



ARYSTOKSENOS Z TARENTU

Elementy rytmu¹

Elements of Rhythm

ABSTRACT: Aristoxenus *Elements of Rhythm* is the oldest preserved scientific treatise on rhythm. Till our times survived only the second book, but also this one is incomplete. Aristoxenus, as a devoted student of Aristotle, makes use of Aristotelian notions and methods of inquiry extensively. He introduces the distinction between matter of rhythm (*rhythmizomenon*) and rhythmical form (*rhythmos*), as well as makes parallels between Aristotelian theory of time, creating, moreover, a new notion of the smallest time-unit, which he call *protos chronos*.

KEY WORDS: Aristoxenus • rhythm • matter of rhythm • primary time • order • foot • *ratio*

Księga 2

1. Powiedzieliśmy już wcześniej, że rytm ma wiele natur (φύσεις) oraz jaka jest każda z nich, a także, z jakich przyczyn otrzymały tę sama nazwę i co jest ich podłożem. Teraz zaś powinniśmy powiedzieć o rytmie, który związany jest z muzyką².
2. Wcześniej zostało również wyjaśnione, że rytm związany jest z jednostkami czasowymi (χρόνοι)³ i ich percepcją. Teraz jednak należy powie-

¹ W manuskryptach tekst zachował się pod tytułem Ἀριστοξένου ῥυθμικῶν στοιχείων β'. Tłumaczenie na podstawie wydania: G. B. Pighi, *Aristoxeni rhythmica*, Bologne, Patron 1959.

² Greckie słowo ῥυθμός/ῥυσμός ma dużo szerszy zakres semantyczny niż polski rytm. Najstarszy przykład użycia tego słowa pochodzi z poezji Archilocha, gdzie oznacza dobry lub zły los (Fr. 128 West). Dla Demokryta natomiast ῥυσμός jest już kształtem materii (Fr. 38 Diels-Krantz). Arystydes Kwintilianus pisze, że rytm jest percypowany przez trzy zmysły, wzrok, słuch i dotyk, ale tylko dwa pierwsze związane są z rytmem muzycznym (*De mus.*, I, 13.18). Najstarszym świadectwem traktatu o rytmie muzycznym, niezachowanym jednak do naszych czasów, jest dzieło Demokryta *O rytmach i harmonii* (Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας, Diogenes Laertios, *Vita Phil.*, IX, 48).

³ Zastosowanie liczby mnogiej rzeczownika χρόνος (czas) wskazuje, że Arystoksenos ma na myśli nie ogólnie pojęty czas, lecz pewne przedziały czasowe. Por. Arystoteles, *Fizyka*, 237b28-30.

- dzieć o tym znowu, ponieważ w pewien sposób jest to punkt wyjścia wiedzy o rytmach⁴.
3. Należy rozróżnić dwie natury rytmu: sam rytm (ῥυθμός) oraz materię rytmu (ῥυθμιζόμενον)⁵, które mają się do siebie w takim samym sposób jak kształt (σχήμα) do kształtowanej materii (σχηματιζόμενον)⁶.
 4. Tak jak ciało fizyczne (σῶμα) przyjmuje wiele rodzajów kształtów, gdy jego części, wszystkie lub niektóre z nich, zorganizowane są na różne sposoby, tak i każda materia rytmu przyjmuje wiele różnych form i nie podług swej natury, lecz podług natury rytmu. Ta sama mowa bowiem, która zorganizowana jest w różnych jednostkach czasowych, przyjmuje takie różnice, które równe są różnicom wynikającym z natury rytmu jako takiego⁷. Ta sama zasada dotyczy również *melosu*⁸, jak i wszystkiego tego, co może być z natury zrytmizowane rytmem, który składa się z jednostek czasowych⁹.
 5. Od tego momentu do przytoczonej analogii należy zastosować percepcję, próbując zrozumieć każdy z obu wspomnianych przypadków, czyli czym jest rytm, a czym materia rytmu. Dla ciała zdolnego z natury przyjąć jakiś kształt żaden kształt nie jest z nim tożsamy. To rozdysponowanie¹⁰ części tego ciała jest kształtem, który powstaje w pewnym sensie z posiadania (ἐκ τοῦ σχεῖν) tych części. Stąd też wzięła się nazwa kształtu¹¹. I podobnie też rytm nie jest tożsamy z materią rytmu, lecz

⁴ Postrzeganie zmysłowe (αἴσθησις) jest według Arystotelesa początkiem poznania. Jest to poziom poznawania faktów jednostkowych, które następnie służą do konstruowania prawd ogólnych. Zob. Arystoteles, *Analityki wtóre*, 81a37-81b9.

⁵ Nawiązanie do Arystotelesowskiego podziału na materię i formę. Sam rytm jest formą, natomiast jeśli chodzi o materię, Arystoksenos nie korzysta z arystotelesowskich pojęć, takich jak ὅλη czy ὑποκείμενον, tylko formułuje nowe pojęcie τὸ ῥυθμιζόμενον, oznaczające dosłownie „to, co zrytmizowane”. W paragrafie 9 wymienia trzy rodzaje materii rytmu: mowę, *melos* i ruch ciała.

⁶ W *Fizyce* Arystotelesa znajdziemy frazę τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ σχηματιζόμενον, które potraktowane są jako synonimy i odnoszą się do materiału, takiego jak drewno czy brąz, które można ukształtować (*Fizyka*, 245b9). Natomiast w *Poetyce* tancerze to ci, którzy διὰ τῶν σχηματιζόμενων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις (dosł. przez ukształtowane rytmy naśladują charakter, emocje i działania; *Poetyka*, 1447a27-28).

⁷ Różnice te zostają omówione w paragrafach 22-29.

⁸ Nie należy mylić z melodią, która w teorii muzyki Arystoksenosa jest już aktualizacją pewnej formy.

⁹ Mowa naturalnie o tańcu.

¹⁰ διάθεσις – arystotelesowski termin oznaczający „wewnętrzny układ przedmiotu, który ma części, albo według miejsca, albo według potencji, albo według formy” (*Metafizyka*, 1022b1). Przeł. K. Leśniak.

¹¹ Etymologia nie do oddania w języku polskim. Grecki rzeczownik σχήμα (kształt) związany jest etymologicznie z czasownikiem σχεῖν (mieć, posiadać).

z rozdysponowaniem materii rytmu w pewien sposób i zorganizowania go w jednostkach czasowych takich czy innych.

6. Powyższe przypadki są jeszcze podobne w tym, że nie powstają same przez się. Jasne bowiem jest, że zarówno kształt nie może powstać, jeśli nie istnieje to, co ma go przyjąć, tak również rytm nie może powstać bez tego, co ma być zrytmizowane i tego, co podzieli czas. Czas bowiem sam się nie podzieli, jak już wcześniej powiedzieliśmy, lecz potrzebuje czegoś, co go podzieli¹². Dlatego konieczne byłoby, ażeby materia rytmu była podzielna na rozpoznawalne części¹³, którymi następnie podzieli czas.
7. Z tego, co zostało powiedziane i z samego fenomenu wynika, że rytm powstaje wtedy, gdy podział jednostek czasowych przyjmuje pewien określony porządek (τάξις)¹⁴. Nie każde bowiem uporządkowanie jednostek czasowych jest rytmiczne.
8. I nie potrzeba więcej dowodów, by przekonać się, że nie każde uporządkowanie jednostek czasowych jest rytmiczne. Należy jedynie poprowadzić naszą myśl poprzez analogie i dzięki nim próbować zrozumieć aż do momentu, gdy przyjdzie pewność wynikająca z samej rzeczy¹⁵. Jesteśmy na tyle zaznajomieni ze sposobem składania liter i interwałów, że gdy mówimy czy śpiewamy, nie łączymy ich ze sobą w każdy możliwy sposób. Istnieją bowiem pewne nieliczne sposoby, podług których łączymy je za sobą, liczne zaś, których ani nasz głos nie jest w stanie wybrzmieć, ani nasza percepcja przyjąć, lecz odrzuca. Z tego samego powodu harmonia (τὸ ἡμμοσμέvov) jest skonstruowana z mniejszej liczby form, a to, co nieharmoniczne zaś z większej¹⁶. Stanie się także jasne, że to samo

¹² Arystoteles, *Fizyka*, 220b 8-9: „A czas nie jest liczbą, przy pomocy której liczymy, lecz jest ilością rzeczy policzonych [...]”. Przeł. K. Leśniak.

¹³ Zob. paragraf 9.

¹⁴ Ideę „zadziwiającego porządku” Arystoksenos przypisuje również strukturze muzycznego *melosu* (*Harmonika*, 5 M). Łączy się to najprawdopodobniej z Arystotelesowskim pojęciem piękna: „Głównymi formami piękna jest porządek, symetria i wyrazistość, czym odznaczają się szczególnie nauki matematyczne.” (*Metafizyka*, 1078a36). Przeł. K. Leśniak. Związki między teorią rytmu i matematyką polegają na definiowaniu stóp rytmicznych poprzez stosunki liczbowe (zob. paragrafy 30–36).

¹⁵ Arystoksenos bardzo często traktuje doświadczenie słuchowe muzyka (rodzaj indukcji, ἐπαγωγὴ) jako wystarczający dowód w formułowaniu zasad (por. *Harmonika*, 53 M). W następnym zdaniu przedstawia analogicznie człowieka, który intuicyjnie wie, jak mówić, czyli *de facto* jak składać litery w mowie, niekoniecznie jednak znając przy tym zasady gramatyki.

¹⁶ Podobna analogia między składaniem liter w mowie i interwałów w muzyce występuje również w *Harmonice*: „A porządek tego, co melodyjne i niemelodyjne jest właśnie taki, jaki odnajdujemy w mowie podczas składania liter: sylaba bowiem nie powstaje ze złożenia liter w dowolny sposób, nawet jeśli są takie same, lecz w pewien sposób tak, a w pewien nie (37 M).”

prawo można zastosować do jednostek czasowych: liczne bowiem są ich współmierności (συμμετρίαι) i uporządkowania, które jawią się naszej percepcji jako obce, nieliczne zaś jako odpowiednie i zdolne do bycia uporządkowanym zgodnie z naturą rytmu. Materia rytmu jest zatem w pewien sposób wspólna zarówno dla rytmu, jak i arytmii, ponieważ jest zdolna z natury przyjąć oba te systemy, rytmiczny i arytmiczny¹⁷. Równie dobrze można powiedzieć, że należy rozważyć taką materię rytmu, która może przyjąć różnorodne wielkości jednostek czasowych i różnorodne ich połączenia.

9. Czas jest dzielony przez materię rytmu za pomocą części każdej z nich. Istnieją zaś trzy rodzaje materii rytmu: mowa, *melos* i ruch ciała. Tak więc mowa podzieli czas za pomocą swoich części, takich jak litery, sylaby, słowa i tak dalej¹⁸, *melos* za pomocą dźwięków, interwałów i systemów¹⁹, ruch zaś za pomocą gestów, pozycji i wszelkich innych części ruchu.
10. Nazwijmy czasem podstawowym (πρώτος τῶν χρόνων) taką jednostkę, która nie może być podzielona przez żadną materię rytmu; *disemem*, która jest podwójnie mierzona; *trisemem*, która potrójnie; *tetrasemem*, która poczwornie i podobnie dla pozostałych wielkości²⁰.
11. Funkcję czasu podstawowego należy spróbować zrozumieć w następujący sposób: dla percepcji charakterystyczne jest niepostrzeżenie w nieskończoność wzrostu natężenia szybkości ruchów, lecz zatrzymywanie gdzieś zmniejszonych jednostek czasowych, w których umieści się części tego, co jest w ruchu²¹. Mówię o rzeczach w ruchu, mając na myśli głos poruszający się podczas mówienia czy śpiewania, jak również ciało, które pokazuje figury czy tańczy, lub rzeczy poruszone pozostałymi takimi

¹⁷ Zastosowanie w teorii rytmu trzech zasad stawania się według Arystotelesa: formy, braku i materii (*Metafizyka*, 1070b18-19).

¹⁸ Arystoteles wymienia następujące części mowy: głoska (στοιχείον), sylaba, spółnik, przyimek, imię, czasownik, odmiany fleksyjne i zdanie (*Poetyka*, 1456b20-21). Arystoksenos, odmiennie niż Arystoteles, jako najmniejszą część mowy traktuje „literę” (γράμμα).

¹⁹ Złożenia z co najmniej dwóch interwałów (zob. *Harmonika*, 16 M).

²⁰ Tekst znany jako *Anonyma Bellermanniana* podaje graficzne przedstawienia disemu, trisemu, tetrasemu i pentasemu. Tam jednak funkcjonują pod nazwami: δίχρονος, τρίχρονος, τετράχρονος i πεντάχρονος (I, 1; ed. D. Najock)

²¹ Arystoksenos w całej swej teorii muzyki bardzo często podkreśla to, że ludzka percepcja funkcjonuje w pewnych określonych granicach. W *Harmonice* znajdziemy wiele fragmentów, w których Arystoksenos bada „czułość” zmysłu słuchu, jak np. poszukiwania rozpiętości między najniższym i najwyższym dźwiękiem stosowanym w muzyce (14 M) czy też badanie zakresów danego dźwięku (np. zwanego *lichanos*, 24–26 M). Por. Arystoteles, *O duszy*, 429a31-b5.

ruchami. Jeśli takie są właśnie te zjawiska, jasne jest, że muszą istnieć z konieczności najmniejsze jednostki czasowe, w których wykonawca (ὁ μελωδῶν) umieści każdy dźwięk. Ta sama zasada dotyczy naturalnie także sylab i gestów²².

12. Tę jednostkę czasową, w której nie można w żaden sposób umieścić ani dwóch dźwięków, ani dwóch sylab, ani też dwóch gestów, nazwiemy czasem podstawowym (πρῶτος χρόνος)²³. W jaki sposób percepcja pojmuje ten czas, wyjaśnimy na przykładzie schematu stóp.
13. Mówimy ponadto o pewnym czasie niezłożonym, ale w odniesieniu do jego zastosowania w kompozycji rytmicznej (πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν). Że kompozycja rytmiczna i sam rytm nie są tym samym, nie jest jeszcze rzeczą łatwą do wyjaśnienia na tym etapie rozważań, założmy to jednak na podstawie następującej analogii: ponieważ zaobserwowaliśmy już w naturze *melosu*, że kompozycja melodyczna (μελοποιία) nie jest tożsama ani z systemem, ani z tonacją, ani z rodzajem, ani też z modulacją, tak samo należy uważać, że mają się do siebie rytmy i kompozycje rytmiczne. Skoro odkryliśmy, że kompozycja melodyczna jest pewnym zastosowaniem *melosu*²⁴, tak więc i w *Rytmicie* twierdzimy, że kompozycja rytmiczna jest pewnym rodzajem zastosowania. Zrozumiemy to lepiej w dalszym ciągu naszego badania.
14. Mówimy zatem o złożonym i niezłożonym czasie w związku z zastosowaniem kompozycji rytmicznej w następujący sposób: jeśli pewna wielkość czasowa jest wypełniona (καταληφθῆ) przez jedną sylabę, dźwięk czy gest, nazwiemy ten czas niezłożonym; jeśli zaś ta sama wielkość jest wypełniona przez kilka dźwięków, sylab czy gestów, nazwiemy ją czasem złożonym. Pewną ideę tego, co powiedzieliśmy możemy zaczerpnąć z badania harmonii²⁵. Tam bowiem jedna i ta sama wielkość w rodzaju harmonicznym jest złożona, w rodzaju chromatycznym zaś niezłożona, a innym razem znowu, w rodzaju diatonicznym niezłożona, a w chro-

²² Nasza percepcja nie potrafi postrzegać wzrastającej w nieskończoność szybkości ruchu. Mowa jest oczywiście o rzeczach w ruchu, które są zdolne z natury przyjąć formę rytmu. Przykładowo, nie jesteśmy w stanie percypować gry na instrumencie nieskończenie szybko. Dźwięki zamazałyby się i byłyby nieczytelne dla naszych zmysłów. Dla odczytania znajdującego się w niej rytmu, musimy w pewnym momencie zatrzymać ruch. Albowiem, zgodnie z teorią czasu Arystotelesa, gdy wzrasta szybkość ruchu, czas zmniejsza się (*Fizyka*, 218b13-17). Istnieje zatem jakaś najmniejsza jednostka czasu, która wymagana jest w zjawisku rytmu, by dźwięk czy też ruch w tańcu był zrozumiały.

²³ Warto zwrócić uwagę, że Arystoksenos opisuje jednostkę czasową nie jako wielkość, lecz jako wypełnioną elementami.

²⁴ Zob. *Harmonika*, 38 M.

²⁵ Zob. *ibidem*, 61 M.

matycznym złożona. Czasami też jeden rodzaj spowoduje, że jedna i ta sama wielkość będzie raz złożona, a raz niezłożona, chociaż nie w tym samym miejscu systemu. Ta idea różni się od naszego problemu tym, że czas staje się złożony i niezłożony poprzez kompozycję rytmiczną, podczas gdy interwał poprzez same rodzaje lub porządek zawarty w systemie. Niech zatem pojęcia czasu złożonego i niezłożonego będą ogólnie zdefiniowane w ten sposób.

15. Mając zdefiniowany problem w ten sposób, nazwijmy w znaczeniu bezwzględny niezłożony ten czas, który przez żadną materię rytmu nie jest podzielony, i podobnie, złożonym ten czas, który jest dzielony przez każdą materię rytmu, a w pewien sposób złożonym i w pewien niezłożonym ten, który przez jakąś materię rytmu będzie podzielony, a przez inną nie. Tak więc w znaczeniu bezwzględny niezłożony byłby taki czas, który nie mógłby być wypełniony przez więcej sylab, dźwięków czy gestów; złożonym, który mógłby być wypełniony przez więcej niż jeden spośród wszystkich wymienionych; mieszanym zaś ten, którego cechą byłoby wypełnienie przez jeden dźwięk, lecz więcej sylab, lub też odwrotnie, przez jedną sylabę, lecz więcej dźwięków.
16. To, czym znamy rytm i czynimy go rozpoznawalnym dla percepcji jest stopa (πούς), jedna lub więcej.
17. Niektóre stopy składają się z dwóch jednostek czasowych, arsy i tezy²⁶, niektóre z trzech, dwóch ars i jednej tezy lub jednej arsy i dwóch tez, a jeszcze inne z czterech, dwóch ars i dwóch tez.
18. Nie jest możliwe, by stopa składała się z jednej jednostki czasowej, ponieważ jeden znak (σημείον) nie podzieli czasu, a bez podziału czasu z kolei nie wydaje się, by powstała stopa. Za to zaś, że stopa przyjmuje więcej niż dwa znaki, odpowiedzialne są wielkości stóp. Mniejsze stopy bowiem, ponieważ mają wielkości łatwe do objęcia przez percepcję, można łatwo uchwycić nawet dzięki dwóm znakom. Długie zaś stopy, przeciwnie, ponieważ mają wielkości trudne do objęcia przez percepcję²⁷, wymagają więcej znaków, ażeby wielkość całej stopy, podzielona na

²⁶ τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω – dosł. “to, co w górę i to, co w dół”; pojęcia stosowane zamiennie z ἄρισις i βᾶσις (np. paragraf 20). Arystydes Kwintylianus używa natomiast terminów ἄρισις i θέσις, które definiuje w następujący sposób: ἄρισις μὲν οὖν ἐστὶ φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταύτου μέρους („arsa jest ruchem ciała w górę, natomiast teza ruchem tej samej części w dół”; Arystydes Kwintylianus, *De musica*, 31.15-16).

²⁷ W paragrafie 11 Arystoksenos rozważał najkrótszą jednostkę czasu, którą nasza percepcja jest w stanie rozpoznać (tzw. czas podstawowy). Tutaj natomiast odnosi się do drugiej granicy zdolności naszej percepcji, czyli najdłuższej jednostki czasowej, którą możemy rozpoznać jako rytmiczną.

- więcej części, stała się łatwiejsza do uchwycenia. Dlaczego zaś stopa nie może składać się z więcej niż czterech znaków, którymi posługiwałyby się zgodnie ze swoją funkcją, pokażemy później.
19. Nie można jednak zbłądzić w tym, co zostało właśnie powiedziane uważając, że stopa nie jest dzielona na więcej niż cztery części. Albowiem niektóre stopy można podzielić na dwa razy większą liczbę od tej wspomnianej, a nawet wielokroć większą. Jednakże stopa sama w sobie nie dzieli się na więcej niż cztery części, lecz dzielona jest na takiego rodzaju podziały przez kompozycję rytmiczną. Należy rozważyć, że czymś innym są znaki, które zachowują funkcję stopy oraz podziały powstające poprzez kompozycje rytmiczną. I do tego należy jeszcze dodać, że znaki każdej stopy pozostają równe pod względem liczby i wielkości, podziały zaś powstające dzięki kompozycji rytmicznej, charakteryzują się ogromną różnorodnością. Stanie się to jasne w tym, co następuje.
 20. Każda stopa zdefiniowana jest przez pewną proporcjonalność stosunku [arsy i tezy] lub takiego rodzaju nieproporcjonalność, która będzie znajdowała się między dwoma stosunkami rozpoznawalnymi dla zmysłów. Można by to wyjaśnić w następujący sposób: jeśli weźmiemy dwie stopy, jedną mającą arse równą tezie, gdzie każda byłaby disemem [2:2], druga zaś z tezą będącą disemem i arse w połowie tak długą jak teza [2:1], a poza tym założymy jeszcze dodatkowo trzecią stopę, która ma tezę równą dwóm poprzednim, arsa zaś jest wielkością znajdującą się między arse pierwszej i drugiej stopy [2:1,5], to taka stopa będzie charakteryzowała się nieproporcjonalnym stosunkiem arsy do tezy. Nieproporcjonalność stosunku będzie więc znajdowała się między dwoma stosunkami rozpoznawalnymi dla zmysłów, równym i podwójnym [2:2 i 2:1]. Taka stopa nazywa się nieproporcjonalnym *choreios*²⁸.
 21. I nie należy tutaj zbłądzić nie rozumiejąc, w jaki sposób pojęcia proporcjonalności (ῥητός) i nieproporcjonalności (ἄλογος) odnoszą się do rytmu. Tak jak w regułach rządzących interwałami, gdzie z jednej strony mamy proporcjonalność odnoszącą się do *melosu*, która jest rozumiana najpierw jako możliwość zaśpiewania, a następnie jako rozpoznawalna wielkość (albo jako konsonanse i wielkość jednego tonu, albo też wszystkie inne wielkości im współmierne)²⁹, z drugiej zaś strony mamy proporcjonalność w samych stosunkach liczbowych, które mogą być niemożliwe do zaśpiewania, tak też w zasadach rytmu należy założyć,

²⁸ ὁ χορείος = τροχῆϊος, Cicero, *De Oratore*, 3.50.193, Plutarch, 2.114b (LSJ).

²⁹ W *Harmonice* Arystoksenos wspomina, że interwały mogą charakteryzować się proporcjonalnością (ῥητός) i nieproporcjonalnością (ἄλογος), jednak nie omawia szerzej tego zagadnienia (16 M).

że dzieje się podobnie z pojęciami proporcjonalności i nieproporcjonalności. Z jednej strony mamy bowiem proporcjonalność pojmowaną według natury rytmu, z drugiej zaś strony tylko według stosunków liczbowych. Wielkość czasu zatem, którą rozumie się jako proporcjonalną, najpierw powinna być możliwa do zastosowania w kompozycji rytmicznej, a następnie powinna być proporcjonalną częścią stopy, do której należy³⁰. Proporcjonalność, która jest wynikiem stosunku liczb, należy pojmować jak 1/12 część tonu w zasadach dotyczących interwałów czy też coś innego, co odnosi się do zmian między interwałami³¹. Jasne zatem jest z tego, co powiedzieliśmy, że środkowa wielkość obu ars nie będzie proporcjonalna do tezy. Nie istnieje bowiem żadna ich wspólna miara, która jest rytmiczna.

22. Załóżmy, że istnieje siedem różnic między stopami³²: najpierw więc różnią się między sobą wielkością (μεγέθει); po drugie, rodzajem (γένει); po trzecie, tym, że jedne stopy są racjonalne (ρήτοι), a drugie nieracjonalne (ἄλογοι); po czwarte, jedne są niezłożone (ἄσύνθετοι), a drugie złożone (σύνθετοι); po piąte, różnią między sobą w podziale (διαίρεσει); po szóste, różnią się między sobą w kształcie (σχηματι); i po siódme, antytezą (ἀντιθέσει).
23. Stopy różnią się między sobą wielkością, kiedy wielkości obejmowane przez te stopy są nierówne.
24. Rodzajem, kiedy stosunki stóp różnią się między sobą, jak wtedy, gdy jedna stopa ma stosunek równy [obu części], inna podwójny, a jeszcze inna jakiś kolejny stosunek rytmiczny³³.
25. Nieproporcjonalne stopy różnią się od proporcjonalnych tym, że stosunek czasu trwania arsy nie jest proporcjonalny do czasu trwania tezy³⁴.
26. Niezłożone różnią się od złożonych tym, że nie mogą być dzielone na stopy, złożone zaś mogą³⁵.

³⁰ Dla Arystoksenosa istnieje wyraźna różnica między proporcjami pojmowanymi czysto matematycznie, a tymi stosowanymi w jego teorii harmoniki czy rytmiki. Dla tych ostatnich bowiem podstawowym kryterium proporcjonalności jest stwierdzenie, czy stosuje się je w muzyce czy nie, a nie same liczby. Punktem wyjścia badań dla Arystoksenosa jest zawsze muzyka, którą słyszy.

³¹ Arystoksenos uważa, że najmniejszym interwałem, możliwym do zaśpiewania (czyli zgodnym z naturą *melosu*), jest 1/4 część tonu. Wszystkie mniejsze od tego interwały leżą poza naturą *melosu* (*Harmonika*, 46 M). 1/12 część tonu służy tylko do sprecyzowania różnic między interwałami (*Harmonika*, 25 M).

³² Podobna lista różnic dotyczy również interwałów (*Harmonika*, 16 M).

³³ Rodzaje stóp omówione w paragrafie 30.

³⁴ Zob. paragrafy 20–21.

³⁵ Zob. paragrafy 13–15.

27. Podziałem różnią się wtedy, gdy ta sama wielkość jest podzielona na nierówne części, zarówno jeśli chodzi o liczbę i wielkość, jak też tylko o jedną z nich.
28. Kształtem różnią się wtedy, gdy te same części tej samej wielkości nie są jednakowo uporządkowane.
29. Antytezą różnią się między sobą stopy, które mają odwrotny stosunek czasu trwania arsy do tezy. To rozróżnienie będzie występowało w stopach podobnych, jednak nierównych co do [porządku] czasu trwania arsy i tezy.
30. Istnieją trzy rodzaje stóp, które pozwalają na ciągłą kompozycję rytmiczną: daktyliczna, jambiczna i peonowa. Stopa daktyliczna pozostaje w równym stosunku [2:2], jambiczna w podwójnym [2:1], a peonowa zaś w hemiolicznym [3:2].
31. Najmniejsze stopy są w swej wielkości trisemem, ponieważ wielkość disemu spowodowałaby zupełnie zagęszczoną strukturę stóp. Te, które są trisemem, są stopami jambicznymi w rodzaju. W trzech jednostkach bowiem występuje tylko stosunek podwójny.
32. Drugie w kolejności są stopy, które mają wielkość tetrasemu. Są to stopy w rodzaju daktylicznym. W ich czterech jednostkach czasowych możliwe są dwa stosunki: równy [2:2] oraz potrójny [3:1]. Potrójny nie jest rytmiczny, podczas gdy równy należy do rodzaju daktylicznego.
33. Trzecia stopa według wielkości jest pentasemem. W jej pięciu jednostkach możliwe są dwa rodzaje stosunków: poczwórny [4:1] i hemioliczny [3:2]. Poczwórny nie jest rytmiczny, podczas gdy hemioliczny da w rezultacie rodzaj peonowy stopy.
34. Czwarta jest heksasemem. Wielkość ta jest wspólna dla dwóch rodzajów, jambicznego i daktylicznego, ponieważ z trzech stosunków zawierających się w sześciu jednostkach, równego, podwójnego i pięciokrotnego, ostatni wymieniony jest nierytmiczny, a poza tym stosunek równy jest charakterystyczny dla rodzaju daktylicznego, a podwójny dla jambicznego.
35. Wielkość heptasemu nie posiada żadnego podziału stopy. Spośród trzech stosunków, które znajdują się w siedmiu jednostkach, żaden nie jest rytmiczny. Jeden z nich to epitryt (4:3), drugi to stosunek pięciu do dwóch, trzeci zaś sześciokrotny.
36. Stąd piąta musi być wielkość oktasemu. Będą nimi stopy daktyliczne w rodzaju, ponieważ...

Przełożyła *Anna Maria Laskowska*

ARYSTOKSENOS Z TARENTU

ARYSTOKSENOS Z TARENTU (ok. 360 p.n.e. – 300 p.n.e.). – filozof i teoretyk muzyki, perypatetyk, uczeń Arystotelesa. Uważany za jednego z najwybitniejszych muzykologów oraz twórcę starożytnej nauki greckiej o muzyce. Autor wielu dzieł dotyczących tej problematyki (zachowanych we fragmentach). Wywarł wielki wpływ zarówno na współczesnych sobie, jak i późniejszych teoretyków muzyki.

ARISTOXENUS FROM TARENTUM (c. 360 – 300 BC) – Peripatetic philosopher and music theorist, pupil of Aristotle. He is widely considered as one of the greatest ancient musicologists and a founder of the Greek science of music. He authored many books on music, which survived in fragments. He exerted huge influence on both contemporary and following generations of musicologists.