Цыпин Вячеслав Геннадьевич

tsypine@yandex.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Лебедев Сергей Николаевич

olorulus@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Vyacheslav G. Tsypin

tsypine@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Russia

Sergey N. Lebedev

olorulus@mail.ru

Ph. D., Associate Professor, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Russia

Аннотация

Клеонид. Введение в гармонику. *Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина. Предисловие Сергея Лебедева.*

Учебник гармонии Клеонида — едва ли не самый популярный музыкально-теоретический текст на древнегреческом языке. Написанный в аристоксеновской традиции, трактат содержит все терминологические определения (с небольшими разъяснениями) основной «мусической» дисциплины греков — «гармоники», т. е. античного учения о гармонии. Настоящий материал включает предисловие (краткий обзор 500-летней традиции изучения Клеонида, проблемы авторства и датировки трактата) С. Н. Лебедева и новый русский перевод текста Клеонида (с научными комментариями) В. Г. Цыпина.

Ключевые слова: *Клеонид, история музыкальной науки, гармония, музыкальная терминология*

Abstract

Cleonides. Harmonic Introductory. *Translation and commentary by Vyacheslav Tsypin. Preface by Sergey Lebedev.*

Harmonic Introduction by Cleonides is probably the most popular Ancient Greek text on music theory. Written in Aristoxenian tradition, it contains a full set of definitions (with brief explanations) related to harmonics, the leading discipline of the scientific mousikē complex. The present paper includes preface (brief survey of 500 years of Cleonidian studies, review of authorship and dating problems) by Sergey Lebedev and the new Russian translation of Cleonides' text (with explanatory notes) by Vyacheslav Tsypin.

Keywords: *Cleonides, history of Western music theory, harmonics, terminology of music*

Клеонид
ВВЕДЕНИЕ В ГАРМОНИКУ

Перевод и комментарии Вячеслава Цыпина
Предисловие Сергея Лебедева

Учебник гармонии Клеони́да — едва ли не самый популярный музыкально-теоретический текст на древнегреческом языке. Античный автор определяет термины и кратко характеризует понятия основной «мусической» дисциплины — гармоники (т. е. учения о гармонии) — по порядку традиционных ее отделов: о звуках, об интервалах, о родах мелоса, о звукорядах («системах» и «видах»), о ладах, о метаболах и, наконец, о мелопее. Целостность текста в сочетании с доступностью изложения и обеспечили трактату Клеонида многовековую популярность.

«Гармоника» Клеонида принадлежит аристоксеновской традиции античной музыкальной науки[1], вплоть до прямых заимствований из «Гармоники» Аристоксена (прежде всего, в определениях базовых категорий старинной гармонии). Клеонид, очевидно, располагал более полными знаниями об учении Аристоксена, чем те, что дошли до наших дней во фрагментарном тексте под общим названием «Элементы гармоники». Это особенно заметно в разделах учебника, посвященных ладам и мелопее, обсуждение которых у Аристоксена заявлено, но (почти) не сохранилось. Вместе с тем, механически «надставлять» теорию Аристоксена теорией Клеонида нельзя[2]. Между Аристоксеном и Клеонидом пролегло несколько столетий истории музыки, которые не могли пройти для ее теории бесследно. Хотя Клеонид и заимствует Аристоксеново деление гармоники на семь частей, он

[1] Об аристоксеновской и пифагорейской традициях в греческой науке см. подробнее в издании «Гармоники» Птолемея, подготовленном В. Г. Цыпиным [3].

[2] Такой подход общепринят в трудах западных ученых. Из последнего см. огромную статью (фактически книгу) Ф. Цаминера «Гармоника и музыкальная теория в древней Греции», в новой немецкой «Истории музыкальной теории» [14].

меняет местами первую и третью ее части, отсюда меняется и метод постижения «гармоничного». У Аристоксена исследование начинается с рода мелоса, затем определяются интервалы и звуки. У Клеонида же гармония начинается со звука (что в большей степени свойственно пифагорейцам и позднейшим античным учениям в целом, как у Птолемея и Боэция), и лишь потом вводятся интервалы и роды. Клеонид, ссылаясь на Аристоксена, говорит о *тринадцати* ладах (ладовых звукорядах), притом что все другие аристоксеники (например, Аристид и Алипий) насчитывают *пятнадцать* ладов. Как и Аристоксен, Клеонид различает «окраски» родов[3]. Но если для Аристоксена все окраски были уравнены в правах, для Клеонида есть одна главная окраска, по отношению к которой остальные интерпретируются как вторичные. Существуют и другие тонкие различия между двумя (явно родственными) трактатами.

«Введение в гармонику» сохранилось в 49 списках-редакциях внутри 39 средневековых кодексов, самые ранние из которых (Vaticanus gr. 2338 и Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/3) датированы XII в. В восемнадцати списках оно атрибутировано Евклиду (IV в. до н. э.), в одиннадцати — Клеониду (Κλεονείδης), в девяти — александрийскому математику Паппу (III или IV в. н. э.), в одном — некоему Зосиме, в остальных текст передается анонимно. В тексте «Гармоники» нет ничего, что́ бы связывало ее со стилем и учением Евклида; потому идея тождественности автора музыкального учебника великому математику была отвергнута. Атрибуция Паппу была отвергнута по результатам стилистического сравнения «Гармоники» с сохранившимися (математически весьма основательными) трудами Паппа. Поскольку учебник гармоники приписан Клеониду в одной из двух древнейших рукописей[4], исследователи установили эту атрибуцию как основную, притом, что кроме имени, никаких других сведений о Клеониде нет[5].

Столь же неопределенна и датировка источника. Современный исследователь древнего текста обычно устанавливает terminus ante/post quem на основе авторских ссылок на «авторитеты», упоминаний исторических событий, географических локаций и т. п. «Гармоника» Клеонида в некотором смысле — образец «стертого» учебного жанра, в том смысле, что полемика с авторитетами (составная часть нормального «ученого» исследования) здесь полностью отсутствует, как отсутствуют и какие-либо исторические привязки и топонимы. Исследователю в буквальном смысле не за что «зацепиться». Видный американский источниковед и филолог-классик Томас Матисен — без каких-либо серьезных оснований — датировал Клеонида «не раньше чем II и не позже чем IV веком н. э.» [10, *368*]. Немцы традиционно (впрочем, тоже без особых оснований) помещают Клеонида во II в. [14, *63*].

Впервые в ренессансной Европе «Гармонику» напечатал (в виде латинского перевода) в 1497 г. в Венеции выдающийся гуманист Джорджо Валла (1447–1500) [5]. Греческий оригинал впервые был опубликован (под именем Евклида) в 1557 г. в Париже [7]. В 1652 г. его включил (также под именем Евклида) в свою знаменитую антологию датчанин-энциклопедист Марк Мейбом [4]. Критическое издание греческого оригинала впервые выполнил и опубликовал немецкий филолог Карл фон Ян (1836–1899) — оно и взято за основу данной работы [6]. Яну

---

[3] Для окраски рода Ю. Н. Холопов предлагал русский неологизм «хроя» (от греч. χρόα).

[4] В упомянутой ватиканской рукописи gr. 2338. В венецианском кодексе того же времени (Marcianus gr. app. cl. VI/3) «Гармоника» приписана «отвергнутому» Евклиду.

[5] Источниковедческая справка дана по книге Т. Матисена «Лира Аполлона» [10, *366–368*].

же принадлежит первый специализированный очерк о Клеониде (1870), для изучения этого источника в классической гимназии г. Ландсберга[6] [9].

Клеонида несколько раз переводили на современные языки. Еще до публикации критической редакции Яна Шарль-Эмиль Рюэль издал «Гармонику» (в 1884 году) на французском языке [8], а профессор МГУ Г. А. Иванов (в 1894 году, с обширными комментариями) — на русском [1]. Наиболее известен английский перевод, выполненный в 1950 году Оливером Странком [12][7]. Клеониду посвящена диссертация американца Джона Соломона, который в 1980 году в университете Северной Каролины (США) защитил свою «критическую редакцию» и комментированный перевод [11][8]. Изучением Клеонида в России занимался в начале XX века русский античник, чех по происхождению Вацлав Петр [2]. В последней четверти того же века интерес к Клеониду возродил Ю. Н. Холопов, положив его — наряду с Аристоксеном — в основу «греческой» части своего нового курса (в Московской консерватории) «Музыкально-теоретические системы».

---

[6] Ныне Гожув на западе Польши.

[7] Английский перевод Клеонида неоднократно переиздавался. Лучшая современная его редакция выполнена Т. Матисеном [13, *35–46*].

[8] Диссертация Соломона так и не была опубликована.

[I]

[*Определение, разделы гармоники*]

Гармоника есть теоретическая и практическая наука о природе гармоничного. А *гармоничное*[1] — то, что сложено из звуков и интервалов в определенном порядке. Разделов гармоники семь: о звуках, об интервалах, о родах, о системе, о ладе, о метаболе, о мелопее.

Звук — надлежащее[2] попадание голоса на одну высоту.

Интервал — то, что охватывается двумя разными по высоте звуками.

Род — то или иное разделение четырех звуков[3].

Система — то, что сложено более чем из одного интервала[4].

Лад — некое место голоса, принимающее систему, не имеющее ширины[5].

Метабола — переход из одного места [голоса] в другое, неподобное первому.

---

[1] ἡρμοσμένον. По мнению древних авторов, это — не то же, что и гармония: «Гармоничное отличается от гармонии так же, как исчисленное от числа: исчисленное есть число в материи или с материей; также и гармоничное есть гармония в материи или с материей» (Porph. Comm., p. 12. Цит. по: [3, *18*]).

[2] ἐμμελής, букв. «согласное», «стройное», т. е. допустимое, уместное, «какое следует», пригодное, не нарушающее порядок мелоса, не экмелическое. В данном случае под «эммеликой» автор подразумевает то, что сейчас называется точностью (или чистотой) звукоизвлечения, вырабатываемой на уроках сольфеджио и занятиях по специальности. Если голос (обычный или инструментальный) не сразу занимает нужную высоту, а некоторое время непредсказуемо «плавает» вокруг нее, такое звучание мы полагаем непригодным, называя его «грязью»; в древности же говорили «экмелика», как бы «вон из мелодии!».

[3] Т. е. тетрахорда.

[4] Т. е. некоторый звукоряд, состоящий из интервалов.

[5] *Лад* — τόνος, букв. «напряжение», «натяжение». Под *системой* здесь подразумевается звукоряд от просламбаномена до неты высших (так называемая «бо́льшая полная система») или до неты соединенных («меньшая полная система»). Каждый такой звукоряд располагался в том или ином *месте голоса* — более высоком («напряженном») или низком («расслабленном»), благодаря чему, скорее всего, и сформировалось понятие τόνος («тон»), учитывающее *степень напряженности* в том месте голоса, в которое помещена система. С другой стороны, будучи спроецированы на одно и то же место голоса (скажем, на одну октаву в среднем регистре), одинаково устроенные звукоряды многочисленных ладов, отличающиеся лишь по высоте, образуют *разные интервальные структуры,* которыми определяются глубинные, фундаментальные различия между античными модальными ладами. Подробнее см. [3, *369–404*].

Не имеющее ширины — ἀπλατής. Если исходить из того, что πλάτος («ширина») у античных авторов — второе измерение объекта после μῆκος («длины»), то отсутствие ширины у места голоса означало бы то, что оно *одномерно,* т. е. способно принять только *одну* не содержащую метаболы систему. Наличие метаболы — перехода в другую систему — предполагает совмещение по крайней мере двух ладовых звукорядов, для которых потребовалось бы два места голоса, а не одно. «Не имеющее ширины», я думаю, выражает принцип: «одно место голоса — одна система».

Мелопея[6] же есть использование того, что подлежит гармонике, в соответствии с той или иной задачей.

[II]

[*Свойства голоса. Слитное и интервальное его движение. Высота, повышение, понижение, высокое, низкое*]

Все перечисленное рассматривается [в гармонике], исходя из свойств голоса, у которого есть два [вида] движения: одно — так называемое слитное, речевое, другое — интервальное, мелодическое. При *слитном* движении голос делает повышения и понижения незаметно, нигде не останавливаясь, вплоть до затихания. При *интервальном* движении он, наоборот, делает остановки и промежутки между ними, то и другое располагая попеременно. Остановки мы называем высотами (τάσεις), переходы от одной высоты к другой — интервалами. То, что делает различными высоты, — повышение и понижение; их результат — высокое и низкое. Ведь возникающее от повышения приводит к высокому, а возникающее от понижения — к низкому. Высокое, таким образом, есть возникающее в результате повышения, а низкое — возникающее в результате понижения.

Высóты еще называют звуками: высóты [«натяжения»] — от щипковых инструментов, на которых натягивают [струны], а звуки — поскольку издаются голосом[7]. По высоте звуков бесконечно много, по функции (τῇ δυνάμει) же — восемнадцать в каждом роде[8].

[III]

[*Тетрахордные роды*]

Имеется три рода: диатоника, хроматика, энармоника.

Диатоника идет вниз таким образом: тон, тон, полутон; вверх — наоборот: полутон, тон, тон.

Хроматика — вниз: триполутон, полутон, полутон; вверх — наоборот: полутон, полутон, триполутон.

Энармоника — вниз: дитон, диеса, диеса; вверх — наоборот: диеса, диеса, дитон.

---

[6] μελοποιΐα, букв. «сочинение мелодий» — аналог современной композиции.

[7] Понятие *высоты* (τάσις, букв. «натяжение») действительно связано по смыслу со струнными инструментами, а *звук* (φθόγγος) и *голос* (φωνή) на общеязыковом уровне — синонимы. Тем не менее, греческие теоретики ничуть не реже говорят о *звуках* инструментов, чем человеческого голоса. С другой стороны, термин *высота* используется и по отношению к голосу, особенно в аристоксеновской традиции, коль скоро *звук,* как только что сказано, есть остановка *голоса* на определенной *высоте*. Имеется в виду прежде всего человеческий голос, однако по аналогии и «голос» инструмента. Что же касается теоретической гармоники, для нее это различение вообще не имеет принципиального значения.

[8] Звуки по функции — ступени ладового звукоряда, заключенные в системы. Согласно учению аристоксеников, ступенный состав каждого лада образуют две системы — бóльшая и меньшая, — включающие в себя пять тетрахордов: низших, средних, соединенных, отделенных и высших. Всего выходит восемнадцать звуков в каждом тетрахордном роде (см. далее по тексту).

[IV]

[*Звуки диатоники, хроматики и энармоники. Постоянные и подвижные звуки. Внепикнонные, нижне-, средне- и верхнепикнонные звуки*]

Звуки диатоники:

нета высших
диатоническая паранета высших
трита высших
нета отделенных
диатоническая паранета отделенных
трита отделенных
парамеса
нета соединенных
диатоническая паранета соединенных
трита соединенных
меса
диатоническая лихана средних
парипата средних
гипата средних
диатоническая лихана низших
парипата низших
гипата низших
просламбаномен.

Звуки хроматики:

нета высших
хроматическая паранета высших
трита высших
нета отделенных
хроматическая паранета отделенных
трита отделенных
парамеса
нета соединенных
хроматическая паранета соединенных
трита соединенных
меса
хроматическая лихана средних
парипата средних
гипата средних
хроматическая лихана низших
парипата низших
гипата низших
просламбаномен.

Звуки энармоники:

нета высших
энармоническая паранета высших
трита высших

нета отделенных
энармоническая паранета отделенных
трита отделенных
парамеса
нета соединенных
энармоническая паранета соединенных
энармоническая трита соединенных
меса
энармоническая лихана средних
парипата средних
гипата средних
энармоническая лихана низших
парипата низших
гипата низших
просламбаномен.

При смешении родов:

нета высших
диатоническая паранета высших
хроматическая паранета высших
энармоническая паранета высших
трита высших
нета отделенных
диатоническая паранета отделенных
хроматическая паранета отделенных
энармоническая паранета отделенных
трита отделенных
парамеса
нета соединенных
диатоническая паранета соединенных
хроматическая паранета соединенных
энармоническая паранета соединенных
трита соединенных
меса
диатоническая лихана средних
хроматическая лихана средних
энармоническая лихана средних
парипата средних
гипата средних
диатоническая лихана низших
хроматическая лихана низших
энармоническая лихана низших
парипата низших
гипата низших
просламбаномен[9].

[9] Если бы автор намеревался перечислить все различающиеся по высоте звуки, ему следовало бы упомянуть отдельно об энармонических тритах и паранетах, которые не совпадают с хроматическими и диатоническими (тогда как эти последние, наоборот, совпадают друг с другом).

Из перечисленных звуков одни — постоянные, другие — подвижные. Постоянные — те, которые не изменяются в различных родах, но остаются на одной высоте. Подвижные — наоборот, те, которые изменяются в различных родах и не остаются на одной высоте.

Постоянные — следующие восемь звуков: прослам6баномен, гипата низших, гипата средних, меса, нета соединенных, парамеса, нета отделенных, нета высших.

Подвижные — все те, что между ними.

(1) Из постоянных звуков одни — нижнепикнонные, другие — внепикнонные (охватывающие полные системы).

Нижнепикнонные — следующие пять: гипата низших, гипата средних, меса, парамеса, нета отделенных.

Внепикнонные (охватывающие полные системы) — остальные три: прослам6баномен, нета соединенных, нета высших.

(2) Из подвижных звуков одни — среднепикнонные, другие — верхнепикнонные, третьи — диатонические[10].

Среднепикнонных — пять: парипата низших, парипата средних, трита соединенных, трита отделенных, трита высших.

Верхнепикнонных тоже пять в зависимости от рода, т. е. в энармонике звуки энармонические, в хроматике — хроматические, а диатоника не имеет никакого отношения к пикнону.

В энармонике это энармоническая лихана низших, энармоническая лихана средних, энармоническая парипата соединенных, энармоническая паранета отделенных, энармоническая паранета высших.

В хроматике — хроматическая лихана низших, хроматическая лихана средних, хроматическая паранета соединенных, хроматическая паранета отделенных, хроматическая паранета высших.

В диатонике — диатоническая лихана низших, диатоническая лихана средних, диатоническая паранета соединенных, диатоническая паранета отделенных, диатоническая паранета высших.

[V]

[*Различия интервалов*]

Есть пять различий интервалов:

(1) по величине,

(2) по роду,

(3) консонансов и диссонансов,

(4) составных и несоставных,

(5) соизмеримых и несоизмеримых.

По величине одни из интервалов больше, другие — меньше, как, например, дитон, тон, полутон, кварта, квинта, октава и т. п.

---

[10] Функционально это те же верхнепикнонные звуки, однако выделенные в особую группу на том формальном основании, что в диатонике нет пикнона.

По роду одни интервалы диатонические, другие — хроматические, третьи — энармонические[11].

По созвучию одни из интервалов — консонансы, другие — диссонансы. Консонансы — кварта, квинта, октава и т. п. Диссонансы — все интервалы меньше кварты и все интервалы между консонансами. Меньше кварты диеса, полутон, тон, [триполутон], дитон; между консонансами тритон, тетратон, пентатон и т. п. Консонанс — это слияние двух звуков, более высокого и более низкого; диссонанс — напротив, несочетаемость двух звуков, которая оказывает не уравновешивающее, а, наоборот, раздражающее действие на слух.

По различию *сложения* одни из интервалов несоставные, другие — составные. Несоставные интервалы охватываются смежными звуками, как, например, гипатой/парипатой, лиханой/месой и т. д., а составные — несмежными, например месой/парипатой, месой/нетой, парамесой/гипатой. Некоторые интервалы бывают как составными, так и несоставными; это интервалы от полутона до дитона. Ведь в энармонике полутон составной, в хроматике и диатонике — несоставной; в хроматике тон составной, в диатонике — несоставной; полуторатон в хроматике несоставной, в диатонике — составной; дитон в энармонике несоставной, в хроматике и диатонике — составной. Все интервалы меньше полутона несоставные, больше дитона — составные.

В соответствии с различием *соизмеримого и несоизмеримого* одни интервалы соизмеримы, другие — несоизмеримы. Соизмеримы те, у которых можно [точно] определить величины, каковы, скажем, тон, полутон, дитон, тритон и т. п.; несоизмеримые же увеличивают или уменьшают их на некоторую невыразимую (ἀλόγῳ) величину.

[VI]

[*Возникновение тетрахордных родов*]

Родов — три, о которых уже было сказано. В самом деле, любая мелодия будет или диатонической, или хроматической, или энармонической, или совместной, или смешанной из них. Диатоническая пользуется диатоническим разделением, хроматическая — хроматическим, энармоническая — энармоническим. Совместная — сложенная из [одних] постоянных звуков, а смешанная — та, в которой обнаруживаются два или три родовых признака: диатоники и хроматики, или диатоники и энармоники, или хроматики и энармоники, или диатоники, хроматики и энармоники.

Возникают же различия родов из-за подвижных звуков: лихана движется в границах тона[12], парипата — диесы. Действительно, самая высокая лихана отстоит на тон от одного из охватывающих тетрахорд звуков, [а именно — верхнего], самая низкая — на дитон [от того же звука]. Равно и самая низкая парипата отстоит на диесу от нижнего из охватывающих тетрахорд звуков, самая высокая — на полутон.

---

[11] Подробнее об этом говорится в гл. VII.

[12] ἐν τονιαίῳ τόπῳ, букв. «в тоновом месте».

[VII]

[*Окраски родов*]

Окраски — разделения, представляющие собой разновидности рода. Соизмеримых[13], узнаваемых (γνώριμοι) окрасок шесть: одна энармоники, три хроматики, две диатоники.

(1) *Окраска энармоники* использует разделение самого рода:
дитон;
диеса, [равная четверти тона];
такая же диеса.

(2) Из хроматических разделений самая низкая окраска[14] — *мягкой хроматики:*
интервал, равный тону с половиной и с третью;
диеса, равная трети тона;
такая же диеса.

Полуторная хроматика:
несоставной интервал, равный семи четвертям тона;
диеса, полуторная по отношению к энармонической;
такая же диеса.

Тоновая хроматика использует разделение самого рода[15]:
полуторатон;
полутон;
полутон.

Упомянутые [окраски] хроматики названы по содержащимся в них пикнонам: тоновая хроматика — по содержащемуся в ней составному тону, полуторная — по содержащимся в ней диесам, полуторным по отношению к энармоническим, и точно так же мягкая хроматика — по наименьшему пикнону, потому что пикнон в ней понижается и сокращается[16].

(3) Из диатонических разделений одно называется мягкой диатоникой, другое — напряженной. Окраска *мягкой диатоники:*
несоставной интервал, равный пяти [энармоническим] диесам;
полутон;
несоставной интервал, равный трем [таким же] диесам.

Окраска *напряженной диатоники* имеет общее с самим родом разделение:
тон;
тон;
полутон.

---

[13] Т. е. состоящих из соизмеримых интервалов (см. выше, в гл. V).

[14] Окраска с самой низкой лиханой.

[15] Это означает (вопреки ранее данному определению окраски как разновидности рода), что существуют некие базовые разделения тетрахорда (всего их, как сказано, три), а окраски (хроматики и диатоники) представляют собой лишь *отклонения* (в соизмеримых интервалах; они указаны ниже) от основных разделений. В ранней гармонике (у Аристоксена), как и у Птолемея, нет признаков такой концепции, т. е. нет никаких «разделений самого рода», а окраски хроматики и диатоники равно представляют эти роды.

[16] «Мягкими» назывались звукоряды с более низкими ступенями, «напряженными» — с более высокими.

В числовой форме эти окраски могут быть показаны следующим образом. Предположим, что тон делится на двенадцать наименьших частиц, каждая из которых называется одной двенадцатой тона. Подобно тону и другие интервалы [делятся на эти же частицы]: полутон — на шесть двенадцатых тона, четвертитоновая диеса — на три двенадцатых, третитоновая диеса — на четыре двенадцатых, кварта в целом — на тридцать двенадцатых. В результате получаем следующие величины:

энармоника	3 + 3 + 24,
мягкая хроматика	4 + 4 + 22,
полуторная хроматика	4,5 + 4,5 + 21,
тоновая хроматика	6 + 6 + 18,
мягкая диатоника	6 + 9 + 15,
напряженная диатоника	6 + 12 + 12.

[VIII]

[*Различия систем: по величине, по роду, по консонантности*]

Различий систем — семь. Четыре из них те же, что и у интервалов:

(1) по величине;
(2) по роду;
(3) консонантного и диссонантного;
(4) соизмеримого и несоизмеримого.

Три свойственны только системам:

(5) смежного и прерывного;
(6) соединенного и разделенного;
(7) неизменного и переменного.

По величине отличаются бóльшие системы от меньших, как, например, октавная — от тритоновой, квинтовой, квартовой и т. п.

По роду диатонические системы отличаются от энармонических или хроматических, а хроматические или энармонические — от остальных.

В отношении *консонантного и диссонантного* будут отличаться системы, охватываемые консонирующими звуками, от систем, охватываемых диссонирующими. В неизменной системе есть шесть консонантных систем:

наименьшая — кварта, величиной в два с половиной тона (как, например, от гипаты низших до гипаты средних);

вторая — квинта, величиной в три с половиной тона (например, от просламбаномена до гипаты средних);

третья — октава, величиной в шесть тонов (как, например, от просламбаномена до месы);

четвертая — октава с квартой, восьми с половиной тонов (как от просламбаномена до неты соединенных или — в диатонике — до паранеты отделенных),

пятая — октава с квинтой, девяти с половиной тонов (как от просламбаномена до неты отделенных);

шестая — двойная октава, двенадцати тонов (как от просламбаномена до неты высших).

При этом диапазон голоса (τῆς φωνῆς τόπος) может увеличиваться вплоть до восьмого консонанса, т. е. до двойной октавы с квартой и двойной октавы с квинтой.

А диссонантные — все системы меньше кварты и между упомянутыми консонантными.

[IX]

[*Виды консонантных систем*]

Виды[17] [систем] одинаковой величины, сложенные из одних и тех же несоставных [интервалов] и [одинакового их] числа, возникают тогда, когда меняется порядок этих интервалов, т. е. при наличии чего-то неподобного (поскольку состоящее из всего равного и подобного видоизменений не создает).

(1) Есть *три вида кварты:*

первый — охватываемый нижнепикнонными звуками (как от гипаты низших до гипаты средних);

второй — охватываемый среднепикнонными звуками (как от парипаты низших до парипаты средних);

третий — охватываемый верхнепикнонными звуками (как от лиханы низших до лиханы средних).

В энармонике и хроматике виды консонантных [систем] берутся по положению пикнона, а в диатонике они не могут возникать в связи с пикноном, так как этот род делится [только] на полутоны и тоны[18]. В квартовом консонансе один полутон и два тона, в квинтовом — один полутон и три тона, в октавном — два полутона и пять тонов, и виды [консонантных систем] рассматриваются по положению полутонов. Таким образом, [в диатонике]

первый вид кварты тот, в котором полутон находится снизу от тонов;

второй — в котором полутон первый сверху;

третий — в котором полутон находится между тонами.

Эти [виды] идут от тех же и до тех же звуков, что и в других родах.

(2) Есть *четыре вида квинты:*

первый, охватываемый нижнепикнонными звуками, в котором [разделительный] тон первый сверху (как от гипаты средних до парамесы);

второй, охватываемый среднепикнонными звуками, в котором тон второй сверху (как от парипаты средних до триты отделенных);

третий, охватываемый верхнепикнонными звуками, в котором тон третий сверху (как от лиханы средних до паранеты отделенных);

---

[17] В данном случае *виды* — σχήματα, однако далее встречается и слово εἴδη. Поскольку, на мой взгляд, нет никакой разницы в их употреблении, я везде перевожу «виды».

[18] Автор имеет в виду *напряженную диатонику,* использующую «разделение самого рода». Перечисление видов кварты для мягкой диатоники, т. е. окраски диатонического рода, видимо, практического смысла не имело.

четвертый, охватываемый нижнепикнонными звуками, в котором тон первый снизу (как от месы до неты отделенных или от просламбаномена до гипаты средних).

В диатонике

первый вид тот, в котором полутон находится снизу;

второй — в котором полутон находится сверху;

третий — в котором полутон второй сверху;

четвертый — в котором полутон [второй[19]] снизу.

(3) Есть *семь видов октавы:*

первый, охватываемый нижнепикнонными звуками, в котором [разделительный] тон — первый сверху (как от гипаты низших до парамесы); древние называли его миксолидийским;

второй, охватываемый среднепикнонными звуками, в котором тон — второй сверху (как от парипаты низших до триты отделенных); его называли лидийским;

третий, охватываемый верхнепикнонными звуками, в котором тон — третий сверху (как от лиханы низших до паранеты отделенных); его называли фригийским;

четвертый, охватываемый нижнепикнонными звуками, в котором тон — четвертый сверху (как от гипаты средних до неты отделенных); его называли дорийским;

пятый, охватываемый среднепикнонными звуками, в котором тон — пятый сверху (как от парипаты средних до триты высших); его называли гиполидийским;

шестой, охватываемый верхнепикнонными звуками, в котором тон — шестой сверху (как от лиханы средних до паранеты высших); его называли гипофригийским;

седьмой, охватываемый нижнепикнонными звуками, в котором тон — первый снизу (как от месы до неты высших или от просламбаномена до месы); его называли и локрийским, и гиподорийским.

В диатонике

первый вид октавы — тот, в котором полутон первый снизу и четвертый сверху,

второй — в котором полутон третий снизу и первый сверху,

третий — в котором полутон второй снизу и сверху,

четвертый — в котором полутон первый снизу и третий сверху,

пятый — в котором полутон четвертый снизу и первый сверху,

шестой — в котором полутон третий снизу и второй сверху,

седьмой — в котором полутон второй снизу и третий сверху.

Эти [виды октавы] идут от тех же и до тех же звуков, что и в энармонике и хроматике, и имели те же имена[20].

---

[19] В оригинале ошибочно *первый*.

[20] Этнонимы видов октавы (фригийский, дорийский и др.) — одни и те же в диатонике, хроматике и энармонике.

[X]

[*Различия систем: соизмеримого и несоизмеримого, смежного и прерывного, соединенного и разделенного. Две полные системы: бóльшая и меньшая*]

В соответствии с различием *соизмеримого и несоизмеримого* системы, сложенные из соизмеримых интервалов, будут отличаться от систем из несоизмеримых. Те, что из соизмеримых, — соизмеримые, а те, что из несоизмеримых, — несоизмеримые.

В соответствии с различием *смежного и прерывного* системы, идущие по смежным звукам, будут отличаться от систем, пропускающих [звуки].

В соответствии с различием *соединенного и разделенного* системы, сложенные из соединенных тетрахордов, будут отличаться от систем, сложенных из отделенных. Соединение есть общий звук двух тетрахордов, идущих подряд и одинаковых по структуре. Разделение есть [интервал в один] тон между двумя тетрахордами, идущими подряд и одинаковыми по структуре. Соединений всего три: среднее, верхнее и нижнее.

Нижнее соединение принадлежит тетрахордам низших и средних, где общий звук — гипата средних.

Среднее соединение — тетрахордам средних и соединенных, где общий звук — меса.

Верхнее соединение — тетрахордам отделенных и высших, где общий звук — нета отделенных.

Есть одно разделение — тетрахордов средних и отделенных, которые разделяет общий тон между месой и парамесой[21].

Есть *две полных системы,* одна из которых меньшая, другая — бóльшая.

Меньшая образована соединением и идет от просламбаномена до неты соединенных. В нее входят три соединенных тетрахорда: низших, средних и соединенных, а также тон от просламбаномена до гипаты низших. Охватывающий меньшую систему консонанс — октава с квартой.

Бóльшая система образована разделением и идет от просламбаномена до неты высших. В нее входят четыре разделенных на пары и соединенных в каждой паре тетрахорда: низших, средних, отделенных, высших, а также два тона (от просламбаномена до гипаты низших и от парамесы до месы). Охватывающий бóльшую систему консонанс — двойная октава.

В неизменной системе пять тетрахордов, поскольку она сложена из двух полных систем. При этом два тетрахорда (низших и средних) — общие для обеих полных систем, тетрахорд соединенных принадлежит только полной системе, образованной соединением, а тетрахорды отделенных и высших — только полной системе, образованной разделением.

---

[21] Так называемый «разделительный тон», нижний звук которого (меса) принадлежит к тетрахорду средних, а верхний (парамеса) — отделенных. Поэтому тон «общий», хотя сам по себе этот интервал не входит в состав упомянутых тетрахордов.

[XI]

[*Различия систем: неизменного и переменного. Функция месы*]

В соответствии с различием *неизменного и переменного* простые системы будут отличаться от не простых. Простые системы организованы по отношению к одной месе, двойные — по отношению к двум, тройные — к трем и т. д. Меса — функция звука, от которого при разделении получается вверх несоставной тон (нейтральный тон системы[22]), а вниз — несоставной дитон, триполутон или тон [в зависимости от рода]. При соединении же [меса — функция звука], который в трех соединенных тетрахордах получается верхним звуком в среднем тетрахорде (или нижним — в верхнем). Исходя из месы познаются функции и остальных звуков: что представляет собой каждый из них, становится ясным в сопоставлении с ней[23].

[XII]

[*Четыре значения слова «тон»*]

О тоне говорится в четырех смыслах: как о звуке, об интервале, о месте голоса и о высоте.

(1) В смысле *звук* это слово используют те, кто упоминает, например, о «семитоновой»[24] форминге, как Терпандр или Ион. У первого так:

«Охладев к четырехзвучному пенью,
воспоем с семитоновой формингой мы новые гимны»,

у второго же так:

«О лира из одиннадцати струн, с десятком промежутков,
Для гармоничных тройственных[25] ладов!
А раньше-то на семитоновой играли, при двух тетрахордах,
Все эллины, прославляя свою скромную музу».

Да и многие другие пользовались этим словом [в том же смысле].

(2) В смысле же *интервала* [мы пользуемся этим словом], когда говорим, что от месы до парамесы — тон.

(3) В смысле *места голоса* — когда мы говорим о дорийском, фригийском, лидийском или каком-либо другом [тоне, т. е. ладе]. Согласно Аристоксену существует тринадцать ладов:

---

[22] ἀπαθῆ ὄντα τοῦ συστήματος. Тон от месы до парамесы «нейтрален» по отношению к тетрахордным родам, так как он — общий для всех разделений (в отличие от тонов, образующихся в напряженной диатонике).

[23] В тексте трактата (в качестве схолии) сохранилось следующее разъяснение: «Функция — это положение (τάξις, т. е. как бы «ранг», «чин») звука в системе, или: функция — это положение звука, благодаря которому мы распознаём все остальные звуки».

[24] Т. е. семизвучной, семиструнной.

[25] Речь идет, по-видимому, о тетрахордных родах. Предположительно, одиннадцатиструнная лира, в отличие от семиструнной, позволяла использовать одновременно три рода (энармонический, хроматический и диатонический), не перестраивая инструмент.

гипермиксолидийский (он называется также гиперфригийским);

миксолидийских — два, более высокий и более низкий (более высокий называется также гиперионийским, более низкий — гипердорийским);

лидийских — два, более высокий и более низкий (более низкий называется также эолийским);

фригийских — два, более высокий и более низкий (более низкий называется также ионийским);

дорийский — один;

гиполидийских — два, более высокий и более низкий (последний называется также гипоэолийским);

гипофригийских — два (более низкий называется также гипоионийским);

гиподорийский.

Самый высокий из них — гипермиксолидийский, самый низкий — гиподорийский. Смежные лады, от высших до нижнего, превосходят один другой на полутон (каждый второй — на тон, каждый третий — на три полутона, и т. д.). Гипермиксолидийский выше гиподорийского на октаву.

(4) О тоне говорится как о *высоте,* поскольку мы употребляем выражения «петь высоким тоном», «петь низким тоном»[26] или «использовать средний тон голоса».

[XIII]

[*Виды метабол*]

О метаболе говорится в четырех смыслах: применительно к роду, к системе, к ладу и к мелопее.

(1) Метабола *по роду* бывает тогда, когда произошел переход (μεταβολή) из диатоники в хроматику или энармонику, или из хроматики, а также энармоники, в любой другой род.

(2) *По системе* — когда произошел переход из соединения в разделение или обратно.

(3) *По ладу* — когда произошел переход из дорийского [лада] во фригийский, или из фригийского в лидийский, гипермиксолидийский, гиподорийский, или вообще — из любого из тринадцати ладов в любой другой. Метаболы бывают на полутон и более, вплоть до октавы; одни из них происходят на консонирующие интервалы, другие — на диссонирующие. Благозвучны (ἐμμελεῖς) те, которые совершаются на консонирующие интервалы или на тон. Из прочих метабол одни скорее благозвучные, нежели неблагозвучные, другие — наоборот[27]. Те, в которых больше общности, благозвучнее, в которых меньше — неблагозвучнее, ибо необходимо, чтобы при каждой метаболе было нечто общее: или звук, или интервал, или система. Общность же понимается по подобию звуков: когда в метаболах

[26] «Петь высоким тоном» — ὀξυτονεῖν, «петь низким тоном» — βαρυτονεῖν.

[27] Т. е. скорее неблагозвучные, нежели благозвучные. Перевод по смыслу (в оригинале место испорчено).

замещаются подобные по положению в пикноне звуки[28], возникает благозвучная метабола, когда неподобные — неблагозвучная.

(4) *По мелопее* — когда произошел переход из побудительного склада в угнетающий или успокоительный, или из успокоительного в любой другой.

Побудительный (διασταλτικός) склад мелопеи — тот, что выражает величие, возвышенность души, мужество, героические деяния и соответствующие переживания. Он используется в трагедии, а равно и в других [жанрах], которым присущи те же черты.

Угнетающий (συσταλτικός) склад — тот, с помощью которого душа приводится в подавленное, немужественное состояние. Подходит он для любовных переживаний, плачей и тому подобного.

Успокоительный (ἡσυχαστικός) склад — тот, что ведет к умиротворенности души, к раскованности и миролюбивому настроению. С ним сочетаются гимны, пеаны, энкомии, наставления (συμβουλαί) и т. п.

[XIV]

[*Мелопея*]

Мелопея — использование вышеупомянутых разделов гармоники, имеющих основополагающую значимость. Мелопея осуществляется посредством следующих четырех [видов движения голоса]: веде́ние, плетение, повторение, усиление.

Веде́ние (ἀγωγή) — движение мелодии по смежным звукам.

Плетение (πλοκή) — чередование интервалов[29].

Повторение (πεττεία) — многократное извлечение одного звука.

Усиление (τονή) — более продолжительная остановка голоса на одном звуке.

На этом завершается исследование о гармоничном.

---

[28] Нижнепикнонные — на нижнепикнонные, среднепикнонные — на среднепикнонные, верхнепикнонные — на верхнепикнонные (см. выше, в гл. IV).

[29] ἡ ἐναλλὰξ τῶν διαστημάτων θέσις παράλληλος, букв.: «поочередное взятие одного интервала за другим».

Использованная литература

1. Неизвестного автора Введение в гармонику / Пер. Г. А. Иванова // Филологическое обозрение. VII. Кн. I–II (Москва, 1894). С. 3–46, 181–230.
2. *Петр В.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.
3. *Птолемей*. Гармоника; *Порфирий*. Комментарий к Гармонике Птолемея / Издание подготовил В. Г. Цыпин. М.: Московская консерватория, 2013.
4. Antiquae musicae auctores septem, ed. Marcus Meibomius. Amstelodami, 1652.
5. Cleonidae harmonicum introductorium interprete Georgio Valla Placentino <...> Venetiis: Simon Bivilaqua, 1497.
6. Cleonidis isagoge // Musici scriptores Graeci, ed. Carl Jan. Lipsiae: Teubner, 1895.
7. Euclidis Rudimenta musices, ed. Johannes Pena. Parisiis, 1557.
8. L'Introduction harmonique de Cléonide <...>. Traduction française avec commentaire perpétuel par Ch.-E. Ruelle // Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, No. 3. Paris: Firmin-Didot, 1884.
9. *Jan C.* Die Harmonik des Aristoxenianers Kleoneides // Programm des Gymnasiums mit Realklassen zu Landsberg a.W. Landsberg: Schäffer, 1870. S. 1–23.
10. *Mathiesen Th.* Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln & London: Univ. of Nebraska Press, 1999.
11. *Solomon J.* Cleonides: Eisagōgē harmonikē: Critical edition, translation, and commentary. Diss., Univ. of North Carolina, 1980.
12. *Strunk O.* Source readings in music history from classical Antiquity through the Romantic era. N. Y.: W. W. Norton, 1950.
13. Strunk's Source readings in music history. Vol. I: Greek views of music / ed. by Th. Mathiesen. N. Y.: W. W. Norton, 1998.
14. *Zaminer F.* Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland // Geschichte der Musiktheorie. Bd. II. Darmstadt: Wissenschafliche Buchgesellschaft, 2006. S. 47–246.