

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ им. М. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА

# ОТ ГВИДО ДО КЕЙДЖА

## Полифонические чтения

По материалам научной конференции

24 февраля 2005 года

Москва

НПФ «ТС – ПРИМА»

2006

Аристоксен

### Элементы гармоники (фрагмент)

Публикуемый фрагмент из трактата Аристоксена «Элементы гармоники» в переводе Ю.Н. Холопова представляет собой часть его более крупного труда, который был выполнен в 1975-1979 гг. в виде плановой научно-методической работы и обсуждался на кафедре теории музыки Московской консерватории им. П.И. Чайковского<sup>1</sup>.

Предлагаемый текст включает знакомство с методом изложения науки (§§ 1-3), обзор содержания этой музыкальной дисциплины (§§ 4-11), краткую характеристику каждой из семи частей гармоники (§§ 12-22), размышления о цели гармоники как науки и ее несводимости к области музыкальной нотации (§§ 23-33), а также теоретические сведения об интервалах и различиях между родами (§§ 45-53<sup>r</sup>).

Нижеследующий фрагмент оглавления принадлежит Ю.Н. Холопову и помогает лучше уяснить содержание предлагаемой части трактата.

#### ВВЕДЕНИЕ

1. Метод изложения науки
2. Гармоника
3. Место гармоники в образовании музыканта

#### НАУКА ГАРМОНИКИ В ЦЕЛОМ

4. Сущность гармоники
5. Метод доказательства
6. Две основы науки гармоники
7. Необходимость точного исследования
8. Соотношение целого и частей
9. Сравнение с ритмикой
10. Процессуальность мелоса и значение памяти
11. Семичастность науки гармоники (I-VII)

<sup>1</sup> Работа из архива Ю.Н. Холопова предоставлена В.С. Ценовой. Компьютерный набор А. Русаковой, подготовка текста к печати и предисловие Р. Поспеловой и А. Русаковой.

## СЕМЬ ЧАСТЕЙ ГАРМОНИКИ

### I. Роды

12. Различных родов – три

### II. Интервалы

13. Различия в интервалах

### III. Звуки (высоты)

14. Звуки в звукоряде

### IV. Звукоряды

15. Количество, структура и свойства звукорядов

16. Эммелика и эммелика

17. Различия в звукорядах

### V. Транспозиционные гаммы (тоны)

18. Количество транспозиционных гамм и способы их выстраивания

19. У одних «гармоников»

20. У других

### VI. Метабола

21. Сущность метаболы. Ее виды. Условия применения

### VII. Мелопея

22. Многообразие мелодий

## МУЗЫКАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ И ТЕОРИЯ АВЛОВ КАК [МНИМЫЕ] ПРЕДМЕТЫ ГАРМОНИКИ [вновь обсуждение предмета и метода науки]

23. Цель гармоники не в этих предметах

а) нотация

24. Сравнение с нотацией метров

25. Значение умения записывать мелос

26. Критика так называемых гармоников

б) теория авлов

27. Духовые инструменты и относящееся к игре на них

28. Ошибочность приписывания гермосмена [природе авлов]

29. Звучание инструмента регулируется слухом

30. [Вывод]: мелос несводим к авлам

## ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ О МЕТОДЕ И ПРЕДПОСЫЛКАХ ИССЛЕДОВАНИЯ

31. Три принципа научного исследования

32. Требования к аксиомам

33. Предостережение против ухода в чужую область и против чрезмерной узости в рамках необходимого<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Отсутствующие далее §§34-44,48 не доплыли до нашего времени.

## ТРИ РОДА МЕЛОСА

45. Мелос: диатонический, хроматический и энармонический; производные роды

## ВИДЫ ИНТЕРВАЛОВ. КОНСОНАНТНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

46. Величины консонансов

47. Составные консонансы

48. [отсутствует]

## ЦЕЛЫЙ ТОН И ЕГО ЧАСТИ

49. Определение целого тона. Полутон. Диесы

## РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ РОДАМИ

50. Гестоты и кинумены

51. Поле движения кинумена

52. Поле лиханы

53<sup>a</sup>. Поле парипаты

53<sup>b</sup>. Поле ступени и наименование звука

53<sup>c</sup>. Имя ступени – согласно функции ступени

53<sup>d</sup>. Невозможность иного подхода

§§ 1-33 представляют собой проект более полного и развернутого изложения учения о семичастной гармонике, которое будет предпринято в дальнейшем. Это своего рода подробная программа-конспект лекционного курса, читаемого Аристоксеном. §§45-53 излагают материал начальных частей элементов гармоники – о родах и интервалах.

Обращает на себя внимание дискуссионный характер изложения многих вопросов и присутствующие почти в каждом разделе оговорки насчет слабого или неправильного освещения обсуждаемых предметов у предшественников.

Перевод Ю.Н. Холопова был сделан, очевидно, с греческого оригинала с учетом немецких переводов Р. Вестфalia<sup>3</sup> и П. Маркварда<sup>4</sup>, что следует из примечаний.

<sup>3</sup> Westphal R. Aristoxenus von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Helleniums. II. Band. Leipzig, 1893.

<sup>4</sup> Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus / Hrsg. von P. Marquard. Berlin, 1868.

Отдельные фрагменты из «Элементов гармоники» Аристоксена ранее публиковались в работах А.Ф. Лосева<sup>5</sup> и Е.В. Герцмана<sup>6</sup>. Полный русский перевод с параллельным греческим текстом см. в работе: Аристоксен. Элементы гармоники / Пер. и прим. В.Г. Цыпина. – М., 1997.

Поскольку данный труд был осуществлен Ю.Н. Холоповым в 70-е гг. и впоследствии он продолжал развивать это направление своей деятельности<sup>7</sup>, то в процессе подготовки текста к печати терминология была приведена в соответствие с ее более поздней трактовкой<sup>8</sup>, отраженной, например, в Программе по курсу «Музыкально-теоретические системы» (М., 1992).

*Р.Л. Постелова, А.В. Русакова*

<sup>5</sup> Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собрание текстов А.Ф. Лосева. М., 1960.

<sup>6</sup> Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.

<sup>7</sup> В 1996 г. под руководством Ю.Н. Холопова была написана курсовая работа по гармонии «Учебник гармонии по-древнегречески» (посв. трактату Клеонида), а в 2000 г. защищена дипломная работа А. Русаковой «Трактат Аристида Квинтилиана «О мусическом искусстве» (соруководитель – Л.В. Кириллина). Развитие этой темы было продолжено в аспирантуре.

<sup>8</sup> Например, «система» заменено на «звукоряд», «гармония» как название рода – на «энармон» и т.п.

## Аристоксен

### ЭЛЕМЕНТЫ ГАРМОНИКИ

(книга II, фрагмент)

#### [ВВЕДЕНИЕ]

§1.

Представляется целесообразным, если мы предварительно познакомимся с основными особенностями нашей дисциплины. Ибо мы сперва увидим тот путь, по которому должны идти; узнаем, на каком его месте мы находимся, и легче продвинемся вперед. Кроме того, мы избегнем опасности получить о нашем предмете превратное представление. А [именно] это произошло, как любил всегда рассказывать Аристотель, со многими слушателями Платона, когда тот читал свои лекции о благе. Один из них пришел в надежде найти здесь то, что он считал благами человеческого существования: богатство, здоровье, телесную силу или наивысшее из благ – счастье. Но когда выяснилось, что речь идет, в конечном итоге, о математике, арифметике, геометрии, астрономии и о том, что благо есть единое, то это, видимо, оказалось для них весьма неожиданным. Тогда одни пренебрегли предметом, а другие отзовались о нем весьма бранно. А причина-то в чем? Ведь они не хотели с ним познакомиться предварительно, но подобно эристикам<sup>9</sup>, лишь сбежались на название [курса], полные [необоснованных] ожиданий. Если бы им [слушателям] заранее объяснили предмет, то [тем самым] ввели бы в курс дела тех, кто намеревался слушать лекции. И если бы предмет их устроил, они бы остались. По этой причине сам Аристотель также любил заранее объяснять тем, кто хотел его слушать, содержание и сущность соответствующей дисциплины.

§2.

Вот и мне представилось целесообразным, как я заметил вначале<sup>10</sup>, предварить общее изложение того, что я называю гармоникой, так как в противном случае может возникнуть двоякое заблуждение. Одни думают, что эта дисциплина – нечто очень объемное и

<sup>9</sup> Спорщики.

<sup>10</sup> В предыдущем параграфе.

достаточное для целостного музыкального образования, и, более того, некоторые даже считают, что благодаря посещению этих лекций они не только станут музыкантами, но и облагородят свой характер. Но они так думают, потому что [еще] не ведают того, что мы, предпринимая в наших лекциях рассмотрение отдельных видов мелопеи, стремимся показать, как один род сочинения воздействует на характер отрицательно, а другой – положительно. Обнаружив это, они [уже] сомневаются, как музыка может принести им пользу.

### §3.

А другие принимают нашу дисциплину за нечто в высшей степени незначительное и посещают лекции только из-за того, что не хотят оставаться совсем уж несведущими в предмете.

Неправы ни те, ни другие, потому что гармонику в ее современном состоянии нельзя ни недооценивать, ни, наоборот, переоценивать, как если бы ее (согласно мнению некоторых) было бы достаточно для всего [того], что касается познания музыки. Ибо кроме гармоники к сфере компетенции музыканта, как я всегда говорю<sup>11</sup>, принадлежит еще [и] многое другое: она [гармоника] наряду с ритмикой, метрикой, органикой [учение об инструментах] есть лишь часть того, что он должен рассматривать.

Итак, теперь мы должны поговорить о самой гармонике [в целом] и о ее частях.

## [УЧЕНИЕ О ГАРМОНИКЕ В ЦЕЛОМ]

### §4.

Вообще следует заметить, что, согласно нашему пониманию, теория гармоники рассматривает то, как во всякой мелодии голос по природным свойствам берет интервалы вверх и вниз. Со своей стороны мы утверждаем, что голос осуществляет движение, корениющееся в [самой] его природе, и интервалы берутся им не по произволу или случайности.

### §5.

Попробуем дать этому доказательства в соответствии с [реальной] действительностью, но не как наши предшественники, из которых одни, уклоняясь в чуждую область, оставляли в стороне чувственное восприятие, так как оно, якобы, не точно<sup>12</sup>. Они назы-

вали чисто абстрактные причины и утверждали, будто различия высоких и низких звуков состоят в определенных отношениях чисел и скоростей, устанавливая тем самым неподходящие и противоречащие действительности положения. А другие из наших предшественников<sup>13</sup> высказывали свои предположения в форме оракульских изречений без основания и доказательства. Мы же, наоборот, пытаемся установить аксиомы, которые для всех сведущих в музыке являются очевидными истинами, а затем дать обоснование вытекающих из них следствий.

### §6.

Но нашу дисциплину необходимо свести к двум вещам – к осуществляющему слухом чувственному восприятию и к мыслительной деятельности. Слухом мы проверяем величину интервалов, а с помощью мышления исследуем различное их значение.

### §7.

Итак, нужно приучить себя все исследовать точно. В геометрии имеют обыкновение говорить: «пусть это будет прямая линия»; но такими словами нельзя оперировать по отношению к интервалам. Сила чувственного восприятия никоим образом не есть то, что нужно геометру; его глаз не нуждается в упражнении для суждения о том, плоха или хороша прямая или кривая и т.п., скорее это дело плотника, точильщика и других подобных ремесленников. Для музыканта же, напротив, острота чувственного созерцания занимает положение высшего фундаментального условия, так как плохо воспринимающему невозможно правильно судить о том, что неудовлетворительно воспринимается чувственным образом. Это станет ясным при продолжении нашего исследования.

### §8.

Далее следует принять во внимание, что в музыкальной науке мы рассматриваем и предмет в целом, и каждую из его частей в отношении того, что неизменно, а что изменяется. Так, мы замечаем при различении родов, что краевые интервалы неизменны, в то время как средние изменяются. Мы называем также, – без того, чтобы интервальные величины изменились, – один интервал «от гипаты до месы»<sup>14</sup>, другой «от парамесы до неты»<sup>15</sup>, ибо при неиз-

<sup>11</sup> У Вестфала ссылка на «Застольные беседы» Плутарха.

<sup>12</sup> По-видимому, подразумевается кто-то из пифагорейцев.

<sup>13</sup> Вестфаль предполагает, что это, возможно, Лас Гермийонский.

<sup>14</sup> Звуки e-a.

<sup>15</sup> Звуки h-e<sup>1</sup>.

менной интервальной величине значения звуков [в звукоряде] могут изменяться. И далее, у одних и тех же интервальных величин, например, кварты, квинты и других, имеется всякий раз несколько видов.<sup>16</sup> И точно так же у одного и того же интервала, смотря по тому, используется он в том или ином месте, либо будет метабола [т.е. изменение], либо нет.

### §9.

Так же и в теории ритма мы видим много подобного. Постоянно отношение, с помощью которого определяется стопа<sup>17</sup>, но стопные величины изменчивы под влиянием агоге<sup>18</sup>. Если же величины неизменны, могут быть неравны стопы. Одна и та же величина может быть и моноподией, и диподией. Также и различия в [ритмическом] членении и [стихотворных] схемах возникают на основе некой постоянной величины.

И вообще ритмолея производит разнообразные варианты всяких структур, тогда как стопы, посредством которых мы размещаем ритм, просты и постоянно остаются теми же самыми.

При этих свойствах музыки необходимо и в отношении мелопеи приучать чувственное восприятие к правильному различению неизменного и изменяющегося.

§10<sup>19</sup>.

Но постижение всякого мелоса слухом и размышлением согласно тому или иному различию имеет своим предметом процессы, ибо мелос, как и прочие элементы музыки, осуществляется в становлении. Постижение музыки складывается при взаимодействии чувственного восприятия и памяти. Другим же способом понять то, что происходит в музыке, невозможно.

<sup>16</sup> Разную структуру имеют тетрахорды («кварты»), пентахорды («квинты») и другие составные звукоряды.

<sup>17</sup> В оригинале πούς, ποδός – букв. нога, ступня, стопа.

<sup>18</sup> Агоге (греч. ἀγωγή – букв. «ведение»). В ритмике – темп (первоначально – скорость произнесения слов); различные размеры имели разное агоге.

<sup>19</sup> Как указывает Вестфаль (Указ. соч., с. 443), параграф 10 содержит лишь три отрывочных неполных предложения (с пропусками) и приводит мнение Маркварда (Указ. соч., с. 145), согласно которому пропуски здесь имеют такой характер, что их нельзя приписывать лишь упущениям переписчика. Текст, изложенный Вестфалем под параграфом 10, в рукописных оригиналах находится после первого предложения параграфа 23.

## [Семь частей гармоники]

### §11.

Итак, наука, которую мы называем гармоникой, [в целом] такова, как мы ее кратко разъяснили. Делится она на семь частей.

### [I. РОДЫ]

### §12.

Одно из различий, притом первое из них,<sup>20</sup> есть различие родов и доказательство, что здесь неизменно, а что изменчиво, чтобы различие это возникло.

Еще никто и никогда не проводил этого различия. Ибо гармоники<sup>21</sup> не занимались двумя прочими родами, а [занимались] только энармоном. Те же, кто имел дело с инструментами, соблюдали каждый из трех родов, однако уже то, как из энармона как бы возникает хрома, и т.п., никто из них не заметил, ибо так как они не думали о каждом виде мелопеи и не имели обыкновения точно объяснять различия такого рода, то не рассматривали они роды и в отношении окрасок, а также не увидели, что при различиях родов есть определенные пространства для кинуненов.

Таковы причины, по которым прежде роды не были определены; а то, что они должны быть определены, если мы хотим проследить имеющиеся в них различия, само собой разумеется.

### [II. ИНТЕРВАЛЫ]

### §13.

Изложенное образует, таким образом, первый раздел. Второй состоит в учении об интервалах, причем мы, насколько это возможно, не можем исключить ни одно из имеющихся здесь различий. Большинство из этих различий до сих пор не учитывалось; но не следует их недооценивать, потому что пока нами не познано [хотя бы] одно из них, мы не сможем понять различий, возникающих и в [самом] мелосе.

<sup>20</sup> Из различий, упоминавшихся в предыдущих параграфах.

<sup>21</sup> Музыкальные теоретики.

### [III. ЗВУКИ ГАММЫ]

#### §14.

Все же [одних] интервалов недостаточно для познания звуков. Ибо два звука, отстоящих на один и тот же интервал друг от друга, имеют на одном месте звукоряды иное значение, чем на другом, и поэтому третья часть всей дисциплины состоит в учении о звуках гаммы, которое отмечает их различия, [а именно] – будут ли, как полагает большинство, разные звуки различаться лишь по высоте, или же они будут иметь еще и различное значение, и, в особенности, в чем состоит это значение.<sup>22</sup> Ибо исследующие данный вопрос не внесли в него полной ясности.

### [IV. ЗВУКОРЯДЫ]

#### §15.

Четвертый раздел будет посвящен изложению звукорядов и их различий по количеству, свойствам, а также по составленности из интервалов и [отдельных] звуков.

Предшественники и вовсе не рассматривали звукоряды. Они не исследовали, каким способом составлены звукоряды и правильна ли их структура, так что имеющиеся различия в звукорядах в их совокупности еще никем не перечислены.

#### §16.

Что касается первого<sup>23</sup>, нашими предшественниками не сказано ни одного слова об эммелике и экмелике.<sup>24</sup> Но в отношении эммелики и экмелики дело обстоит сходно с тем, как в речи в отношении порядка букв; слог не возникнет от любого сочетания данных букв – при одном он получается, при другом нет.

<sup>22</sup> Значение [динамис] (δύναμις – сила, способность, возможность, свойство, значение, смысл) – различное значение (горизонтально-мелодическая, модальная функция) данного звука (струны) в рамках данного звукоряда (например, транспозиционной гаммы). Д. есть как воплощение подвижной силы, отсюда наименование. У Клеонида “Д. есть положение (τάξις – положение в ряду, обязанность) звука в системе [т.е. в звукоряде]”, близко к определению Д. как функции. В “Гармонике” Птолемея противопоставляются значения звуков катά δύναμιν (по функции) и катά θέσιν (по “положению”, то есть, по высоте). [Отсутствующий текст сноски восстановлен по рукописному «Словарю терминов и понятий древнегреческой теории музыки» Ю.Н. Холопова.]

<sup>23</sup> То есть способов составления систем.

<sup>24</sup> Следующее в параграфе 16 предложение в рукописях находится после параграфа 17.

#### §17.

Что касается различий в звукорядах, то одни не пытались изучить их в целом, включая в рассмотрение только семь октохордов, названных ими гармониями.<sup>25</sup> Те же, кто занимались ими, никаким образом не изучили их полностью, как, например, Пифагор Закинфский и митиленец Агенор.

### [V. ТРАНСПОЗИЦИОННЫЕ ГАММЫ (ТОНЫ)]

#### §18.

Пятый раздел есть изложение тонов [т.е. транспозиционных гамм]<sup>26</sup>, на которых основываются звукоряды при игре или пении.

Относительно их никто не сказал, каким образом их выстраивать и с какой точки зрения следует определить их по количеству. Указания гармоников о транспозиционных гаммах скорее похожи на различные способы вычислять дни месяца, например, если у коринфян десятый день, то у афинян пятый, а у других он восьмой.

#### §19.

Подобным образом у одних из гармоников называется:

гиподорийский самым низким тоном,<sup>27</sup>  
дорийский стоит полутоном выше его,  
фригийский на целый тон выше дорийского,  
миксолидийский на полутон выше, чем последний.<sup>28</sup>

Другие же с учетом авловых отверстий добавляют к названным еще гипофригийский снизу<sup>29</sup>.

#### §20.

Иные допускают три низших, а именно:

гипофригийский,  
гиподорийский,  
дорийский,

отстоящих друг от друга на три диесы<sup>30</sup>, и далее затем:

<sup>25</sup> Октарами ладами (потому их семь).

<sup>26</sup> Транспозиционные гаммы (τόνοι) – построения звукорядов от других высот.

<sup>27</sup> Тон (τόνος) – то же, что и транспозиционная гамма («тональность»).

<sup>28</sup> См. пример 1. У Аристоксена не указано, кому из «гармоников» принадлежит указанная им систематика транспозиционных гамм. У Вестфала (с. 448) дорийский стоит на звуке Е.

<sup>29</sup> Следовательно, на тон ниже гиподорийского (См. пример 2). Странно, однако, что фригийский тон располагается выше дорийского, а гипофригийский – ниже гиподорийского.

<sup>30</sup> См. пример 3.

фригийский от дорийского вверх на целый тон,  
лидийский от фригийского на три диесы,  
миксолидийский от лидийского на три диесы<sup>31</sup>;  
однако по какому критерию они установили расстояния между транспозиционными гаммами, – этого они не говорят. Но то, что такой пики есть нечто экзелическое и в любом случае неприменимое, ясно выявится в ходе [изложения] нашей дисциплины.

#### [VI. МЕТАБОЛА]

##### §21.

Так как некоторые мелодии просты, а некоторые содержат метаболы, то следует сказать также о метаболе. Прежде всего, что такое метабола и как она возникает; а [возникает она], к примеру, когда в течении мелодии наступает какая-либо перемена. Далее, сколько видов метаболы имеется в целом, и на каких интервалах она осуществляется.

Об этом никем не сказано ни одного слова, ни с доказательством, ни без.

#### [VII. МЕЛОПЕЯ]

##### §22.

Последняя часть будет о мелопее<sup>32</sup>... И так как здесь посредством одних и тех же звуков гаммы, самих по себе не содержащих каких-либо различий, возникает много всякого рода мелодий, то очевидно так бывает в практике в результате различного их использования.<sup>33</sup>

#### [Музыкальная нотация и теория авлов как [мнимая] общая цель гармоники]

##### §23.

Гермосмен [гармония], если он пронизывает исполненный мелос, имеет в этом [последнем] свою цель. Но некоторые видят целью нотацию, то есть умение записать сочиненное, и это они выдают за цель понимания всего мелоса; другие же – теорию авлов и возможность указать, откуда возникает мелос на авлах. Все это утверждения тех, которые введены в заблуждение.

<sup>31</sup> См. пример 4.

<sup>32</sup> Пропуск в тексте.

<sup>33</sup> Здесь начинается раздел Введения, анонсирующий соответствующие разделы трактата.

#### [1) Нотация]

##### §24.

Нотация не только не есть конечная цель гармоники, но она даже не является ее частью, иначе конечная цель метрики тоже состояла бы в том, чтобы уметь записывать различные метры. Но если так же, как в метрике, где нет необходимости, чтобы, например, тот, кто может записать ямбы, понимал бы также теорию ямбов, точно так же обстоит дело и с мелосом: ведь, как мы видели, [вовсе] нет необходимости тому, кто записывает фригийский мелос, знать также и теорию фригийского мелоса. Очевидно, что нотация не есть цель науки, о которой [здесь] идет речь.

##### §25.

Но то, что сказанное истинно, и что тот, кто записывает мелодии, нуждается лишь в подсчете интервальных величин, станет достаточно ясным из нижеследующего.

Нотирующий интервалы не ставит другого знака при каждом интервальном различии. Так обстоит дело при различных, обусловленных родом, делениях кварты<sup>34</sup>.

В диатоническом роде полутона записывается тем же самым знаком, что четвертитон в энармоническом и т.д. при различных схемах [деления], получающихся при разных несоставных интервалах<sup>35</sup> [благодаря меняющемуся порядку последования]<sup>36</sup>.

То же самое следует сказать также и о различных значениях звуков, которые будут выявляться через естественные свойства тетрахордов, так как тетрахорд от месы до паранеты<sup>37</sup> часто выражается теми же знаками, что и от месы до гипаты.<sup>38</sup>

И лежащие между нетой и парамесой интервальные величины во всех этих случаях имеют те же самые знаки, что и лежащие между месой и гипатой.

Таким образом, различные [абсолютные] значения звуков остаются не выделенными специальными знаками, которые ставятся исключительно ради указания [относительной] интервальной величины, ни для чего иного.

<sup>34</sup> Делениях тетрахорда.

<sup>35</sup> По-видимому, имеется в виду различное значение одних и тех же интервалов в разных ладовых звукорядах.

<sup>36</sup> Поясняющая вставка Вестфalia (1893, с. 445).

<sup>37</sup> В нашей системе: a – b – c<sup>1</sup> – d<sup>1</sup>.

<sup>38</sup> Тетрахорд а-е.

Но то, что понимание одних лишь только интервальных величин не есть даже часть всей нашей науки, я заметил уже в предварительном изложении вступительного раздела «Элементов»<sup>39</sup>. Нетрудно видеть, что ни значения тетрахордов и звуков гаммы, ни различия родов, ни различия простых и составных [интервалов], ни также аметаболического и метаболического, ни видов мелопеи, ни чего-либо другого нельзя постичь лишь через величины интервалов.

### §26.

Если так называемые гармоники придерживаются этого своего взгляда по неведению, то не следует их упрекать, а вот невежество их должно быть колоссальным. Но если они [заранее] знали, что нотирование не есть цель дисциплины, о которой идет речь, и все же, угодная профанам и указывая на нечто материальное в качестве цели, настаивали на этих своих мнениях, то я должен буду обвинить их в недостойности их характера. Ибо они полагали, во-первых, что надлежит поставить профана судьей над знающим, и тогда получается, что один и тот же человек должен одновременно и учиться, и учить [других]. А во-вторых, они, согласно своему разумению, представляя первичные навыки целью знания, делали как раз обратное тому, что должны были бы делать, и именно потому, что, наоборот, первичные навыки имеют своей конечной целью знание. И если это знание есть нечто более глубокое, принадлежащее вместе с тем к глубинам души, что не может быть ни легко постижимо, ни доступно толпе, то этому правильность моего утверждения не будет противоречить.

### [2) Теория авлов]

#### §27.

Не менее поразительно, чем вышесказанное, [расхожее] мнение о духовых инструментах. Остается без внимания все то, благодаря чему определяется и оценивается все принадлежащее к авловой игре, – руки, голова, рот, дыхание и т.д., – и что есть нечто совсем иное, чем [одни] лишь мертвые инструменты. Если они не поймут этого, то пройдут мимо истины.

#### §28.

Приписывание гермосмена самому инструменту [как таковому] есть великое и даже совершенно удивительное заблуждение.

Ибо ничто из того, что исполняется на инструментах, не обуславливает ни свойств гермосмена, ни оказывающихся в нем порядка и закономерности. Если, например, квarta, квinta и октава образуют консонирующие интервалы, и если прочие интервалы обладают определенной величиной, то причина здесь не в том, что авлет применяет определенные приемы с помощью рук и других органов, осуществляя подъемы и спады [мелодии]. Ибо, несмотря на все свои действия, авлетам, тем не менее, часто не удается точно достичь закономерного порядка в гермосмене, который они могут получить с помощью всех тех же средств, прижимая или полуприжимая отверстия [авлов], вдыхая или выдыхая воздух. Так что в самих авлах нет ничего, что [дает возможность] отличать плохое от хорошего [в гермосмене].

#### §29.

Но это не могло бы происходить, если бы сведение мелоса к инструменту было бы правомерным. Напротив, мелос должен был бы тогда быть непоколебимо крепким и безошибочным. Но ни авл, ни любой другой инструмент никогда не будут верно отражать существо гермосмена<sup>40</sup>, так как прекрасный его порядок можно получить на инструменте лишь постольку, поскольку слух, от суждения<sup>41</sup> которого это, как и все остальное, зависит в музыке, регулирует [звукание и строй] инструментов. Но глуп тот, кто полагает, ежедневно наблюдая отверстия авлов или натянутые струны<sup>42</sup>, будто именно в них и следует искать неизменный и сохраняющий свой определенный порядок гермосмен.<sup>43</sup> Ибо как на струнах, так и в от-

<sup>40</sup> При сведении гермосмена к природным свойствам авлов.

<sup>41</sup> В оригинале – μεταλαμβάνει, буквально «от принятия, вкушения». В немецком переводе (Вестфаль, 458) – «от усмотрения».

<sup>42</sup> Соответственно, струнных инструментов.

<sup>43</sup> По-видимому, это полемическое положение – критика одного из основных тезисов музыкальных теоретиков пифагорейской школы. Пифагорейцы учили о вечной гармонии космоса, мироздания, имеющей числовую природу и, при соответствующей «гармонической» настройке музыкальных инструментов «вселяющейся» в них в доступной ограниченному человеческому восприятию форме. Таковыми формами мировой гармонии были священные числа-консонансы («симфонии» 2:1, 3:2, 4:3 и производные), держащие на себе гармонию музыки, весь лад «сладкопения» мелоса. В качестве космически-божественной эта гармония мыслилась неизменно пребывающей в вечности и всегда сохраняющей свой один и тот же (числовой) порядок, явленный человеческому восприятию в созвучиях (мелодических интервалах) струны канона. Аристоксен критикует мысль о гармонии, пребывающей в инструментах, и в противоположность этому выдвигает идею доминирующего значения слухового, чувственного восприятия. Из его слов следует, что гармония в музыке («гермосмен») определяется человеческим слухом, а не отражением окружающей действительности, мировой гармонии.

верстиях авла мелос можно найти только в том случае, если внести его посредством деятельности рук и [должного] выстраивания.<sup>44</sup> Но нет нужды говорить, что ни один инструмент не строит сам по себе, и это само собой разумеется.

Удивительно то, что даже с учетом [всех] этих аргументов большинство не отказывается от [ложного] мнения, о котором здесь идет речь, – ведь каждому видно, что авлы изменчивы и никогда не сохраняют одних и тех же свойств, но, напротив, все исполняемое на них изменчиво сообразно причине, на основе которой осуществляется само исполнение.<sup>45</sup>

### §30.

Таким образом, теперь ясно, что нет никаких причин сводить мелос к авлам<sup>46</sup>, ибо (как мы видели) ни инструмент не сохраняет натуральный порядок гермосмена, ни (если бы кто-нибудь захотел такой взгляд доказать, то должен был бы свести гермосмен к инструменту) авл не является [самым] подходящим инструментом [для этого], так как он и по своему изготовлению, и по своей технике, и по своеобразной природе подвержен изменчивости.

### [Заключительное замечание о методе и предпосылках исследования]

### §31.

Вот примерно то, что мы должны были бы предварительно пояснить в науке о гармонике. Намереваясь теперь взяться за ту часть науки, которая представляет здесь ее элементы<sup>47</sup>, мы должны принять во внимание прежде всего следующее. Нельзя справиться с задачей без трех вещей, которые я теперь укажу:

1. сами факты должны быть точно установлены;
2. при этом нужно правильно отделять причины от следствий;
3. нужно познавать согласно тому, что вытекает как следствие, и что принадлежит к категории общепринятого.

<sup>44</sup> В оригинале χειρούργια προς αγαγόν ἀρμόσηται.

<sup>45</sup> Смысл фразы уловить легко, однако, она загромождена тяжелым насыщением грамматических конструкций.

<sup>46</sup> То есть усматривать первопричину музыкальной гармонии в устройстве музыкальных инструментов.

<sup>47</sup> Подразумевается основная часть трактата, следующая далее.

### §32.

Так как во всякой состоящей из ряда положений<sup>48</sup> науке нужно исходить из аксиом<sup>49</sup>, отталкиваясь от которых далее следует доказывать прочие положения, то будет необходимо сделать это относительно следующих двух точек зрения:

1. каждая такая аксиома должна быть очевидной истиной;
2. со стороны чувственного восприятия это нужно понимать как нечто принадлежащее к первой из двух частей гармоники.

### §33.

Вначале мы должны остерегаться попасть в чужую область из-за того, что начнем говорить о голосе или о движении воздуха, и упустим многое из необходимого, [чрезмерно] увлекаясь деталями.<sup>50</sup>

### [ТРИ РОДА МУЗЫКАЛЬНОГО МЕЛОСА]

### § 45.

Существует три рода мелодий<sup>51</sup>: диатон, хрома, энармон<sup>52</sup>. Различие между ними будет проведено позже<sup>53</sup>. А здесь можно было бы лишь установить следующее: всякий мелос может быть диатоническим, хроматическим, энармоническим, смешанным из этих родов и, наконец, общим<sup>54</sup>.

### [КОНСОНАНТНЫЕ И ДИССОНАНТНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ]

### § 46.

Одни интервалы консонантны, другие диссонантны. Из многих различий, которые встречаются среди консонантных, рассмотр-

<sup>48</sup> Буквально – «проблем» (προβλῆματων).

<sup>49</sup> Буквально «начал» (ἀρχᾶς).

<sup>50</sup> На этом Введение обрывается.

<sup>51</sup> Мелодумен (μελῳδοῦμένον) – мелодическое течение (мелос), реализованное в конкретной звуковой структуре, в отличие от понятия «мелос», также означающего мелодическое течение, но как общее, теоретическое понятие.

<sup>52</sup> Так в оригинале под «гармонией» (ἁρμονία) подразумевается энармонический род (=энармон).

<sup>53</sup> См. § 50 и далее.

<sup>54</sup> Очевидно, подразумевается, помимо трех основных типов интервального рода их смешение и «общий», сложенный из гестот (по Клеониду): «Любая мелодия будет либо диатоническая, либо хроматическая, либо энармоническая, либо общая, либо смешанная из этих [трех]. Итак, диатоническая – [τα], в которой расположение [звуков] пользуется диатоном, в хроматической – хромой, в энармонической – энармоном; общая – сложенная из гестот; смешанная же та, которая обнаруживает свойства двух или трех родов, например, диатона и хромы, или диатона и энармона, или хромы и энармона, или же диатона, и хромы, и энармона» – Примеч. А. Русаковой).

рим здесь в первую очередь одно наиболее известное, а именно различие величин. Всего можно найти восемь различных величин консонантных интервалов.

Наименьший [интервал] – квarta. То, что она наименьшая, имеет свою причину в природе мелоса; мы исполняем и много других интервалов, которые меньше, чем квarta, но все они диссонантные.

Второй [консонантный интервал] – квинта; и так же если какая-то интервальная величина лежит посередине между квартой и квинтой, то оказывается, что любая из них диссонантна.

Третий – октава, составленная из обоих вышеизложенных [интервалов]. Все промежуточные мы считаем диссонантными [интервалами].

#### § 47.

Это те консонантные интервалы, о которых мы знаем от наших предшественников. Прочие мы должны определить сами.

Прежде всего установим следующее: если консонантный интервал какого-нибудь вида будет добавлен к октаве, то интервал, возникающий из этой комбинации, опять-таки будет консонантным. К обоим первым консонантным интервалам, кварте и квинте, это положение не относится. Если прибавить к какому-нибудь из них равный интервал [к кварте кварту, к квинте квинту], то составленное не даст никакого консонанса, равно если каждый из них взять дважды и добавить к октаве, – наоборот, полученный из названных консонансов интервал всегда будет диссонантным.

#### § 48<sup>55</sup>.

### [ЦЕЛЫЙ ТОН И ЕГО ЧАСТИ]

#### § 49.

Целый тон – это интервал, на который квинта больше, чем квarta. А квarta охватывает два целых тона и полутон.

Из частей целого тона мелодически пригодными<sup>56</sup> будут:

[1] половина целого тона, названная полутон;

[2] третья часть целого тона, названная малой хроматической диесой<sup>57</sup>;

<sup>55</sup> В оригинале пункт 48 пропущен.

<sup>56</sup> В оригинале μελοφέσται – «мелодичными». У Вестфала wird verwandt – «родственный».

<sup>57</sup> В оригинале δίεσις χρωμάτικὴ ἐλαχίστη.

[3] четвертая часть целого тона, названная малой энармонической диесой<sup>58</sup>.

Интервал, еще меньший, чем этот последний, не будет мелодически пригоден.

И мы не можем здесь оставить без внимания то, что многие уже впали в заблуждение, ссылаясь, будто мы предлагаем исполнять интервал целого тона так, чтобы он был голосом разделен на три или четыре равных части. Они в том виноваты сами, ибо это разные вещи – брать трети и четверти целого тона или так петь интервал целого тона, чтобы его делить на [три или четыре]<sup>59</sup> части<sup>60</sup>. [Первое возможно, последнее нет.]<sup>61</sup>

Мы считаем, что не существует никакого более узкого интервала [чем четвертитон], который можно было бы исполнить.

### [РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ РОДАМИ]

#### § 50.

Различия между родами мелодий<sup>62</sup> рассмотрим на примере какого-либо тетрахорда, скажем, от месы до гипаты<sup>63</sup>, где оба пограничных тона [меса и гипата]<sup>64</sup> неизменяемы<sup>65</sup>, в то время как оба средних [лихана и парипата] изменяемы – либо обе сразу, либо только один из двух.

### [Поля движения лиханы и парипаты]

#### § 51.

Так как подвижный тон должен двигаться в некоем пространстве, то для обоих подвижных тонов нужно определить поле<sup>66</sup> движения.

#### § 52.

Очевидно, что самая высокая лихана та, которая удалена на целый тон от месы: она образует диатонический род. Самая низкая

<sup>58</sup> В оригинале δίεσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη.

<sup>59</sup> В квадратных скобках – вставка Вестфала, подразумевающаяся по смыслу.

<sup>60</sup> Аристоксен хочет сказать, что у него речь идет о выделении трететона и четвертитона (типа e-f-e) как самостоятельных интервалов, а не о равномерно-«энармоническом» последовании по третям тона или четвертям тона (типа e-f-f-fis).

<sup>61</sup> Вставка Вестфала.

<sup>62</sup> В оригинале просто «родами» (*γενῶν*). Можно также переводить: «ладовыми родами».

<sup>63</sup> То есть в нашей системе, от а малой октавы до е (основное направление звукорядов древних греков – исконное).

<sup>64</sup> В оригинале ἄκρων – крайние (ср. τὰ τῆς Ἑλλάδος ἄκραι – границы Греции).

<sup>65</sup> Буквально μενόντων.

<sup>66</sup> «Поле» – *τόπος*, буквально «место».

лихана та, которая от месы удалена на дитон<sup>67</sup>: это энармоническая лихана. Отсюда следует, что поле лиханы – в объеме целого тона.

### § 53<sup>a</sup>.

То, что расстояние от парипаты до гипаты<sup>68</sup> не может быть меньшим, чем энармоническая диеса, ясно, ибо из всех мелодических элементов<sup>69</sup> энармоническая диеса – наименьший интервал.

Однако то, что [названный интервал]<sup>70</sup> может быть вдвое большим<sup>71</sup>, мы должны доказать. Поскольку, ведь, лихана в своем понижении и парипата в своем повышении приходятся на одну и ту же ступень<sup>72</sup>, то поле движения одной из них получает, очевидно, свои границы<sup>73</sup>. Отсюда вытекает, что поле парипаты не превышает малой [энармонической] диесы.

### § 53<sup>b</sup>.

[У слушателя здесь возникает вопрос,]<sup>74</sup> как случается, что если будет получен один из непосредственно под месой лежащих интервалов той или иной величины, то всегда этот более низкий звук называется лиханой? И почему должны, – подумает он, – меса и парамеса, меса и гипата, короче, два так называемых неподвижных тона всегда охватываться одним и тем же интервалом, а, напротив, между месой и лиханой берется то меньший, то больший интервал? Лучше было бы изменить наименования звуков, и когда, предположим, звук, ограничивающий дитон или какой-либо другой [ин-

<sup>67</sup> Дитон – интервал в два целых тона. Правомерность сохранения этого краткого и точного древнегреческого термина – в том, что он образует пару с бытующим термином – тритон.

<sup>68</sup> У Вестфала здесь «до месы». Странно, что речь идет о расстоянии между парипатой и месой. Должно говориться об интервале, возможном между парипатой и гипатой. По-видимому, это опечатка, так как в оригинале (Вестфаль, 1893, <...>, S. 31) стоит: <καὶ ὑπάτης>; и то же слово у Маркварда, S. 66.

<sup>69</sup> В понятие «мелодумен» включаются, очевидно, и все возможные в реализованной, звучащей мелодии интервалы.

<sup>70</sup> По-видимому, речь идет об интервале между парипатой и гипатой.

<sup>71</sup> Вестфаль вставляет: «чем энармоническая диеса» [т.е. полутонаовым – Р.П.].

<sup>72</sup> То есть на ступень f:

	Диатон	Хрома	Энармон
Меса	a	a	a
Лихана	g	fis	f
Парипата	f	f	flat f
Гипата	e	e	e

<sup>73</sup> Имеется в виду поле движения лиханы g-f и парипаты f- $\sharp$ e. Интересно, что оно мотивируется совпадением нижней границей поля лиханы (g-f) и верхней границы поля парипаты (f- $\sharp$ e).

<sup>74</sup> Вставка Вестфала. В оригинале пропуск.

тервал], сохраняет имя «лихана», то остальные так называемые лиханы больше не называть лиханами. Ибо звуки, которые ограничивают различные интервалы, должны и по их имени быть различными.<sup>75</sup> И точно таким же образом, наоборот, следует обозначать различные интервальные величины разными именами, одинаковые интервальные величины – одними и теми же, что теперь проходит не всегда, ибо звук, который ограничивает лежащий над гипатой полутонаовый интервал, называется то парипатой, то [в энармоне] лиханой.

### § 53<sup>b</sup>.

На это стоит сказать следующее:

Во первых: требование, чтобы различно называемые звуки<sup>76</sup> имели бы и разные интервальные величины, вызвало бы большие изменения [в названиях].<sup>77</sup> Ибо мы видим, что отличаются по значению<sup>78</sup> нета и меса от паранеты и лиханы, паранета и лихана – от триты<sup>79</sup> и парипаты, а эти последние опять же – от парамесы и гипаты<sup>80</sup>, и соответственно этим различным значениям каждый из данных звуков имеет свое собственное имя, однако у всех них в ос-

<sup>75</sup> Аристоксен задается вопросом: не лучше ли было бы для каждой высоты твердо сохранять свое наименование, вместо того, чтобы перестраивать ступени-кинумены? Иначе говоря, не следует ли обозначать высоты абсолютно, а не относительно? Текст приведенного параграфа 53б в варианте Вестфала (1893, с.32) полнее, чем на аналогичном месте у Маркварда (с. 68).

<sup>76</sup> То есть интервалы – не как расстояния, а как двузвучия.

<sup>77</sup> У Вестфала здесь указан пропуск в оригинальном тексте.

<sup>78</sup> В оригинале (и у Вестфала, и у Маркварда) катὰ τὴν δύναμιν (от «динамис» – значение).

<sup>79</sup> В оригинале τρίτης – «триты». У Вестфала почему-то – «от низкой».

<sup>80</sup> В парах, сопоставляемых Аристоксеном, есть своя логика:

1.	e <sup>1</sup> — d <sup>1</sup> a — g	e <sup>1</sup>	нета отделенных
		d <sup>1</sup>	паранета отд. (=нета соед.)
		c <sup>1</sup>	трита отд. (=паранета соед.)
2.	d <sup>1</sup> — c <sup>1</sup> или b g — f — f	h	парамеса (отделенных)
	«низкая»	b	трита соединенных
		a	меса
3.	c <sup>1</sup> или b — h f — f — e	g	лихана
		f	парипата
		e	гипата

Когда Аристоксен говорит о «значениях» двузвучий, он имеет в виду, в сущности, мелодические, модальные функции тонов (без этих современных нам терминов, разумеется). В связи с разбираемым вопросом о названиях высот он в действительности говорит о важности названий ступеней системы звукоряда.

нове лежит интервал квинты, так что не всегда возможно связать различие звуков с различием величин интервалов.

§ 53<sup>r</sup>.

Но то, что противоположное этому<sup>81</sup> не может существовать, видно из следующего.

Во-первых, если мы отыщем для каждого увеличения и уменьшения интервалов в пикне собственные наименования, то мы получим, как легко увидеть, беспределное число названий, ибо поле движения лиханы делится на безграничное число отрезков.

Далее, если мы попытаемся точно установить момент равного или неравного<sup>82</sup>, то утеряем восприятие однородного и неоднородного<sup>83</sup>, таким образом, что мы должны будем слово пикн применять лишь к одному единственному интервалу, но не сможем ни к энармону, ни к хроме, ибо те также разделены неким пространством.

Ясно, что все это не соответствует чувственному восприятию. Ведь я называю пикном, если голос позволяет следовать интервалами тетрахорда таким образом, что два более низких [интервала] занимают меньшее пространство, чем один [третий] – но очевидно [я называю их] не словом гармония или хрома по причине, что и они также ограничены неким пространством. Однако подобное не соответствовало бы тому впечатлению, которое производит чувственное восприятие. Согласно именно этому впечатлению мы говорим о хроме и гармонии с учетом сходства явлений, которые принадлежат к какому-нибудь определенному роду, но не апеллируя к величине какого-то единственного [конкретного] интервала. Ибо в комбинации интервалов, которую мы называем пикном, обнаруживается в любом виде такое свойство звуковых соотношений, которое мы обозначаем как пикн: ощущение хромы или энармонической дисесы возникает, если проявляется это, обозначаемый нами как энармонический или хроматический<sup>84</sup>. Сообразно нашему чувственному восприятию возможно повысить или понизить в каждом роде присущие ему звуки [без того, чтобы нарушить свойственный ему характер]; для этого употребляется не одно деление тетрахорда,

<sup>81</sup> Обратное по отношению к идеи называть разные высоты различными именами (терминами), то есть идея называть разные интервалы разными именами (например, разной величины целые тоны).

<sup>82</sup> В оригинале – ἕσον, ἕτισον.

<sup>83</sup> В оригинале ὁμοίον, ἀνομοίον – также «подобного» – «неподобного» и «подходящего» – «неподходящего».

<sup>84</sup> Аристоксен хочет сказать, что при попытке называть каждую высоту отдельным именем (§§ 53б и 53в) будет необходимо и за термином «пикн» закрепить лишь какое-то одно значение высоты.

но многие. Поэтому ясно, что род, несмотря на изменение своих величин, остается тем же самым родом. Ибо если при таком изменении величин не будет ничего другого, то род сохранится, а если он остается, то, естественно, его звуки сохранят свои значения.

Поэтому можно было бы поистине присоединиться к тем, кто в восприятии окрасок рода<sup>85</sup> расходится друг с другом.

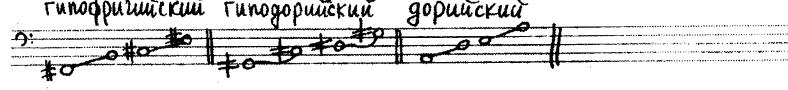
Не все настраивают хрому и гармонию согласно одному и тому же разделению [тетрахорда], так что нелегко увидеть, из-за чего имя лиханы при энармоническом роде лучше употреблять именно для дитоновой лиханы, а не для той, которая чуть-чуть выше. Ибо согласно обоим видам настройки появляется ощущение энармоники или, соответственно – хромы; величины интервалов в обоих делениях не одни и те же.

Перевод с древнегреческого и примечания Ю.Н. Холопова.  
Подготовка текста к печати Р.Л. Поступовой и А.В. Русаковой.

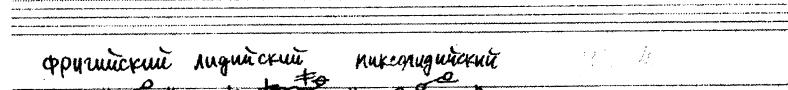
<sup>85</sup> Апелляция к чувственному впечатлению, а не к математически точной величине интервалов при суждении о хроме и энармоне здесь – проявление научного метода Аристоксена.

**Нотные примеры**  
**[Гипотетическая реконструкция]**

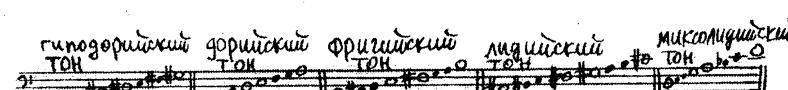
1 гипофригийский гиподорийский дорийский



2 фригийский лидийский миксолидийский



3 гиподорийский дорийский фригийский лидийский миксолидийский



4 гипофригийский

