμιτονίου (35), οὐ κυρίως· πῶς δὲ ὁ ἐπόγδοος λόγος ἔχει

часть и остатък (лима), което съставя квартата, тоест тон, тон и полутон в диатоническия род, за което научаваме по подобаващия начин. А сега за това, че съотношението (20) *с добавена една трета част* се съставя от две *с добавена една осма и остатък* потвърждава изчисляването (аритметиката).

Ние търсим според онези предпоставки второто осем-кратно съотношение, за да построим двете *с добавена една осма част* (двата цели тона) и *остатъка* и да покажем *с добавената една трета част* ($4/3$ – квартата). Така. Второто осемкратно е $\xi\delta$ (64), именно защото чрез него се достигат $\omicron\beta$ (72) и $\pi\alpha$ (81), които са двете *с добавените една осма части* ($9/8$) – първото е спрямо $\xi\delta$, а второто ($-25-$) – спрямо $\omicron\beta$. Но $\xi\delta$ (64) няма трето [осемкратно съотношение], за да проверим чрез него съотношението ($4/3$), [затова] Взимаме неговото удвоение $\rho\kappa\eta$ (128), тъй като, изглежда, върху него можем да проверим съотношението. Но понеже и това число няма трета (степен), взимаме утроението на 64 – $\rho\varsigma\beta$ (192) и върху него извършваме съотношението; защото $\xi\delta$ има трета степен (като цяло число – ком. мой, ЙБ). На $\rho\zeta\beta$ (192) *добавената една осма част* ($9/8$) е $\sigma\iota\varsigma$ (216), а неговата *добавена една осма част* е $\sigma\mu\gamma$ (243). ($-30-$) А $\sigma\nu\varsigma$ (256) няма половина от никоя [от тези] *с добавена една осма част* (защото има

τόνου μετ' ὀλίγον εἰρήσεται.

Δευτέρα συμφωνία ἢ διὰ πέντε, ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ, ὡς ἔχειν τὸν μείζονα, αὐτόν τε τὸν ἐλάττονα καὶ τὸν ἡμισυν αὐτοῦ, καὶ τότε μᾶλλον ἢ τῶν φθόγγων διαφορὰ φαίνεται, πολλὴ γάρ τις ἢ διαφορὰ τοῦ ἡμιολίου πρὸς τὴν διαφορὰν τοῦ ἐπιτρίτου. Διὰ πέντε δὲ λέγεται ἡ συμφωνία, ὅτι διὰ πέντε γίνεται χορδῶν· (40) προστεθείσης γὰρ χορδῆς μιᾶς, προστίθεται καὶ διάστημα ἕν, ὡς εἶναι τὰ διαστήματα τούτου τέσσαρα, προσκειμένου τῇ διὰ τεσσάρων καὶ τόνου, ἐπειδήπερ καὶ ἐν τοῖς ἀριθμητικοῖς λόγοις προστεθέντος ἐπογδόου τῷ ἐπιτρίτῳ ἡμιόλιος γίνεται. Οἷον ἔστω ς καὶ η· ἰδοὺ ἐπίτритος· προστίθεται μονάς, τὸ η^{ον} τοῦ η, καὶ γίνεται ὁ θ ἐπόγδοος τοῦ η, καὶ γίνεται ὁ θ τοῦ ς ἡμιόλιος (45) καὶ διὰ τοῦτο ὁ ἐπόγδοος ἐν τόπῳ τοῦ τόνου κεῖται.

γ (13) в повече)⁷⁴, така че се нарича *остатък* на тона и няма да се нарече в собствен смисъл полутона, защото, както ще научим, *добавената една осма част* (т.е. целият тон) никога не се дели на два полутона, докато *σνς* е *добавена една трета част* на ρζβ. И така от две *ς* *добавени една осма части* и *остатък* (лима) се съставя съотношението *ς* *добавена една трета*, а пък съзвучието „през четири“ (квартата) се съставя от два тона и един не в собствен смисъл полутона (-35-). Как пък *ς* *добавена една осма* има съотношение на музикален тон, ще се каже след малко.

Второто съзвучие е „през пет“ – квинта. То е в съотношение *едно и половина* (хемнолно – 3/2), тъй като има в себе си големия тон, малкия тон и полутона. Тук най-вече си личи разликата между звуковете, защото наистина голяма е разликата между съотношението *ς* *добавен една трета част* и *ς* *добавена една втора част*. Съзвучието се нарича „през пет“, защото се ражда, като се мине *през пет струни* (-40-), защото като бѣде добавена една струна, се прибавя и един интервал [един цял тон], защото интервалите са четири. Та това става, след като се добави към квартата един тон, тъй като и в *изчислителните* съотношения, като се прибави към *τρι* и *една трета* (4/3) *οσεν* и

⁷⁴ 243+13 = 256.

Καὶ ἔστιν ὁ διὰ πέντε τόνος, τόνος, τόνος καὶ ἡμιτόνιον· διαφέρει γὰρ οὐδὲν ὅπου ἄρα καὶ κεῖται τὸ ἡμιτόνιον ἐν τοῖς τοιούτοις· καιρὸς γὰρ ἔσται εἰπεῖν, εἴπερ καὶ διαφορά, περὶ τῆς διαφορᾶς τούτων. Τέως ἐπεὶ ἐφεξῆς θέλομεν τρεῖς ἐπογδόους, ληψόμεθα τὸν τρίτον ὀκταπλάσιον, ὅς ἐστιν ὁ φιβ, οὔτινος ἐπόγδοος (50) ὁ φος, τὸ γὰρ ὄγδοον τοῦ φιβ ξδ· τούτου δὲ τοῦ φος ἐπόγδοος ὁ χμη, τὸ γὰρ ὄγδοον ἐκείνου οβ· τούτου δ' αὖθις τοῦ χμη ἐπόγδοος ὁ ψκθ, τὸ γὰρ ὄγδοον ἐκείνου, πα· πρὸς δὲ τὸν ψκθ ἔχει λθ ἐπέκεινα ὁ ψξη, ὃς λθ καὶ λεῖμμα λέγεται· ὁ δὲ ψξη τοῦ φιβ ἡμιόλιος.

Ἐπεὶ δὲ ἐξ ἡμιολίου καὶ ἐπιτρίτου συνίσταται ὁ διπλάσιος (ς γὰρ καὶ θ (55) καὶ ιβ, ὁ δὲ ιβ τοῦ ς διπλάσιος), σύγκειται ἡ διὰ πασῶν συμφωνία ἔκ τε τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε, ἡγουν ἐκ τόνου, τόνου καὶ ἡμιτονίου, καὶ αὖθις τόνου, τόνου, τόνου καὶ ἡμιτονίου. Διὰ πασῶν δὲ λέγεται, δι' ὁκτῶ χορδῶν δηλο-νότι, ἥτις

една осма част (9/8), се получава едно и една втора (3/2). Нека вземем например ς и η (6 и 8), което е съотношение *три и една трета*. Добавяме една осма част от осем и се получава θ с *добавена една осма част* от η (9/8), и θ става с *добавена една втора част* на ς (9/6 – хемиолен) (-45-) и така съотношението с *добавена една осма част* се намира на мястото на тона.

Та квинтата се състои от тон, тон, тон и полутон и не е от значение къде между тоновете ще е разположен полутона, защото е време да кажем за тяхната разлика – дали наистина има разлика. И понеже отпреди търсим едно по едно три осмократни [съотношения], ще вземем третото осмократно, което е φιβ (512), чието с *добавен една осма част* (-50-) е φος (576), а φιβ е осем пъти ξδ (64). На полученото φος (576) *добавената осма част* е χμη (576 x 9/8 = 648), а на него пък е ψκθ (729). Но χμη е осем пъти умножено πα, (648 = 8 x 81). Спрямо ψκθ ψξη е в повече с λθ (768-729 = 39), което и се нарича *остатък* (лима), а ψξη е *едното и половина* на φιβ (512 x 1½ = 768).

Тъй като от *едното и половина* и *добавената една трета* се съставя *удвоеното* отношение (тоест ς, θ (-55-) и ιβ, а ιβ е *удвоеното* ς), съзвучието „през всички“ (октавата) се съставя от „през четири“ (кварта), и „през пет“ (квинта). Това означава от тон, тон, и полутон и след това от тон,

ἐστὶ τελεία συμφωνία τὸ γὰρ παλαιὸν ἐν
ὀκτῶ χορδαῖς ἢ μουσικῇ ᾗν· καὶ ἔχει
διαστήματα ἑπτὰ ὁ διὰ πασῶν. (60)

Ἐπεὶ δὲ προστεθέντος τῷ διπλασίῳ
ἡμιολίου τριπλάσιος γίνεται (οἶον δ καὶ η
καὶ ὁ ιβ ἡμιόλιος τοῦ η, ὁ ιβ δὲ τοῦ δ
τριπλάσιος) πρόσκειται τῷ διὰ πασῶν ὁ
διὰ πέντε καὶ γίνεται συμφωνία ἢ διὰ
πασῶν ἅμα καὶ διὰ πέντε ἡγουν ἐκ τόνου,
τόνου καὶ ἡμιτονίου, καὶ αὖθις τόνου,
τόνου, τόνου καὶ ἡμιτονίου, καὶ αὖθις
τόνου, τόνου, τόνου καὶ ἡμιτονίου, ἐν
ἑνδεκα διαστήμασιν. Ἐπεὶ δὲ προστε-
θέντος (65) τῷ τριπλασίῳ καὶ ἐπιτρίτου
γίνεται ὁ τετραπλάσιος (οἶον δ, η, ιβ καὶ ὁ
ἐπίτритος τούτου ις, ὅς ἐστι πρὸς τὸν δ
τετραπλάσιος), προστεθεὶς ὁ διὰ
τεσσάρων τῷ διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ
πέντε, τὴν δις διὰ πασῶν συμφωνίαν
συνίστησι, τὸ τέλειον σύστημα τῶν
συμφωνιῶν· ἔστι δὲ τόνος, τόνος καὶ
ἡμιτόνιον, καὶ αὖθις τόνος, τόνος, τόνος
καὶ ἡμιτόνιον, καὶ αὖθις τόνος, τόνος,
τόνος καὶ (-70-) ἡμιτόνιον, καὶ αὖθις τόνος,
τόνος καὶ ἡμιτόνιον, ἐν πεντεκαίδεκα
διαστήμασιν.

тон, тон и полутон. А се нарича „през
всички“, защото се разбира „през всички
струни“, което е съвършеното съзвучие
(symphōnia) – в древност музиката е била
в *осем струни*, а „през всички“ (октавата),
има седем интервала. (-60-)

Понеже, (когато) като се добави *едно и
една втора* към *удвоеното*, се получава
утроено (тоест δ и η и ιβ, което е *едно и
половината* на η, вижда се, че ιβ е
утроеното на δ – числата 4, 8 и 12), добавя
се към октавата квинта и се получава
съзвучието октава + квинта, или
собствено тон, тон, полутон и веднага
тон, тон, тон, полутон и после тон, тон,
тон и полутон. Цялото това съзвучие
става в единадесет интервала. Понеже,
като се прибави съотношението (-65-) *с
добавена една трета част* към *утроеното*, се
получава *четификратното* (тоест δ, η, ιβ и
неговото *с добавена една трета* ις (16), което
е *четификратното* на δ), след като е
прибавена кварта към октавата+квинта,
се получава „два пъти през всички“ или
двойната октава, което е съвършената
подредба (systema) на съзвучията. Тя е
изградена от тон, тон и полутон, и
веднага тон, тон, тон и полутон, и после
тон, тон, тон и полутон, и (-70-) после
тон, тон и полутон. Цялото съвършено
съзвучие „два пъти през всички“ или
двойна октава се състои в петнадесет

Ἦστιν ἐν τούτοις καὶ τὸ διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων, ὅπως δ' ἔχει τοῦτο ἐν τοῖς ἐξῆς μαθησόμεθα, κατὰ τὰς ὑφηγήσεις τοῦ Πτολεμαίου. Ἦστι δὲ τοιοῦτον· ἐπειδὴ προσκείμενος τῷ διπλασίῳ ὁ ἐπίτριτος λόγον ποιεῖ τὸν διπλασιεπιδίτριτον (οἶον ς, ιβ καὶ ὁ ἐπίτριτος τούτου ὁ ι ς ἐστὶ καὶ ἔστιν ὁ ις τοῦ ς (75) διπλασιεπιδίτριτος), τὴν αὐτὴν ἀναλογίαν πληροῦσι καὶ χορδαὶ ἑνδεκα, οἶον τόνος, τόνος, τόνος καὶ ἡμιτόνιον, καὶ αὐθις τόνος, τόνος καὶ ἡμιτόνιον καὶ αὐθις τόνος, τόνος καὶ ἡμιτόνιον, ἐν διαστήμασι δέκα. Καὶ τὰ μὲν τῶν συμφωνιῶν τοιαῦτα ἐν οἷς καὶ τοῦτο ἰστέον ὅτι ὥσπερ τὸ ἐλάχιστον τῆς διαφορᾶς φθόγγου πρὸς φθόγγον οὐκ οἶδαμεν οὐδὲ μὴν κατωτέρω τοῦ ἐπιτρίτου, ἡγουν (80) τοῦ διὰ τεσσάρων, μὴ χωρούσης τῆς ἀκοῆς διακρίναι τὸ ἔλαττον, οὕτω καὶ τὸ ἐπὶ μείζον ἢ τῆς φωνῆς, ἢ τῆς χορδῆς, οὐ δύναται ἐπέκεινα διαφορὰν τοῦ διαφέρειν φθόγγον πρὸς φθόγγον τετραπλασίως, ὅπερ τὸ δις διὰ πασῶν ἐργάζεται, δέχεσθαι τῷ ἐμμελῶς ἢ ἐνηχεῖν ἢ ἄδειν. Οὐδὲ γὰρ πέφυκε συσταθῆναι κατὰ πλεῖον διάστημα φθόγγον μείζονα, καὶ γὰρ ἢ μὲν φωνὴ οὐκ ἀρκέσει εἰς πλεον ἐκφωνουμένη, ἢ δὲ χορδὴ (85) ῥαγήσεται ἐπὶ πλεον ἐκτεινομένη.

интервала.

Също така съществува и „през всички“ заедно с „през четири“, както ще разберем в следващите редове, според обясненията на Птолемей. И така. Понеже като към *удвоеното* се прибави *три и една трета*, се образува *удвоено-с-добавена-една-трета* (diplasiēpiditritos, тоест ς, ιβ и неговото *с-добавена една трета* – ις. И ις е *удвоено-с-добавена-една-трета* на ς – 16/6) (-75-), същата ана-логия правят и единадесетте струни, а именно тон, тон, тон и полутон, и веднага след това тон, тон и полутон, в общо десет интервала. И тези са нещата на съзвучията, но трябва да се има предвид, че след като слухът не може да вмести най-малкото, в тях ние не знаем най-малкото на разликата между тон и тон, нито пък по-малко от съотношението *с-добавена една трета част*, което е (-80-) кварта. По същия начин и за големината било на звука, било на струната, не може да се отграничи по-нататъшна разлика между звук и звук от четирикратната, която именно произвежда двойната октава, за да се приема или в песен или в мелодия да звучи благозвучно. И наистина не се е случвало да се образува голям тон в по-широк от две октави обхват, защото и гласът не стига, за да прозвучи повече, и струната ще се скъса (-85-), ако бъде натегната повече.

(2.) В (1t)

Ἀρμονική ἐστὶ δύναμις καταληπτική τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξύ (1) καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν. Ψόφος δὲ ἐστὶ πάθος ἀέρος πλησσομένου, τὸ πρῶτον αἰ γενικώτατον τῶν ἀκουστῶν. Προεπι-νοεῖται γὰρ τῶν φωνῶν καὶ τῶν φθόγγων ὁ ψόφος. Τῆς δὲ ἀνθρωπίνης φωνῆς τὸ μὲν συνεχὲς ἰδίως ὠνόμαζον Πυθαγόριοι, τὸ δὲ διαστηματικόν· συνεχὲς μὲν, καθ' ὃ ὁμιλοῦμεν ἀλλήλοις, (5) διαστηματικὸν δὲ τὸ ἐναρμόνιον, εἴτε ἐπὶ τῆς ἀρτηρίας, εἴτε ἐπὶ τῶν ὀργάνων τῶν τε ἐμπνευστῶν καὶ τῶν ἐντατῶν.

Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα τῶν φθόγγων ἀπὸ τῶν κατ' οὐρανὸν φερομένων ἀστέρων ὑπέθεντο, κομψῶς λέγοντες ῥοιζοῦν τοὺς ἀστέρας καὶ διαφέρειν κατὰ τὸν ῥοῖζον, ἢ παρὰ τοὺς ἑαυτῶν ὄγκους, ἢ παρὰ τὰς ἰδίας ταχυτήτας ἢ ἐποχάς...

(3.) Γ (1t)

Ἐπειδὴ τοίνυν ἢ κατὰ τὸν Ἑρμῆν ἐπτάχορδος λύρα ὀκτάχορδος ἀπετελέσθη (-1-) παρεντεθείσης παρὰ τοῦ Πυθαγόρου μέσον χορδῆς μιᾶς, ἵνα καὶ οἱ ἄκροι συμφωνίαν τὴν διὰ πασῶν ἀποτελέσωσιν, ἔστι δὲ διπλασιάσαι ταύτην καὶ συστήσαι

Гл. 2.

Настройването – хармониката е възможност за възприемане на разликите в шумовете/ звуковете и във височина и в низина. Звукът/ шумът е състояние на въздуха, който бива удрян, първото и най-общо измежду чуваемите неща. От рано бива разпознаван шумът/ звукът на гласовете и на звуковете. Питагорейците наричат звука на човешкия глас непрекъснат по свой си начин, а другия, на звуковете – интервалов. Непрекъснатиет е онзи, чрез който си говорим (-5-), а интерваловият е онзи, който е в инструментите (enharmonion) – духовите или натяганите (струнните).

Имената пък на звуковете са взети от движещите се по небето звезди, както остроумно е казано, че звездите свистят и че се различават или според обема си, или според скоростта си, или според взаимното си разположение (констелация) ... *Главата продължава с имената на тоновете и съответните им планети. После описва „питагорейския осемструнник” с имената на тоновете и обяснение към тях.*

Гл. 3. (1t)

Понеже, прочее, седемструнната лира на Хермес стана осем-струнна, след като Питагор добави по средата една струна, тъй че крайните да образуват съзвучие „през всички“ – октава, трябваше тя да се

τὴν δις διὰ πασῶν, τὸ τελειότατον καὶ ἀμετάβολον σύστημα, διπλασιάζονται αἱ χορδαὶ καὶ γίνονται ἅπασαι ιε, οὐ ις δὲ διότι ἡ μέση διαφορεῖται (-5-) καὶ κεῖται μέσον τῶν δύο διὰ πασῶν, ὥς εἶναι τὸ πᾶν δις διὰ πασῶν τῆς συμφωνίας εἶδος τόνος, ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος, ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος, ἰδοὺ τὸ διὰ πασῶν, καὶ αὐθις τόνος ...

(4.) Δ (1t)

Ἐπειδὴ τρία τῶν τετραχόρδων ἐλέγομεν γένη, τὸ διατονικόν, τὸ χρωματικόν (-1-) καὶ τὸ ἐναρμόνιον, τὸ μὲν ὅτι ἐκ τόνων ἔχει τὴν σύστασιν, τὸ δὲ ἐναρμόνιον ἐκ διέσεων, δίεσις δὲ τέταρτον τόνου· τὸ δὲ μέσον τούτων χρωματικόν καλεῖται ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν χρωμάτων τῶν μέσον λευκοῦ καὶ μέλανος, μέσον γὰρ εὔρηται τοῦ τε διατονικοῦ, τοῦ ἀδροτέρου, καὶ τοῦ ἐναρμονίου, (-5-) τοῦ λεπτοτέρου, ὥς ἐξ ἡμιτονίων συνιστάμενον. Ἰστέον ὅτι καὶ ἕκαστον τῶν τριῶν διὰ τεσσάρων ἐστὶ καὶ ἐν τρισὶ διαστήμασι, συνάγεται δὲ καὶ ἐν τοῖς τρισὶν ὁ ἐπίτριτος τοῦ διὰ τεσσάρων λόγος, ἄλλως δὲ καὶ ἄλλως. Καὶ τὸ μὲν διατονικόν γένος ἔχει τὰ τρία διαστήματα, λεῖμμα, τόνον καὶ τόνον, διὰ τοῦτο γὰρ

удвои и да се състави „два пъти през всички“ – двойната октава, съвършената и неизменна подредба (systema). И така се удвоиха струните и станаха всичките 15, а не 16, защото средната се различава и се намира по средата на двете октави, така че цялата „двойна октава“ на съзвучието е във вид тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон – ето октавата и веднага следва тон (с други думи, добавеният от Питагор тон е общ за двете октави – ком. мой, ЪБ)...

Продължава с характеристики на тоновете и Хермесовата лира след Питагор, и на особеностите на регистъра и на музикалните родове (диатонически, енхармонически, хроматически) спрямо тях.

Гл. 4.

Казахме, че родовете на четириструнната са три – диатонически, хроматически (-1-) и енхармонически. Диатоническият е съставен само от тонове, енхармоническият – от диези, четвърт-тонов диез, а по средата им е хроматическият. Нарича се така като метафора на цветовете между бяло и черно, тъй като се намира по средата между по-мощния диатонически и (-5-) по-крехкия енхармонически, понеже е съставен от полутонове. Да се знае, че всеки един от трите рода е „през четири“ и в три интервала [тоест съществува в рамките на кварта и на три интервала].

καὶ διατονικὸν λέγεται καὶ δεχόμεθα τὸ
 λείμμα ἀντὶ ἡμιτονίου, (10) τὸ δὲ
 ἐναρμόνιον, δίεσιν, δίεσιν καὶ δίτονον. Τὸ
 δὲ μέσον τούτων χρωματικόν, ἡμιτόνιον,
 ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ταῦτα δὲ δύο
 ἥμισυ τόνους σχεδὸν ἀπεργάζονται,
 ἥγουν ἐπόγδοον, ἐπόγδοον καὶ λείμμα
 [...]

(5.) E (1t)

Ἔτι δὲ περὶ γενῶν καὶ τῶν τοιούτων
 διαληπτέον. Γένος ἐστὶ ποιά τεττάρων (1)
 θόγγων, ταῦτ' ὃν εἰπεῖν τετραχόρδου,
 διαίρεσις κατὰ διάφορον ἰδέαν ἥθους.
Γένη δὲ μελωδίας τρία, ἀρμονία, χρῶμα,
διάτονον. Ἀρμονία μὲν οὖν τὸ τοῖς
 μικροτάτοις πλεονάσαν διαστήμασιν ἀπὸ
 τοῦ συνηρμόσθαι, τὰ γὰρ μικρὰ συναρ-
 μόζονται μᾶλλον τῶν μεζόνων. Διάτονον
 δὲ τὸ τοῖς τόνοις, ἥτοι (-5-) τοῖς μεζόσι
 διαστήμασι, πλεονάζον, ἐπειδὴ σφοδρό-
 τερον ἢ φωνὴ κατ' αὐτὸ διατείνεται.
 Χρῶμα δὲ τὸ δι' ἡμιτονίων διὰ τὸ μέσον
 ἀμφοῖν θεωρεῖσθαι, ἀπὸ μεταφορᾶς τοῦ
 φαιοῦ χρώματος τοῦ μέσου λευκοῦ καὶ
 μέλανος· τὸ γὰρ ἡμιτόνιον μέσον τόνου
 ἐστὶ καὶ διέσεως, πλὴν ἐπεὶ πᾶν

Съотношението на *добавената една трета*
 на квартата се състои по един или друг
 начин и в трите интервала на квартата.
 Диатоническият род съдържа следните
 три интервала: *остатък*, *тон* и *тон*, и
 затова се нарича *диатонически*, а пък ние
 приемаме в случая *остатък* наместо
 полутоно. (-10-) Енхармоническият
 съдържа *диез*, *диез* и *двυτόно*, а
 хроматическият, който е по средата на
 двата, съдържа *полутоно*, *полутоно* и
триполутоно (троен полутоно). Всички те
 образуват почти два и половина тона,
 по-точно *с добавена една осма*, *с добавена една*
осма и *остатък* (9/8, 9/8, 768/729)...

Продължава с изложение на интервалите
според родовете и подредбата (systema).

Гл. 5. Също така трябва да се обособят
 родовете и принадлежащото им. Род е
 някакво качество на четири звука (-1-),
 тоест разделяне на четириструнното
 според един или друг вид душевно
 разположение (нрав). **Родовете на**
мелодията са три: *настройка*, *цвят*,
по тон – (ен)хармония, хрома,
 диатон. Хармонията изобилства с най-
 малките интервали. Името ѝ идва от
 synērmōstai – *сънастроявам*, тъй като
 малките повече се *сънастрояват* към
 големите. Диатонът изобилства с тонове,
 тоест (-5-) с големите интервали, тъй
 като в него звукът се натяга по-силно.
 Хромата пък се смята, че е по средата на

тетράχορδον ἐν ἐπιτρίτῳ θεωρεῖται λόγῳ, τοῦτέστιν ἐν τρισὶ διαστήμασι, καὶ ἐν τοῖς τρισὶ γένεσι (-10-) τὸ αὐτὸ συμβαίνει· ὁ γὰρ ἐν διατόνῳ λείμμα καὶ τόνος καὶ τόνος ποιεῖ, τοῦτο ἐν ἀρμονίᾳ δίεσις καὶ δίεσις καὶ δίτονον, ἐν δὲ χρώματι ἡμιτόνιον, ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον. Τούτων δὲ φυσικώτερον μὲν ἐστὶ τὸ διάτονον, πᾶσι γὰρ καὶ αὐτοῖς τοῖς ἀπαιδεύτοις μελωδητόν ἐστι, τεχνικώτερον δὲ τὸ χρῶμα, παρὰ γὰρ μόνοις μελωδεῖται τοῖς πεπαιδευμένοις, ἀκριβέστερον δὲ τὸ ἐναρμόνιον (-15-), τοῖς δὲ πολλοῖς ἐστὶν ἀδύνατον, ὅθεν ἀπέγνωσαν τινες τὴν κατ' αὐτὸ μελωδίαν. Ἐτι τὸ μὲν διάτονον σεμνόν ἐστι καὶ ἐρρώμενον, τὸ δὲ χρῶμα γοερώτερον καὶ παθητικώτερον. Γίνονται δὲ αἱ τῶν γενῶν διαφοραὶ παρὰ τοὺς κινουμένους φθόγγους, δηλαδὴ τοὺς μέσους τοῦ τετραχόρδου, οἱ γὰρ ἄκροι ἐστῶτες εἰσὶ. Χρόα δὲ ἐστὶ γένους εἰδικὴ διαίρεσις, χρόαι δὲ αἱ ῥηταὶ καὶ (-20-) γνῶριμοι, κατὰ Πτολεμαῖον, ὀκτώ· ἀρμονίας μία, χρώματος δύο, διατόνου πέντε.

предните два рода – като метафора на сивия цвят, който е средата на белия и черния. Той се съставя от полутонове, защото полутоноът е средата между тона и диеза. Но понеже всяко четириструние се разглежда в съотношението *цяло с добавена една трета част*, тоест е от три интервала, същото се случва и в трите рода, а именно в диатона прави *остатък*, тон и тон, в хармонията диез, диез и двутон, а в хромата полутон, полутон и троен полутон. Измежду всички тях диатонът най-приляга на природата, защото се пее от всички, дори и от неуките. Най-изкусен (техничен) е хромата, защото се пее само от обучените, а най-изискващ точност е хармонията (-15-), който за мнозина е недостижим и затова някои отхвърлиха неговата мелодия.

Освен това диатонът е величав, важен и решителен, а хромата е по-скърбящ и по-впечатляващ чувствата (патетичен).

Разликите между родовете се получават посредством подвижните звукове, тоест средните на четириструнието, защото крайните са постоянни. *Окраската* (chroa) е род особено делене на рода, и *окраските* са осем, както са посочени и познати от Птолемей: един на хармонията, два на хромата и пет на диатона.

5 и 6 глави продължават с описание на *окраските* (chroai) и *регистровите* им

(7.) Z (1t)

Ἐπειδὴ πεντεκαίδεκα ἐπιμόριοι λόγοι εἰσὶ καὶ προσέτι τὸ λείμμα, καθ' οὗς (1) τὰ ὀκτὼ γένη τῶν συμφωνιῶν συνίσταται ἐν τοῖς τετραχόρδοις, ἔν τε τοῖς βαρυτέροις ἀπὸ ὑπάτης ὑπατῶν ἕως ὑπάτης μέσων, καὶ ἐν τοῖς ὀξυτέροις ἀπὸ νήτης διεξευγμένων ἕως νήτης ὑπερβολαίων ὁ ἐπιδ^{ος}, ὁ ἐπιε^{ος} ...

(8.) H (1t)

Ἐπειδὴ περὶ τῶν ὀκτὼ γενῶν τῆς συμφωνίας εἵπομεν καὶ εἰσι ταῦτα (1) **διτονιαῖον** ἐκ λείμματος ἐπογδόου καὶ ἐπογδόου, ἀπὸ βαρυτέρου εἰς ὀξύτερον καὶ ἀνάπαλιν ἀπὸ ὀξυτέρου εἰς βαρύτερον, ἐξ ἐπογδόου καὶ ἐπογδόου καὶ λείμματος· **δεύτερον, διάτονον ὁμαλὸν** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ ἐπι^α^{ου}, ἐπι^{ου} καὶ ἐπεννάτου, ἀπὸ δὲ ὀξυτέρου ἐξ ἐπεννάτου, ἐπι^{ου}, καὶ ἐπι^α^{ου}· **τρίτον, διάτονον** (5) **σύντονον** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ ἐπι^ε^{ου}, ἐπογδόου καὶ ἐπεννάτου, ἀπὸ ὀξυτέρου δὲ ἐξ ἐπι^θ^{ου}, ἐπογδόου καὶ ἐπι^ε^{ου}· **τέταρτον, μαλακὸν ἔντονον** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ ἐπι^κ^{ου}, ἐπι^{ου} καὶ ἐπογδόου, ἀπὸ ὀξυτέρου δὲ ἐξ ἐπογδόου, ἐπι^{ου} καὶ ἐπι^κ^{ου}· **πέμπτον, μαλακὸν διάτονον** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ

особености.

Гл. 7.

Понеже петнадесет са съотношенията, които имат цяло и дроб с единица в числителя (epimoríoi), съгласно тях се съставят и осемте рода на съзвучията в четириструнията – в ниските от последната на последните до последната на средните (струни) и в по-високите от първа на свързаните (nētē) до първа на откъдните (най-високите) с добавена: една четвърт част, една пета част...

Текстът продължава с изброяване и изчисляване на всичките петнадесет посочени дробни спрямо четириструнията, регистра и рода.

Гл. 8.

Казахме за осемте рода на съзвучието, които са (-1-) първи по тон или **диатонически**. Той отдолу нагоре съдържа [като разстояния] съотношенията *остатък*, *цяло с добавена една осма* и *цяло с добавена една осма*, а на обратно, отгоре надолу, – същите интервали, но в обратен ред. Втори, гладък (равномерен) **диатонически**. Той отдолу нагоре съдържа *цяло с добавена една единадесета част*, *цяло с добавена една десета* и *с добавена една девета*, а отгоре надолу – същите съотношения, но в обратен ред. Трети, натегнат (напрегнат) **диатонически**. (-5-) Той отдолу нагоре има *цяло с добавена една*

ἐπιεικοστοῦ, ἐπιθ^{ου} καὶ ἐφεβδόμου, ἀπὸ ὀξυτέρου δὲ ἐξ ἐφεβδόμου, ἐπιθ^{ου}, καὶ ἐπιεικοστοῦ· ἕκτον, (10) **χρῶμα σύντονον** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ ἐπικα^{ου}, ἐπια^{ου}, ἐπιέκτου, ἀπὸ ὀξυτέρου δὲ ἐξ ἐπιέκτου, ἐπια^{ου} καὶ ἐπιεικοστοπρώτου· ἑβδομον, **χρῶμα μαλακὸν** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ ἐπικζ^{ου}, ἐπιτεσσαρεσκαίδεκάτου καὶ ἐπιπέμπτου, ἀπὸ ὀξυτέρου δὲ ἐξ ἐπιπέμπτου, ἐπιδ^{ου}, ἐπικζ^{ου}. καὶ τελευταῖον **ἐναρμόνιον** ἀπὸ βαρυτέρου μὲν ἐξ ἐπιμε^{ου}, ἐπικγ^{ου} καὶ ἐπιδ^{ου}, ἀπὸ ὀξυτέρου δὲ ἐξ ἐπιδ^{ου}, ἐπικγ^{ου} καὶ (15) ἐπιμε^{ου}. Ἐπειδὴ τοίνυν περὶ τούτων εἵπομεν καὶ τῆς διαφορᾶς κατὰ τὴν συντονίαν τῶν χορδῶν τὸν λόγον ἔγνωμεν, δεῖ μαθεῖν ἡμᾶς καὶ ποῖα τούτων λέγονται πυκνὰ καὶ ποῖα ἄπυκνα.

Πυκνὸν τοίνυν **σύστημα** λέγεται ὅτε τὰ πρὸς τῷ βαρυτάτῳ αὐτοῦ φθόγγῳ δύο διαστήματα ἐλάττονα γίνεται ἑνὸς τοῦ πρὸς τῷ ὀξυτάτῳ, **ἄπυκνον** δὲ ὅτε (20) ταῦτα τὰ δύο διαστήματα τὰ πρὸς τῷ βαρυτάτῳ μείζονά εἰσιν ἑνὸς τοῦ πρὸς τῷ ὀξυτάτῳ. Πῶς δὲ δυνάμεθα γνῶναι τὰ δύο ταῦτα συγκρίνοντες πρὸς τὸ ἕν, κἂν ἐλάττονα εἶεν, κἂν μείζονα; (λοιπὸν τὰ τοιαῦτα δύο διαστήματα πεφύκασιν συγκρίνεσθαι εἰς ἕν)? ...

петнадесета, цяло с добавена една осма и цяло с добавена една девета, а отгоре надолу – същите съотношения, но в обратен ред. Четвърти, мек обтегнат (ентонически). Той отдолу нагоре има *с добавена една двадесет и седма част, с добавена една седма и с добавена една осма*, а наобратно – същите съотношения, но в обратен ред. **Пети, мек диатон.** Той отдолу има *с една добавена двадесета, с една добавен девета и с една добавена седма*, а отгоре надолу – същите съотношения. **Шести, (-10-) натегнат цвят** или **хроматически**. Той отдолу нагоре има *с добавена една двадесет и първа, с добавена една единадесета и с добавена една шеста*, а отгоре надолу – същите съотношения, но в обратен ред. **Седми, мек хроматически**. Той отдолу нагоре има *с една двадесет и седма част, с една четиринадесета и с една пета*, а отгоре надолу – същите съотношения, но в обратен ред. И последният, **осми, е настроеният** или **енхармоническият**. Той отдолу нагоре се състои от съотношенията *с добавена една четиридесет и пета, с добавена една двадесет и трета и с добавена една четвърта*, а отгоре надолу – същите съотношения, но в обратен ред. И така, понеже казахме за тия неща и разбрахме причината за различието според натягането (деленето) на струните, подобава да научим и кои от подредбите им се казват **пλῆττοι** или

сгъстени и кои **рехави** или разредени. **Плътна подредба** (systēma) се казва, когато при най-ниския нейн звук стоят два интервала от малък цял тон (elasson), а един – при най-високия звук. **Рехава** подредба се казва, когато (-20-) при най-ниския звук двата интервала са голям цял тон, а при най-високия – един. Как, обаче, ако сравняваме спрямо един, можем да разберем кой от тези двата е малък и кой голям цял тон (та нали тези два интервала са възникнали, като се сравняват с един)? ...

Продължава с обширен аритметически отговор на въпроса.

Гл. 9

И тези трите подредби, а именно енхармоничната и двете хроматични (-1-) – меката и натегната, намерихме според правилото, че са плътни. Дај тогава да видим и рехавите. Първата рехава подредба е натегната диатонична...

Разглежда как се получава тя, а после и меката диатонична (μαλακὸν διάτονον).

След това меката обтегната (μαλακὸν ἔντονον). След това диатоничната рехава (διτονιαῖον ἄπυκνόν). Главата завършва така: И така се получиха три плътни подредби – енхармонична, мека и натегна (твърда) хроматична, и пет рехави – натегната (твърда) и мека диатонична, мека (-60-) обтегната,

(9.) Θ (1f)

Ἀλλὰ ταῦτα μὲν τὰ τρία συστήματα, τό τε ἑναρμόνιον καὶ τὰ δύο χρωματικά (1), τὸ μαλακὸν καὶ τὸ σύντονον οὕτω κατὰ κανόνα εὐρέθησαν πυκνά·φέρε λοιπὸν καὶ τὰ ἄπυκνα ἴδωμεν. Καὶ ἔστι πρῶτον τὸ σύντονον διάτονον... Καὶ οὕτως εὐρέθησαν πυκνὰ μὲν τρία, ἑναρμόνιον, χρωματικὸν μαλακόν, χρωματικὸν σύντονον·ἄπυκνα δὲ πέντε, διάτονον σύντονον, διάτονον μαλακόν, (60) Μαλακὸν ἔντονον, διτονιαῖον, διάτονον ὀμαλόν.

(10.) I (1t)

Ἐφθήμεν εἰπόντες πέντε εἶναι τὰς συμφωνίας· τὴν διὰ τεσσάρων ἐν (1) ἐπι-
τρίτῳ λόγῳ, τὴν διὰ πέντε ἐν ἡμιολίῳ
λόγῳ, τὴν διὰ πασῶν ἐν διπλασίῳ λόγῳ,
τὴν διὰ πασῶν ἅμα καὶ τὴν διὰ πέντε ἐν
λόγῳ τριπλασίῳ, καὶ τὴν τελειοτάτην, τὴν
δις διὰ πασῶν ἐν λόγῳ τετραπλασίῳ, ὥς
μὴ πεφυκίας τῆς τάσεως ἢ τῆς φωνῆς ἢ
τῆς χορδῆς ἐπέκεινα τούτων
ὑπερφωνεῖν... διὰ ταῦτα μέχρι καὶ
τετραπλασίονος λόγου ἢ συμφωνία
ἀναβιβάζεται.

Οἱ παλαιότεροι γοῦν τῶν ἀρμονικῶν καὶ
μάλιστα οἱ τῆς τοῦ Πυθαγόρου αἰρέσεως,
οἵτινες ὡς ἀρχὴν τῶν ὅλων τὸν ἀριθμὸν
ὑπελάμβανον, οὐδαμῶς (10) παρεδέχοντο
ὡς σύμφωνον τὸ διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ
τεσσάρων σύστημα, ἐπειδὴπερ ὁ λόγος
αὐτοῦ οὐκ ἐπιμορίοις συνίσταται λόγοις,
ὡς τὰ λοιπὰ σύμφωνα... Διὰ ταῦτα καὶ
ἀσύμφωνον ἔλεγον τὸν διὰ πασῶν ἅμα
καὶ διὰ τεσσάρων. (30) Ὁ μέντοι γε
Πτολεμαῖος μὴ μόνον ὡς ἀσύμφωνον
παρεδέξατο τὸ τοιοῦτον ἀλλὰ καὶ ὅτι
σύμφωνον ἐπειράθη ποδεῖξαι...καὶ τὸν
τοῦ εἰρημένου συστήματος λόγον ἐν τοῖς
ἀπὸ μονάδος μέχρι τετράδος (45) ἀριθμοῖς
ἐμπεριειλημμένον ἀπέδειξε. Τὸ γοῦν
τοιοῦτον σύστημα ἐκάλεσε συνημ-
μένον, ἔνεκεν τοῦ συνημμένον ἔχειν ἀντὶ τῆς
διαζεύξεως τῇ μέσῃ, τετράχορδον ἕτερον

διατονическа, гладка диатонична.

Гл. 10

Бързахме в началото да кажем че
съзвучията са пет: „през четири“ (кварта)
в съотношение *с добавена една трета част*,
„през пет“ (квинта) в съотношение *едно и*
половина, „през всички“ (октавата) в
двукратно съотношение, октава с квинта в
трикратно съотношение и свършеното
съзвучие „два пъти през всички“ (двойна
октава) в *четирикратно* съотношение.
Така ги определихме, защото не се е
случвало разтягане на гласа или на
струната да премине отвъд тези
граници... Затова съзвучието се
простира до четирикратното съот-
ношение. Най-старите от хармониците,
по-точно от школата на Питагор, които
слагаха за начало на всичко числото,
изобщо (-10-) не приемаха като съзвучие
подредбата „октава с кварта“, понеже
нейното съотношение не се състои от
„цяло и една част“, както при другите
съзвучия... *подробно обяснение на казаното*.
Затова и казваха, че „октава и кварта“ не
е съзвучие. (-30-) А пък Птолемей не
само, че не приемаше това за несъзвучие,
но и се опита да докаже, че е съзвучие...
и доказа, че съотношението на
посочената подредба се състои от числа
от единица до четворка (-45-). А самата
тази подредба той нарече „свързана“,
поради това, че вместо разстояние по

ἐπὶ τὸ ὀξύ... Οὐ νέμεσις δὲ Πτολεμαίῳ ὅτι
τὴν μονάδα διεῖλεν...

средата, [тоест в края на октавата] има
още едно свързано четириструние
нагоре... Не е ли обаче укорително, че
Πτολεμαίῳ дели единицата (монадата)...
*продължава с обяснение и примери на
последното и посочва „съзвучността“ на
посочената подредба (systema).*

(11.) IA (1t)

Οἱ παλαιοὶ καὶ πρῶτοι ἐν λόγῳ πολλῶ τὸ
τετράχορδον ἐτίθουν, ὥστε (1) εἶναι τὰ
τοιαῦτα διὰ τεσσάρων, τὰ μὲν πρὸς ταῖς
ὑπάταις, τοῦ βαρυτέρου τόνου, τὰ δὲ πρὸς
ταῖς νήταις, τοῦ ὀξυτέρου.

Гл. 11

Древните и първите [от учените]
отдаваха на четириструнието голямо
значение, така че (-1-) „през четири“
(квартите) са следните: тези, които са
към *последните струни* принадлежат на
най-ниския тон, а които са към *горните
струни* – на най-високия...

*Описва тетрахордите, какво точно е направил
Πυθαγόρ за подреждането им и по каква
причина и как е включил „добавената струна“
(proslambanomenos)*

(12.) IB (1t)

Ἐμάθομεν περὶ τῶν τριῶν γενῶν, τοῦ
διατονικοῦ, τοῦ χρωματικοῦ καὶ (1) τοῦ
ἐναρμονίου, ὅτι τὸ μὲν διατονικὸν ἐξ
ἡμιτονίου, τόνου καὶ τόνου συνίσταται, τὸ
δὲ ἐναρμόνιον ἐκ διέσεως, διέσεως καὶ
τόνου, τὸ δὲ χρωματικὸν ἐξ ἡμιτονίου,
ἡμιτονίου καὶ ἀσυνθέτου τριημιτονίου, καὶ
ὅτι καὶ τὰ τρία ταῦτα δυσὶ τόνοις καὶ
ἡμιτονίῳ ἐγγὺς συνίσταται. Λοιπὸν καὶ
περὶ τῶν φθόγγων (5) τούτων διαληπτέον

Гл. 12

Научихме за трите рода – *по тон* или
диатонически, *цвят* или хроматически и
(-1-) *настройка* или енхармонически.
Диатоническият се състои от полутон,
тон и тон, **енхармоническият** – от диез,
диез и тон, **а хроматическият** – от
полутон, полутон и троен, несъставен
полутон. Също така видяхме, че тези три

ἐστίν.

Ἦστι δὲ φθόγγος φωνὴ ἄτονος οἷον μονὰς κατ' ἀκοήν, ἢ ἐπίπτωσις φωνῆς ἐπὶ μίαν τάσιν καὶ ἀπλῆν.

Διάστημα δὲ δύο φθόγγων μεταξύτης.

Σχέσις δὲ λόγος ἐν ἐκάστῳ διαστήματι μετρητικὸς τῆς ἐπιτάσεως. (10)

Διαφορὰ δέ, ὑπερβολὴ ἢ ἔλλειψις φθόγγων πρὸς ἀλλήλους.

Σύστημα δὲ ἐστὶν δυοῖν ἢ καὶ πλειόνων διαστημάτων σύνοδος· ἀλλὰ τῶν διαστημάτων οὐδεὶς φθόγγος πρὸς τὸν συνεχῆ σύμφωνος, ἀλλὰ πάντως διάφωνος· τί γὰρ κατὰ τινος λογικῶς ὀνομάζεται, διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἡ πρότασις διάστημα τῷ Ἀριστοτέλει ὀνομάζεται...

Ἐπεὶ δὲ στοιχειωδέστατον τὸ διὰ τεσσάρων ἐστίν, εὐλόγως ἐπὶ τούτῳ τῶν τῆς μελωδίας τριῶν γενῶν αἱ παραλλαγαὶ εὐρίσκονται πρὸς ἀλλήλας. (25)

Δῆλον τοίνυν ὥς αἱ παραλλαγαὶ τῶν γενῶν οὐκ ἐν τοῖς τέσσαρσι φθόγγοις τοῦ διὰ τεσσάρων διαφορὰν λαμβάνουσιν, ἀλλ' ἐν μόνοις τοῖς δυσὶ μέσοις. Ἐν μὲν οὖν χρωματικῷ ὁ τρίτος ἡλλάγη φθόγγος

рода се състоят приблизително от по два тона и полутон. Сега значи трябва да разгледаме и звуковете (-5-).

Звук е глас без ударение (a-tonos), каточе единица в слуха, или иначе казано е пад на гласа според едно просто ударение (tasis).

Интервал е средината на два звука.

Връзка е мереното съотношение на натягането (напрежението) във всеки интервал.

Разлика е превъзходството или недостигът на звуковете един спрямо друг.

Подредба е съпътстване на две или повече разстояния. (Система е събиране, съчетаване на два или повече интервала). В подредбите, обаче, никой звук не е съзвучен спрямо следващия го, а винаги е несъзвучен, защото логически на едно нещо се дава име във връзка с друго. Затова именно и това, което обсъждаме, бе наречено от Аристотел „разстояние“, интервал...

Понеже четириструнието е най-основното [в настройването], върху него най-добре се откриват мелодийните взаиморазличия на трите рода (или „интерваловите взаимопромени“) (-25-).

Очевидно е, че различията на родовете не се намират в четирите звука на квартата, но само в двата средни. В хроматичния третият звук се променя

πρὸς τὸ διάτονον. Ἐπειδὴ γὰρ οἱ δύο ἐστῶτες εἰσιν, ὃ τε πρῶτος καὶ ὁ τέταρτος, ὁ δὲ δεύτερος καὶ ὁ τρίτος κινεῖσθαι πεφύκασιν. (-30)...

Καὶ ἡ χορδὴ ἢ ἀπὸ τάσεως ποιούσα πρὸς τὴν ἐφεξῆς χορδὴν τόνον, χαλασθεῖσα εἰς τὸ ποιεῖν ἐν τῷ χρωματικῷ ἡμιτόνιον, εἰκότως προσκρούει τῇ τετάρτῃ χορδῇ εἰς τριημιτόνιον (41-43)...

Λοιπὸν οἱ μὲν ἄκροι τοῦ τετραχόρδου ἐστῶτες φθόγγοι λέγονται οὐ γὰρ διαπίπτουσιν ἐν οὐδενὶ τῶν γενῶν— οἱ δὲ μέσοι κινούμενοι, ἐν γε τῷ ἐναρμονίῳ. Ἐν δὲ τῷ χρώματι ὁ δεύτερος κινούμενός τε καὶ οὐ κινούμενος, πρὸς μὲν γὰρ τὸ διάτονον οὐ μεταπίπτει, πρὸς δὲ τὸ ἐναρμόνιον μεταπίπτει...

(13.) II (1t)

Σύστημα δὲ οὕσα ἢ διὰ πασῶν, εἴτε ἀπὸ τοῦ προσλαμβανομένου πρὸς (1) τὴν μέσην, εἴτε ἀπὸ τῆς μέσης πρὸς τὴν νήτην τὴν ὑπερβολαίαν, ἐν ὀκτῶ χορδαῖς (ἀπὸ τε δύο τόνων καὶ ἡμιτονίου, καὶ τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου), οὐκ εὐθὺς ἐξ τόνων ἀποτελεῖται, ἀλλὰ πέντε καὶ δύο ἡμιτονίων, ἅπερ εἰ ἀληθῶς ἡμίση τόνων ἦσαν, οὐδὲν ἐκώλυεν ἐξ τόνων λέγεσθαι

спрямо диатоничния. Тъй като двата крайни звука, първият и четвъртият, са постоянни, вторият и третият имат обичай да се движат. (-30-)...

В следващите изречения се разбира защо езикът непременно работи с думата „-струни“. Напр.

Струната, която по настройка образува тон спрямо следващата я струна, като бъде охладена така, че да образува хроматичен полуто̀н, от само себе си прозвучава спрямо четвъртата струна в триполуто̀н (-41-43-)...

И така, крайните струни на четири-струнието се наричат стоящи звукове, защото не се пипат при нито един от родовете, а средните са подвижни, най-вече в енармоническия род. В хроматическия род вторият звук е и подвижен, и не — спрямо диатоническия род не се движи, а спрямо енармоническия чувствително се изменя...

Гл. 13

Подредбата, която е „през всички“ (октава), се състои от осем струни и е или от добавената струна към (-1-) средната, или от средната към превисоката⁷⁵ — от два тона и полуто̀н и от три тона и полуто̀н. Та тази подредба не се състои само от тонове, но от пет тона и два полутона, които, макар и да

⁷⁵ Според Алипий, Isag. 369, това е „високата на съединените четириструния“ — νήτη διαζευγμένων.

τὸ διὰ πασῶν. Καὶ (5) Φιλόλαος λέγει, «ἁρμονία δὲ πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσεις»· ἁρμονίαν μὲν καλῶν τὴν διὰ πασῶν συμφωνίαν, ἐπόγδοα δὲ τοὺς τόνους, διέσις δὲ τὰ ἡμιτόνια, ὅπερ εἰ ἀληθῶς ἦσαν ἡμίση τόνων, τάχα ἂν ἕξ τόνων τὸ διὰ πασῶν ἐλέγετο, ὅπερ οὐκ ἀρέσκεται λέγειν Πτολεμαῖος. Ὁ γὰρ λόγος, φησὶν, ἀξιοπιστότερος ὢν ἤδη τῆς αἰσθήσεως ἐν ταῖς οὕτω βραχυτάταις διαφοραῖς, ἐλέγχει (10) τοῦτο οὕτω μὴ ἔχειν...

(14.) ΙΔ (1t)

Ἀριστόξενος μὲν καὶ οἱ κατὰ τὸν Ἀριστόξενον, λαμβάνοντες τὸ λεῖμμα (1) ὡς ὀλόκληρον ἡμιτόνιον, ἔλεγον καὶ τὸ διὰ πασῶν ἕξ τόνων, ἐπεὶ τοι γε τὸ διὰ πασῶν συντίθεται ἕξ ἐπιτρίτου καὶ ἡμιολίου, εἶπουν τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ διὰ ε· καὶ ἐπεὶ τὸ διὰ τεσσάρων ἐτίθουν δύο καὶ ἡμίσεος τόνων, τὸ δὲ διὰ πέντε τριῶν καὶ ἡμίσεος, συντιθέντες τὰ δύο ἡμίσεα εἰς ἓνα τόνον, καθίστων (-5-) τὸ διὰ πασῶν τόνων ἕξ. Πτολεμαῖος δὲ ἐλέγξει βουλόμενος ὡς οὐκ ἔστι τὸ λεῖμμα ὀλόκληρον ἡμιτόνιον, οὐδὲ δύο καὶ ἡμίσεος τόνων τὸ διὰ τεσσάρων, οὐδὲ τριῶν καὶ ἡμίσεος τόνων τὸ διὰ πέντε, ἔδειξε μὲν τοῦτο καὶ διὰ τῶν ἀριθμῶν, ὅτι διαφέρει τοῦ λείμματος τὸ ἡμιτόνιον ἐν λόγῳ ἐπικατοεικοστογδῶ, ὅς ἐστι τοῦ

не са наистина тоновата половина, не пречи да казваме, че октавата се състои от тонове [и полутонове]. И (-5-) Филолай твърди: „наричайки хармония съзвучието „през всички“, ние наричаме тонове всички *цяло и една осма*, диезите – полутонове, които ако са наистина половинката на тоновете, може и да се каже, че октавата се състои [само] от тонове, което Птолемей хич не обича да казва. Защото, казва, съотношението – понеже е по-достойно за доверие от чувството при твърде незначителните разлики – доказва, че това, (-10-) посоченото, не е така...

Гл. 14

Аристоксен и като него мислещите възприемат остатък (лима -1-) като цял полутонал и казват, че „през всички“ се състои само от тонове, понеже именно октавата се състои от цяло с добавена една трета и едно и половина съотношения, тоест от кварта и квинта. И понеже квартата разбираха като два цели тона с един полутонал, а квинтата като три цели тона и един полутонал, взимайки двата полутона за един тон, казваха, че октавата (-5-) се състои от шест тона. А Птолемей, като искаше да изобличи това, че остатъкът не е пълен полутонал и че квартата не се състои от два тона и един полутонал, нито квинтата

σνη πρὸς τὸν σνς...

(15.) IE (1t)

Ἐφθήμεν καὶ πρῶτον εἰπόντες ὅτι ἐπὶ τοῦ τετραχόρδου, οἱ δύο ἄκροι (1) ἐστῶτές εἰσιν ἵνα τηρῶσι τὸ προκείμενον τοῦ διὰ τεσσάρων σύμφωνον, οἱ δὲ μεταξὺ δύο, κινεῖνται εἰς μεταβολὰς τῶν γενῶν, ἵνα ποιῶσι τὰς ὑπεροχὰς τῶν φθόγγων· καὶ λέγεται τὸ τοιοῦτον μεταβολὴ κατὰ γένος. Τὴν γὰρ διαίρεσιν τοῦ διὰ τεσσάρων, οὐ τὴν αὐτὴν εἶναι πανταχοῦ συμβέβηκεν, ἄλλοτε (5) δὲ ἄλλως συνίστασθαι, πρὸς γὰρ τὰ γένη καὶ αἱ διαιρέσεις τῶν τετραχόρδων γίνονται, ἄλλως μὲν ἐν τῷ ἐναρμονίῳ, ἄλλως δὲ ἐν τῷ χρωματικῷ, καὶ ἄλλως ἐν διατονικῷ γενικῆς οὔσης τῆς μεταβολῆς.

Τοῦ δὲ γένους πρώτη μὲν ἐστὶν ἢ εἰς δύο διαφορὰ κατὰ τὸ μαλακώτερον ὃ καλοῦσιν ἐναρμόνιον, καὶ τὸ συντονώτερον ὃ καλοῦσι διατονικόν... (-10-) Δευτέρα δὲ διαφορὰ ὡς εἰς τρία, τοῦ μὲν τρίτου μεταξύ πως τῶν εἰρημένων δύο τιθεμένου, καὶ τοῦτο μὲν καλεῖται χρωματικόν, τῶν δὲ λοιπῶν, ἐναρμόνιον μὲν τὸ μαλακώτερον αὐτοῦ, διατονικόν δὲ τὸ συντονώτερον, ὥστε εἶναι τρία γένη οἷς Ἀρχύτας ἐχρήσατο μόνοις. Πτολεμαῖος δὲ τὸ μὲν ἐναρμόνιον ἐφύλαξεν, ἰδίαν ἔχον διαίρεσιν, τὸ δὲ χρωματικόν εἰς δύο διελόν, εἰς μαλακὸν καὶ σύντονον, καὶ τὸ

— от три цели тона и один полутон, показва това чрез числа, а именно, че остатъкът се различава от полутона в съотношение на цяло с добавена една сто двадесет и осма, което е равно на σνη към σνς ($248/246 = 1,00813008$)...

Гл. 15.

Стигахме това, което първо казахме: че в четириструнието двете крайни струни (-1-) са неподвижни, за да запазват отнапред разположеното съзвучие „през четири“, а средните две се движат в промените на родовете, за да образуват разликите (букв. повишенията) на звуковете. И тази промяна се нарича „промяна по род“. Разделянето на квартата не е навсякъде еднакво, но става един път по един начин (-5-), а друг път – по друг. Защото разделянията на четириструнието се извършват заради родовете и, когато промяната е обща, са по един начин в енхармоничния, по друг в хроматичния и по трети в диатоничния.

Първа е двойната разлика в рода. Родът се отличава като мек, което наричат енхармонично, и като **по-обтегнат** (syntonoteros), което наричат диатонично... (-10-) Втората разлика е тройното разделяне на родовете, като третият вид се помещава между първите два и се нарича хроматичен. Първите два бяха енхармоничният, който е по-

διατονικὸν ὁμοίως τονιαῖον ὀνομάσας, καὶ ποιήσας ἄλλα δύο ἐξ αὐτοῦ, μαλακώτερον καὶ συντο-νώτερον, τὰ πάντα γένη ἐξ ὑπεστήσατο...

мек, и диатоничният, който е по-обтегнат, така че три са само родовете, които употребява Архит. А Птолемей разграничи (букв. запази) енхармоничния, като имащ собствено деление, хроматичния раздели на две – на мек и обтегнат, и диатоническия по подобен начин нарече „тонически“. И като направи от него допълнителни два вида – по-мек и по-обтегнат, установи шест [броя] за всички родове.

Дава във възходящ ред интервалите, заедно с точните числа (отрязък от струната), които съставят всеки от изброените шест рода.

(16.) IC

Ἀλλ' αὗται μὲν αἱ χροαὶ καὶ τὰ λεγόμενα γένη. Συνηθέστερα δὲ τούτων

(1) ταῖς ἀκοαῖς τὰ διατονικὰ μάλιστα πάντα, οὐ μὴν δέ γε ὁμοίως οὔτε τὸ ἐναρμόνιον, οὔτε τῶν χρωματικῶν τὸ μαλακόν, ὅτι οὐ πάνυ χαίρουσιν ἄνθρωποι τοῖς σφόδρα ἐκλελυμένοις τῶν ἡθῶν, ἀπαρκεῖ δ' αὐτοῖς, ἐν τῇ πρὸς τὸ μαλακὸν διαβάσει, μέχρι τοῦ συντόνου χρώματος φθάσαι.

Гл. 16

Но тези са цветовете и така наречените родове. От всички тях най-обичайни за слуха са, разбира се, диатоничните, и по подобен начин не са нито енхармоничният, нито мекият от хроматичните, понеже хората не се радват много на твърде волните нрави, но им е достатъчно, в прехода към мекия род, да стигнат до обтегнатия хроматичен.

След това разказва защо едните от родовете са радостни за слуха, а други не толкова – дължи се на интерваловите им структури, които описва подробно в числовите им съотношения. От ред 35 въвежда и описва „един друг род“ – гладкия диатоничен (διάτονον ὁμαλόν)

(17.) IZ

Гл. 17.

Ἄγε λεκτέον καὶ περὶ τοῦ καλουμένου Ἑλικῶνος, παρ' ὃ ἡ κατὰ τὸ ὀκτάχορδον (1) χρῆσις τοῦ διὰ πασῶν δείκνυται. Ἑλικῶν ἐκλήθη ἀπὸ (5) Ἑλικῶνος τοῦ ὄρους τῶν Μουσῶν...

(18.) IH

Ἐπεὶ δὲ καὶ περὶ συστημάτων μέλλομεν λέγειν, καὶ ποῖον ἐν τούτοις τὸ (1) τέλειον, ἀνάγκη πρῶτον περὶ εἶδους εἰπεῖν. **Εἶδος** τοίνυν ἐστὶ ποιά θέσις τῶν καθ' ἕκαστον γένος ἰδιαζόντων ἐν τοῖς οἰκείοις ὅροις λόγων... Κατὰ γοῦν τὰς διαστάσεις τῶν συμφώνων, καὶ τὰ εἶδη εἰσὶν, οἷον τρεῖς αἱ διαστάσεις τοῦ διὰ δυν, καὶ τρία τὰ εἶδη, τέσσαρες τοῦ διὰ πέντε καὶ τέσσαρα τὰ εἶδη, ἑπτὰ τοῦ διὰ πασῶν καὶ ἑπτὰ τὰ εἶδη. Ἔστι γοῦν ἐν μουσικῷ ὀργάνῳ ἐφεξῆς οὕτως· ἐκβεβλημένου τοῦ προσλαμβανομένου (ὅτι (15) καὶ παρενετέθη ὕστερον ἐκ τοῦ Πυθαγόρου), ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος, ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος, δεύτερον τετράχορδον· ἔπειτα ὁ διαζευκτικὸς τόνος καὶ αὐθις δύο ἄλλα ἐπὶ τὸ ὀξύτερον τετράχορδα, ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος, ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος.

Нека да се разкаже и за така наречения „Хеликон“, според който се онагледява (-1-) употребата на всички [разстояния] според осемструнната [система]. Наречен е Хеликон от едноименната планина на Музите⁷⁶...

После подробно излага получаваните посредством „хеликона“ съотношения и дължини на струната.

Гл. 18.

Понеже ще говорим за подредбите (системите) и за коя от тях (-1-) е съвършена, трябва първо да кажем за вида. **Видът** е някакво, винаги според рода разположение на своеобразните съотношения, имащи собствени граници. Видовете са такива, каквито са и интервалите в съзвучията. Когато разстоянията в квартата са три, три са и видовете. Когато са четири в квинтата, четири са и видовете. Седем са в октавата, седем са и видовете. Върху музикалния инструмент те са така: като изключим *добавената струна* (понеже (-15) бе добавена по-късно от Питагор) полуто̀н, то̀н, то̀н и второто четириструние полуто̀н, то̀н, то̀н. След това – съединителният то̀н и веднага –

⁷⁶ *Хеликонът* е геометрически инструмент, подобен на монохорда. Разделен за измерване на интерваловите съотношения посредством опънати струни. Клавдий Птолемей, на когото се опира Пахимер, го описва подробно във втора глава (Περὶ χρήσεως τοῦ κανόνος παρὰ τὸ καλούμενον ὄργανον ἐλικῶνα – за употребата на канона в сравнение с инструмента, наречен „хеликон“) от втората част на съчинението си Хармоника. Съчинението му е общо в три части.

други две четириструния нагоре:
полутон, тон, тон, полутон, тон, тон.

Продължава с изброяване на постоянните и променливите места в четириструнието, имената на струните, реда на видовете и приравняването им към църковните гласове. След това (до ред 150) разглежда подробно различните варианти на всеки един от видовете подредби.

(150) **Σύστημα** μὲν οὖν ἐστὶν ἀπλῶς τὸ συγκεείμενον μέγεθος ἐκ τῶν συμφωνιῶν ὡς τὸ διὰ πασῶν, ἀπὸ τε τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ ἀπὸ τοῦ διὰ ε, καθάπερ αὖθις συμφωνία, τὸ συγκεείμενον μέγεθος ἐξ ἑμμελειῶν ὡς τὸ διὰ τεσσάρων ἐξ ἡμιτονίου, τόνου καὶ τόνου, καὶ τὸ διὰ πέντε ἐκ τόνου, τόνου, τόνου καὶ (155) ἡμιτονίου, καὶ ἔστιν ὥσπερ συμφωνία συμφωνιῶν τὸ σύστημα. Τέλειον δὲ σύστημα λέγεται, τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν, οἷον τὴν διὰ τεσσάρων μετὰ τῶν τριῶν εἰδῶν αὐτῆς, καὶ τὴν διὰ πέντε μετὰ τῶν τεσσάρων εἰδῶν αὐτῆς καὶ τὴν διὰ πασῶν μετὰ τῶν ἑπτὰ εἰδῶν αὐτῆς.

Подредба (система) е, просто казано, 1) събраният обем от съзвучията – както „през всички“ (октавата), съставено от „през четири“ и „през пет“ (от кварта и квинта), е като едно ново съзвучие; 2) събраният обем от хармонните (ἑμμέλεια) – както квартата, съставена от полутон, тон и тон, и квинтата, съставена от тон, тон, тон и (-155-) полутон. Така подредбата е, така да се каже, съзвучие на съзвучията. Съвършена се нарича подредбата, която съдържа всички съзвучия заедно с видовете на всяко от тях. Такива са съзвучието „през четири“ заедно с трите му вида, „през пет“ заедно с четирите му вида, и „през всички“ заедно със седемте му вида.

Продължава, разглеждайки споменатите системи.

(19.) ΙΘ

Гл. 19.

Ὅτι μὲν οὖν τέλειόν ἐστι σύστημα τὸ διεzeugμένον καὶ ἀμετάβολον, (1) δηλὸν ὅτι πᾶσαι αἱ συμφωνίαι καὶ πάντα τὰ εἶδη αὐτῶν ἐν τούτῳ εὐρίσκονται, κατὰ τὴν δις διὰ πασῶν συμφωνίαν, ἣν καὶ τελειοτάτην ὁ τῆς ἀποδείξεως λόγος ἀπέφηνεν... Λεκτέον δ' ὅμως καὶ περὶ τῶν κατὰ τοὺς τόνους μεταβολῶν, οὐ περὶ τῶν μεταβολῶν τῶν κατὰ γένος—ἀπὸ χρωματικοῦ τυχὸν εἰς διάτονον, ἢ ἐναρμόνιον, ἢ τὸ ἀνάπαλιν—οὐδὲ μὴν τῶν κατὰ τὸ μέλος, ὡς φέρε εἰπεῖν ἀπὸ δωρίου (15) εἰς φρύγιον, ἢ ἀπὸ τούτου εἰς λυδίου, ἀλλὰ τῶν κατὰ τοὺς τόνους, ἐξ ὧν σύστημα πᾶν συνάγεται, εἰ θέλεις διὰ τεσσάρων, εἰ θέλεις διὰ πέντε, εἰ θέλεις ἄλλο τι τῶν συμφωνιῶν.

Че наистина свършена е разделената⁷⁷ и неизменяемата подредба, (-1-) е очевидно, понеже всички съзвучия и всички техни видове се откриват в нея съгласно двойното съзвучие „през всички“⁷⁸. И словото на доказателството я показва като най-свършена...

Нека да кажем и за промените според тоновете, а не за промените според рода – например от хроматичен в диатоничен или енармоничен, или наобратно, нито пък за промените според мелодията, като, например, от дорийски (-15-) във фригийски, или от него в лидийски, но ще кажем за промените според тоновете, от които се съставя всяка подредба. Ако искаш, нека бъде „през четири“, или „през пет“, или пък нещо друго от съзвучията.

Следва подробно разглеждане на уречените промени.

До края трактатът се занимава с детайлно разглеждане на тетрахордите в различните родове. В последната, 51-ва глава, Пахимер описва трите вида тонове (τόνοι) – дорийски, фригийски и лидийски – и осемте скали на транспозиция.

⁷⁷ „Разделена подредба“ е тази, която има съединителен тон между горния и долния тетрахорд.

⁷⁸ „Двойната октава“ като система.

III. 3. Сафи ад-Дин ал-Урмауи „Книга за кръговете“⁷⁹

Превод⁸⁰

(с.65)⁸¹ С името на всемилостивия и милосърден Бог, за слава на Аллах, твореца на всемира, и с поклон към неговия пророк Мохамед, наш повелител и господар.

Воден от повелята да свърша полезна работа, и за да се използва тя в областта на изкуството „музика“, и за да зарадвам един човек, чиято воля е благодатна и комуто съм задължен за изпълнението на спомената повеля, написах тази книга, отнасяща се до употребата на (музикалните) звукове и техните съотношения, и до размерите (ussul) и я написах по начин, който носи теоретични знания. Разказах всичко, което ми дойде от паметта. Така че, който внимателно изучава книгата, ще види тънкости, които не са могли да забележат мнозина, посветили на това изкуство живота си.

Пристъпих към създаването на тази творба, обяснявайки тоновете (пағме), намиращи се върху една струна, най-вече, за да не им бъде трудно на начинаещите.

Разделих книгата на следните части:

I глава – определение за тоновете, обяснение на (тоновата) „височина“ и „низина“

II глава – относно частите на „десатин“-а

III глава – за съотношенията на размерите (eb'ât)

⁷⁹ Според А. Ghrab, *Commentaire anonyme du Kitāb al-adwār*, 2009 – В: <http://anas.ghrab.org/these/main.pdf>, p. 70: *Le terme utilisé par al-Urmawī afin d'évoque « mode » est « dawr », traduisible par « cycle ». Derrière ce concept, c'est probablement la cyclicité des notes à la reprise de l'octave qui est mise en valeur, comme en témoigne les cercles représentant les cycles, présentés par al-Urmawī dans le Kitāb al-adwār, puis repris par l'Anonyme LXII* – Терминът, който Сафи ад-Дин използва, за да обозначи „модус“ (в смисъл, близък до „напев“ – бел. мой, ЙБ) е „dawr“ – „цикъл“, „кръг“. Зад този термин стои вероятно „кръговостта“, завъртането на нотите при повторението на октавата, която и в случая е в сила, като свидетелство за кръговете, които колелата, показани от ал-Урмауи в „Книга на кръговете“ и после повторени в Аноним LXII, представляват. В турския текст „devir“ (= dawr) често означава „макам“.

⁸⁰ „Номерата на началните страници на осемте отделни преписа (копия на оригинала), върху които е работено са следните: А (1b), В (282), С (1b), D (134b), Е (79b), F (271b), G (1), H (1b). Началата на другите страници са посочени вътре в текста на превода“ – бел. в турското издание на Мехмет Уйгун. Тъй като настоящият превод няма за цел преводно-кодиграфска пълнота, изпускам препратките на Уйгун към ръкописните копия.

⁸¹ Посочените страници са съответните в турския превод.

IV глава – за дисонанса (букв. звуците, които не идват приятни на ухото, неблагозвучието – *tenâfür*)

V глава – за благозвучието (букв. звуците, които идват приятни за ухото – *mülâim*)

VI – относно кръговете и техните съотношения (съотнасяния)

VII – относно господството на двете струни

VIII – за настройването на струните на Уд-а и получаването на тоновете звуковете

IX – относно прочутите (известните) кръгове

X – относно звуковете, общи на тоновете от кръговете

XI – за дяловете на кръговете

XII – съзвучия (акорди), които не са станали свойствени за Уд-а

XIII – относно кръговете на *ика* (ритмиката)

XIV – относно въздействията на тоновете (пагме),

XV – начало на прилагането (практикуването)

(с.66) **I глава:** Описание на тоновете (*наамè*)⁸², обяснение на високите и ниските тонове

Тонът (*наамè*) е продължителност, намираща се на границата на високото и ниското и е приятен на човешката природа звук. Тонът (*наамè*) В става ясен, като се натисне с пръст на определено място върху струната, висока или ниска. На всеки тон, висок или нисък, има един нему подобен.

Височината или низината на всеки тон зависи от връзката [му] с друг тон. Тонът, който се чува от половината на една струна е [двойно по-] високият спрямо тона, който се чува от същата струна, но цяла. Звукът, който спрямо тона се чува от четвъртината на същата струна е ниският. По същия

⁸² Думата *наамè* – пагме е арабска. Обикновено се предава със звук, напев, мелодия. Според Големия тълковен речник на турския език (Misallı büyük türkçe sözlük, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2006) значенията са 1. хармоничен звук, напев, мелодия, идващ приятен на ухото. 2. (муз) мотив, съчетани звуци или звук, използван от композитора в един музикален отрязък („парче“.). В изключителния труд на Anas Ghrab, *Commentaire anonyme du Kitāb al-Adwār* (Édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l'œuvre de Saḫī al-Dīn al-Urmawī), Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris Sorbonne, 2009, заглавието на първа глава на Урмауи е преведено „Относно определянето на **звука**; относно високия и ниския звук“ – Sur la définition du **son**; sur l' aigu et le grave, с. 3. Тук избирам превода „тон“ най-вече заради вътрешната натовареност на думата *наамè*, а именно да бъде приятен звук. На български, за разлика от „звука“, „тонът“ винаги се мисли настроено, тоест приятно.

начин тонът, който се чува от четвъртината на една струна, е висок спрямо тона, който се чува от половината на същата струна, а е нисък спрямо тона, който се чува от шестината ѝ.

За височината и низината на тона си има причина. Причините за ниските тонове са свързани с дължината, дебелината и отхлабеността на струната. А при духовите инструменти са свързани с отдалечеността на дупките от отвора, който издава звука, и с широчината на разстоянието, което е помежду дупките на инструмента.

Причините на високите тонове са противоположни на горните: колко е къса струната, тънка и опъната. А при духовите инструменти – близостта на дупките към отвора, който дава звука и малкостта на разстоянието, което е помежду дупките.

II глава: Относно частите на *десатина*

Казва се „десатин“ на определени точки върху грифа на струнните инструменти, които биват натискани с пръст, за да излезе звук. Тонове (наамѐ) С, D и H се изменят в точката на 17-те звука⁸³, намираща се върху една струна. Като вземем една струна А-М, нека в една точка да я разделим на две равни части. След това нека наречем тази точка УН. Началната част на тази струна е означена като А, а края ѝ като М. След това нека разделим струната на три части и наречем края на първата (високата) част УА. Тази част е точката, която е долната страна. След това нека разделим струната на четири части и назовем края на първата (високата) част Н. Да разделим сега на четири части разстоянието (интервала) А-М и после Н-М и да наречем края на първата част D. След това да разделим струната на девет части интервала Н-М и после D-М и да наречем края на първата част Z. Към тази част да добавим откъм ниската страна още една част и да наречем края ѝ h. (с. 67) След това да разделим разстоянието h-М на осем части и да добавим към ниската още една част и на края ѝ дадем името В. След това да разделим разстоянието В-М на три равни части, от които да наречем края на първата УВ. След това, като разделим разстоянието В-М на четири, да наречем края на първата част Т.

⁸³ Сафи ад Дин слага в октавата седемнадесет звука, което става ясно от текста по-надолу.

След това да разделим интервала Т-М на четири и да наречем края на първата част YV. След това да разделим на две равни части интервала YV-М и от двете равни части да добавим към ниската една и последната част да наречем V. Да разделим на осем равни части интервалите Н-М, Е-М и после V-М и да добавим към последната една от частите, и да наречем тази точка С. След това да разделим на четири С-М и да наречем YZ края на първата част от тях. след това да разделим на четири V-М и наречем YC края на първата част от тях. След това да разделим на четири V-М и наречем YD края на първата част от тях.

На всеки тон се образува подобен нему във височина. Високият на А (т.е. октавата), както знаете, е YH, защото тонът (*наамѐ*) от половината на една струна е високият на тона на цялата струна. Така тонът на втората част на втората половина се явява високият за втората част на първата половина. И това е тонът В. По този начин и третата част на третата [половина], четвъртата част на четвъртата [половина], и както и за останалите тонове. Нека така обясним тази тема, назовавайки високите тонове (*нааме*) като ниските. Тонове и техните високи са следните (18 на брой – ком. мой, ЙБ):

На А високият е YH,
на В високият е YT,
на С е K,
на D е KA,
на h е KB,
на V е KC,
на Z е KD,
на H е Kh,
на T е KV,
на Y е Kz,
на YA е KH,
на YB е KT,
на YC е L,
на YD е LA,
на Yh е LB,
на YV е LC,

на YZ е LD,

на YH е Lh.

III глава: Относно съотношенията на измерванията (eb'âd) [на струните]

Интервалът (buud) е цялото на разстоянието (mesâfe) между два различни тона (nağme), които са във височина и в низина. Защото, ако две различни струни – например струната Bam и струната Mesles – ги накараме да съзвучат към един и същи звук, и ако ударим тези [двете] струни наведнъж или по отделно, не можем да кажем, че между тези звуци има разстояние. Когато биват ударени наведнъж и двата тона, се получава или консонанс на звуците, или дисонанс.

Съединяване на интервала (buudu müttefik). Двукратното съотношение, което е между тоновете A и „YH” е или 1) пълно съзвучие на двата звука – когато при слушането на два звука се чуват като един тон и в звуковия консонанс всеки един от тях минава на мястото на другия, както при тоновете A [Rast] YH [Gerdâniye]. И този интервал (октава) се нарича точен (чист). С други думи дължината на струната, където излиза тонът A, е един кат от струната YH. Или 2) квинта и кварта. Между тези два интервала има съзвучие, но единият [никога] не заема мястото на другия.

Интервалът квинта е като [между] тоновете A [Rast]⁸⁴ и YA [Nevâ]. Мярката, която е между A и YA е колкото съотношението $3/2$, защото струната на тона A е колкото $3/2$ на струната на тона YA.

Интервалът кварта е като тоновете [между] тоновете A [Rast] и H [Çârgâh]. Мярката, която е между A и H е колкото съотношението $4/3$, защото струната A е колкото $4/3$ на струната H.

Колкото до въпроса за хармонията, [тя] възниква, когато тоновете бъдат подредени един след друг. Тонът A и D не се изявяват в случай, когато бъдат изкарани като единичен звук, както тоновете A и B. Що се отнася до тоновете A и D, те са интервалът tanîni. Съотношението на A към D е голям цял тон $9/8$. Струната на звука A е $9/8$ от струната на звука D. А пропорцията между A и C е приблизително $16/15$. Така също и пропорцията между A и B е

⁸⁴ Квадратните скоби, посочващи макам или наименование на тон са въведени в турския превод – бел. моя, ЙБ.

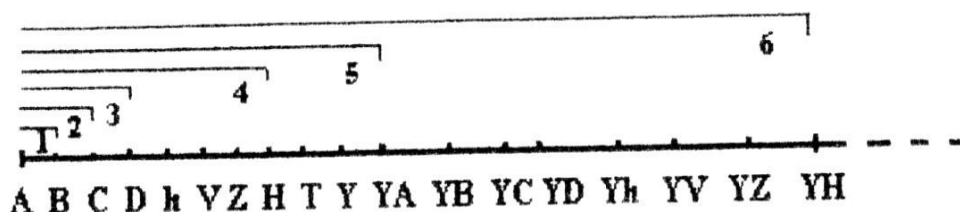
приблизително като него и е съотношението 20/19. Име на разстоянието А-С не е дал никой от мъжете на изкуството. Ако ние направим то да бъде назовано, можем да кажем че:

интервалът А – D е Tanîîî (голям цял, пълен тон – бел. моя, ЙБ)

интервалът А – С е Mücenneb (малък тон, $\approx$ полутон)

интервалът А – В е Bakiууе (остатък, leimma)

И за това можем да дадем следния пример:



1 – интервалът В [Bakiууе] 2. интервалът С [Mücenneb⁸⁵] 3. интервалът Т [Tanîîî] 4. интервалът zilerbaa А-Ħ [кварта] 5. интервалът zilhams А-YA [квинта] 6. пълният интервал А-YH [октава].

Колкото до пропорцията между А и Lh, то е два пъти на А-YH. Поради това струната А-М е четири пъти [misil] на струната Lh-М. Това е два пъти на пълния [интервал, октава], защото двете страни, заедно с ниските и високите [тонове] всички са едно. Съотношението, което е между А и Kh е 8/3. Този интервал (bil küll ve'l-hams) е интервалът октава и квинта. Ако засвирим всеки един от [споменатите] тонове заедно, ще имаме съответствие или хармония. Нейното господство се изяснява с господството на първите три [от тях]. Сега да сложим на място тези примери:

⁸⁵ Независимо от разновидностите в практиката, като цяло в арабската музикална теория, където тонът се дели на девет части, се различават два вида *мюдженнеб* – малък и голям. Първият се изчислява като съотношение 5/9, а вторият като 8/9. *Остатъкът* (бакийе) се изчислява като 4/9, а *комата* като 1/9. Целият или пълният тон е 9/9, което автоматично изключва теоретичното му разсичане на два равни полутона.



(с. 70) 1. A-B интервалът *бакийе* (остатък). 2. A-C е интервалът *мюдженнеб* (малък тон). 3. A-D е цял тон. 4. A-H е кварта. 5. A-YA е квинта. 6. A-YH е октава. 7. A-h е октава с кварта. 8. A-KH е октава с квинта. 9. A-Lh е разстоянието две октави. Това са девет измервания. Третото от тях се нарича „малко разстояние“. Това разстояние е цял тон. Интервали A-D, A-C и A-B са [малки] интервали. Другите шест се наричат „голямо разстояние“. Интервалът A-H е по средата и се нарича „средно разстояние“. Съотношението на A с H е $\frac{4}{3}$.

Главата продължава с излагане на видовете интервали и техните големина, които се получават от посочените девет измервания, като най-обстойно описва квартите.

(с. 71) **IV глава:** Неблагозвучието (*tenâfür*) или относно причините за звуците, които не идват приятни за ухото.

Знай, че, от интервалите, *бакийе* със сигурност е неудобен. Ако от интервала кварта се извадят два интервала *танини* (Т) (т.е. два цели тона – бел. моя, ЙБ), трябва [да остане] разстояние едно *бакийе*, за да се допълни квартата. Това разстояние се получава по средата между Z и H. Въпреки че не се явява ласкав (*mülâüemet*), в него се наблюдава и това, поради факта, че е допълващ интервала кварта. По отношение на интервала В [бакийе], ако бъде изсвирен три пъти един след друг, възниква явен дисонанс. Така че за ухото е благо само, когато тоновете биват събирани по начин, който ще осигури съзвучието им един с друг. Трябва да се знаят причините, създаващи дисонанса, та [човек] да може да ги избягва. А тези причини са четири.

Първата причина е прилагането на първата кварта, като се мине от тона Н на по-висок. Съгласно това, ако се изредят един след друг три разстояния Т (*танини*), става неблагозвучие. Защото високият край на третия интервал достига до тона У. И тъй като е така, ако се наредят един след друг четири броя разстояния С (*мюдженнеб*), тонът, който е от горната страна става Т (*танини*, тоест голям цял тон).

Втората причина е: докарването наедно в кварта на интервала, който е сборен на трите звука⁸⁶.

(с.72) **Третата** причина [е когато] докарваш наедно високата част на интервала *бакийе* с ниската [част] на интервала *мюдженнеб*.

Четвъртата причина [е когато] идват последователно два интервала в съотношение *бакийе*.

Както се видя, тези са причините, които предизвестяват неблагозвучието.

У глава: За обяснението на благозвучието (*mûlâim*).

Относно изясняването на причините за образуването на звуците, чисто слушане идва благо за ухото. [причини за благозвучието са]

В случай, когато се предпазваш от горните причини за дисонанс и интервалите кварта и 7/5 се образуват от частта девет.

Непременно е наложително да се спазва условието интервалът на трите звука [*бакийе*, *мюдженнеб* и *танини*], да не се слагат в квартата заедно. А в интервала на квинтата да се премине само от тона У_h към тона У_Н.

Но ако са запазени двата края на квартата, само единството от сливането на интервалите на трите звука в нея може да повреди интервала У_h. При това положение квинтата може да бъде разделена на тринадесет части. От тях ние разяснихме подреждането на единадесет кръга и части. Колкото до тринадесетия, ако си опитен, е лесно, сравнявайки с това [казаното], да го изведеш. В списъка показахме тринадесетия като добавка към първите седем части.

⁸⁶ Т, С, В са интервалът на трите звука. Тяхното цяло (т.е. събрани заедно – бел. моя, ЙБ) е умалена кварта.

Най-напред нека разделим квартата на части и наречем това *табака* (дял). Неминуемо е първият дял да се образува от тези (следните) части:

интервала Т [*танини*], интервалаС [*мюдженнеб*], интервала В [*бакийе*]. Като вземем за първи интервал Т [*танини*], неговото допълване до кварта е с интервалите Т и В или с В и Т, или с С и С. Другояче не става.

Ако приемем като първи интервал интервала С, за да го допълним до кварта, трябва да добавим интервалите С и Т или Т и С, или С и С и В. Защото ако тръгнем да допълваме с интервалите С и Т или с Т и С, идва неблагозвучие. При това положение става неуместно допълването на частите. Нужно е добавка към оставащата отзад част. И този интервал е В.

Така, ако не бъдат взети предвид втората и четвъртата причини, се появява повреда. Ако не бъдат взети преди първата, третата и четвъртата причини, се повреждат интервалите С и Т.

Следните седем разделения [kısım] са кварта:

- I. разделение – когато е Т Т В, неговите тонове са А D Z Н.
- II. разделение – когато е Т В Т, неговите тонове са А D h Н.
- III. разделение – когато е В Т Т, неговите тонове са А В h Н.
- IV. разделение – когато е Т С С, неговите тонове са А D V Н.
- V. разделение – когато е С С Т, неговите тонове са А С h Н.
- VI. разделение – когато е С Т С, неговите тонове са А С V Н.
- VII. разделение – когато е С С С В, неговите тонове са А С h Z Н.

Ето това са седемте разделения. Всяко се образува от четири тона/ звука и три интервала. Но едно от тях се образува от пет тона/ звука. На такива разделения им се казва кварта. Те, квартите, са частта от пълния интервал [октавата], която остава след квинтата.

А квинтата е дванадесет разделения. Нека ги приемем като втори дял (tabaka)

- I. разделение – когато е Т Т В Т, неговите тонове са Н YA YD Yh YH.
- II. разделение – когато е Т В Т Т, неговите тонове са Н YA YB Yh YH.
- III. разделение – когато е В Т Т Т, неговите тонове са Н Т YB Yh YH.
- IV. разделение – когато е Т С С Т, неговите тонове са Н YA YC Yh YH.

- V. разделение – когато е С С Т Т, неговите тонове са Н Y YB Yh YH.
- VI. разделение – когато е С Т С Т, неговите тонове са Н Y YC Yh YH.
- VII. разделение – С С С В Т, неговите тонове са Н Y YB YD Yh YH.
- VIII. разделение – Т С С С В, неговите тонове са Н YA YC Yh YZ YH.
- IX. разделение – С Т С С В, неговите тонове са Н Y YC Yh YZ YH.
- X. разделение – когато С В Т С С, неговите тонове са Н Y YA YD YV HY.
- XI. разделение – когато е С С В Т С неговите тонове са Н Y YB YC YV HY.
- XII. разделение – когато е Т С Т С, неговите тонове са Н YA YC YV YH.⁸⁷

Ето тези са двете разделения на двата дяла (*табака*)⁸⁸. Тоновете/звуковете на двата дяла са А Н Yh Y и присъстват и в деветте разделения на втория дял.⁸⁹ Тонът Yh се губи в оставащите разделения. На тези тонове им се казва „постоянни“ (*sâbit*), а оставащите тонове са звукове, които могат да се изменят (т.е. променливи). Някои от тях се намират по-ниско от другия. Ако бъде зададен следният въпрос: защо съществуват дисонантни звуци в десетото разделение. Сиреч ако тоновете Н и YD са в ниската част на квартата, там звукът на трите интервала се слива в едно и също място. Тези [въпросните] интервали са С, В и Т.

На това може да бъде даден следният отговор. Когато повторението на квартата от пълния интервал [октава] стана два пъти в [същия пълен] интервал, остава един непълен (*eksik*) интервал Т (малък цял тон) така, щото тези две кварта са квартите А-Н и YA-УН. При това положение е възможно, без да довеждаме наедно трите звука в оставащия налице интервал Т, да разчленим (*taksim etmek*) като интервали С и В. Същото положение е възможно и в разделенията 8 и 9, защото ако същото разчленение се доведе до високата част [на квартата], трите интервала ще се слоят като едно. В тези

⁸⁷ В преписа (С) [те] са дадени в тринадесето разделение. Интервалите, които са отбелязани са Т Т С С, а тоновете са Н YA YD-YV YH. И в началото е написано следното отделно пояснение: „Тези интервали според майсторите на изкуството са В С Т С С“ – бел. в турския превод.

⁸⁸ Тук Сафиаддин обяснява октавата с израза „два дяла“, като под израза I дял има предвид квартата и под II дял квинтата. (А-Н). (Н-УН) – бел. в турския превод.

⁸⁹ В качеството на разделения, които остават, се имат предвид разделенията X, XI и XII – бел.от турския превод.

разделения, ако някои [интервали] бъдат обединени с [други] някои, всички заедно с всичките им част правят пълен интервал [октава]. Обръщането на всички става между тоновете А и УН. Да знаеш, че ако звукът А бъде изваден от редицата или ако двата интервала станат В или С, или пък ако се предположи, че един от звуците, който ти си пожелал, е първият интервал, щом те/ той бъдат настроени към съразмерните (eb' ad) [тонове], няма да се случи дефект. Извън своя дял, казаното десето разделение се намира именно тук, така че и по тази причина показва сходство с неприязненото възприятие (tenâfür).

VI глава: За кръговете и техните съотношения

Когато прибавим всички звукове на II -я дял [квинтата] към пълния брой звукове на I-я дял [квартата], и нейния собствен вид (çesit) към друг един вид, от това получаваме 84 кръга [макама], някои от които са благозвучни за ухото, а други неблагозвучни, в някои пък има скрити неблагозвучия.

Неприязненото възприятие (tenâfür), което е в кръговете, се дължи на обстоятелството, че интервалите се свиват/ събират, което неизбежно води до появяването на една от причините, разяснени по-горе.

(с. 75) Колкото до звуците, които са скрит дисонанс, това е по причина на недостига, който се намира в съотношенията, които са в броя на звуковете.

Колкото до благозвучните за ухото тонове, те са по причина на наличност на съотношения според броя на звуковете.⁹⁰

Преди всичко от I-я (табака) дял да добавим една част, останала вън от VII-то разделение, към подобната от частите на II-я дял. Това са шест(те) кръга.

Следва подробно описание на шестте кръга, тоест как се образуват (коя част на I-я дял с коя част на II-я дял се свързва); какви и колко интервали има във всеки един от тях; нагледно, тоест чертежно представяне на кръговете с обяснение към всеки чертеж. Сафи ад-Дин дава броя на квартите и квинтите във всеки кръг, което на чертежа се означава

⁹⁰ Впоследствие на тези пропорции е дадено името „благородно съотношение“ (nisbet-i şerîfe) – бел. в турския превод.

съответно с числата 4 и 5, и вида на тоновете, които участват в състава на кръга, което се означава с буквите Т (танини), В (бакийе), С (мюдженнеб).

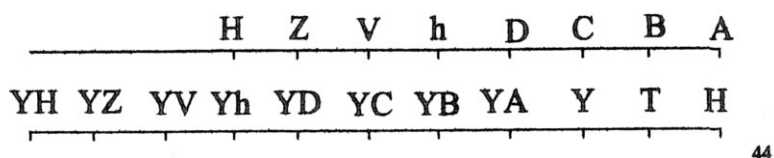
VII глава: За господството на двете струни

Знай, че умеещите това изкуство владеят бързината на преминаването [от струна в струна]; онези сред тях, които правят много упражнения и много свирят (букв. много изпълнения), стават майстори в използването на музикалния инструмент. Но тъй като не е било възможно да съберат в едно време два(та) отделни звука, за да бъде по-лесно, те направиха инструменти с две, три, четири или повече струни.

Колкото до употребата на двете струни: те правеха струната, която е над горната от двете струни съзвучна (akord) на задължителния тон „А“, а струната, която е по двете струни – съзвучна на тона „Н“. Съотношението, което е между всеки тон и тона, който е в същата точка на струната отгоре, е било $4/3$ [съотношение кварта – бел. в тур. превод].

Затова, ако направиш звука, който е под задължителния тон „А“, съзвучен на звука „Н“, втората част на струната, която е отдолу [ще] е равна на частта „Т“. Втората част на горната струна е „В“ и тогава съотношението между „Т“ и „В“ е $4/3$ [кварта]. А съотношението на другите тонове е подобно на това.

Ако пожелаем от две струни да огласим един макам, можем като пример да дадем I-я кръг.⁹¹



Можем да огласим първия кръг, като натиснем следните прагчета: Най-напред горната струна а $\mathring{c}$ ık halde (в отворена позиция) се удря към тон „А“.

⁹¹ Според Сафи ад-Дин, и според старите, I-ят кръг е бил назван Uşşak. В наши дни той е поредицата Acemli Rast – бел.от тур. превод.

След това в четвъртата ѝ част се натиска точката „D“. След това в седмата ѝ част се натиска точката „Z“. След това открито се удря „H“ по долната струна. След това в четвъртата част на долната струна се натиска точката на тона „YH“. После в седмата част на долната струна се натиска точката „Yh“. После в деветата част на долната струна се натиска точката на тона „YH“. На всяка от двете струни има десет (10) прагчета. Другите прагчета са извън двете струни.

VIII глава: За настройката на струните на Уд-а и за извеждането на тоновете.

Трябва да се знае, че старите знайовници по музика са направили пет-струнен инструмент и всяка струна са настройвали да е равна в съотношение 4/3 спрямо задължителната струна. При това положение, за да се извадят напълно всички тонове и височините, трябваша по седем прага за всяка струна, и на всеки праг те дадоха отделно име.

Затова и ние нека покажем в следния пример имената на струните и праговете според тяхната употреба:

	Hınsır (serçe parmağı)	Bınsır (yüksük parmağı)	Vusta zelzel (orta par- mak)	Vusta fars (orta par- mak)	Sebbabe (işaret parmağı)	Mücen- neb	Zâid	Mutlak
Bam	H	Z	V	h	D	C	B	A
Mesles	Yh	YD	YC	YB	YA	Y	T	H
Mesnâ	KB	KA	K	YT	YH	YZ	YV	Yh
Zîr	KT	KH	KZ	KV	Kh	KD	KC	KB
Had	LV	LH	LD	LC	LB	LA	L	KT

(с. 92) Височината „А“ [Rast]⁹² на свободния тон „А“ на струната Bam, където струната Mesnâ се притиска с показалеца, е точката „YH“ [Gerdâniye].

⁹² Квадратните скоби до края на главата са поставени в турския превод и посочват началния тон на съответния макам. Впоследствие макамното име измества буквената нота в представянето и възприемането на скалата. Дори и след въвеждането на петолинейната система тази концепция се запазва. В класическата турска музика, например, на местата на Сол, Ла, Си До, Ре от средния, естествения за човека регистър стоят наименованията: Rast, Dügâh, Segyah, Çargâh, Nevâ.

Височината „D“ [Düğah] на точката, в която струната Bam⁹³ се притиска с показалеца, е точката KA [Muhaууer]. Височината „Z“ [Bûselik], където струната Bam се пресича чрез безименния пръст, е точката „KD“ [Tizbûselik]⁹⁴, където пък струната Zir се пресича чрез показалеца е точката „Kh“ [Tiz çargâh].

Височината на точката „YA“ [Nevâ], където струната Mesles се притиска с показалеца, е точката „KH“ [Tiz Nevâ], където струната Zir се пресича чрез безименния.

Височината на точката „YD“ [Hüseynî], където струната Mesles се притиска с безименния, е точката „LA“ [Tiz Hüseynî], Hâd се пресича с Mücenneb.

Височината на „Yh“ [Acem] – празният тон на струната Mesnâ – е точката „LB“ [Tiz Acem], където струната Hâd е прекъсвана чрез безименния.

Височината на точката „YH“ [Gerdâniye], където струната Mesnâ се прекъсва чрез показалеца, е точката „Lh“ [Tiz Gerdâniye], където струната Hâd се пресича чрез безименния.

Свободният тон „A“ [Rast] на струната Bam е в съотношение две октави към точката „Lh“ [Tiz Gerdâniye], в която струната Hâd се притиска с безименния.

IX глава: За известните/ прочутите кръгове

Знайовниците на музикалното изкуство са нарекли кръговете „шудуд“⁹⁵. Всеки кръг си има една основ, върху която се построява. (с. 93) Според музиковедите броят на кръговете е дванадесет:

(с.93) 1- Ушак, 2- Нева, 3- Буселик, 4- Раст, 5- Ърак, 6- Исфахан, 7- Зирефкенд, 8- Бюзюрг, 9- Зенгюле, 10- Рехави, 11- Хюсейни, 12- Хиджази.⁹⁶

⁹³ Дебелата, долната струна.

⁹⁴ Прилагателното „Tiz“ сочи към високия, писклив вариант на основния макам (тон).

⁹⁵ Şudûd е множественото число на думата şed (şad). Този термин означава: като се запазят интервалите на всички тонове един същите [такива, каквито са си], да се преместят върху някой друг устойчив тон (başka bir karar sesi üzerine göçürmektir) – бел. в тур. превод.

⁹⁶ Това са наименованията на макамите според турското произношение. На персийски и арабски някои от тях се произнасят по различен начин, напр., бозорг, в персийски, зирафканд в арабски.

Ушак е първият кръг. Нева е четиринадесетият кръг. Буселик – двадесет и седмият. Раст – четиридесетият. Ърак е шестдесет и деветият. Исфахан – четиридесет и деветият. Зирефкенд – петдесет и деветият. Бюзюрк – седемдесетият. Зенгюле – четиридесет и вторият. Хюсейни – петдесет и третият. Хиджаз(и) – петдесет и четвъртият.

Останалите кръгове са неблагозвучни и поради това, че не идват добре за ухото, не са вземани под внимание. Вероятно някои звукове на една част от онези кръгове са отделени самостоятелно. Това знаещите са го направили, опирайки се на красотите при пренасянето им. Да изложим обяснението му [ще] трае дълго. Колкото до другите кръгове, една част от тях са кръговете, които се споменават извън известните техни звукове.

Всеки кръг има 17 тонови точки. Те се наричат „табакат“ (дялове). Тук ще споменем единадесет части от „табакат“, а останалите ти ще ги съобразиш.

Вътре в седемнадесетте „табакат“ Исфахан е вторият „дъл“ в 76-я кръг. 55-ят кръг е същият. Но тръгвайки от третия тон/звук, „табака“ е същият. 46-ят кръг е пак същият – той е в „табака“, който започва от 17-я тон/звук.

Част от старите учени казват, че: „Хиджази е първият „табака“ в 64-я кръг. Кръгът, който се нарича Хиджази е Ърак. (с. 94) И към него понякога е добавен „YZ“ [fa#]. В такъв случай и 56-ят кръг пак е подобен на Хиджази. Сега нека с научните изрази [посредством инструмента „Уд“] разположим на мястото им кръговете, които споменахме, в следната таблица:

	mutlak mesles	sebbabe mesles	hınsır mesles	mutlak mesnâ	sebbabe mesnâ	hınsır mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	UŞŞAK
	mutlak mesles	sebbabe mesles	fars mesles	mutlak mesnâ	sebbabe mesnâ	fars mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	NEVA
	mutlak mesles	zâid mesles	fars mesles	mutlak mesnâ	zâid mesnâ	fars mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	Bİ'ŞELİK
	mutlak mesles	sebbabe mesles	zelzel mesles	mutlak mesnâ	sebbabe mesnâ	zelzel mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	RAST
mutlak mesles	mücenneb mesles	zelzel mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	zelzel mesnâ	mutlak zîr	mücenneb zîr	sebbabe zîr	IRAK
mutlak mesles	sebbabe mesles	zelzel mesles	mutlak mesnâ	sebbabe mesnâ	zelzel mesnâ	mutlak zîr	mücenneb zîr	sebbabe zîr	ISFAHAN
mutlak mesles	mücenneb mesles	fars mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	fars mesnâ	zelzel mesnâ	zâid zîr	sebbabe zîr	ZİREFKENT
mutlak mesles	mücenneb mesles	zelzel mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	sebbabe mesnâ	hınsır mesnâ	zâid zîr	sebbabe zîr	BÜZÜRK
	mutlak mesles	sebbabe mesles	zelzel mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	zelzel mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	ZENGÜLE
	mutlak mesles	mücenneb mesles	zelzel mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	fars mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	RAHİVİ
	mutlak mesles	mücenneb mesles	fars mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	fars mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	HÜSEYİNİ
	mutlak mesles	mücenneb mesles	fars mesles	mutlak mesnâ	mücenneb mesnâ	zelzel mesnâ	mutlak zîr	sebbabe zîr	HICAZI

Някои кръгове биват назовавани âvâze.⁹⁷ Някои пък нямат никакво име, например като 67-я кръг. За този кръг казват, че името му е образувано от обединяването на Исфахан с Хиджази. Защо [обаче] тези, които казват това, не казват, че Рехави е образуван от Невруз и Хиджази? Че Зенгюле е образуван от Хиджази и Раст? Че Исфахан е образуван от Исфахан и Раст?

Âvâze са шест вида (типа): Гевест – 76-ят кръг. Гердание – 46 ят кръг. Ако има за тези двата „табака“ отправна точка (букв. знание), това е Исфахан. Гердание е в 17-я „табака“, а Гевест е в 10-я „табака“.

(с. 95) Селмек е Зенгюле.

Невруз е Хюсейни, оттам е изкаран тонът „ҮН“ (Гердание). Колкото до Майе, той се е образувал от звукове, които не са съвместими и не са благозвучни, бидейки заедно.

Шехназ в практиката е като Майе.

Нека обясним тези шест „авазе“ чрез имената на прагчетата върху инструмента Уд със следната таблица:⁹⁸

Главите X – относно звуковете, общи на тоновете от кръговете, XI – за дяловете на кръговете и XII – съзвучия (акорди), които не са станали свойствени в Уд-а – тук не са поместени, от съображения за краткост.

XIII глава: Относно кръговете на îka (ритмиката)

Ика е сборът на ударите, между които се намират оразмерени (букв. вкалпени) различни времеви отрязъци. Ритмиките имат стройни кръгове – равен брой в специални калпи. Тези кръгове и равенството на времената се разбират от възприемчивите хора.

Aruz (прозодията, поетическата метрика), който е в стиховете е като калпите, сложени в различните vezin (размери). Способният да разбира, ако не чувства нужда от мерило за разбиране на калпите, които са в поетическата метрика, няма да чувства нужда от мерило и за да разбере премереното равенство, което съществува във всяко завъртане на кръговете на *ика*

⁹⁷ От âvâz (перс.) – глас, (висок) звук; отглас, ехо; тук – разновидност на „макам“.

⁹⁸ Бележка в турския превод: „Таблицата е начертана в преписа В на В (306). В преписа F на F (279a) мястото е оставено празно и няма чертеж. В C (11b) и G (27) на левия край на таблицата са написани интервалите на всеки „авазе“ в следния вид: Гевест: C, T, C, C, C, B, T, C, Гердание: T, C, C, C, B, T, C, C, Невруз: C, C, T, C, C, T, Селмек: T, T, C, C, C, Майе: T, T, Шехназ: C, C, B, T C.“ Тук, за краткост, таблицата е пропусната. – бел. моя, ЙБ.

(музикалната метрика). Впрочем това положение е способност, която я имат в природата си някои хора. Тази именно способност е различна при различните хора и не може да се придобие с упорита работа. Видели сме някои групи, които много са работили със своите учители, но, с много редки изключения, едните не са могли да придобият нищо друго, освен умора. Другите пък можеш да ги видиш като хора, които много добре знаят тънкостите на тази наука и бърже схващат нейните истини.

Нека тук да разясним първата страна на *ика*. Всяко едно от равните времена трябва да четеш отчетливо и с едно движение, ведно с един отделен удар, като пазиш равенството на времената. Ако бъде така, [ритмическият модел] „шакил себеб“⁹⁹ е като следното слово:

Те	не,	Те	не,	Те	не,	Те	не
М	М	М	М	М	М	М	М
о	о	о	о	о	о	о	о

[Моделите] „хафиф себеб“ можеш да произнесеш с удар (натъртено) и с прочитане на „te“-то огласено, а „nun“-а¹⁰⁰ неогласено между равните времена като следните думи:

Тен,	Тен,	Тен,	Тен
М	М	М	М
о.	о.	о.	о.

Възможно е да произнасяш „veted“-ите¹⁰¹ по следния начин. Прочитай всичките предишни огласовки и, добавяйки един огласен „нун“ пред последната буква, четеш като следната дума:

⁹⁹ В старите [съчинения] „за кръгове“ най-тежката степен на един усул наричаха „шакил“, на този усул, който има средна бързина – „хафиф“, и на най-забързания – „еввел“ – бел. в турския превод.

¹⁰⁰ Това са съответно арабските букви „т“ и „н“.

¹⁰¹ „Думичката „ten“ е назована *себен*, „ten en“ – *ветед*, а думичката „tenenen“ – *фасъла*“ – бел. в турския превод.

Te nen , Te nen , Te nen
 М М М
 о . . о . . о . .

Можеш да добавяш едно след друго множеството от малки прекъсвания (fâsıla). Това можеш да произнесеш като следните думи, прибавяйки към предишните положения един „нун“:

Te ne nen , Te ne nen, Te ne nen
 М М М
 о . . . о . . . о . . .

Колкото до втората страна на *ика*: Б

Бързината на всички произнасяния нека бъде в една средна скорост. Но знаеш, че единицата време, което е между тежките „себеб“ е по-късно от времето, което е между леките „себеб“.

Времето, което е между „ведет“-ите, е по-късо от времето, което е между прекъсванията (fâsıla) и по-дълго от времето, което е между леките „себеб“.

Нека наречем времената, които са между ударите на тежките „себеб“ с буквата „А“, времената, които са между ударите на леките „себеб“ – с буквата „В“. На „ветед“-а да дадем име „С“, а времето, което е между ударите на малкото fâsıla – с буквата „D“.

Sigal е 1/8 от времето на „А“, например, fâsıla е равно на четири броя тежки (şakil). Времето за произнасяне/ изпяване¹⁰² на осем броя тежки „себеб“ един след друг е еднакво на времето, необходимо за изричането/ изпяването на четири fâsıla.

Ако двама души започнат едновременно да четат/ пеят единият „себеб“-и, а другият „фасъла“ (в мн. ч.), и ако ги четат в еднакви стойности, те ще започната заедно втория размер.

¹⁰² От глагола söylemek – говоря, разказвам; türkü söylemek –казвам песен, = пея.

Подобно на това, когато бъде прибавено един брой *fâsıla* към четири броя от „ведет“-ите, които като време биват назовавани „*tenen*“, се получава резултат, равен на времената на четири броя *fâsıla* и осем броя „себеб“.

(... следват три примера, подобни на току-що посочение)

Според арабските музиковеди прочутите *ика* са шест:

1- *Şakîlu'l-Evvel* 2- *Şakîlu's-Sanî* 3- *Hafîfu's-Şakîl* 4- *Er-Remel* 5- *Hafîfu'r Remel* 6- *Hezec*.

1- *Şakîlu'l-Evvel*. Образува се с последователно във всеки кръг въртене на времеви отрязък, равен на времето, което се чете/ пее със седем тежки „себеб“.

А ние, като равно на 8 „себеб“-а, нека поставим 2 „ветед“, 2 *fâsıla* и 1 лек „себеб“. Нека началният знак на движението да бъде *mîm* (ар. буква М), а неударените да бъдат без знак. Обозначенията на такта са следните:

Te	nen	Te	nen	Te	ne	nen	Ten	Te	ne	nen
о	..	о	..	о	.	..	о.	о	.	..
М		М		М			М	М		

Времето, което е между ударите I и II, е равно на времето, което е между ударите II и III, защото всяко едно от тях е време[то] „C“.

Времената, които са между ударите III и IV за този, който завърта кръга и отново бие такта, са равни на времената, които са между ударите V и I, защото всяко едно от тези две времена е времето „D“.

Времето пък, което, при завъртането на кръга е между ударите IV и V, не е равно на него, защото то е времето „B“. В този кръг има три времена. Те са времената „B“, „C“ и „D“. Който удря такта, е възможно да удря, обединявайки всяко едно от „ведет“-ите, „себеб“-ите и *fâsıla* (в мн. ч.) в огласените букви, с изключение на тези, които са обозначени като *sâkin* (тихи, спокойни).

Първата точка на петте удара са „подвижните“ времена. Спокойните пък времена са неподвижни и, ако искаш, ги сливаш, ако искаш, ги прибавяш

към другите. Някои твърдят, че ако от тях във всички кръгове се приведат два удара един след друг и бъдат изоставени оставащите удари, тогава ще се получи същинският им удар. В този такт тези два удара са III-ят и V-ят от споменатите пет удара.

Някои учени практикуват [следното]: към третия удар от първия от ударите на fâsıla добавят един удар, и към първия удар на последния от ударите на fâsıla [също] един удар, и оставащите прилагат като празно време. Ето как можем да илюстрираме кръга:

Следват чертежи на кръговете с изчерпателни разяснения как се получават, от колко времена и от колко „себеб“ се състоят, по подобие на разгледания по-горе Şakîlu'l-Evvel. По причина на това смислово сходство, тук ги оставям без превод. Чертежите на музикалните ритмическите кръгове са поместени във втората глава на работа.

(с. 126) **XIV глава:** За въздействията на тоновете

Всеки макам и неговото преместване носят отделна сладост (вкус) за човека. Една част са даваща сила, я друга смелост, някои пък – радост и възторг. Различаваме три вида: Ушак, Нева и Буселик. Въздействието на макамите е различно за турчина, за абисинеца, за негъра и за балканджиите – в зависимост от нрава [и обичаите], които са създанието [човешко]. Раст, Невруз, Ърак и Исфахан дават на душата хубаво вълнение. Бюзюрг, Рехави, Зирефкенд, Зенгюле и Хюсейни дават на душата някаква тъга и тишина. Една песен трябва да я правим със онзи стих, който ще е най-подходящ за въздействието, което всеки макам има върху човека. Например стихът:

*„произлезе задоволство и срещата се улесни,
след раздялата сърцата ни се събраха“,*

ако бъде композиран със макам Зирефкенд или негова транспозиция, няма бъде подходящо. Защото Зирефкенд носи израз на тъга.

След като казахме тези неща, сега посредством лесни звукове и маками да пристъпим към изпълнителската част.

XV глава: Начало на изпълнителството

Всеяко едно движенията на *себеб*-ите, *ветед*-ите и *фасъла*-тите можеш да удариш с перце (mızrap¹⁰³) по струната във вид на отделни удари. Но нека това удряне да бъде правено с кръгово движение, по начин, при който „ta“-то на всеки един *себеб* да бъде отгоре надолу по струната, а „nun“-ът – отдолу нагоре. Сега да напишем срещу всеки един от тоновете с индийско писмо¹⁰⁴ ударите.

Тарика (tarîka)¹⁰⁵ в размера Ремел в макама Невруз:

Yh	YB	Y	YB	Y	H
6	6	12	6	6	12

(с. 127) Глас (savt):

Alâ sabbikum	yâ hâ	kimûne	teref	fe	kû
Yh	YB	Y	YB	Y	H
18	6	6	6	6	12

Ve min vasılıkın	yevmen	aleyhi	tesad	de	kû
Yh	YB	Y	Yb	Y	H
6	6	12	6	6	12

Ve lâ titlifûhu	bissu	dûdi	fein	he	hû
Yh	YB	Y	YB	Y	H
18	6	6	6	6	12

Yuhâziruen	yeşkû	ileykum	feteş	fe	kû
Yh	YB	Y	YB	Y	H
18	6	6	6	6	12

По същия начин можеш да свириш тази песен (savt) и в [макама] Хиджази, само трябва вместо тона YB да сложиш тона YC, а ударите са

¹⁰³ При музикалните инструменти Уд и Танбур „мъзрап“ е дълга (10-12 cm) и тясна пластина, която в миналото се е изработвала обичайно от слонова кост, а днес – от пластмаса.

¹⁰⁴ Тоест „с индийски числа“. Числата, известни в Европа като „арабски“, самите араби наричат „индийски“. Именно индийците откриват десетичната бройна система.

¹⁰⁵ „Тарика“ е вторият клон на турската мистична (tasavvuf) музика след музиката за джамия.

същите като в песента. По същия начин можеш да я свириш и в [макама] Раст, само трябва на мястото на тоновете YA-YS да сложиш тоновете Y-YB. Останалите тонове са същите. По същия начин можеш да я изсвириш и в [макама] Зирефкенд, само да сложиш на мястото на тон Yh тона YC, а останалите неща са същите.

Превод на песента:

[Ей, господа, пожалете вашата любима,
която лее сълзи. Помогнете на явяващата се
пред ваша светлост. Не погубвайте,
отблъсквайки я, тази смъртница. Тя
се свени да плаче пред вас, пожалете я]

(с.128) *Тарика* в макама Гевест, размер Ремел:

Н	YC	YB	Y	YB	Н	Y	Н	С	V	Н
2	6	2	4	6	4	6	2	2	2	12

Глас:

Alē hecr-i	lâ	val	lâ	hi	mâ	e	ne	sâ	bi	rû
Н	YC	YB	Y	Н	V	С	V	Н	YB	Н
12	6	2	2	2	2	2	2	4	2	12

Ve gayri	a	la	fag	di	‘l-	e	h	i	b	be	ti	kā	dī	rû
Н	V	Н	YC	YB	Y	Н	V	С	С	V	Н	YB	Y	Н
6	2	4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	4	2	12

12

6

Ketumte hevâkum hıyeften min avâzı lı

Veli ve le kum inde’ l-likâi serâiru¹⁰⁶

Превод:

¹⁰⁶ „Цифрите и буквите в преписите са доста променени при размножаването и [затова] за основа е взето копие „А“. Последните два реда на стихотворението не са отбелязани в копието“ – бел. в турския превод.

[Тази раздяла, кълна се, не мога да понеса.
 Други издържат, когато загубят любимите си.
 Скрих вашата любов зад страха на тези,
 които се надсмиват. За мене и за вас
 има тайни в сближаването/ срещата]

(с. 129) Един стар напев *Тарика*, упоменаван с името „Мюдженнеб Ремел“:

YC	Yh	YH	Yh	YC	Y	H	V	H	Y	H	V	Y	H
2	2	4	4	4	4	4	2	2	4	4	2	2	4

Девет стари *Тарика* в размера „Шакилю’л-еввел“

I

H	Y	YB	Y	H	Y	YB	Y	H	h
2	2	4	1	1	1	1	1	1	1

II

Y	H	Y	H	h	H	Y	H	h	C
2	2	4	1	1	1	1	1	1	1

III

H	Y	YB	Y	H	Y	YB	Y	C	H
2	2	4	1	1	1	1	1	1	1

IV

h	H	Y	H	h	H	Y	H	h	C
2	2	4	1	1	1	1	1	1	1

V

H	YB	YC	H	h	C	A	C	A
1	1	1	3	1	1	1	1	1

VI

Yh	YB	Y	A	Y	C	Y	A
3	1	1	2	1	1	2	2

VII

H	Y	YB	A	Y	YB	YH	h
2	2	2	2	1	1	3	3

VIII

H	YB	YC	H	h	C	A	C	A
1	1	1	3	4	1	1	1	1

IX

Н	У	УВ	У	УВ	Уh	А
1	2	2	1	1	3	1

Слава на Всевишния. С неговата добра помощ творбата стигна края си. Ей, Боже, нека бъде молитва и поклон към застъпника на твоята общност и пророк на милосърдието, нашия господар Мохамед (S.A.V.) и към неговото чисто семейство. Тя бе написана бе написана в 633 г. [от Хиджра]. Ей, Боже! Бъди милостив към тогова, който я написа, и тогова, който я чете и който я пази. Амин.

Използвана литература

Извори:

Geprgius **Pachymeres**, Quadrivium vel Σύτναγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων, ed. Stephanou and P. Tannery [Studi e Testi 94. Vatican City: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940]: 1, 3, 5-95, 97-199, 201-454 (TLG 3142.003)

Anonymous [Tractatus de musica], G. P. A. Bolton Library (formerly Cathedral Library), no. 1, 59-70 (TML ANOTRAC MCBOLT1)

Anonymos, De expositione musice, TML ANO1279

Geprgius **Pachymeres**, Translatio Boethii De topicis differentiis (TLG 3142.008)

Gregorius **Palamas**, Pro hesyhastis, I (TLG 3254.003)

Guido d'Arezzo, Micrologus (Prologus) TML GUIMICRO

Magistrum de Garlandia, Introductio musice TML GARINT

Преводи:

Safiyüddin Abdülmüm'min Urmevi ve Kitâbü'l-Edavârı – Mehmet Nuri **Uygun**, Isanbul 1999

Ibn Sînâ, Mûsikî – Ahmet Hakkı **Turabi**, Litera Yayıncılık, Istanbul 2004

Евгений **Герцман**, Музыкальная Боециана, изд. Глаголь, Санкт-Петербург 1995

Максим Изповедник, Диспут с Пир, изд. ЛИК 2002

Научна литература:

Ahmet Şakin **At**, Avrupa ve Türk-İslam Medeniyetinde MÜZİKLE TEDAVİ, Istanbul 1997

Anas **Ghrab**, Commentair Anonyme du Kitâb al-Advâr, Édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l'œuvre de Sâfî al-Dîn al-Urmawî, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris Sorbonne, 2009.

Herbert **Hunger**, Βυζαντινή λογοτεχνία, тоμος 3, Αθήνα

Eugenia **Popoescu-Judet**, Prince Dimitrie Cantemir, Theorist and Composer of Turkish Music. Pan Yayıncılık, Istanbul 1999

Saoud **Rabah**, The Arab contribution to Music of the Western World, March 2004 (ed. Foundation for Science, Technology and Civilization)

Cinuçen **Tanrikorur**, Osmanlı dönemi türk mûsikîsi, Ist. 2005

İsmail Hakkı **Özkan**, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Istanbul 2006

Йордан **Банев**, „Музикалното мислене на античността и патристиката“, Автореферат, София 2010

Николай **Гочев**, Античният херметизъм, УИ, София 1994

Йоан де Грохео (Грохео, Й.) в Музыкальная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_music

Юлия **Пушкина**, Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья, Москва 2009

Калин **Янакиев**, К., Средновековната книга като „дом“ на словото – В: Философски преглед, година I, бр. 3/1991, с. 98.

Γιάννα **Κατσιαμπούρα**, Πρόσληψη, μετάδοση και λειτουργία των επιστημών στους μεσοβυζαντινούς χρόνους και το Quadrivium του 1008, Αθήνα 2004