

## Глава II

---

Περὶ τῶν δύο τῆς φωνῆς εἰδῶν,  
τοῦ τε διαστηματικοῦ  
καὶ τοῦ συνεχοῦς,  
καὶ τῶν τόπων αὐτῶν

О двух  
разновидностях голоса —  
интервальном и слитном —  
и их диапазоне<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς οἱ ἀπὸ τοῦ Πυθαγορικοῦ διδασκαλείου δύο ἔφασκον ὡς ἐνὸς γένους εἶδη ὑπάρχειν· καὶ τὸ μὲν συνεχὲς ἰδίως ὠνόμαζον, τὸ δὲ διαστηματικὸν ἀπὸ τῶν ἑκατέρῳ συμβεβηκότων τὰς κλήσεις ποιοῦμενοι. <sup>2</sup>τὸ μὲν γὰρ διαστηματικὸν τὸ ἔνωδον καὶ ἐπὶ παντὶ φθόγγῳ ἰστάμενον καὶ δῆλην ποιοῦν τὴν ἐν ἅπασιν τοῖς μέρεσιν παραλλαγὴν ὑπελάμβανον ἀσύγχυτόν τε ὑπάρχον καὶ τοῖς μεγέθεσιν τοῖς καθ' ἕκαστον φθόγγον διηρθρωμένον καὶ διεστώδες, ὡς περ κατὰ σωρείαν καὶ οὐ κατ' ἔγκρασιν τῶν τῆς φωνῆς μορίων ἀλλήλοις παρακειμένων, εὐχωρίστων τε καὶ εὐδιαγνώστων καὶ παντοίως μὴ συνεφθαρμένων. <sup>3</sup>τὸ γὰρ ἔνωδον τοιοῦτόν ἐστι τὸ πάντας ἐμφαῖνον τοῖς ἐπιστήμοσιν τοὺς φθόγγους, ἡλικίου ἕκαστος μεγέθους μετέχει. <sup>4</sup>εἰ γὰρ μὴ οὕτως τις χρῆται αὐτῷ, οὐκέτι ἄδειν λέγεται ἀλλὰ λέγειν.

<sup>5</sup>τὸ δὲ ἕτερον τὸ συνεχὲς, καθ' ὃ ὁμιλοῦμεν τε ἀλλήλοις καὶ ἀναγινώσκομεν, οὐδεμίαν ἔχοντες ἀνάγκην

<sup>1</sup>Последователи пифагорейского учения говорили о человеческом голосе, что существуют два [его] вида одного рода: один, в частности, они называли «слитным», а другой — «интервальным», давая [такие] наименования в соответствии с тем, что происходит<sup>2\*</sup> с каждым [видом голоса]. <sup>2</sup>Певческий интервальный [вид]<sup>3</sup>, пребывающий при каждом музыкальном звуке<sup>4</sup>, создает явное изменение [интервалики] во всех частях [мелоса]<sup>5</sup>, осуществляясь [звуковым потоком] разрозненным, расчлененным и отделенным по интервалам<sup>6</sup> от каждого [другого] музыкального звука, словно при суммировании частиц звучания<sup>7</sup> (а не [их] смешении друг с другом), обособленных, легко отделяющихся, хорошо различающихся и никак не путающихся. <sup>3</sup>Ибо певческий [вид] такой, что он демонстрирует сведущим<sup>8</sup> все музыкальные звуки, так как каждый [из них] участвует [в создании] интервала. <sup>4</sup>И если кто-то пользуется им<sup>9</sup> не так, то считается, что он не поет, а говорит.

<sup>5</sup>Другой [вид звучания] — слитный, которым мы общаемся между собой и читаем<sup>10</sup> [вслух], не имея никакой необходимости

ἐμφανεῖς τὰς τῶν φθόγγων τάσεις καὶ διακεκριμένας ἀπ' ἀλλήλων ποιεῖσθαι, ἀλλὰ εἴροντες τὸν λόγον ὡς τῆς τοῦ φραζομένου τελειώσεως. <sup>6</sup>εἰ γάρ τις ἢ διαλεγόμενος ἢ ἀπομνημονεύων τινος ἢ ἀναγινώσκων γε ἔκδηλα μεταξὺ καθ' ἑκάστον φθόγγον ποιεῖ τὰ μεγέθη, διυστάνων καὶ μεταβάλλων τὴν φωνὴν ἀπ' ἄλλου εἰς ἄλλον, οὐκέτι λέγειν ὁ τοιοῦτος οὐδὲ ἀναγινώσκειν ἀλλὰ μελεάζειν λέγεται.

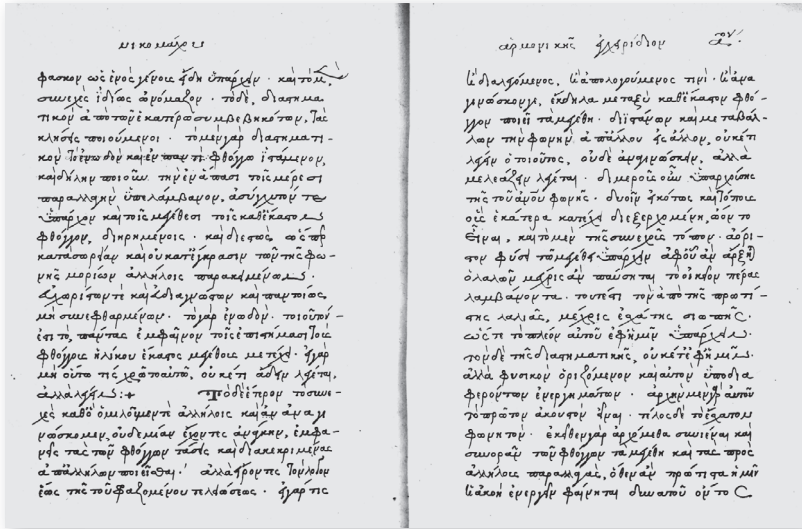
<sup>7</sup>Διμεροῦς δὴ ὑπαρχούσης τῆς ἀνθρώπου φωνῆς, δύο εἰκότως καὶ τόπους, οὓς ἑκάτερα κατέχευε διερχομένη, ὄντο εἶναι. <sup>8</sup>καὶ τὸν μὲν τῆς συνεχοῦς τόπον ἀόριστον φύσει τῷ μεγέθει ὑπάρχειν, ἀφ' οὗ ἂν ἄρξηται ὁ λαῶν μέχρις ἂν παύσῃται, τὸ οἰκεῖον πέρασ λαμβάνοντα, τουτέστι τὸν ἀπὸ τῆς πρώτης λαλιᾶς μέχρις ἐσχάτης σιωπῆς, ὥστε τὸ πλεον αὐτοῦ ἐφ' ἡμῖν ὑπάρχειν. <sup>9</sup>τὸν δὲ τῆς διαστηματικῆς οὐκέτι ἐφ' ἡμῖν, ἀλλὰ φυσικόν, ὀριζόμενον καὶ αὐτὸν ὑπὸ διαφερόντων ἐνεργημάτων· ἀρχὴν μὲν γὰρ αὐτοῦ τὸ πρῶτον ἀκουστὸν εἶναι, τέλος δὲ τὸ ἔσχατον φωνητόν.

<sup>10</sup>ἐκεῖθεν γὰρ ἀρχόμεθα συνιέναι καὶ συνορᾶν τῶν φθόγγων τὰ μεγέθη καὶ τὰς πρὸς ἀλλήλους παραλλαγὰς, ὅθεν ἂν πρῶτιστα ἡμῖν ἡ ἀκοῆ ἐνεργεῖν φαίνεται, δυνατοῦ ὄντος ἀμυδροτέρας φωνᾶς καὶ μήπω ἡμῖν αἰσθητάς ἐν τῇ

сти делать ясные и отличающиеся между собой высотности звуков<sup>11</sup>, а [непрерывно] произнося речь, пока [не наступит] завершение того, что говорится. <sup>6</sup>Ведь если кто-то, беседуя или что-то рассказывая, либо читая [вслух], создает при этом очевидные интервалы между каждым звуком<sup>12</sup>, отделяя и изменяя голос с одного [звука<sup>13</sup>] на другой, то считается, что такой [человек] уже не говорит и [не] читает [вслух], а поет<sup>14</sup>.

<sup>7</sup>Так как голосу человека присуща двойственная [природа], они<sup>15</sup> полагали, что существуют естественно и два диапазона<sup>16</sup>, которые занимает каждый распространяемый [голос]. <sup>8</sup>И диапазон слитного [голоса] согласно природе по [своему] объему является неопределенным<sup>17</sup>: от того [звучания], с которого будет начинать говорящий, до того, [на котором] он прекратит [его], достигая собственного предела<sup>18</sup>, то есть от начального произнесения до конечного молчания, потому что большая его<sup>19</sup> часть зависит от нас. <sup>9</sup>[Диапазон] же интервальный уже не [зависит] от нас, поскольку он естественен и сам определяется различными действиями; его началом является то, что слышится первым, а окончанием — предел того, что выразимо пением<sup>20</sup>.

<sup>10</sup>Ведь мы начинаем постигать и воспринимать громкость звуков<sup>21</sup> и [их] чередования друг с другом с того момента, когда впервые нам становится ясно, что мы их слышим<sup>22</sup>, поскольку существует возможность, когда в природе возникают



Листы 3 об. и 4 рукописи XV в. Codex Lipsiensis gr. Rep. I. 4. 68. b.:  
продолжение текста второй главы «Руководства...» Никомеха

φύσει συντελεῖσθαι λανθανούσας ἔτι τὴν ἀκοήν. <sup>11</sup>καθ' ἃ λόγου χάριν κἀν τοῖς ζυγικοῖς ἔστι τινὰ σώματα ἤκιστα βάρους ἐμφαντικά, ἄχλαι ἢ πίτυρα ἢ τοιαῦθ' ἕτερα· ἀλλ' ὅταν κατ' ἐπισύνθεσιν τῶν τοιοῦτων ἤδη ῥοπῆς ἀρχὴ τις ἐμφαίνεται, τότε τῆς ζυγικῆς ἐπιστήμης φωνὴν τὴν πρώτην ὑποδρομὴν ὑπαρχεῖν. <sup>12</sup>οὕτω καὶ κατὰ βραχὺ τῆς κατὰ τὴν φωνὴν ἀμυδρότητος ἐπὶ τὸ μείζον αὐξανομένης τὸ πρῶτιστον ἀκοῆ ἀισθητὸν ἀρχὴν τοῦ τῆς ἐνφωδοῦ φωνῆς τόπου ποιούμεθα.

более слабые, еще не воспринимаемые нами звуки, остающиеся не замеченными даже слухом. <sup>11</sup>Так, например, оказывается, что некоторые тела совсем не показывают тяжести на весах<sup>23</sup> (пыль, либо отруби, либо другие подобные вещи), а когда при их сложении уже проявляется некое начальное утяжеление веса<sup>24</sup>, тогда мы говорим, что происходит первое появление знания веса<sup>25</sup>. <sup>12</sup>Когда же неспособность голоса понемногу [сменяется] громкостью, то первое [звучание], воспринимаемое слухом, мы признаем началом

<sup>13</sup>τέλος δὲ αὐτοῦ οὐκέτι ἡ ἀκοὴ ὀρίζει, ἀλλ' ἡ ἀνθρωπίνη φωνή. <sup>14</sup>ἐφ' ὅσον γὰρ ἐφικνεῖται δι' ἐμμελείας καὶ ἐνφθῶς προχωρεῖ, μέχρι τούτου τὸ τελευταῖον πέρας τοῦ τῆς τοιαύτης φωνῆς τόπου ὀρίζομεν. <sup>15</sup>μηδὲν δ' ἡμῖν διαφερέτω τονῦν, εἴτε ἐπὶ τῆς ἀρτηριακῆς ἡμῶν φωνῆς εἴτε ἐπὶ τῆς τῶν ὀργάνων ἐντατῶν τε καὶ ἐμπνευστῶν καὶ κρουστῶν ποιούμεθα τὸν λόγον κατὰ μίμησιν τῆς ἡμετέρας συντελεσθέντων· ὑπερθώμεθα δ' ἐπὶ τοῦ παρόντος τὴν ἐν τούτοις διαφορὰν, ἵνα μὴ σκορπίζωμεν εὐθὺς ἐν ἀρχῇ τὴν ἐξήγησιν.

диапазона певческого голоса<sup>26</sup>. <sup>13</sup>Однако его окончание определяет уже не слух, а человеческий голос. <sup>14</sup>Ибо насколько [далеко] он доходит музыкально и достигает певчески, до этого места мы определяем заключительный предел этого голоса<sup>27</sup>. <sup>15</sup>Поэтому пусть для нас будет безразлично, ведем ли мы речь о нашем горловом голосе<sup>28</sup>, либо о струнных, духовых и ударных инструментах, сконструированных в подражание нашему [голосу]; однако не будем забегать вперед по данному вопросу, касающемуся их разницы, чтобы мы не отвлекались в [самом] начале объяснения [сути гармонии].

## КОММЕНТАРИИ

<sup>1\*</sup> Считаю необходимым предупредить читателя, что все «шероховатости» и некоторая «корявость» перевода данной главы обусловлены стремлением к наиболее точной передаче текста источника.

Окончание этого заглавия стало своеобразным «пробным камнем» для многих переводов, так как в абсолютном их большинстве ὁ τόπος переведено как «место», а в лучшем случае — как «пространство»: «eorum locis» (*Meibomius*. P. 1), «de leurs régions» (*Ruelle*. P. 9), «their regions» (*Levin*. Dissertation. P. 15), «i loro spazi» (*Zanoncelli*. P. 141), «и об их местах» (*Щетников*. С. 76), «и их местоположении» (*Мякин, Александрова*. С. 180).

С музыкально-теоретической точки зрения все эти варианты — полная бессмыслица: о каком «месте» голоса можно говорить? Любой, кто знаком со специальной античной литературой, хорошо знает, что ὁ τόπος обозначал *диапазон*. Для подтверждения этого существует бесчисленное множество примеров. Вот лишь некоторые из них. Аристоксен пишет, что «для

каждого инструментального и человеческого звучания существует некий определенный диапазон (ἀπάσης γὰρ φωνῆς ὀργανικῆς τε καὶ ἀνθρωπικῆς ὄρισμένος ἐστὶ τις τόπος)» (*Aristox. Elem. harm.* P. 19). Анализируя изменения высотного уровня *паргинаты* и *лиханоса* (а также *триты* и *паранэты*<sup>1</sup>) в различных ладах, он говорит о «диапазоне движения каждого из этих звуков (ὁ τόπος τῆς κινήσεως ἑκατέρου τῶν φθόγγων τούτων)» (*Ibid.* P. 29). Проведя свое исследование, он заключает: «Пусть для *лиханоса* будет установлен тоновый диапазон, а для *паргинаты* — наименьший диесис<sup>2</sup> (ὁ δὲ τῆς λιχανοῦ τόπος τονιαῖος ὑποκείσθω, ὁ δὲ τῆς παρπατῆς διέσεως ἐλαχίστης)» (*Ibid.* P. 30). Это означает изменение высотного уровня одного звука не более чем на интервал тона, а другого — не более чем на полутон. Клеонид знает, что «диапазон голоса увеличивается до восьмой симфонии<sup>3</sup>, которая является [величиной] в двойную октаву и кварту или в двойную октаву и квинту (ὁ δὲ τῆς φωνῆς τόπος αὔξεται μέχρι τοῦ ὀγδοῦ συμφώνου ὅπερ ἐστὶ δις διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων καὶ δις διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε)» (*Cleon. Isag.* 8). Он даже убежден: «Тональность — это некий одномерный диапазон звучания, вмещающий систему (Τόνος δὲ ἐστὶ τόπος τις τῆς φωνῆς δεκτικὸς συστήματος ἀπлатῆς)» (*Ibid.* 1). Анонимы Беллерманна также высказываются в том же духе: «Что же касается человеческого голоса, то он

<sup>1</sup> Об этих ступенях музыкальной системы и их названиях см. гл. V, § 1–2.

<sup>2</sup> Диесис (ἡ διέσις) — здесь: полутоновый интервал.

<sup>3</sup> О «симфонии» в античном понимании см. гл. IV, § 3. В данном отрывке под «восьмой симфонией» подразумевается составной интервал, охватывающий две октавы и квинту. Здесь числительное «восьмой» указывает число всех «симфоний», входящих в этот интервальный объем: кварта, квинта, октава, ундецима, дуодецима, двойная октава (*quinta decima*), дуодевицесима (*duodevicesima*), ундевицесима (*undevicesima*) (отсутствие в отечественной теории музыки «канонизированных» терминов для последних из перечисленных интервалов вынуждает обратиться к латинским порядковым числительным). Что же касается заключительной части этого фрагмента (см. цитируемый далее текст Клеонида), то отсутствие в нем определенности, когда под «восьмой симфонией» подразумевается не конкретный интервал, а величина «в двойную октаву и кварту или в двойную октаву и квинту», следует отнести к «недоразумениям» текста. При переводе я попытался «смягчить» его и союз *καί* (в абсолютном большинстве случаев — «и», «а также») передал как «или». В противном случае диапазон голоса разросся бы до фантастических масштабов. Последний из издателей, переводчиков и исследователей этого памятника также обратил внимание на это «недоразумение» (см.: *Solomon J.* Op. cit. P. 284), хотя К. Ян прошел мимо него (см.: *Jan.* P. 169–178, 194–195).

определяется диапазоном, которым пользуется поющий [голос], ибо наибольший и наименьший диапазон определяется по нему <...> (Εἰς μὲν τὴν φωνὴν τὴν ἀνθρωπίνην, ὄρισται κατὰ τόπον, ὃν διεξέρχεται μελωδοῦσα, ὄρισται γὰρ καὶ ὁ μέγιστος καὶ ὁ ἐλάχιστος τόπος ἐπ’ αὐτῆς <...> )» (*Αποπ. De mus.* 42). Аналогичные высказывания известны и по сочинениям других авторов.

Следовательно, ὁ τόπος в комментируемом фрагменте — «диапазон»<sup>4</sup>. Поэтому более удовлетворительным представляется перевод обсуждаемого заглавия гл. II, выполненный Э. Баркером (хотя он и не использует специального термина «diapason»): «Concerning the two forms of vocal sound, the intervallic and the continuous, and the spaces occupied by each» (*Barker. P.* 248).

<sup>2\*</sup> В одном переводе сказано: «...подбирали названия в каждом случае сообразно интервалу» (*Мякин, Александрова. С.* 180). Во-первых, Никомах использовал оборот ἀπὸ τῶν συμβεβηκότων, что невозможно понимать как «сообразно интервалу», а во-вторых, дальнейшее изложение текста показывает отсутствие явно выраженных интервалов в «слитном» звукодвижении.

<sup>3\*</sup> Субстантивированное прилагательное τὸ ἔνψδον (однокоренное с ἡ ψδὴ — ‘песня’ и ὁ ψδός — ‘певец’) встречается в этой главе трижды и еще раз — в форме наречия (ἐνψδῶς)<sup>5</sup>. Безусловно, оно свидетельствует о «певческой», «вокальной» смысловой направленности данного фрагмента текста, призванного объяснить разницу между музыкальным и немusical звуками<sup>6</sup>. Удобнее всего это сделать именно таким образом,

<sup>4</sup> Однако нужно помнить, что, как и другие слова, использующиеся в качестве специальных терминов античного музыкознания (см., например, коммент. 6 к тексту данной главы), значение ὁ τόπος не остается неизменным на протяжении всего трактата (см. коммент. 7 к гл. III). В некоторых фрагментах он действительно обозначает ‘место’ (см., например, предложение 14 данной главы). Ведь в каждом отдельном случае семантика того или иного термина зависит от смысла излагаемого материала.

<sup>5</sup> При его переводе не удалось сохранить грамматическую форму греческого слова. Аналогичные трудности возникали и у других переводчиков, большинство из которых остановилось на описательном методе: «...quae in cantu usurpetur» (*Meibomius. P.* 3), «...celle qui comporte le chant» (*Ruelle. P.* 11), «...which is melodic» (*Levin. Dissertation. P.* 18), «...that used in song» (*Barker. P.* 248), «...именно песенный вид звучания» (*Мякин, Александрова. С.* 180). На кратких вариантах остановились только двое: «quella musicale» (*Zanoncelli. P.* 145) и «песенный» (*Щетников. С.* 76).

<sup>6</sup> Хотя в авторитетных словарях ἔνψδος трактуется просто как «музыкальный»; см., например: *LS. P.* 579.

ссылаясь на главный источник музицирования — пение. Именно поэтому здесь обсуждаются и проблемы вокального диапазона. Но это не означает, что Никомах имел в виду только пение. Не случайно, что в самом конце этой главы возникает мысль и о музыкальных инструментах (однако автор решает перенести изложение этого материала в следующие разделы своего трактата<sup>7</sup>). Более того, однокоренное слово ἡ συνφθία он использует в гл. VI (предложение 2) в описании интервалов, возникающих не при вокальном интонировании, а при ударе молотов по наковальне. Это еще одно свидетельство незаурядности автора «Руководства...», который при изложении материала мыслил более широкими категориями, не ограничиваясь вокальным началом, и подразумевал все средства исполнения музыкальных звуков вообще.

<sup>4\*</sup> Нельзя не отметить возмутительную и антипрофессиональную традицию, существующую в англоязычных исследованиях, когда слово «фтонг» ὁ φθόγγος передается термином *a note*. отождествление ноты и звука — такое же ученическое заблуждение, как непонимание разницы между буквой и звуком. Любому, даже мало-мальски сведущему в вопросах музыки, ясно, что *нота* — это только письменный знак, фиксирующий звук на бумаге (папирусе, пергаменте), и не более. К сожалению, все англоязычные переводы «Руководства...» Никомаха содержат в себе это неверное отождествление<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> В одном из переводов в текст Никомаха (в предложение с τὸ ἔνσφον) добавлена ремарка «как они полагали» (Мякин, Александрова, С. 180). Представляется, что в таких случаях следует дать понять читателю о принадлежности этой фразы не автору, а переводчикам.

<sup>8</sup> Ту же порочную тенденцию можно отметить и в итальянском переводе: «si sofferma infatti su ciascuna nota» (Zanoncelli. P. 145). Более того, к числу не очень успешных переводчиков недавно присоединились некоторые историки математики, занимающиеся «по совместительству» и историей музыки. Так, например, у одного из них можно прочесть: «Интервал от первой ноты до четвертой всегда составляет кварту <...>, от первой ноты до пятой — квинту» (см.: Шетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита // Пифагорейская гармония: Исследования и тексты. Новосибирск, 2005. С. 31). Не остались в стороне и отдельные антиковеды. В одном издании при описании акустико-математической концепции пифагорейцев можно прочесть: «Ноты одинаковой высоты сравнивались <...> с равными числами, а разной высоты — с неравными» (Жмудь Л. Я. Указ. соч. С. 218). В том же издании перевод первой фразы трактата Псевдо-Евклида «Деление канона» («...πάντες οἱ φθόγγοι γίνονται πλῆγῆς τίνος γινόμενης») представлен как «...все ноты происходят от некоторого существующего колебания» (Там же. С. 236), тогда как в действительности в этой фразе



Правда, Э. Баркер при переводе второго предложения трактовал ὁ φθόγγος как *a pitch* (Barker. P. 248). Однако это также неверно, поскольку для обозначения «высотности» в античной теории использовался термин ἡ τάσις<sup>9</sup>.

При знакомстве с античной музыкально-теоретической литературой следует помнить, что термины ἡ φωνή, ὁ ἦχος, ὁ ψόφος и др. могли обозначать как музыкальные звуки, так и немusical. Однако *музыкальный звук* — только «фтонг» (ὁ φθόγγος). Именно поэтому в предлагаемой мною версии «Руководства...» Никомаха ὁ φθόγγος всегда переводится как «музыкальный звук».

А. И. Щетников везде переводит ὁ φθόγγος как «голос». Об этом он предупреждает читателя в самом первом комментарии (Щетников. С. 76)<sup>10</sup>. Обоснованно отказываясь от термина «нота», он тем не менее не принимает в качестве перевода «фтонга» сочетание «музыкальный звук» из-за того, что оно, по его мнению, «слишком длинное». Этот аргумент неубедителен сам по себе, так как античное музыкознание знало и более «длинные» термины<sup>11</sup>, и поэтому использование русского термина в два слова не может стать препятствием при стремлении к точной передаче его значения. Кроме того, даже когда А. И. Щетников переводит разделы трактата Никомаха, посвященные инструментам (см., например, гл. X), то соблюдаемый переводчиком принцип приводит к тому, что они также издают не звук, а «голос». Аналогичным образом, по версии А. И. Щетникова, древняя теоретическая

---

речь идет о звуках (οἱ φθόγγοι). Страшно представить, что происходило бы с нотными текстами (да и со всеми нотными издательствами), если бы каждая нота была результатом колебаний!

<sup>9</sup> См. в наст. главе: предложение 5, коммент. 11 и § 2.

<sup>10</sup> Вообще А. И. Щетников вводит читателя в заблуждение, утверждая, что термином ὁ φθόγγος в грамматике называли гласный звук (см.: Щетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита. С. 27). При заимствовании этой информации из словаря И. Х. Дворецкого (см.: Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. С. 1723; а его использование в качестве лексического справочника не вызывает сомнений), ему следовало бы обратить внимание в соответствующей статье, где дается шесть значений слова ὁ φθόγγος, на последний пример — «гласный звук», который лишен ссылок на античную литературу. И это весьма знаменательно. Общеизвестно, что «гласный» чаще всего передавался как: φωνήεις (см.: LS. P. 1968).

<sup>11</sup> Например, τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον ('система совершенная немодулирующая'), τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ('ундецима'), τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε ('дуодецима') и мн. др.



музыкальная система, оказывается, состоит не из звуков, а из «голосов». В некоторых случаях такой подход к термину доводит этого переводчика до полного абсурда. Так, например, в одной из его работ сказано: «Две натянутые струны <...> издавали один и тот же голос»<sup>12</sup>. Следовательно, неприемлем перевод термина «фтонг» везде и всегда как «голос». И это совершенно очевидно.

Комментируя этот термин, А. И. Щетников высказал еще одну мысль, вновь выявляющую полное незнание материала, с которым ему приходится работать при переводе «Руководства...» Никомаха: «Самым подходящим вариантом перевода был бы церковнославянский „глас“» (Там же). Но ведь речь идет не вообще о семантике слова «глас», а о его значении в музыкальном обиходе. Любой студент, изучавший историю русской музыки, прекрасно знает: несмотря на существование различных трактовок феномена древнерусского певческого искусства, именовавшегося «глас» (перевод византийского ὁ ἦχος), никто никогда не утверждал, что это «звук». «Глас» — более широкое понятие, включающее в себя, по мнению одних<sup>13</sup>, серию попевок, объединенных общим принципом организации, а по мнению других, «глас» — это обозначение той сложной средневековой многоуровневой системы, которая в новоевропейском отечественном музыкознании получила наименование «ладотональность»<sup>14</sup>. Можно только представить себе удивление и возмущение церковных певчих, которые узнали бы, что когда-нибудь и где-нибудь указание петь в первом или втором гласе будет трактоваться как в первом или втором «звуке»!

В заключение этого комментария вынужден обратить внимание на одну русскую версию оборота ἐλί παντί φθόγγυ ἰστάμενον, следующего после τὸ ἐνψῶνον и характеризующего интервальное звучание, словно оно

<sup>12</sup> Щетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита. С. 28.

<sup>13</sup> См., например: *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. М., 1899; *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII в.: Дисс. ... канд. искусствоведения. Ленингр. гос. консерватория. Л., 1979; *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки / Под общ. ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского. М., 1999. Вып. 1. С. 48; *Верυωτῆς Γ.* Λεξικὸ λειτουργικῶν καὶ τηλετουργικῶν ὄρων. Θεσσαλονίκη, 1988. Σ. 55.

<sup>14</sup> См.: *Герцман Е.* Византийское музыкознание. С. 175–200; *Его же.* Тайны истории древней музыки. С. 417–429.

«начинается с любого звука» (Мякин, Александрова. С. 180). Но при музыкальном звучании τὸ ἔνψδον не только начинается, но и завершается «на любом звуке». Уверен, Никомах здесь подразумевал нечто иное: интервал, «пребывающий (ἰστάμενον) при каждом музыкальном звуке». Ведь именно эта особенность — отличительная черта музыкального звучания<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> К сожалению, текст Никомаха изложен так, что невозможно установить, к чему относится ἐν ἅλασι τοῖς μέρεσι: к τὸ ἔνψδον или к ὁ φθόγγος? Это приводит в замешательство, и почти всегда<sup>16</sup> ἐν ἅλασι τοῖς μέρεσι переводится без определенного «адресата»<sup>17</sup>. В связи с этим мне показалось целесообразным подразумевать здесь ἐν ἅλασι τοῖς μέρεσι [τοῦ μέλους]. Ведь, по сути, мелос — это тот феномен, который включает в себя и τὸ ἔνψδον, и ὁ φθόγγος.

После комментируемого фрагмента, в переводе Т. Г. Мякина и Л. В. Александровой появились следующие полтора предложения: «И <в каждом случае> это — чистый, упорядоченный и поставленный звук. Он образуется как бы восхождением <...>» (Мякин, Александрова. С. 180). Все мои попытки обнаружить в тексте Никомаха нечто подобное не увенчались успехом. Вдобавок ко всему авторы публикации не указали, с какого издания грече-

<sup>15</sup> Забавно получается, когда «интервальный вид <...> исходит от всякого голоса» (Щетников. С. 76). Достаточно только мысленно представить себе певца или певицу, у которых «интервальный вид <...> исходит от всякого голоса», чтобы понять всю комичность возникающей ситуации.

<sup>16</sup> За исключением тех случаев, когда перевод вообще не имеет ничего общего с первоисточником. Например, как можно судить по итальянской публикации, ἐν ἅλασι τοῖς μέρεσι переведено «di volta in volta» (Zanoncelli. P. 145).

<sup>17</sup> Если сопоставлять варианты этой фразы с теми существительными, которые в них заменяют τὸ ἔνψδον и ὁ φθόγγος, то везде возникает полная неопределенность: «quae in omnibus partibus est» (Meibomius. P. 3; в «cantus» или «sonus?»), «produite dans les parties» (Ruelle. P. 11; в «le chant» или в «un son?»), «the change in all the parts» (Levin. Dissertation. P. 18; в «the intervallar species» или «on every note?»), «between each of its parts» (Barker. P. 248; «song» или «pitch?»), «во всех частях» (Щетников. С. 76; «интервального вида» или «голоса?»). Т. Г. Мякин и Л. В. Александрова, очевидно, не знали, что делать с этими «частями» (τοῖς μέρεσι), и просто подменили значение греческого слова на то, которое им показалось более подходящим. А в результате получилось: «выставляет его переменяющимся во всех отношениях» (Мякин, Александрова. С. 180). Однако здесь тоже не ясно: речь идет об отношениях «интервального вида» или «звука»?

ского текста они делали перевод. Но так как мне известны все опубликованные варианты «Руководства...», в которых нет ничего похожего на процитированный отрывок, остается предположить, что перевод был сделан с какой-то неизвестной науке рукописи. Ведь не могу же я допустить ситуацию, при которой такая обширная вставка сделана переводчиками самовольно!

<sup>6\*</sup> Совершенно очевидно, что τὰ μεγέθη в этом контексте — синоним «интервалов» (наряду с общепринятым в античном музыкознании термином τὸ διάστημα), хотя подразумеваются в таких случаях (см. также предложения 3 и 6 той же главы) интервальные величины, охватываемые последовательными музыкальными звуками. Поэтому для большей ясности текста я позволил себе перевести τὰ μεγέθη как «интервалы». Так поступила и Ф. Левин (см.: *Levin. Dissertation.* P. 18). Большинство же переводчиков дают буквальное значение этого термина — ‘величина’. Настаивая на том, что в данной главе τὸ μέγεθος выступает как «интервал», нужно отметить одну особенность текста: такая семантика слова сохраняется не на всем протяжении трактата (см. коммент. 7 к гл. III). Тем не менее у античных ученых это слово нередко встречается в значении ‘интервал’. Вот один пример: «Существует также тоновый интервал от гипергипаты [тетра хорда средних] к гипате и кварта от нэты [тетра хорда] отделенных к нэте [тетра хорда] верхних (καὶ ἔστιν ἴσον τὸ τονιαῖον μέγεθος τῆς ὑπερπλάτης πρὸς τὴν ὑλάτην καὶ τὸ διὰ τεσσάρων τῆς νήτης διεξυγμένων πρὸς τὴν νήτην ὑπερβολαίων)» (*Theon. Smyrn.* P. 89). Другой пример заимствован из того же источника: «Тот же самый интервал получается от гипаты [тетра хорда средних до нэты тетра хорда отделенных] (γίνεται δὲ ἴσον τὸ μέγεθος τὸ ἀπὸ τῆς ὑλάτης)» (*Ibid.* P. 88).

У А. И. Щетникова же с термином τὸ μέγεθος получился просто абсурд, так как в его переводе ὁ φθόγγος — всегда «голос»: «...величина каждого голоса отчетливо воспринимается отдельно» (*Щетников. С.* 76). Переводчику, очевидно, следовало бы объяснить читателю, что он понимает под «величиной» голоса, поскольку ни в античном, ни в современном музыкознании такого понятия до публикации его перевода не существовало. Не динамические ли это возможности голоса или его диапазона? Но как могут эти качества голоса «отчетливо восприниматься отдельно»(?), как сказано в переводе, или «величина голоса» — это нечто иное? Однако, к сожалению, авторский комментарий на этот счет отсутствует.

<sup>7\*</sup> Еще одно нелегкое место для перевода. В большинстве случаев получалось *суммирование*<sup>18</sup> «частей голоса»<sup>19</sup>. Более обоснованно здесь использовать «частицы звучания»<sup>20</sup>.

<sup>8\*</sup> Ф. Левин перевела τοῖς ἐπισημοῖς как «to trained ears» (*Levin. Dissertation. P. 18*). Представляется, что Никомах подразумевал здесь не только обладавших «натренированным слухом», но и вообще всех, кто разбирался в различных аспектах музыки, начиная от математических форм выражения ее интервалов вплоть до особенностей ее нравственно-этического влияния. Ограничение «сведущих» только сферой слуха неоправданно суживает понятие οἱ ἐπισημόντες.

<sup>9\*</sup> То есть звуком.

<sup>10\*</sup> Среди многих значений ἀναγνώσκομεν все отечественные переводчики (исключая меня) выбрали 'знаем' и в соответствии с этим построили предложение (см.: *Щетников. С. 77; Мякин, Александрова. С. 180*). Конечно, 'знать' — это одно из самых распространенных значений глагола ἀναγνώσκω. Однако сам текст говорит о том, что в нем описываются «звучащие события», а не те, которые совершаются беззвучно. При этом серия зарегистрированных значений ἀναγνώσκω дает возможность подобрать такое, которое соответствовало бы «звучащей ситуации». Если бы мои соотечественники перед тем, как приступить к работе над трактатом Никомаха, дали себе труд ознакомиться с исто-

<sup>18</sup> Именно так я посчитал возможным перевести ἡ σῶρεϊα не только потому, что «суммирование» хорошо соответствует представлениям Никомаха, описываемым в данном фрагменте, но и ввиду того, что кроме своих обычных значений это слово могло обозначать арифметическую прогрессию (см.: *LS. P. 1750*), т. е. некое упорядоченное множество.

<sup>19</sup> «Vocis partibus sibi invicem adpositis» (*Meibomius. P. 4*); «...un mélange des parties de la voix» (*Ruelle. P. 11*); «...a blending of the parts of the voice» (*Levin. Dissertation. P. 18*); «...the parts of the vocal sound» (*Barker. P. 248*); «...le parti del suono» (*Zanoncelli. P. 145*). А. И. Щетников ограничился фразой «во всех частях», предоставляя читателю возможность самостоятельно домысливать, о каких частях идет речь (*Щетников. С. 76*). Т. Г. Мякин и Л. В. Александрова, предлагая свою версию перевода, крайне свободно обошлись с текстом первоисточника, вследствие чего невозможно определить соответствие греческих слов и их русских эквивалентов (см.: *Мякин, Александрова. С. 180*).

<sup>20</sup> Именно так получается в некоторых европейских переводах: «...the parts of the vocal sound» (*Barker. P. 248*), «...le parti del suono» (*Zanoncelli. P. 145*). У русских переводчиков здесь тоже возникла несогласованность с греческим текстом. В одном случае откуда-то появились «одновременно звучащие (?) части звука» (*Щетников. С. 76*), а в другом — «примыкающие (?) части звучания» (*Мякин, Александрова. С. 180*).

рией его изданий, то они бы получили представление о сложившейся традиции перевода этого фрагмента, где для ἀναγινώσκω почти все использовали те слова из «своих» языков, которые подразумевали «читать»<sup>21</sup>. И это полностью оправдано содержанием текста. Более того, все говорит о том, что и этого недостаточно, поскольку автор подразумевал не просто чтение, которое может осуществляться беззвучно («про себя»), но чтение громкое, вслух, с ярко выраженным звуковым потоком. Вот тогда можно говорить об ином виде звучания, отличном от музыкального. Поэтому я хорошо понимаю Э. Баркера, в переводе которого можно прочесть «read aloud» (*Barker*. P. 249). Правда, последнее слово нужно было бы заключить в квадратные скобки, чтобы читатель был уведомлен о добавлении переводчика. Однако абсолютно во всех переводах «Руководства...», исключая русские, вообще отсутствует такая традиция, и западноевропейские читатели, знакомясь с предложенными им текстами, вынуждены думать, что буквально все в них принадлежит Никомаху. Безусловно, со строго научной точки зрения такое положение недопустимо.

<sup>11</sup> Именно «высотности звуков» (τὰς τῶν φθόγγων τάσεις, о термине ἡ τάσις см. § 1–2 наст. главы). Любая другая трактовка этого оборота противоречит содержанию излагаемого Никомахом материала. Поэтому совершенно верно поступили те, которые перевели τάσεις как «по высоте» (*Мякин, Александрова*. С. 180). Согласно же переводу А. И. Щетникова, в разговорной (немузыкальной) речи «мы не имеем никакой необходимости упорядочивать голоса и обособлять их друг от друга <...>» (*Щетников*. С. 77). Неужели у человека более одного голоса? Вот к чему приводит игнорирование музыкально-теоретического значения ἡ τάσις и толкование ὁ φθόγγος исключительно как 'голос' (см. коммент. 4)! Другие же переводчики представляли этот фрагмент без каких-либо казусов. Здесь следует отметить только версию Ш.-Э. Рюэля, который перевел τὰς τῶν φθόγγων τάσεις как «les tensions des sons», но при этом сделал сноску, в которой поясняет читателю, что это «метафорическое» замечание Никомаха, вызванное аналогиями с «la tension» струн лиры (*Ruelle*. P. 12). Иначе говоря, зная обычное значение ἡ τάσις ('натяжение', 'напряжение')<sup>22</sup>, он не догадывался о его специальном музыкально-теоретическом — высотности.

<sup>21</sup> Исключение составляет лишь итальянский перевод с «parlare» (*Zanoncelli*. P. 145).

<sup>22</sup> Очевидно, что это сугубо филологическое толкование, построенное лишь на этимологии ἡ τάσις, не учитывающее музыкально-теоретического аспекта термина. А. Ф. Лосев также понимал его исключительно как 'напряжение', 'натяжение' (См.: *Лосев*. V. С. 529). Подроб. о ἡ τάσις см. § 1–2 наст. главы.

<sup>12\*</sup> ἔκδηλα μεταξὺ καθ' ἑκάστον φθόγγον ποιεῖ τὰ μεγέθη. Когда τὸ μέγεθος — только «величина», а ὁ φθόγγος исключительно «голос», то в результате получается перевод, согласно которому человек во время пения «ясно отделяет голоса по их величине» (Щетников. С. 77). Здесь все те же загадки (см. коммент. б): оказывается, у одного человека может быть несколько голосов и каждый из них обладает своей величиной. Но объяснение этих «открытий» вновь отсутствует.

<sup>13\*</sup> Весь предшествующий ход мысли Никомаха говорит о том, что заключительный оборот фразы μεταβάλλων τὴν φωνὴν ἀπ' ἄλλου εἰς ἄλλον подразумевает φθόγγου или μεγέθους. Хотя в контексте фрагмента вернее было бы использовать ἢ τάσις: с 'одной [высотности] на другую'. Однако отсутствие женского рода выдает намерение автора. У Ф. Левин, крепко связанной с англоязычной традицией, согласно которой ὁ φθόγγος — это 'a note', данное место вообще упрощено до предела: «...spacing the voice and changing it from one note to another» (Levin. Dissertation. P. 19). В результате получается: перед поющим обязательно находится нотный текст, по которому он поет. Э. Баркер перевел это место более осторожно: «...shifting the vocal sound from one to the next» (Barker. P. 249).

<sup>14\*</sup> В энциклопедии Солона Михаэлидиса по непонятной причине глагол μελεάζειν объясняется как «означающий нечто между разговором и пением» («meaning something between speaking and singing». — *Michaelides S. The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia. London, 1978. P. 199*). И самое удивительное, при этом дается ссылка на комментируемое место «Руководства...» Никомаха. Хотя совершенно очевидно, здесь μελεάζειν противопоставляется тому, кто намерен «говорить» (λέγειν) и «читать» (ἀναγινώσκειν). Представляется, что С. Михаэлидис без проверки почти повторяет все сказанное об этом глаголе в самом популярном словаре: «execute a recitative»<sup>23</sup>. Хотя такое толкование подвергалось сомнению и в XIX, и в XX в.<sup>24</sup> «Руководство...» Никомаха — единственный музыкально-теоретический памятник Античности, содержащий глагол μελεάζω, поэтому его свидетельство должно рассматриваться как основополагающее.

<sup>15\*</sup> Опять-таки пифагорейцы.

<sup>23</sup> LS. P. 1096.

<sup>24</sup> См.: *Monro D. The Modes of Ancient Greek Music. Oxford, 1894. P. 115; Levin. Dissertation. P. 68–69.*

<sup>16\*</sup> Обсуждая переводы этого предложения, не могу не остановиться на попытках создать русскую версию данного текста. Уж слишком они отличаются от всех остальных. Например, А. И. Щетников предложил такой вариант, который может вызвать затруднения даже у самого подготовленного читателя: «И поскольку издаваемые человеком звуки делятся надвое, предполагается, что для них имеются и два места» (*Щетников. С. 77*). Уверен, даже самый глубокий анализ этого предложения не даст возможности понять его смысл (я уже не говорю о том, что часть предложения — οὐς ἐκατέρα κατέχε διερχομένη, φωντο εἶναι — осталась без внимания переводчика). Т. Г. Мякин и Л. В. Александрова перевели это предложение «своими словами», абсолютно не учитывая его грамматической конструкции и совершенно очевидное указание на «два диапазона» (δύο <...> τόλους, см. выше коммент. 1) двух различных звучаний (музыкального и немзыкального). Они представили комментируемую фразу как «каждый из них отличается своим местоположением» (*Мякин, Александрова. С. 180*). И в дальнейшем весь переведенный текст повествует не о разных диапазонах, а о каких-то «местоположениях». Неужели имеются в виду «местоположения» музыкального и немзыкального звучаний в звуковом пространстве? Но это неверно, ибо их регистры могут быть и общими, и различными. Так что же подразумевали переводчики? К сожалению, комментарий, объясняющий их позицию, отсутствует.

<sup>17\*</sup> В предлагаемом переводе τὸ μέγεθος представлено как ‘объем’, поскольку это слово, с одной стороны, лучше отражает размеры диапазона голоса, о котором идет речь, а с другой — не противоречит семантике τὸ μέγεθος.

Если же ὁ τόλος трактовать только как ‘место’, то в результате перевода получается предложение, тайный смысл которого еще долгое время будет обсуждаться в музыкознании: «Место (?) слитного голоса в отношении величины (?) считалось неопределенным по природе» (*Щетников. С. 77*). А когда к тексту Никомаха добавляется часть фразы «в том, что касается высоты» (*Мякин, Александрова. С. 180*), то необходимо ставить читателя в известность о внесенном дополнении переводчиков, ограждая его от авторского текста условными знаками. Кроме того, такая вставка противоречит содержанию последующей фразы Никомаха, где говорится не об отсутствии точной и определенной высотности звуков, а об объемах двух различных диапазонов.



<sup>18\*</sup> Выражение, относящееся к диапазону голоса, — τὸ οἰκεῖον πέρασ λαμβάνοντα («достигая собственного предела») — в одном из переводов превратилось в «возвращаясь в свои пенаты» (Мякин, Александрова. С. 180).

<sup>19\*</sup> То есть диапазона голоса.

<sup>20\*</sup> Если τὸ φωνητόν перевести «то, что выразимо голосом» (как допускает происхождение этого субстантивированного *adjectivum verbale*), то в толковании Никомаха не окажется никакой разницы между *слитным* и *интервальным* звучаниями. Ведь и в одном, и в другом случаях диапазон зависит от возможностей голоса. Хотя это действительно так, но главная мысль данной главы заключается в том, что при *слитном* и *интервальном* потоках голос по-разному производит звуки и поэтому верхней границей диапазона певческого звукового пространства являются не вообще любые доступные голосу высоты (даже писк и крик), а лишь те самые высокие звуки, которые могут быть спеты. Варианты всех переводов этого предложения имеют недостатки, поскольку в лучшем случае его окончание переводили буквально, и в результате верхняя граница вокального диапазона оказывалась зависящей исключительно от голоса<sup>25</sup>. А в одном из переводов τὸ φωνητόν вообще выпущено, и получается очень просто: «Началом его является первый слышимый звук, завершением — последний» (Щетников. С. 77). Но это бесконечно далеко от смысла текста Никомаха. Не спасает положение и такой вариант: «...началом его является первый слышимый звук, завершением же — конечный звучащий» (Мякин, Александрова. С. 180), поскольку как при музыкальном, так и при немзыкальном потоках конечный звук всегда будет звучащим. Следовательно, таким переводом их разница не может быть отмечена. Здесь важно видеть качество подразумеваемого звучания, и τὸ φωνητόν дает такую возможность.

В связи с этим можно обратить внимание на текст из «*Excerpta ex Nicomacho*» (фр. 6), где упоминаются буквы «οὓς δὴ καὶ μόνους τῶν στοιχείων φωνήεντάς τε καὶ φθογγήεντας καλοῦμεν (которые единственные среди букв мы называем гласными и вокальными)»<sup>26</sup>. Здесь как синонимы употребля-

<sup>25</sup> Ср.: «...quod ultimo a voce proferri» (Meibomius. P. 5), «...et son terme final» (Ruelle. P. 12), «...the utmost sound that can be uttered» (Levin. Dissertation. P. 19), «...the last which can be sounded» (Barker. P. 249), «...suo limite finale quella di emissione» (Zanoncelli. P. 145–147).

<sup>26</sup> У Вакхия это прилагательное также определяет гласные звуки: «Что такое слог? — Соединение двух или более букв, когда один [из них] непременно получается из гласных (Συλλαβὴ τί ἐστι; — Σύλληψις στοιχείων δύο ἢ πλείονων, πάντως ἑνὸς τῶν φωνηέντων παραλαμβανομένου)» (Bacch. Isag. 90).

ются прилагательные, однокоренные с ἡ φωνή и ὁ φθόγγος. А это является непосредственным аргументом в пользу того, что τὸ φωνητόν предполагало не любое звучание, а распевное.

<sup>21\*</sup> В англоязычной трактовке приравнивание ὁ φθόγγος к *a note* приводит к полному абсурду: «the magnitudes of notes»<sup>27</sup> (величина нот — ?!), а у остальных возникает почти такая же несуразица, как «величины звуков» или «величины голосов» (?)<sup>28</sup>. Ближе всех к тексту Никомаха оказался перевод «звуки по высоте» (Мякин, Александрова. С. 180). Однако, как мне представляется, здесь речь идет о громкости звука, поскольку в конце комментируемого предложения упоминается о звуках, «остающихся не замеченными даже слухом». Поэтому при переводе я вынужден был отказаться от pluralis τὰ μεγέθη.

<sup>22\*</sup> Букв.: ‘что действует слух’.

<sup>23\*</sup> К сожалению, отечественные переводчики перепутали субстантивированное прилагательное τὸ ζύικον (‘весы’), упомянутое Никомахом, с существительными τὸ ζυγόν, либо ὁ ζυγός, среди значений которых есть ‘ярмо’. Ну а фантазия, полностью оторванная от глубинного содержания материала трактата, привела к таким переводам: «...повозка(?) не замечает разных тел мельчайшего веса» (Щетников. С. 77) или «...повозка некоторые ничтожные по весу и объему тела не замечает» (Мякин, Александрова. С. 180). Подобные «трактовки» могут служить убедительным примером, насколько важно, приступая к работе над тем или иным источником, ознакомиться с уже выполненными переводами избранного текста на другие языки. Тогда, очевидно, удалось бы избежать столь очевидных просчетов, которые затронули не только это предложение.

<sup>24\*</sup> Существительное ἡ ῥοπή (здесь: ‘вес’, ‘значение’) происходит от глагола ῥέτω (‘получать перевес’, ‘утяжелять’). Это дало мне основание перевести ῥοπῆς ἀρχή τις как «некое начало утяжеления веса».

<sup>25\*</sup> Существительное ἡ ὑποδρομή, как известно, происходит от глагола ὑποτρέχω, среди зафиксированных значений которого есть ‘проникать’, ‘овладевать’. Поэтому фраза Никомаха τῆς ζυγικῆς ἐπιστήμης <...> τὴν πρώτην ὑποδρομήν означает «первое осмысление знания о весе» (букв.: ‘весового

<sup>27</sup> См., например: *Levin. Dissertation.* P. 19

<sup>28</sup> Ср.: «Sonorum magnitudines» (*Meibomius.* P. 5), «les grandeurs des sons» (*Ruelle.* P.12), «the magnitudes of sounds» (*Barker.* P. 249), «le grandeze dei suoni» (*Zanoncelli.* P. 147), «величины голосов» (Щетников. С. 77).

знания'). Я вынужден напоминать об этих общеизвестных данных, поскольку с переводом этого предложения происходят необъяснимые метаморфозы. Так, после того как А. И. Щетников увидел в τὸ ζύικον 'повозку' (см. коммент. 23), ему трудно было избежать трактовки ἡ ὑλοδρομῆ как 'ипподром'. Ведь звучит же ἡ ὑλοδρομῆ как 'ипподромэ'. И здесь для переводчика, очевидно, не имело никакого значения, что написание слова «ипподром» и его грамматический род несколько иные — ὁ ἰπλόδρομος. При подобной трактовке встреча двух слов («повозка» и «ипподром») привела А. И. Щетникова к такому переводу комментируемого предложения: «Но когда они (т. е. предметы малого веса. — Е. Г.) скапливаются вместе, впервые случается толчок (?), и мы говорим о повозке: „Вот и первая встреча на ипподроме“» (*Щетников. С. 77*). Остается только радоваться, что Никомах уже никогда не сможет ознакомиться с таким поистине уникальным прочтением своего текста! Другие переводчики избежали «ипподрома», но все же не ушли далеко от А. И. Щетникова: «И мы говорим тогда, понимая случившееся с повозкой, что вот она — первая встреча на пути» (*Мякин, Александрова. С. 180*). Не говоря уже о том, что такой перевод (кроме оборота «мы говорим тогда») никак не связан с греческим текстом, остается непонятно, каким образом «первая встреча на пути» соотносится с мыслью Никомаха.

Вообще нужно отметить, у многих переводчиков были проблемы с редко встречающимся в античной литературе словом ἡ ὑλοδρομῆ<sup>29</sup>. Некоторые из них толковали его «близко к тексту», а фактически отталкивались от собственного понимания смысла всего предложения<sup>30</sup>. Но никто из них, кроме моих соотечественников, не дошел до «ипподрома» и «первой встречи на пути».

<sup>26\*</sup> Пусть читатель сам оценит один из существующих переводов этого отрывка: «То, чего он<sup>31</sup> достигает в мелодическом и песенном продвижении,

<sup>29</sup> Небезынтересно обратить внимание на то, что самый авторитетный словарь (LS), где довольно активно используется лексика «Руководства...» Никомаха, в статье, посвященной ἡ ὑλοδρομῆ, не ссылается на комментируемое место из этого памятника и вообще приводит крайне скупой перечень значений, причем лишь самых основных и наиболее распространенных.

<sup>30</sup> «Librandi scientiae fines primum incurrisse» (*Meibomius. P. 5*), «...le pesage en est à sa première application» (*Ruelle. P. 13*), «...it is the first inkling of knowledge through the weighing process» (*Levin. Dissertation. P. 19*), «...the first candidate for the science of weighing» (*Barker. P. 249*), «...si inizia a determinare con precisione il peso» (*Zanoncelli. P. 145–147*).

<sup>31</sup> То есть голос.

мы и определяем как границу места этого звука» (*Щетников. С. 77*) Совершенно очевидно, первая половина этого предложения (включая непонятно откуда взявшуюся «границу») отсутствует в греческом тексте, а во втором извращен смысл основных специальных терминов: вместо «диапазона» вновь возникло злополучное «место», а «голос» превратился в «звук». Если бы речь шла о «границе голоса» (хотя в греческом предложении отсутствует какая-либо «граница»), то можно было бы понять получившийся перевод, но «граница звука» в данном контексте — что-то непонятное. Знакомство с таким переводом приводит к мысли, что автор плохо разбирается в таких понятиях, как «звук» и «голос».

В другой русской версии окончание предложения выглядит следующим образом: «...для нас первый слышимый звук — начало <музыкального> звукоряда» (*Мякин, Александрова. С. 180*). Конечно, это также не соответствует обороту ἀρχὴν τοῦ τῆς ἐνψοῦ φωνῆς τόπου. Во-первых, в греческом источнике не упоминается «звукоряд»<sup>32</sup>. Во-вторых, прежде те же самые переводчики придавали словам, составляющим в их версии «звукоряд», совершенно иные значения: ὁ τόπος — ‘место’, ἡ φωνή — ‘голос’, или ‘звук’, а ἐνψόος — ‘песенный’. Неужели сумма таких значений дает «звукоряд»? Хорошо известно, каким может оказаться результат перевода, когда в одном и том же разделе какой-либо специальный термин постоянно изменяет свое значение. Речь не идет о полисемантике специальной терминологии, которая характерна и для античного музыкознания, а только о тех случаях, когда в сравнительно небольшом фрагменте текста источника, посвященного изложению одной проблемы, один и тот же термин предстает в различных смысловых обликах.

<sup>27\*</sup> Представляется, что δι’ ἐμμελείας здесь выступает как «музыкально» (букв.: ‘посредством музыки’), поскольку в тексте описывается разница между диапазоном голоса при речи и при пении, иначе говоря — вне музыки и в музыке. Для убедительности такого противопоставления трактовка δι’ ἐμμελείας как «музыкально» полностью оправданна. Тем более, античная музыкально-теоретическая литература дает бесконечно много примеров именно такой семантики и существительного ἡ ἐμμελεία, и прилагательного

<sup>32</sup> У Никомаха «звукоряд» представлен существительными, происшедшими от глагола προβίβαζω (‘вести’, ‘продвигать’): πρόβασις — VII, 1, XII; προβίβασις — XII, 1; προβάδην — VII, 7.

ἔμμελής, и наречия ἔμμελῶς. Так, у Вакхия можно прочесть: «Сама же музыка из чего образуется? — Из музыкальных звуков и систем (Αὐτὴ δὲ ἡ μουσικὴ ἐκ τίνος σύκειται; — Ἐκ φθόγγων ἔμμελῶν καὶ συστημάτων)» (*Bacch. Isag.* 3). Объясняя понятие *diēsis*, он определяет его как «наименьшее, что наша природа способна музыкально понижать и повышать (Ἔδύνатаι ἡ ἡμετέρα φύσις ἔμμελῶς ἐλάχιστον ἀνεῖναι τε καὶ ἐπιτεῖναι)» (*Ibid.* 8). Аналогичным образом, представляя своим читателям термин *мелос*, Вакхий характеризует его как «возникающее благодаря музыкальным звукам понижение и повышение (Ἐνεσις καὶ ἐπίτασις δι' ἔμμελων φθόγγων γινομένη)» (*Ibid.* 19). То же самое и при определении тональности (ὁ τρόπος): «Форма музыкального соединения (Πλοκῆς ἔμμελοῦς σχῆμα)» (*Ibid.* 48). Но Вакхий — не единственный ученый, использовавший ἡ ἔμμελεία и однокоренные слова в таком значении. Анонимы Беллерманна убеждены: «Музыкальный звук — это разновидность музыкального звучания на одну высотность<sup>33</sup> (καὶ ἔστιν ὁ φθόγγος ἔμμελοῦς φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν)» (*Anon. De mus.* 21). Число подобных примеров можно было бы без труда умножить, и все они говорят о том, что среди многочисленных значений ἡ ἔμμελεία «музыка» была одним из самых распространенных. А так как содержание комментируемого предложения является частью сравнения особенностей музыкального и немusicalного диапазонов, то использование здесь слова «музыка» вполне уместно<sup>34</sup>.

Здесь представляется целесообразным обратить внимание читателя на ὁ τόπος, которое, в отличие от всех предыдущих фрагментов, обозначает 'место' (ср. коммент. 1).

<sup>28\*</sup> Несмотря на все недостатки такого выражения с точки зрения принятых стилистических критериев русского языка, я рискнул его оставить, так как оно достаточно точно передает греческое выражение τῆς ἀρτηριακῆς φωνῆς.

<sup>33</sup> Два одинаковых прилагательных («музыкальный») в данном переводе возникли из-за того, что к значению ἡ ἔμμελεία добавилась обязательная характеристика ὁ φθόγγος (см. коммент. 4).

<sup>34</sup> Издатели всегда весьма осторожно переводили δι' ἔμμελείας: «...concine pervenit, et cantus legibus progreditur» (*Meibomius.* P. 5), «...quelle procède mélodiquement et quelle marche dans les conditions du chant» (*Ruelle.* P. 13), «...while remaining melodic, and to which it can advance in song» (*Barker.* P. 249). Правда, в переводе Ф. Левин появилось «musically», но так было переведено не δι' ἔμμελείας, а ἐνφθῶς: «...it proceeds melodically and advances musically» (*Levin.* Dissertation. P. 20). В итальянской же версии из двух слов греческого текста, δι' ἔμμελείας καὶ ἐνφθῶς, осталось только одно, переведенное как «della musica» (*Zanoncelli.* P. 147). Поэтому не понятно, какое из них трактуется таким образом.

## § 1. Что есть музыка, а что — нет

Изложенные в этой главе теоретические воззрения Никомаха сводятся к двум основным положениям.

Согласно первому из них, звучание, осуществляемое голосом, подразделяется на две формы: *слитную* и *интервальную*, а иначе — на немзыкальную и музыкальную, — причем в изложении материала нетрудно отметить одну явную тенденцию: слитный (немзыкальный) звуковой поток автор описывает не как автономное явление, а при помощи сравнения с интервальным (музыкальным) звукодвижением. Такой методологический прием вытекал из уровня тогдашних знаний.

Дело в том, что музыкальное звучание было в древности более исследовано, чем немзыкальное. Для этого было несколько причин. Во-первых, музыкальное звучание занимало значительно меньшую область всеобщего звукового континуума. Если сравнить его со всем разнообразием проявлений немзыкальных звучаний (начиная от обычного человеческого разговора и кончая шумом деревьев, ударами грома и т. д.), то музыка выглядит неким небольшим островком в безбрежном звуковом океане природы. Поэтому ее акустические аспекты быстрее поддавались научному осмыслению, поскольку они, прежде всего, не столь многолики, как внемузыкальные звуковые формы. Кроме того, разнообразие «акустического устройства» музыкального материала также достаточно ограничено, опять-таки по сравнению с немзыкальным. Интервально-музыкальный поток более структурирован, и это обстоятельство способствует более легкому его познанию. Он расчленяется на отдельные составляющие: конкретную и строго определенную высотность ( $\eta$  τάσις) звука и расстояние между этими высотностями, именовавшиеся интервалами ( $\tau\alpha$  διαστήματα). Поэтому нет ничего удивительного в том, что Никомах описывал немзыкальный звучащий материал через известные ему свойства музыкального.

Но здесь было еще одно обстоятельство, которое очень важно для понимания никомаховского подхода к объяснению музыкального, а следовательно — и немзыкального.

Никомах, как подлинный пифагорец, всегда представляет себе любую смысловую часть музыкального пространства — будь то звук или интервал между звуками — как некую *величину*. И это было вполне естественно для

его понимания звукового мира. Ведь любая такая звуковая единица зависит от размеров тела, издающего звук, и от скорости его перемещения в пространстве, как тогда думали. Например, высота издаваемого струной звука находится в непосредственной зависимости от ее длины и ширины, а также от скорости ее вибрации. Все эти параметры могут быть выражены только числом, т. е. определенной *величиной* (τὸ μέγεθος). А так как эти звуки отличаются друг от друга высотностями, то расстояния между ними также выражаются величинами, но уже *величинами интервалов*. Поэтому пифагореец Никомах считает, что в музыкальном пространстве все звуки разрознены и отличаются «по величинам» (τοῖς μεγέθεσι) интервалов, а каждый звук причастен какой-то интервальной величине (μεγέθους μετέχει). Аналогичным образом, по мнению автора «Руководства...», при пении создаются «очевидные <...> величины (ἔκδηλα <...> τὰ μεγέθη)» и их постижение является, в конечном счете, освоением музыкального пространства<sup>35</sup>. Такой метод представления звучащей материи вполне естествен для пифагорейца, свято верившего в постулат: всё в мире есть число. Именно этим объясняется встречающаяся иногда в тексте взаимозаменяемость терминов τὸ μέγεθος ('величина') и τὸ διάστημα ('интервал').

Поэтому, когда Никомах переходит к описанию немusического звукового пространства, он это может делать только при помощи того же главного критерия, которым было определено устройство музыкальной ткани, т. е. посредством величины (τὸ μέγεθος). Однако здесь он вынужден регистрировать отсутствие точных величин, отмеченных в музыкальном звуковом потоке. Очевидно, немusическая ткань потому и была названа «слитной». По сложившимся представлениям, в ней звуковой поток не расчленяется на единицы, выражающиеся конкретными величинами, а все происходит «слитно», смешанно. Более того, чтобы убедить в этом своего читателя, автор трактата даже однажды раскрывает «музыкальный смысл» понятия *величина* и выводит вместо него один из его «музыкальных» (а не научно-математических) прототипов — *высотность*. Никомах утверждает, что при немusическом звукодвижении нет никакой необходимости «*делать ясные и отличающиеся между собой высотности звуков*» (τὰς τῶν φθόγγων τάσεις).

<sup>35</sup> Однако, как уже указывалось (см. коммент. 21), τὸ μέγεθος могло означать и 'громкость'.