

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА



Е. В. Герцман

**ПЕРВЫЙ
ЕВРОПЕЙСКИЙ УЧЕБНИК
ДЛЯ МУЗЫКАНТОВ**

Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
2019

ББК 85.31

Г41

Герцман Е. В.

Г41 Первый европейский учебник для музыкантов: монография. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — 268 с.

ISBN 978-5-8064-2649-0

Монография посвящена анализу и первому русскоязычному переводу трактата Гауденция «Введение в гармонику». Этот источник до сих пор не был объектом комплексного музыкально-антиковедческого исследования и пока остается на периферии внимания ученых. Настоящее издание призвано заполнить лакуну в современной науке. Эта публикация содержит текст памятника, его перевод и подробные комментарии. В монографии древний трактат рассматривается в контексте истории и теории античной и византийской музыки.

Автор представляет сочинение Гауденция в качестве уникального документа — как «учебное пособие» для музыкантов-практиков, поскольку это, возможно, первый из дошедших до нас памятников античной буквенной нотографии, где она излагается в учебной форме. Изучение опуса Гауденция, по мнению автора, проясняет некие детали в обучении практике древнего искусства.

Издание рассчитано на тех, кто интересуется не только историей античной музыкальной педагогики, но и вообще древней музыкальной цивилизацией.

ББК 85.31

© Е. В. Герцман, 2019

© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2019

© С. В. Лебединский, оформление обложки, 2019

ISBN 978-5-8064-2649-0

Оглавление

АУФТАКТ БЕЗ МУЗЫКИ	5
§ 1. О закрытом доступе к античной музыкальной педагогике	5
§ 2. Отталкиваясь от воспоминаний Кассиодора	18
§ 3. Рукописный тезаурус и первые публикации	23
§ 4. Включение в научный обиход	29
ВВЕДЕНИЕ В ГАРМОНИКУ ФИЛОСОФА ГАУДЕНЦИЯ	40
§ 1. О голосе	50
§ 2. О музыкальном звуке	60
§ 3. Об интервалах, а также о [термине] «тон» как интервале и системе	77
§ 4. О несоставных и составных интервалах, а также о системе	87
§ 5. О ладах	96
§ 6. Полная немодулирующая система	101
§ 7. О функции звуков	120
§ 8. Виды интервалов	129
§ 9. О симфониях	139
§ 10. О пропорциях симфоний	152
§ 11. Открытие пропорций симфоний	156
§ 12. Пропорция тона	164
§ 13. Пропорция лиммы и проблема двух неравных полутонов	170
§ 14. Числовая диаграмма тетрахорда	181

§ 15. Диаграмма напряженной хроматики.	186
§ 16. Два вида звуков в тетра хорде	187
§ 17. Виды тетра хорда и квинты	190
§ 18. Виды октахордной октавы	203
§ 19. Музыкальные знаки	209
§ 20. Значение полутоновой последовательности для музыкальных знаков	225
§ 21. Гомотоны	241
§ 22. Диаграммы тональностей в диатоническом ладе	254
КРАТКАЯ ПОСТЛЮДИЯ	260
Принятые сокращения античных и средневековых источников	265

АУФТАКТ БЕЗ МУЗЫКИ

§ 1

О закрытом доступе к античной музыкальной педагогике

Музыкальная педагогика имеет многовековую и нелегкую историю. Ее истоки восходят к эпохе становления человеческой цивилизации, поскольку приобщение к музыке являлось одним из этапов формирования той части культуры, которая неразрывно связана с просвещением. Но любые попытки познать этот древнейший период музыкальной педагогике наталкиваются на непреодолимые препятствия, поскольку история не сохранила никаких материалов, способных помочь хотя бы приблизиться к пониманию основных процессов, происходивших при зарождении этой области образования.

Первые надежды проникнуть в эту сферу европейской истории стали появляться при знакомстве с источниками, тематика которых отражает музыкальную жизнь Античности. Ведь их комплекс свидетельствует о том, что музыкальная культура этой эпохи была на высоком уровне. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить как восторженные, так и критические высказывания многих древнегреческих и древнеримских авторов о музыке, которые сохранились в их сочинениях. Более того, весьма показательны количество имен музыкантов разных специальностей, дошедших до нас в различных источниках: 107 певцов, 105 кифаристов, лиристов и исполнителей на псалтерии, 264 авлета, 72 сальпингиста¹. Учитывая эти данные, нужно отдавать себе отчет, что в действительности их было намного больше. Если даже допустить, что какая-то часть из них преподавала, то станет ясно, что масштабы педагогической практики были весьма широкими. Ведь совершенно очевидно, что и при популярности «автодидактов» (αὐτοδίδακτος — «самоучка») такая распространенность профессии музыканта была бы невозможна без активной педагогической работы. Даже любительский интерес

¹ Эти сведения приведены в изд.: Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб.: Изд-во «Квадривиум», 2019. Т. I–III. Passim.

к музыке в античном обществе также не мог быть весьма активным, как об этом свидетельствуют источники, без деятельности музыкантов-педагогов.

Действительно, античные историки признавали, что с древнейших времен музыкальное воспитание и образование привлекали внимание современников. Так, по словам столь авторитетного историка, как Плутарх Херонейский (I–II вв.), в древней Спарте, известной своим строгим воинским воспитанием молодежи, «с меньшей заботой относились к музыке и песнопениям» (Ἐσποῦδαζον δὲ καὶ περὶ τὰ μέλη καὶ τὰς ᾠδὰς οὐδὲν ἦττον — *Plut. Inst. Lac.* 238a)². Тот же автор упоминает «эфебов³, обучающихся грамматике, геометрии, риторике и музыке» (τῶν γράμματα καὶ γεωμετρίαν καὶ τὰ ῥητορικὰ καὶ μουσικὴν μανθανόντων ἐφήβων. — *Plut. Quast. conv.* IX 1, 736d, § 1). Такая практика была востребована обществом и поэтому Платон уверял, что «гимнастика [важна]⁴ для тела, а музыка — для души» ...ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική. — *Plat. Resp.* 376e). В своих планах по устройству «идеального государства» философ признавал, что «лира принимается [для обучения] в 13 лет, когда наступает подходящий возраст, а продолжается он следующие три [года]» (λύρας δὲ ἄψασθαι τρία μὲν ἔτη καὶ δέκα γεγονόσιν

² В настоящем издании ссылки на источники даются сокращенно (см. «Принятые сокращения изданий античных и средневековых источников»). Каждая ссылка состоит из двух частей: а) сокращенное имя автора и название (если сохранилось одно произведение данного автора, тогда дается лишь его имя или имя того, кому приписывается данный топос); б) цифры — «римские» указывают крупные разделы (номер книги, части, песни), а арабские — более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска искомого места указываются страницы конкретного издания (P.) или колонки (Col.). Ссылки на материалы византийской энциклопедии Суда (*Suid. Lex.*) даются без упоминания названий соответствующих статей, так как во всех случаях обсуждаемые персоналии, термины или темы являются одновременно и названиями статей, расположенных в алфавитном порядке. В угловых скобках текстов древнегреческих и латинских источников (< >) даются издательские вставки, а в квадратных ([]) — слова и фразы, признающиеся издателями дефектными. Каждый из таких случаев комментируется.

³ «Эфеб» (ὁ ἐφήβος) — юноша, достигший 16 или 18 лет. В разных государствах Элады этот возраст эфеба определялся неодинаково.

⁴ В публикующихся переводах в квадратных скобках ([]) даются слова, отсутствующие в древнегреческих и латинских источниках, но необходимые, по мнению переводчика, в русскоязычных версиях.

ἄρχεσθαι μέτριος ὁ χρόνος, ἐμμεῖναι δὲ ἕτερα τρία. — *Plat. Leg. VII* 809e–810a). Аристотель соглашается с указанной идеей и, высказывая точку зрения своих современников, как и многие, был убежден, что «обучение музыке соответствует природе такого возраста» (ἔστι δὲ ἀρμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἢ διδασκαλία τῆς μουσικῆς. — *Arist. Polit. VIII* 5, 10, 1340b, 14–15).

Конечно, не следует думать, что речь идет исключительно о профессиональном изучении музыки, «ибо она рассматривается [лишь как] развлечение свободных [граждан]» (γὰρ οἴονται διαγωγὴν εἶναι τῶν ἐλευθέρων. — *Arist. Polit. VIII* 2, 6, 1338a, 28–29). Ведь эта профессия не была среди уважаемых. Однако вряд ли следует сомневаться в том, что в античном обществе параллельно существовали два направления музыкальной педагогики. Одно из них — любительское, ставившее своей задачей приобщить слушателей к музыке, познакомить их с элементарными представлениями о восприятии разных музыкальных образов, научить отличать неодинаковые «племенные стили», а также приобрести критерии для верной оценки качества выступлений музыкантов и т. д. Более того, в некоторых случаях такая дидактика должна была познакомить учащихся с начальными навыками игры на самом популярном инструменте — лире, чтобы иметь возможность при необходимости и желании иногда сопровождать свое пение.

Другое педагогическое направление — профессиональное, дававшее основы для последующей работы в данной области. Как уже указывалось, такая специальность не только не пользовалась почетом, но и находилась на одной из самых низких ступеней в общественном сознании. Поэтому приобщение к этой профессии, как правило, передавалось «по наследству». В одном из платоновских диалогов, излагающих беседу Сократа с софистом Протагором (485/480–410/405 гг. до н. э.), сказано (*Plat. Protag.* 327b–c):

οἶε ἄν τι, ἔφη, μᾶλλον, ὦ Σώκρατες, Δумаешь ли ты, Сократ, спросил я, τῶν ἀγαθῶν ἀυλῆτῶν ἀγαθοῦς что сыновья хороших авлетов стан- ἀυλῆτὰς τοὺς υἱεῖς γίγνεσθαι ἢ новятся лучшими авлетами, чем τῶν φαύλων; [сыновья] плохих?⁵

⁵ Отсутствие необходимости цитировать построение, предшествующее данному отрывку, заставило несколько изменить при переводе грамматическую форму цитируемого древнегреческого фрагмента.

Οἶμαι μὲν οὖν, ἀλλὰ ὅτου ἔτυχε
ὁ υἱὸς εὐφρέστατος γενόμενος
εἰς αὐλήσιν, οὗτος ἂν ἐλλόγιμος
ἦξήθη, ὅτου δὲ ἀφύης, ἀκλεῆς·
καὶ πολλάκις μὲν ἀγαθοῦ αὐλητοῦ
φαῦλος ἂν ἀπέβη, πολλάκις δ' ἂν
φαύλου ἀγαθός· ἀλλ' οὖν αὐληταὶ
γούν πάντες ἦσαν ἱκανοὶ ὡς πρὸς
τοὺς ἰδιώτας καὶ μηδὲν αὐλήσεως
ἐπαΐνοντας.

Думаю, что нет, хотя оказалось, что сын которого рождается более одаренным для игры на авлосе, станет более прославленным, а [сын] которого не одарен, [тот окажется] забытым. Часто у хорошего авлета [сын] может получиться плохим [музыкантом], но [также] часто у плохого — хорошим. Однако все они [более] умелые авлеты по сравнению с неучами и с теми, [отцы которых] никак не причастны к авлосовому делу⁶.

Таким образом, профессиональное образование музыкантов-исполнителей, как правило, находилось в «семейных границах», и это только одна из причин, по которой его методология оставалась «закрытой» для посторонних.

Другой не менее важной причиной было отсутствие потребностей в обнародовании способов обучения игре на различных инструментах. Более того, если бы даже такой запрос существовал, то нет никакой уверенности, что уровень грамотности этих педагогов давал им возможность письменно фиксировать даже самые основные аспекты обучения. Ведь за все столетия истории Античности не сохранилось не только ни одного текста, написанного музыкантом-практиком, но не существует даже ни одного сообщения о таком опусе. Поэтому нет никаких надежд, что можно пытаться каким-то образом познать методику профессионального образования той эпохи. Она во многом была закрыта даже для современников, и естественно — для будущих поколений. Такова реальность, подтверждающаяся всем комплексом исторических свидетельств.

Вместе с тем профессия музыканта-учителя была весьма распространенной. Речь идет не только о тех исполнителях и композиторах (эти два художественных направления чаще всего воплощались в одном музыканте), которые запечатлены в истории как выдающиеся мастера, но не педагоги. Хотя вряд ли следует сомневаться, что абсолютное их большинство параллельно занималось и музыкальной педагогикой. Это было запечатлено еще в мифо-

⁶ Буквально «не прославлены авлосово», то есть не были известны как авлеты.

логической традиции. Не случайно в одном из так называемых «гомеровских гимнов» Музы и Аполлон представлены одновременно и как родители, и как учителя всех музыкантов (Hymn Hom. XXV 2–3):

Ἔκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκϋβόλου Ἄπόλλωνος ἄνδρες ᾠοῖδοι ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί.	Ведь от Муз и далекоразящего Аполлона на земле происходят певчие мужи и кифаристы.
--	---

Как известно, согласно мифу, музыкант Фамир был наказан за безнравственный поступок, так как решил соревноваться со своими учителями — Музами. Более того, в античном сознании нередко история музыки предстает как некий процесс передачи достижений от учителя к ученику. Так, например, авлет Олимп считался «учеником и возлюбленным Марсия» (μαθητῆς καὶ ἐρώμενος Μαρσύου. — *Suid. Lex. s. v.*), другого выдающегося авлета. А создатель «поликефалова нома»⁷ Кратет (Κράτητος), музыкант VII–VI вв. до н. э., «был учеником Олимпа» (γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου. — *Ps.-Plut. De mus.* 1133, § 7). Аристотель, повествуя о смене поколений эллинских композиторов и упоминая мастеров V в. до н. э. Фринида Митиленского и его ученика Тимофея Милетского, писал: «<...> если бы не было Тимофея, мы не имели бы [образцов] ценной композиции, а если бы не было Фринида, то не было бы Тимофея» (εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο. — *Aristot. Metaph. I II* 993b 14–16).

⁷ «Ном» (ὁ νόμος — буквально «закон») — название особого древнеэллинского жанра, получившего большое распространение как в инструментальной, так и в вокально-инструментальной музыке. Его название связано с традицией, передающейся в многочисленных источниках. Согласно им, «законы пели, чтобы они не забывались... и позже среди кифародов первые песни были названы тем же [именем — *номы*]» (πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα, ἦδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται, ...καὶ τῶν ὕστερον <κιθαρ>φῶν τὰς <ῶδας> τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας. — *Ps.-Aristot. Probl.* XIX 28). «Поликефалов ном» (ὁ πολυκέφαλος νόμος — буквально «многоглавый ном» — «авлетический ном» — (νόμος αὐλητικός) — программное произведение для солирующего авлоса, «повествующее» о борьбе Аполлона с многоголовым чудовищем Пифоном. Подробнее об этом см. соответствующую статью в изд.: *Герцман Е. В.* Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки.

Иначе говоря, ни для кого не было секретом, что выдающиеся композиторы-исполнители активно занимались педагогикой. Но, кроме них, история сохранила достаточно много свидетельств не о знаменитых мастерах, а о тех, кто был запечатлен в различных эпиграфических памятниках и в других источниках исключительно как «дидаскал» (ὁ διδάσκαλος — «учитель», «наставник»).

Сохранился ряд имен педагогов, обучавших детей и взрослых пению, а также игре на различных инструментах. Среди них можно назвать музыканта III в. до н. э. Демей (Δημέας) — «дидаскала кифародики» (διδάσκαλος κιθαρωδικῆς), то есть преподавателя особого вида музыкального искусства, предполагавшего выступление певца, аккомпанирующего себе на струнном инструменте⁸. Аналогичным образом, как «дидаскал кифародии» (κιθαρωδίας διδάσκαλος) отмечен некий Менекрат (Μενεκράτης. — *Dion. Hist. Rom.* LXIII 1, 1). Известны также «дидаскалы авлетов» (διδάσκαλοι ἀὐλητῶν), того же исторического периода — Лисипп, сын Ксенотима, аркадянин (Λύσιππος Ξενοτύμου, Ἀρκάς), и Никодром (Νικόδρομος)⁹.

В одном из источников сохранилось даже сообщение о музыкальной школе знаменитого афинского кифариста Стратоника (Στρατόνικος), деятельность которого связывают с IV в. до н. э. Хотя большинство дошедших сведений говорят о нем как об острослове, но даже в этой «немузыкальной информации» уцелело одно шуточно-забавное высказывание, содержащее важное упоминание (*Athen.* VIII 348d, § 41):

Διδάσκων γὰρ κιθαριστάς, ἐπειδὴ ἐν τῷ διδασκαλείῳ εἶχεν ἐννέα μὲν εἰκόνας τῶν Μουσῶν, τοῦ δὲ Ἀπόλλωνος μίαν, μαθητὰς δὲ δύο, πυθθανομένου τινὸς πόσους ἔχοι μαθητὰς, ἔφη «σὺν τοῖς θεοῖς δώδεκα».	Обучая игре на кифаре, он в [своей] школе имел девять изваяний Муз и одну [скульптуру] Аполлона, но учеников [было всего] два. Однако когда кто-то спросил, сколько он имеет учеников, он сказал: «[благо- даря] богам — двенадцать».
--	---

В этом полуанекдотическом рассказе, где к двум ученикам присоединяются девять Муз и Аполлон, как представляется, скрыто

⁸ Στέφανης Ι. Διονυσιακοὶ τέχνηται. Συμβολὲς στὴν προσωπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν. Ἡράκλειο, 1988 (далее — Στέφανης Ι). № 606.

⁹ Ibid. № 1587 и № 1831.

присутствует бытовавшее в профессиональной среде музыкантов уважительное отношение к педагогам, обучающим игре на кифаре и имеющим свою «школу» (τὸ διδασκαλεῖον)¹⁰. Именно это обстоятельство заставило Стратоника, пусть с саркастическим намеком на богов, но все же увеличить количество учеников. А если такая школа существовала под руководством кифариста Стратоника, то не исключено, что таких школ было достаточно много, как и кифаристов.

Еще более многочисленны уцелевшие имена «дидаскалов хора» (διδάσκαλοι χοροῦ). Очевидно, самый ранний из сохранившихся в документах специалист такого профиля — Пантакл (Παντακλῆς), обучавший различные хоры, побеждавшие на соревнованиях во второй половине V в. до н. э.¹¹ А от IV в. до н. э. сохранились сведения о шести «хормейстерах»: это Харилай Локрский (Χαρίλαος Λοκρός), подготовивший для участия в соревнованиях мужской хор, победивший на «Дионисиях»¹² в Афинах¹³, и Навплий (Ναύπλιος) — руководитель хора, победившего на «Таргеллиях»¹⁴ в том же горо-

¹⁰ В этом же значении данное существительное присутствует и в одном из сочинений Платона. Его план «идеального государства» должен был иметь особый закон, который философ описывает так: «Закон о воспитании предполагает назначать руководителей гимнасий и школ» (Παιδείας μὲν βούλεται λέγειν ὁ νόμος γυμνασίων καὶ διδασκαλείων ἐπιμελητὰς. — *Plat. Legg. VI 764c*). Как известно, «гимнасий» (τὸ γυμνάσιον) — общественное место для физических упражнений, а также различных философских дискуссий.

¹¹ *Στέφανης I*. № 1992.

¹² Четыре раза в году отмечались праздники, посвященные Дионису. Так, «Малые Дионисии» (τὰ μικρὰ Διονύσια) или «Сельские Дионисии» (τὰ κατ' ἀγροῦς Διονύσια) проводились в месяце «посидеоне» (Ποσειδεῶν — его приблизительный период: декабрь — январь) и были связаны с первой пробой молодого вина. В месяце «гамелионе» (Γαμηλίων — буквально «свадебный», проходивший на рубеже января и февраля) праздновались трехдневные «Ленейские Дионисии» (τὰ Διονύσια Λήνια) или иначе — «Ленеи» (τὰ Λήνια, от ἡ ληνός — чан, в котором давили виноград). И, наконец, кульминацией всех дионисийских торжеств были «Великие Дионисии» (τὰ μεγάλα Διονύσια) или «Городские Дионисии» (τὰ ἀστικά Διονύσια), наступавшие в месяце «элафеболионе» (Ἐλαφειβολίων — первая половина апреля). Во время их проведения не только «лилось рекой» вино, но и звучала как вокальная, так и инструментальная музыка, связанная с дионисийским культом: начиная от дифирамба и кончая непристойными «фаликами».

¹³ *Στέφανης I*. № 2612.

¹⁴ «Таргелии» (τὰ Θαργήλια), получившие свое наименование от месяца аттического календаря «таргелиона» (ὁ Θαργηλίων — приблизительный его период

де¹⁵. От этого исторического периода уцелели также имена педагогов, обучавших детские хоры: Лисиада, афинянина (Λύσιάδης Ἀθηναῖος), Полизела Фиванского (Πολύζηλος Θηβαῖος), Фидия Опунтского (Φειδίας Ὀπούντιος) и Памфила Агнунтского¹⁶ (Πάμφιλος Ἀγνούσιος)¹⁷.

В источниках запечатлены два имени дидаскалов хора III в. до н. э.: Пронома, сына Диогейта, фиванца (Πρόνομος Διογείτονος Θηβαῖος), работавшего с детским хором, Филиона, сына Филомела, афинянина (Φιλίων Φιλομήλου, Ἀθηναῖος) — певца и дидаскала трагического хора, то есть коллектива, участвовавшего в театральных представлениях¹⁸.

Из II в. до н. э. до нас дошло только имя Сосибия, афинянина (Σωσίβιος, Ἀθηναῖος), подготовившего выступление детского хора филы Пандиониды и победившего на конкурсе в Афинах¹⁹.

Сохранились сведения о двух дидаскалах трагических хоров I в. до н. э.: это Левкий, сын Левкия, афинянин (Λεύκιος Λευκίου, Ἀθηναῖος), и Никократ, сын Теопомпа, афинянин (Νεικοκράτης Θεοπόμπου Ἀθηναῖος)²⁰.

В этот каталог можно добавить четырех хормейстеров II в.: дидаскала театрального хора Агафокла Афинского (Ἀγαθοκλῆς Ἀθηναῖος) и дидаскалов «любительских хоров» — Мерагена, сына Мерагена, филийца (Μοιραγένης Μοιραγένου Φυλάσιος)²¹, Ти[берия] Кл[авдия] Сотера (Τι. Κλ. Σωτήρ) и Фронти[на], сына Фронтина, фокейца (Φροντί[κ]ος Φροντίου, Φωκαεὺς)²². А живший в это же столетие некий Клеон, сын Евмела, афинянин (Κλέων Εὐμήλου Ἀθηναῖος), был не только дидаскалом хора, но и певцом²³.

от середины мая до середины июня), — древнеэллинский праздник жатвы в честь Аполлона и Артемиды. Он нередко сопровождался спортивными состязаниями и музыкальными конкурсами.

¹⁵ *Στέφανης I*. № 1772

¹⁶ То есть житель или уроженец дема Агнунта (Ἀγνῶς); «дем» (ὁ δῆμος) — территориальный округ в Древней Греции, часть «филы» (ἡ φυλή) — территориально-политической общины.

¹⁷ *Στέφανης I*. № 1575, № 2097, № 2467, № 1985.

¹⁸ *Ibid.* № 2148 и № 2511.

¹⁹ *Ibid.* № 2343.

²⁰ *Ibid.* № 154 и № 1843.

²¹ То есть житель дема Фила (Φυλή) в аттической филе Энеида (Οἰνηίς).

²² *Στέφανης I*. № 23, № 1734, № 2369, № 2582.

²³ *Ibid.* № 1461.

Один из памятников донес до нас имя хородидаскала III в. Аврелия Зосимиана, сына Гликона, теспийца (Ἀὐρή[λιος] Ζωσιμῖνός Γλύκωνος Θεσπιεύς) — дидаскала хора, победившего на «Мусеях»²⁴ в Теспиях²⁵.

А ведь это только сохранившиеся имена. Поэтому нетрудно себе представить существовавший масштаб музыкально-педагогической деятельности. Но к величайшему сожалению познание самой музыкальной дидактики тех времен, по указанным выше причинам, для науки недоступно. И это обстоятельство создает такое положение, при котором любое историческое сообщение, и даже косвенное, но потенциально могущее содержать сведения о музыкальной педагогике, заставляет приложить максимум аналитических усилий в надежде обнаружить хотя бы какие-то детали искомой области музыкальной культуры. Но в абсолютном большинстве случаев положительные ожидания завершаются полным разочарованием.

Для этого существуют вполне определенные причины, среди которых не только отсутствие письменных материалов, но и сама специфика обучения, предполагающая в обязательном порядке непосредственные контакты между учителем и учеником. А их содержание зависит как от индивидуальных особенностей каждого из общающихся, так и от конкретной задачи данного урока. Не случайно до сих пор не существует ни одного «учебника», по тексту которого можно было бы профессионально (а не дилетантски) освоить какой-либо инструмент. Во всяком случае, история музыкального искусства вряд ли может представить подобный образец «Самоучителя».

На этом пути поисков информации об античной музыкальной педагогике существует еще один весьма призрачный маршрут познания. Он способен создать иллюзорное представление об источниках, якобы содержащих сведения из этой области. Речь идет о сохранившихся датированных и недатированных памятниках античного музыкознания. Действительно, с точки зрения обычной современной логики познание теории музыки является необходимым для любого профессионального музыканта. Поэтому вполне

²⁴ «Мусеи» (τὰ Μουσεῖα) — весьма популярный среди музыкантов праздник, посвященный Музам.

²⁵ Στέφανος I. № 1037. «Теспии» (Θεσπιάι) — город в Беотии, на юго-восточном склоне горы Геликон.

естественно считать, что некоторые методологические приемы педагогики проявляются и в представлении музыкально-теоретических категорий. Но такой подход абсолютно неприемлем при исследовании античной музыкальной цивилизации. Поэтому при обсуждении указанного «канала познания» необходимо постоянно помнить о главной особенности действительно уникальных по информации письменных памятников музыкознания.

Как известно, теория музыки была частью системы образования, которая в Средние века была названа *quadrivium* (буквально «четырепутие»). Она предполагала изучение четырех дисциплин (арифметики, геометрии, музыки и астрономии), рассматривавшихся как четыре пути, необходимых перед тем, как приблизиться к началу познания «науки наук» — философии. Платон характеризовал дисциплины будущего квадривиума как «некие сестринские науки» (*ἀδελφαὶ τινὲς αἱ ἐπιστήμαι* — *Plat. Resp.* 530d). Это было обусловлено тем, что методика анализа изучаемого материала во всех четырех науках основывалась на едином математическом принципе. Конечно, это обстоятельство вполне естественно для арифметики, геометрии и астрономии и не вызывает никаких сомнений. Но когда в сознании нашего современника к этому комплексу дисциплин добавляется музыка, квалифицирующаяся сейчас не как наука, а как искусство, то это вызывает в лучшем случае недоумение.

Знание же соответствующего исторического материала показывает, что в данном случае подразумевалась действительно наука о музыке, зародившаяся в среде ученых-пифагорейцев, стремившихся понять природу и закономерности звукоакустических категорий. Но поскольку изучать такие явления, как удар грома, шум ветра и морского прибоя или элементарного эхо в горах, весьма сложно, то значительно легче познать закономерности звукообразования в формах, доступных для анализа. А с этой точки зрения пение и звучание музыкальных инструментов, также являющихся звукопроизводителями, создают значительно более удобные условия для аналитического изучения. Иначе говоря, первоначально музыка рассматривалась как некая лаборатория для познания причин возникновения звука. В результате возникла пифагорейская концепция звукообразования и так называемая «гармония сфер»²⁶. При раз-

²⁶ Подробнее о ней см.: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической науки о музыке. СПб., 2003. С. 171–181; *Лосев А. Ф.* История

витии этого научного направления, когда ставилась задача понять не только природу происхождения звука, но и отношения между отдельными звуками, постепенно сформировалось знаменитое учение об интервалах, основанное на пропорциональных их выражениях и длительный исторический период представлявшее собой фундамент античной науки о музыке. Это был главнейший критерий для осмысления взаимоотношений между музыкальными звуками. Более того, все остальные аспекты «гармоники» (ἡ ἁρμονική), как именовалась одна из музыкальных дисциплин, посвященная анализу звуковысотных аспектов музыки, в той или иной степени были связаны с математической методикой. Конечно, наиболее основательные авторы стремились в меру возможности отходить от этого принципа и иногда это частично удавалось сделать. Но все равно «математическое ядро» не оставляло науку о музыке почти на всем протяжении античной эпохи, и в результате главное внимание во многих источниках сосредоточено не на музыкальных проблемах, а на акустико-математических. Даже такой раздел, как учение о ладах, испытал на себе влияние математического метода анализа.

Все это также самым непосредственным образом мешало взаимодействию теории музыки и музыкально-художественной практики. Действительно, как уже указывалось, авторами этих трудов были не музыканты, а ученые, и это предопределило на многие века разрыв между теорией и практикой. Более того, даже выявленные наукой акустические аспекты, способные расширить профессиональные возможности музыкантов-исполнителей, оставались для них, далеких от науки, недоступными из-за своей математической формы.

Такая ситуация привела даже к трансформации семантики самого слова ὀμοῦσικός. Произшедшее от прилагательного ὀμοῦσικός («музыкальный»), оно в своей субстантивированной форме должно было буквально обозначать «музыкант». Но в Древней Элладе длительный исторический период оно указывало на «сведущего в музыке», то есть на ученого, занимавшегося изучением науки, называвшейся

античной эстетики. Т. II. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 609–612; *Boyance P.* Les Muses et l'harmonie des sphères // *Mélanges dédiés à la mémoire de F. Grat.* Paris, 1946. P. 3–16; *Coleman-Norton P. R.* Cicero and the Music of the Spheres // *Classical Journal.* 45. 1950. P. 237–241; *Kinkeldey O.* The Music of the Spheres // *Bulletin of the American Musicological Society.* 11/13. 1948. P. 30–32.

«музыкой». В одном из анонимных источников сказано: «мусикос — знаток совершенного мелоса» (μουσικὸς δὲ ἐστὶν ὁ ἔμπειρος τοῦ τελείου μέλους. — *Ανοι.* De mus. 12). Поэтому когда в источниках пишется, например, о выдающемся музыкальном теоретике Аристоксене, где он представлен как Ἀριστόξενος μουσικός²⁷ («мусикос Аристоксен»), то это не должно трактоваться как «музыкант Аристоксен», а только как «сведущий в науке о музыке Аристоксен». Когда Секст Эмпирик шестую книгу своего трактата Πρὸς μαθηματικούς («Против ученых») определяет как Πρὸς μουσικούς, то это не означает «Против музыкантов», а содержание этой книги действительно свидетельствует о том, что оно направлено против концепций теоретиков музыки, то есть «Против сведущих в музыке».

Музыканты-практики же именовались в зависимости от своего инструмента и направленности своей музыкантской деятельности:

«авлет» (ὁ ἀὐλητής или ὁ ἀὐλητήρ);

«авлет киклический» (ὁ ἀὐλητῆς κύκλιος, от ὁ κύκλος — «круг», «окружность») — сопровождавший музыкой хор,двигающийся вокруг изваяния божества или места, где совершались жертвоприношения;

«авлет пифийский» (ὁ ἀὐλητῆς πυθικός) — исполнявший такой жанр, как «пифийский ном», и участвовавший в пифийских агонах²⁸;

«авлет священный» (ὁ ἱεράυλης — «иеравл», от ἱερός — «священный», «культовый» и ὁ ἀὐλητής — «авлет») — принимавший участие в культовых обрядах;

«тренавл» (ὁ θρηναύλης, от ὁ θρήνος — «плач» и ὁ ἀὐλητής — «авлет») — авлет, исполнявший погребальные плачи, «трены» (οἱ θρήνοι);

«хоравл» (ὁ χοραύλης — «хоравл», от ὁ χορός — «хор», «хоровод» и ὁ ἀὐλητής — «авлет») — авлет, сопровождавший пение хора.

К этой же категории ономастики относятся такие определения, как «букцинист» или «букцинатор» (ὁ βυκανιστής или ὁ βυκανιτής, а также ὁ βουκινάτωρ или ὁ βυκινάτορης) — исполнитель на букцине;

²⁷ См.: De Aristoxeno musico // *Aristoxeni Elementa harmonica*. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954. P. 95–97

²⁸ «Агон» (ὁ ἀγών — «состояние», «борьба», «сражение») — так в Древней Элладе назывались спортивные и художественные состязания.

«лирист» (ὁ λυριστής или ὁ λυρικός) — музыкант, играющий на лире;

«кимвалист» (ὁ κυμβαλιστής) — тот, кто играет на кимвалах, а «кимвалистрия» (ἡ κυμβαλίστρια) — женщина, играющая на кимвалах;

аналогичным образом — «кифарист» (ὁ κιθαριστής) и «кифаристрия» (ἡ κιθαρίστρια, ἡ κιθαριστρίς), а также «кроталист» (ὁ κροταλιστής) и «кроталистрия» (ἡ κροταλίστρια) — мужчины и женщины, играющие на кифаре и бьющие в кроталы, и т. д.

Семантика же термина ὁ μουσικός, почти никак не связанная с определением музицирующих инструменталистов и певцов, отражает положение, сложившееся в античной музыкальной культуре, где теория была оторвана от музыкальной практики. Если между ними и были контакты, то очень поверхностные или фиксирующие лишь очевидные явления, но не освещающие важнейших проблем. И только на закате Античности начал постепенно происходить процесс сближения двух разрозненных направлений. Он еще недостаточно изучен и поэтому в нем многое пока остается неисследованным. Но совершенно очевидно, что для начала такого движения навстречу друг другу созрели определенные причины самого различного свойства.

Не исключено, что одним из стимулов здесь могла стать именно музыкальная педагогика, требовавшая объяснений тех категорий, которыми музыкантам-практикам предстоит ежедневно заниматься. А со стороны теоретиков мог появиться некий «ответный шаг», побуждавший к познанию того, как спекулятивные категории воплощаются в жизнь в художественном творчестве. Возможно, не последнюю роль в этом движении сыграли и другие обстоятельства.

Как говорят факты, самым решающим из них было появление нотации и стремление ее унифицировать. Ведь внедрение нотации в музыкальную жизнь любой цивилизации является свидетельством нового уровня развития не только художественной практики, но и ее научного осмысления. К сожалению, историческое музыкознание до сих пор даже не пыталось проанализировать самые начальные этапы появления любой нотной системы. И это результат вполне определенных причин, поскольку всякая нотография зарождается в условиях, которые недоступны для исторического анализа. Ведь ее первые шаги могут возникнуть в любом географическом районе

и даже одновременно в нескольких. Но не обязательно, чтобы методология записи музыкального материала везде была одинаковой. Как раз наоборот, первые попытки перенести на писчий материал звуковые последовательности могут основываться на самых различных принципах. Очевидно, каждый из них при распространении изменится или вообще исчезает как неудобный или не отвечающий потребностям. Весь этот длительный и сложный процесс может протекать в течение жизни нескольких поколений. И самое главное, что он недоступен для позднеисторического анализа, поскольку информация о нем, как правило, не фиксируется в письменных документах. Безусловно, этому во многом способствует предельно низкий уровень грамотности античной музыкантской среды. И лишь тогда, когда какой-то из методов становится наиболее популярным, хотя при его реализации могут сосуществовать некоторые расхождения, то самым результативным способом утверждения нотации должен стать союз практики с теорией. Такое объединение в данном случае наиболее плодотворно, поскольку благодаря ему можно успешно решить обе задачи: зафиксировать в трактате тот вариант нотного письма, который получил наибольшее распространение, и благодаря такой его популяризации прекратить всякие разночтения.

Вот тогда теория музыки начинает активно сближаться с музыкальной практикой, а сама нотография становится доступной для истории.

К счастью, сохранился один из таких документов. Это не означает, конечно, что он является действительно первым образцом подобного рода. Он лишь первый из сохранившихся, который весьма условно можно приблизительно датировать. Именно ему и посвящено настоящее издание.

§ 2

Отталкиваясь от воспоминаний Кассиодора

Все началось в те времена, которые спустя много столетий новой европейской наукой будут рассматриваться как граница между окончанием Античности и началом Средних веков. Именно тогда жил Флавий Магнус Аврелий Кассиодор (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus) — государственный чиновник, а затем писатель и церковный деятель. Его жизнь и деятельность принято датировать

485/487 — ок. 580 гг. Завершив свою весьма активную государственную службу в качестве *magister-officiorum* (высшая гражданская должность) при остготском короле Теодорихе (493–526 гг.), он принимает монашество и основывает монастырь, названный им *Vivarium*. Здесь он целиком отдается просветительской деятельности, а *Vivarium* становится крупнейшим в Италии очагом христианской культуры.

Как это было принято в то время, Кассиодор занимается несколькими науками, среди которых была и музыка. В нескольких своих сочинениях он затрагивает ее проблемы, и особенно подробно — в пятой главе второй книги трактата «Установления божественных и человеческих [дел]» (*Institutiones divinarum et humanarum* II 5, 1), называющейся «О музыке» («*De musica*»). Речь о музыке заходит и в некоторых разделах его трактата *Expositio in psalms* («Изложение псалмов»).

Кассиодор, как и абсолютное большинство ученых его эпохи, рассматривает музыку как науку и дает ей такое определение: «Музыка — наука о хорошей гармонии» (*misica... est scientia bene modulandi*) или «Музыка — это наука, которая оперирует числами, некоторым образом создающимися в ее звучании» (*misica scientia est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inventur in sonis*). А в «Изложении псалмов» определение дополняется христианско-эстетическими «атрибутами» (*Cass. Exp. in Ps. XCVII // PL 70, col. 692*):

Musica est disciplina, quae rerum sibi congruentium, id est sonorum, differentias et convenientias perscuratur. Haec merito ponitur ad rerum spiritualium similitudines explicandas, quoniam concentus ejus virtute inconvenientiae subsistit.

Музыка — наука, которая рассматривает отличия и соотношения согласующихся между собой элементов, то есть звуков. По распространенной аналогии она справедливо считается сферой духовных категорий, потому что ее согласованность — добродетель, [которая] противостоит несогласованности.

В первом из указанных трактатов он традиционно описывает ряд некоторых музыкально-теоретических категорий²⁹. Но, безусловно,

²⁹ См.: Герцман Е. *Cassiodori De musica // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время / Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. С. 3–27.*

самым важным для истории музыки является его информация, посвященная некоему Гауденцию (Gaudentius), который не упоминается ни в одном другом античном источнике (*Cass. Instit.* 1):

Gaudentius quidam, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex mal-leorum sonitu et cordarum extensione percussa, quem vir dissertissimus Mutianus transtulit in Latinum, ut ingenium eius assumpti operis qualitas indiceret.

Некий Гауденций, пишущий о музыке, говорит, что Пифагор обнаружил ее первопричины по звучанию молотов и ударенным натянутым струнам, что искуснейший муж Муциан перевел [с греческого] на латынь, так что качество созданного [Гауденцием]³⁰ труда доказало его талант.

Следовательно, сочинение Гауденция было переведено на латынь. А это одно из возможных свидетельств того, что им интересовались в Римской империи, поскольку не было смысла переводить на общепринятый язык тот опус, который не привлекал внимания. Причем здесь можно видеть еще одно направление. Как известно, в Римской империи язык эллинов рассматривался как «язык науки». Поэтому многие авторы, жившие в *Rex Romana*, писали сочинения о музыке на греческом языке: Никомах из Герасы, Клавдий Птолемей, Теон из Смирны, Порфирий. Следовательно, чтобы они ознакомились с сочинением Гауденция, его не нужно было переводить на латынь. Необходимость в этом была только для тех, кто не знал греческого языка. Поэтому, учитывая содержание опуса Гауденция, нетрудно допустить, что в его переводе нуждались многочисленные римские музыканты. Ведь трактат адресовался именно им, поскольку содержал в себе многие важные сведения, а в том числе и систему нотации. Пусть это всего лишь предположение, но оно имеет под собой достаточно убедительное обоснование.

В другом параграфе (§ 15) своего сочинения Кассиодор, перечисляя тех, кто с успехом работал «у латинян» на поприще науки о музыке, вслед за греками Евклидом и Птолемеем упоминает имя римлянина Альбина³¹, а также вновь того же Гауденция:

³⁰ Следует заметить: текст построен так, что заключительная положительная оценка может относиться не только к Гауденцию, но и к Муциану.

³¹ Это имя также дважды упоминается в трактате Боэция. Один раз в качестве обратившего внимание не только на разницу немзыкального («слитного»)

...apud Latinos autem vir magnificus Albinus librum de hac re compendiosa brevitae conscripsit, quem in bibliotheca Romae nos habuisse atque studiose legisse retinemus. qui si forte gentili incursione sublatus est, habetis hic Gaudentium <...> quem si sollicita intentione relegitis, hujus scientiae vobis atria patefacit.

...у латинян же благородный муж Альбин написал сжато по этой теме³² книгу, которую мы помним, что брали [ее] в библиотеке в Риме и усердно читали. Если же она, возможно, похищена [во время] нападения язычников, то вы имеете Гауденция <...> [и] если вы вновь перечитаете [его трактат] с вниманием и усердием, то он раскроет перед вами преддверие своей науки.

Отсюда следует, что на протяжении некоторого времени до Кассиодора были популярны одновременно и греческая, и латинская версии трактата Гауденция. Причем Кассиодор акцентирует внимание своих читателей не только на профессиональной основательности сочинения Гауденция, но и на его распространенности в учебной практике. Однако весьма странно, что, кроме Кассиодора — ни до него, ни после, — никто ни разу не упомянул это сочинение. Ведь современник Кассиодора, знаменитый Боэций (480–524 гг.), собрал в своем трактате «О музыкальном установлении» материалы, заимствованные им из многих трактатов. В качестве своих источников он указал не только знаменитых Платона и Аристотеля, но также Архита, Аристоксена, Евклида, Никомаха, Филолая, Птолемея и уже указанного Альбина, но ни словом не упоминает о Гауденции. Боэций также интересовался нотацией (см. *Boet. De instit. mus.* IV 12, 13), источником которой мог бы стать для него и трактат Гауденция. Но, очевидно, Боэций основывался на информации из другого сочинения. И это лишь

и музыкального («интервального») звучания, но и на некую третью ее форму, когда, например, декламируются стихи: «Как утверждает Альбин, к этим [двум контрастным формам звучания] добавляется третья разновидность, которая могла бы включать [некие] срединные звучания: когда мы читаем героическую поэму ни слитным движением [голоса], как прозу, ни [интервально] направленным и более протяжным звучанием, как пение» (*His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique modo vocis, ut canticum.* — *Boet. De instit. mus.* I 12). Второй раз Альбин упоминается как переводчик (*interpretatus est*) с греческого на латинский названий тетрахордов музыкальной системы (*Ibid.* I 26).

³² То есть по музыке.

одно из свидетельств, что в те времена, на стыке Античности и Средневековья, были известны и иные опусы, содержащие описание буквенной нотации.

О жизни Гауденция нет никаких сведений, и Кассиодор не сообщает даже названия его сочинения. До нас же оно дошло как Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή («Введение в гармонику»). Однако не обязательно считать, что сам автор дал ему такое заглавие. Кроме того, почти во всех сохранившихся рукописях он представлен как Γαυδέντιος ὁ φιλόσοφος (буквально «философ Гауденций»). Но нужно постоянно помнить, что термин ὁ φιλόσοφος подразумевал также образованного и просвещенного человека, а не обязательно «философа» в традиционном понимании. Отсутствие всех этих данных лишь усугубляет орбиту неизвестного вокруг личности Гауденция.

Поэтому сейчас для установления приблизительно допустимого времени появления опуса Гауденция необходимо учитывать несколько обстоятельств:

хронологически приемлемая трактовка информации Кассиодора о латинском переводе трактата и его популярности;

период внедрения нотации в античную музыкальную жизнь, поскольку она занимает определенное место в опусе Гауденция;

первые музыкально-теоретические свидетельства, касающиеся нотации, к которым относится и труд Гауденция.

Анализ всего комплекса таких данных указывает на то, что нотация могла начать свое вхождение в музыкантский обиход не ранее наступления новой христианской эры³³. Первый и пока единственный датируемый из дошедших до нас музыкально-теоретических источников, содержащих сведения о буквенной нотации, — трактат Боэция, созданный во второй половине V в. Наиболее же реалистическую трактовку сведений, сообщаемых Кассиодором о латинской версии трактата Гауденция в связи со всеми остальными обстоятельствами, можно определить периодом не ранее III–IV столетий. Следовательно, наиболее правдоподобный ориентир для появления самого сочинения Гауденция — II–III вв.

³³ Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. СПб., 2018. С. 544–619.

§ 3

Рукописный тезаурус и первые публикации

Изучение любого памятника античного музыкознания невозможно без обзора сохранившегося его рукописного свода. Он должен помочь понять некоторые аспекты жизни этого сочинения в поставторские времена. Ведь в этот громадный исторический период, зачастую охватывающий более 15 веков, европейская цивилизация была лишена не только печатно-издательского дела, но и строгих редакторских правил уважительного отношения к авторскому тексту. Сюда следует добавить столь важные обстоятельства, как отсутствие авторского экземпляра любого древнего сочинения и утрата рукописей, появлявшихся в обиходе в течение многих столетий и потенциально могущих служить некой соединительной «эстакадой» между ранними образцами текста и сохранившимися. Все это вместе должно сформировать особый исследовательский подход к изучению документов подобного рода.

В настоящее время известно более 30 рукописей, содержащих «Введение в гармонику» Гауденция. Они создавались в период XII–XVII столетий. Значит, даже при учете весьма приблизительной и условной датировки времени жизни Гауденция, авторский вариант текста отделяет от сохранившихся списков не менее 10 столетий. Это достаточно внушительный по своим масштабам период, в течение которого с текстом могли происходить самые различные перипетии.

Предлагаемый краткий обзор этих рукописей стал возможен благодаря выдающемуся труду Томаса Матизена, который провел поистине титаническую и плодотворную работу, описав все сохранившиеся рукописи, содержащие музыкально-теоретические памятники Античности³⁴. Этот вклад в музыкальное антиковедение на многие столетия должен помочь лучше понять важные особенности текста каждого источника, в том числе и учебника Гауденция³⁵.

³⁴ *Mathiesen Th.* Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. München, 1988 (International Inventory of Musical Sources. B XI).

³⁵ *Ibid.* P. 20, 29, 34, 41–42, 87, 90, 91, 110, 125, 217, 222–223, 230, 279, 319, 329, 332, 368, 431, 466, 495, 542, 570, 608, 614, 617, 623, 657, 664, 695, 723, 765. Абсолютное большинство представляемых здесь сведений заимствовано из этого издания.

Самый ранний из дошедших до нас манускриптов, содержащих этот опус, — Codex Vaticanus graecus 2338. В этой бумажной рукописи он выписан на л. 5–8. Одну часть данного кодекса (л. 1–38) исследователи датируют рубежом XII–XIII вв., а другую (л. 39–44) — XVII столетием. Следовательно, текст Гауденция попадает в группу ранних списков. К сожалению, верхние части всех этих листов надорваны и, судя по всему, когда-то были основательно подмочены, и потому отдельные фрагменты текста утрачены.

Правда, в верхней части левого поля л. 5об. уцелела краткая схолия, весьма показательная по своему содержанию³⁶:

<p>Ὅρα ὅτι τρία γένη ἐστὶν ὁ Γαυδέντιος φησιν, ὡς πάντες οἱ τὴν ἁρμονικὴν τῆς μουσικῆς διδάσ<κοντες> ἐπιστήσαιντο, διατονικόν, χρωματικόν καὶ ἑναρμόνιον. καὶ τὸ μὲν διατονικόν ἄει μελωδεῖται, τὰ δὲ λοιπὰ σπανίως.</p>	<p>Пойми, что Гауденций говорит о трех ладах, потому что все, изучающие гармонику музыки, будут знакомиться с диатоникой, хроматикой и энгармонией. Всегда же поют диатонику, а остальные [лады] — редко.</p>
--	---

Возможно, этот комментарий, написанный в византийскую эпоху, отражает сопоставление ладовых форм, зарегистрированных в античных источниках, и тех, которые использовались в византийской музыкальной практике. Во всяком случае, содержание этой схолии «перекликается» с информацией текста Гауденция о судьбе ладовых образований на закате Античности (см. далее § 6). По крайней мере, это косвенное свидетельство того, что трактат Гауденция и тогда служил для учебного познания материала.

В самой нижней части того же л. 5об. приведена таблица так называемой «большой полной системы» (σύστημα τέλειον μεῖζον), то есть без тетрахорда соединенных (τετράχορδον συννημμένωv), с указанием интервалов между звуками музыкальной системы в диатоническом ладе³⁷.

В нижней части правого поля л. 6 находится другая схолия, не менее интересная³⁸:

³⁶ Греческий текст по изд.: *Jan.* P. 331–332.

³⁷ См.: *Jan.* P. 334. Об этой системе см. далее § 4 учебника Гауденция.

³⁸ Греческий текст по изд.: *Jan.* P. 338.

Ὅτι συμφωνία ἕξ εἰσιν. ἡ διὰ τεσσάρων πρώτη, δευτέρα ἡ διὰ πέντε τόνῳ ἐνὶ ὑπερέχουσα τῇ διὰ τεσσάρων, τρίτη ἡ διὰ πασῶν ἕξ ἀμφοτέρων τούτων τῶν δύο συμφωνία σύνθετος. τετάρτη συμφωνία πάλιν τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων. ε' τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ πέντε, ἕκτη τὸ <δῖς> διὰ πασῶν. καὶ πλεῖον οὐδέν· οὐ γὰρ ὑποφέρουσι τὴν τάσιν τὰ ὄργανα, κἄν ἐπινοηθῶσιν ἕτερα.

[О том,] что существует шесть симфоний: первая — кварта; вторая — квинта, превосходящая кварту на один тон; третья — октава (симфония, состоящая из этих³⁹ двух); четвертая симфония вновь ундецима⁴⁰; пятая — дуодецима; шестая — <двойная> октава. И больше нет [симфоний]. Ведь одни инструменты не выдерживают [большей] высотности, а другие [даже] не изобретались.

Это краткое указание на довольно скромные по размерам диапазоны древних инструментов и, наряду с предыдущей схолией, свидетельство того, что в период создания описываемой рукописи текст и сообщения Гауденция изучались. Такой вывод подтверждается и тем, что в самом низу того же л. 6 излагается схема «полной немодулирующей системы» (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον) со следующим заглавием⁴¹: οὔτοι οἱ φθόγγοι εἰσιν οἱ ὀκτωκάδεκα, δι' ὧν ἀυλεῖται καὶ κιθαρίζεται καὶ μελωδεῖται πᾶν μέλος («Существует 18 звуков, посредством которых любой мелос играет на авлосе, бряцается на лире и поется»).

Это наблюдение должно привлечь внимание историков музыки Византии, поскольку интерес к указанным вопросам явно исходит не от тех, кто во времена Средневековья изучал теорию, а скорее связан с практикой музицирования.

Трактат Гауденция содержится и в другой рукописи, созданной в XIII в., — Codex Vaticanus graecus 191, *olim* 199. Здесь интересующий нас опус выписан на л. 287–291об.

Рукописный тезаурус учебника Гауденция насчитывает также пять рукописей XV в. В эту группу входят:

³⁹ То есть состоящая из кварты и квинты.

⁴⁰ Наречие πάλιν («вновь») появляется в тексте из-за особенностей письменной фиксации таких интервалов, как «ундецима» (τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων. — «октава вместе с квартой») и «дуодецима» (τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ πέντε — «октава вместе с квинтой»). Но поскольку до них упоминались кварта и квинты, то автор текста, чтобы «оправдать» такие повторения, нашел возможным добавить в текст πάλιν.

⁴¹ Греческий текст по изд.: *Jan.* P. 337.

Codex Oxoniensis Bodleianus Baroccianus graecus 41, л. 101–121об.

Codex Parisinus Supplementarius graecus 449 (*olim* R. B. 2502) 1839, л. 240–250;

Codex Neapolitanus graecus 260 (III. C. 2), л. 6–13;

Codex Venetus Marcianus graecus 322 (coll. 711), л. 128 [129]–134 [135]⁴²;

Codex Hauniensis gl. kgl. Sml. 1870, 4⁰, л. 1–8.

В последнем из перечисленных манускриптов, содержащем всего 8 листов, изложено только сочинение Гауденция. Здесь, на л. 1, поздним почерком (по мнению Т. Матизена, XVII–XVIII вв.) записана (с сокращением отдельных слов) следующая информация: *Gaudentii musici meminit Cassiodorus de Mathemat. Cap. De Musica* («Кассиодор [в трактате] “О математике” упоминает музыканта Гауденция, глава “О музыке”»). Нужно предполагать, что это была скромная помощь хранителя рукописи, адресованная читателю, ничего не знающему об этом авторе.

Конечно, самый многочисленный комплекс рукописей, числом 21, сохранился от XVI в.:

Codex Vaticanus graecus 221, *olim* 203, л. 281 [285]–296 [300];

Codex Parisinus graecus 2457, *olim* Telleriano-Remensis 48, Reg. 2179, 3, л. 414–434; в колофоне рукописи отмечено: *Scribet sua manu Angelus Vergecius Cretensis anno a Christi Partu 1537* («Написал своей рукой Ангелус Вергедий Критский, в год от Рождения Христова 1537»);

Codex Vaticanus Barberinus graecus 265, *olim* II. 86 *postea* 270, л. 435 [425]–450 [440];

Codex Vindobonensis graecus 268, л. 49–82об.;

Codex Lipsiensis graecus Rep. I. fol. 2, л. 46–54об.;

Codex Hauniensis gl. kgl. Sml. 1871, 4⁰, л. 23–32;

Codex Escorialensis graecus 202 (Ф. II. 5), *olim* II. Δ. 22 | II. К. 11, л. 77об. [78об.]–87об. [88об.];

Codex Escorialensis graecus 354 (X. I. 12), *olim* I. Δ. 4 | I. Л. 6, л. 230–242;

Codex Parisinus graecus 2456, *olim* Fontembl.-Reg. 2179, л. 258об. [257об.]–271об. [270об.];

Codex Parisinus graecus 2460, *olim* Telleriano-Remensis 47, Reg. 2179, 2, л. 14об.–23об.;

⁴² Два варианта пагинации, как правило, вызваны тем, что различные библиографы нередко по-разному нумеруют листы рукописи.

Codex Oxoniensis Bodleianus inter misc. graecus 87 (Auct. F. I. 4), л. 223 [225]–243 [248];

Codex Bononiensis graecus 2048, v. 2, *olim* Cingari, л. 37–48об.;

Codex Florentinus Riccardus graecus 41 (К. II. 2), л. 18–26;

Codex Vaticanus graecus 2365, *olim* Collegium Romanum 1400, л. 436–447;

Codex Vaticanus graecus 2366, л. 79–92; на л. 79 поздним почерком записано «Gaudentii introductio Harmonica», а в конце изложения текста Гауденция, как и во многих других рукописях: καὶ θεῷ δόξα («и слава Богу»);

Codex Vaticanus Rossianus graecus 977, *olim* XI. 127, л. 15–28;

Codex Vaticanus Urbinas graecus 77, л. 273–307об.;

Codex Monacensis graecus 104, *olim* Bibl. Elect. Bav. 175, л. 213 [214]–224 [225]; на л. 239 можно прочесть: Ἐνετίησιν ἐξεγράφη διὰ χειρὸς Φραγγίσκου Κλαυδίου τοῦ Κρητός. ἔτει ἀπὸ τῆς θεογονίας αῶϞϞνβϞ νοεμβρίου ὀγδόη φθίνοντος («Написано рукой францисканца Клавдия Критского, закончено 8 ноября в 7060 год от сотворения мира», то есть в 1552 году);

Codex Mediolanensis Ambrosianus graecus 1013 (E 19 [olim 83] inf.), л. 164–169об.; на л. 86об. присутствует краткая запись: παρὸν βιβλίον ἐγράφη ἐν μηνὶ Μαρτίῳ κδ' αῶξβ' ἐν Παταβίῳ («Данная книга написана в месяце марте, 24 [дня] 1562 [года], в Патавии⁴³»).

Особый интерес вызывают следующие две рукописи.

В одной из них — Codex Yalensis Beineckeus graecus 272, *olim* Zaragozanus graecus 2934, л. 50–82 — кроме сочинения Гауденция выписан также трактат Никомаха «Руководство по гармонике», и рукой некоего Андрея Дармария на л. 82об. написано:

Τῶν <N>ικομάχου Γερασινοῦ, καὶ
Γαυδεντίου φιλοσόφου ἁρμονικῶν
ἐγχειριδίων πέρας εἰλήθασι σὺν θεῷ
ἐν τῷ ἔτει παρα Ἀνδρέου Δαρμαρίου
τοῦ Ἐπιδαυρίου αῶπε' μαρτίῳ κς'.

Наконец, с Богом, [рукописи]
гармонических руководств Ни-
комаха Герасского и философа
Гауденция приобретены Андреем
Дармарием, эпидаврйцем⁴⁴,
в год 1585, 26 марта.

⁴³ Ныне Padua — город в итальянской области Венеция, расположенный на восточной окраине Паданской равнины.

⁴⁴ Эпидаврия — область в Арголиде, расположенная на северо-востоке Пелопоннеса.

Если палеографические показатели этой рукописи, как утверждают исследователи, также согласуются с XVI столетием, то вполне возможно, что данный манускрипт был сделан по заказу этого Андрея Дармария.

Здесь же на л. 2об. присутствует Πίναξ («Оглавление») следующего содержания:

Γαυδεντίου φιλοσόφου ἄρμονικὴ εἰσαγωγή·	
«Введение в гармонику философа Гауденция»	
Προοίμιον	— Вступление
Περὶ διαστήματος	— Об интервале
Περὶ συστημάτων	— О системах
Περὶ τῶν γενῶν	— О ладах
Διάγραμμα τῶν τριῶν γενῶν ἐν ἐνὶ τετραχόρδῳ	— Диаграмма трех ладов в одном тетраchorde
Ἄτερα διάφορα καὶ τῶν ἄρμονικῶν γένη	— Другие отличия и лады гармоник

Другая рукопись — Codex Heidelbergensis Palatinus graecus 415, olim Iulii Rasii, л. 3–34об. — открывается небольшим Πίναξ сочинения Гауденция:

Περὶ τῆς φωνῆς	О звучании
Περὶ φθόγγου	О музыкальном звуке
Περὶ διαστήματος	Об интервале
Περὶ συστημάτων	О системе
Περὶ τῶν γενῶν	О ладах
Διάγραμμα τῶν τριῶν γενῶν ἐν ἐνὶ τετραχόρδῳ	Диаграмма трех ладов в одном тетраchorde
Περὶ διαφορῶν διαζεύξεων τῶν τῆς ἄρμονικῆς καὶ λόγων	Об отличиях делений и ладов гармоник
Ἕπερλυδίου τρόπου σήματα κατὰ τὸ διάτονον γένος	Ноты гиподорийской тональности в диатоническом ладе
Αἰολίου τρόπου σήματα κατὰ τὸ διάτονον γένος	Ноты эолийской тональности в диатоническом ладе
Ἕποαιολίου τρόπου σήματα κατὰ τὸ διάτονον γένος	Ноты гипοэолийской тональности в диатоническом ладе

От XVII в. сохранились лишь три рукописи, что, очевидно, является следствием активно начавшегося печатного дела. Ведь в этом веке был опубликован и трактат Гауденция (см. далее). Каких-то специфических особенностей, касающихся именно этого опуса, в манускриптах данного столетия нет.

Codex Lugdunensis Bibliothecae Publicae graecus 2B, *olim* Geel 130, л. 14об.; здесь выписаны только те разделы, которые в предлагаемой публикации представлены как § 20 и § 22.

Codex Hamburgensis graecus philologus 111, *olim* 36a4, л. 1–13 (в этой рукописи выписан только опус Гауденция).

На листах Codex Oxoniensis Bodleianus inter misc. Graecus 86 (Auct. F. I. 3), *olim* Savili (л. 116–127об.) оставлены пустые пространства, вполне возможно, для нотированных таблиц, которые, очевидно, должны были быть вставлены позднее. Из заголовков даются только три: Περὶ φθόγγου («О музыкальном звуке»), Περὶ διαστήματος («Об интервале») и Περὶ τῶν γένων («О ладах»). На л. 121об. (строка 12) переписчик выпустил целое построение συμφωνούσας αὐτὰς ἀλλήλαις κατὰ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν. διπλασίονα δὲ ἐπειδὴ τὰ βαρῆ καθῆψε, διὰ πασῶν εὔρε (перевод см. в § 11). Это произошло из-за того, что его внимание переключилось с συμφωνούσας, начинающего данную фразу, на συμφωνούσας из окончания предложения: συμφωνούσας τὰς χορδὰς. Типичная для переписчиков ошибка. На 9 строке л. 127 при фразе Ὑπάτων διάτονος χῖ καὶ ἡμίμυ δέξιόν (см. далее нотную таблицу, озаглавленную «Ноты эолийской тональности в диатоническом ладе») отсутствует соответствующий нотный знак.

Этот краткий обзор дает повод надеяться, что основательное изучение всех рукописей учебника Гауденция в будущем и сопоставительный анализ содержащегося в них текста создаст фундамент для подлинного «академического» издания данного памятника музыкальной педагогики. Но пока это можно только планировать.

§ 4

Включение в научный обиход

Однако обзор соответствующих материалов показывает, что сочинение Гауденция относится к группе источников античного музыкального знания, которые всегда мало привлекали внимание исследователей.

В специальных средневековых трактатах его имя упоминается только Кассиодором, все же остальные хранят о нем полное молчание.

Активный интерес к Античности в эпоху Возрождения в Италии коснулся многих греческих музыкально-теоретических опусов, способствуя их изучению. Это в первую очередь сообщения о вкладе пифагорейцев в науку о музыке, работы Аристоксена, Птолемея, Никомаха и Боэция. Наибольшее предпочтение отдавалось «музыкальным опусам», приписываемым таким знаменитостям, как Аристотель, Евклид, Плутарх, а также неизвестным Клеониду, Аристиду Квинтилиану⁴⁵. А такие памятники, как сочинения Алипия и Гауденция, находились на периферии интересов, что обусловлено вполне определенными обстоятельствами. Ведь в целом их музыкально-теоретическое содержание не давало какой-либо новой информации, которая отсутствовала бы в авторитетных источниках. Поэтому больше доверия было именно к известным авторам, как более надежным. Основная же ценность опусов Алипия и Гауденция состоит в том, что они содержат важную информацию об античной буквенной нотации. А она оставалась для исследователей неизведанной областью не только в то время, но и спустя еще ряд столетий. Все это, безусловно, понижало градус любопытства к подобным текстам. Поэтому даже в эпоху Возрождения, когда преклонение перед культурой Античности было крайне высоким, известно весьма мало случаев обращения к учебнику Гауденция.

Так, например установлено, что в XVI в. Ауджио, Джованни Баттиста (Augio, Giovanni Battista) осуществил латинский перевод трактата Клавдия Птолемея «Гармоника». В этой же рукописи выписан и латинский перевод сочинения Гауденция. Однако нет уверенности в том, что переводчик тот же, хотя и такого варианта нельзя исключить⁴⁶.

В том же XVI в. Эрколе Боттригари (Ercole Bottrigari) в предисловии к изданию своего итальянского перевода трактата о музыке Боэция утверждал, что он создал итальянские версии и многих других памятников письменности, посвященных музыке, и в том

⁴⁵ Об этих памятниках музыкознания см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. СПб.: Невская нота, 2006. С. 48–156.

⁴⁶ Подробнее об этом см.: *Palisca C. V.* Humanism in Italian Renaissance musical thought. New Haven; London: Yale University Press, 1985. P. 122–123.

числе сочинения Гауденция⁴⁷. Трудно сказать, насколько достоверна эта информация, поскольку данный перевод не сохранился.

Несколько раз учебник Гауденция упоминает Джозеффо Царлино (1517–1590)⁴⁸. Особенно его интересовала информация Гауденция об античной тональной системе и ее терминологии⁴⁹.

Этим фактически ограничился интерес к учебнику Гауденция в тот исторический период, и исследователи совершенно правы, утверждая, что «среди греческих авторов Гауденций меньше всего был известен в эпоху Возрождения»⁵⁰.

Впервые его греческий текст был опубликован с параллельным латинским переводом и комментариями в середине XVII столетия, в двухтомном издании Марка Мейбома, содержащем комментированные греческие тексты семи древних авторов, посвященные музыке и сопровождаемые параллельным латинским переводом⁵¹.

Таким образом, учебник Гауденция оказался в одном томе с циклом выдающихся памятников музыковедения. Среди них:

трактат музыкального теоретика, ученика Аристотеля, Аристоксена Тарентского (IV в. до н. э.) «Гармонические элементы» (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα)⁵²;

анонимное сочинение, приписывающееся в одних рукописях знаменитому ученому Евклиду, а в других — неизвестному Клеониду (Κλεονίδης или Κλεωνίδης), «Введение в гармонику» (Εἰσαγωγή ἁρμονική)⁵³;

⁴⁷ Ibid. P. 157.

⁴⁸ Le istituzioni harmoniche. Di M. Gioseffo Zarlino da chioccia. In Venetia 1558. P. 299, 305, 306 и др.

⁴⁹ Не исключено что Дж. Царлино, наряду с другими, внес свою лепту в трансформацию античной тональной терминологии в сферу новоевропейских ладовых форм, а в качестве аргументов нередко использовались ссылки на опус Гауденция и на сочинения других античных авторов.

⁵⁰ «Of the Greek writers Gaudentius was the least known to the Renaissance» (*Palisca C. V.* Op. cit. P. 129).

⁵¹ *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Vol. I. Amstelodami, 1652* (далее — *Meibomius*). В этом издании публикация каждого памятника дается с индивидуальной пагинацией. Причем некоторые вступительные разделы к каждому из них вообще не пронумерованы.

⁵² Ibid. P. 1–74.

⁵³ Ibid. P. 1–22. Но М. Мейбом публикует текст этого сочинения как опус Евклида. Подробнее о поисках «известного Евклида и неизвестного Клеонида» см.: *Jan K. Die Harmonik des Aristoxenianers Kleoneides. Landsberg: Schäffer, 1870; Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 48–60.*

популярный в древности опус Псевдо-Евклида «Деление канона» (Κατάτομή κανόνος)⁵⁴;

трактат Никомаха из Герасы (II в.) «Руководство по гармонике» (Ἀρμονικὸν ἐγγχειρίδιον); причем здесь же публикуется сочинение, выписанное в рукописях, как «[Трактат] того же Никомаха» (Τοῦ αὐτοῦ Νικομάχου) или как вторая книга его «Руководства по гармонике»; в действительности же — комментарии неизвестного автора к труду Никомаха и, возможно, выдержки из утраченного сочинения этого знаменитого математика⁵⁵;

глава 3 из четвертой книги популярного в Средние века и в эпоху Возрождения труда римского писателя, философа и государственного деятеля Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (480–526) «О музыкальном установлении» (De institutione musica)⁵⁶;

нотографические таблицы Алипия, являющиеся главным иформационным источником по античной буквенной нотации и озаглавленные «Введение в музыку» (Εἰσαγωγή μουσική)⁵⁷;

один из двух сохранившихся трактатов разного содержания, но с одинаковыми названиями, и приписывающихся в рукописях одному автору — «Введение в искусство музыки старца *Вакхия*» (Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ γέροντος)⁵⁸.

Автору данных строк уже приходилось указывать⁵⁹, что издание М. Мейбома стало событием, во многом определившим направленность изучения античной музыки в Европе в последующие несколько столетий. И именно в этом издании впервые был опубликован текст сочинения Гауденция с латинским переводом⁶⁰, сопровождаемый 99 комментариями⁶¹.

Благодаря вступительному разделу М. Мейбома, адресованному «Lectori candido» («Пониимающему читателю»), нетрудно установить рукописи, которыми он пользовался. По его словам, scriptum hunc

⁵⁴ *Meibomius*. P. 23–40. Хотя М. Мейбом представляет этот трактат так же, как сочинение Евклида.

⁵⁵ *Ibid.* P. 1–41.

⁵⁶ *Ibid.* P. 3–6.

⁵⁷ *Ibid.* P. 1–65.

⁵⁸ *Ibid.* P. 1–25.

⁵⁹ См.: *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. I. СПб., 2018. С. 39–44.

⁶⁰ *Meibomius* I. P. 1–29.

⁶¹ *Ibid.* P. 30–40.

Gaudentium cum binis codicibus Bibliothecae Bodleianae, quae Oxonii publica est («сочинение этого Гауденция [находится] в двух рукописях Бодлеанской Библиотеки, которые есть в Оксфорде»⁶²). В результате становится понятно, что М. Мейбом работал с двумя уже упомянутыми выше манускриптами — рукописью XV в. Codex Oxoniensis Bodleianus Baroccianus graecus 41 (л. 101–121об.) и с рукописью XVI в. Codex Oxoniensis Bodleianus inter misc. graecus 87 (Auct. F. I. 4), (л. 223 [225]–243 [248]).

В этом же вступительном разделе М. Мейбом кратко рассказывает о сохранившейся благодаря Кассиодору информации о Гауденции⁶³.

Среди публикаций XVIII в. удалось обнаружить лишь одно упоминание его имени⁶⁴. При этом в этом издании интерес исследователя был сосредоточен лишь на диаграммах Гауденция, содержащих нотные знаки. Но так как античная буквенная нотография в то время продолжала оставаться неразгаданной, то эта публикация была скорее желанием ее автора обратить внимание на неизвестную сферу античной музыки.

Спустя более двух столетий после издания М. Мейбома вышла из печати новая публикация трактата Гауденция, но на этот раз в Германии⁶⁵, и осуществил ее филолог Карл Ян (1836–1899). До выхода в свет этого выдающегося труда его издатель уже был известен как автор многих работ, посвященных античной музыке⁶⁶.

⁶² Это библиотека Оксфордского университета, названная так в честь ее основателя — дипломата и ученого Томаса Бодлея (Thomas Bodley, 1545–1613).

⁶³ См. предыдущий параграф.

⁶⁴ Keeble J. The Theory of Harmonics, or, an Illustration of the Grecian Harmonica: In two parts. I. As it is maintained by Euclid, Aristoxenus, and Bacchius Senior; II. As it is established on the doctrine of the ratio: in which are explained the two diagrams of Gaudentius, and the Pythagorean numbers in Nicomachus. London: Printed for the Author, 1784.

⁶⁵ Gaudentii philosophi harmonica introduction // Musici scriptores graeci. Aristotelis. Euclides. Nicomachus. Bacchius. Gaudentius. Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt 2 tabulae. Leipzig: B. G. Teubner, 1895 (далее — Jan). P. 317–355.

⁶⁶ Jan C. Die Harmonik des Aristoxenianers Kleoneides. Landsberg: Schäffer, 1870; *Idem*. Die griechische Musik, I: Die Harmonik des Aristoxenos // Philologus. 1870. 29. S. 300–318; *Idem*. Die griechische Musik, II: Die Excerpte aus Aristoxenos // *Ibid*. 1871. 30. S. 398–419; *Idem*. Auletischer und aulodischer Nomos // Jahrbücher für classische Philologie. 1879. Bd. 119. S. 577–592; *Idem*. Der pythische Nomos und die Syrinx //

Основательное знание К. Яном как древнегреческого языка, так и античных источников по музыке, самым плодотворным образом сказалось на высочайшем качестве издания. Кроме учебника Гауденция, в нем были опубликованы другие важнейшие памятники античного музыкознания (некоторые из них присутствуют и в двухтомнике С. Мейбома):

две главы о музыке из трактата Псевдо-Аристотеля «Проблемы» (Προβλήματα), глава XI — «[Проблемы], которые о звуке» (Ὅσα περὶ φωνῆς) и глава XIX — «[Проблемы], которые о гармонии» (Ὅσα περὶ ἁρμονίας)⁶⁷;

сочинение Псевдо-Евклида «Деление канона» (Κατατομὴ κανόνος)⁶⁸;

уже упоминавшееся «Введение в гармонику» (Εἰσαγωγή ἁρμονική), но, в отличие от издания М. Мейбома, здесь ее автором представлен Клеонид⁶⁹;

трактат Никомаха «Руководство по гармонике» (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον), а также опус «Того же Никомаха» (Τοῦ αὐτοῦ Νικομάχου)⁷⁰;

вопросоответник «Введение в искусство музыки старца Вакхия» (Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ γέροντος)⁷¹;

нотные диаграммы Алипия «Введение в музыку» (Εἰσαγωγή μουσική)⁷²;

трактат, который в рукописях значится как «Музыкальное искусство Птолемея» (Πτολεμαίου Μουσικά), а в действительности

Philologus. 1879. 38. S. 378–384; *Idem*. Die Griechen bliesen nicht auf einfachen, sondern auf doppelten Auloi // Verhandlungen der 34. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner Trier 1879 (Leipzig: B. G. Teubner, 1880). S. 157–161; *Idem*. Aulos und Nomos // Jahrbücher für Classische Philologie. 1881. Bd. 123. S. 543–552; *Idem*. Die griechischen Flöten // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1881. 16. S. 465–470, 481–488, 497–502; *Idem*. Die griechischen Saiteninstrumente // Programm des Gymnasiums Saargemünd. Leipzig, 1882; *Idem*. Die Harmonie der Sphären // Philologus. 1894. 52. S. 13–37; *Idem*. Die Musikinstrumente der Griechen und Römer // Festgaben zum 25 jährigen Jubiläum des Gymnasiums und Realgymnasiums zu Landsberg a. W. dargebracht von ehemaligen Lehrern und Schülern (Landsberg a. W.: F. Schoeffer), 1885. S. 24–30; *Idem*. Die Handschriften der Hymnen des Mesomedes // Neue Jahrbücher. 1890. 141. S. 679–688.

⁶⁷ *Jan*. P. 60–114.

⁶⁸ *Ibid*. P. 148–166. Однако К. Ян, как и М. Мейбом, представляет данный опус как сочинение подлинного Евклида.

⁶⁹ *Ibid*. P. 179–208.

⁷⁰ *Ibid*. P. 237–282.

⁷¹ *Ibid*. P. 283–316.

⁷² *Ibid*. P. 367–406.

представляет собой не датирующийся анонимный опус, названный К. Яном «*Excerpta Neapolitana*», который выписан в нескольких неаполитанских манускриптах (*Codex Neapolitanus gr. 260* (III. С. 2), fol. 41v–45; *Codex Neapolitanus gr. 261* (III. С. 3), fol. 4)⁷³.

Таким образом, можно смело утверждать, что Карл Ян не только повторил научный подвиг Марка Мейбома, но и своей книгой способствовал активному развитию музыкального антиковедения в течение всего XX века. Более того, его издание продолжает выполнять эту функцию вплоть до сегодняшнего дня. Вряд ли найдется сейчас исследователь античной музыкальной культуры, у которого труд Карла Яна отсутствует в качестве «настоющей книги».

Как следует из ее материалов, издателю были известны многие рукописи, содержащие учебник Гауденция⁷⁴. Однако в предуведомлении, перед непосредственной его публикацией, издатель упоминает только четыре манускрипта⁷⁵:

Codex Neapolitanus graecus 260 (III. С. 2);

Codex Vaticanus Barberinus graecus 265, olim II. 86 postea 270, л. 435;

Codex Mediolanensis Ambrosianus graecus 1013 (E 19 [olim 83] inf.);

Codex Hamburgensis graecus philologus 111, olim 36a4.

Все это предопределило выбор для настоящего исследования, посвященного изучению учебника Гауденция. В его основе лежит греческий текст по изданию К. Яна.

В завершение данного вступительного раздела целесообразно обратить внимание на следующее. При анализе исследования источников по античной музыке становится ясно, что почти всегда наибольший интерес, как правило, был сосредоточен на самых выдающихся памятниках. Те же из них, которые не отличались объемным и масштабным изложением материала и к тому же сопровождалась весьма неопределенными сведениями об авторе и происхождении самого текста, меньше привлекали внимания. Именно к таким источникам относили и учебник Гауденция, о котором исследователи упоминали крайне редко. Чаще всего его имя появляется в обзоре сохранившихся источников, а непосредственные

⁷³ Ibid. P. 411–421.

⁷⁴ Ibid. P. XI–XCI.

⁷⁵ Ibid. P. 326.

ссылки на текст и его цитирование крайне редки. Ну а посвященные ему специальные исследования вообще отсутствуют. Для подтверждения этого достаточно указать, что в заглавиях специальных аналитических работ, опубликованных в течение периода с XVIII по XXI столетие, имя Гауденция встречается всего один-единственный раз⁷⁶.

Что же касается новых переводов текста его учебника на европейские языки, то они были осуществлены два раза. В конце XIX в. французский перевод опубликовал Шарль Эмиль Рюэль (1833–1912)⁷⁷, и лишь спустя столетие появился английский перевод Томаса Матизена⁷⁸. Оба перевода сделаны на высоком профессиональном уровне и сопровождаются в подстрочных комментариях краткой информацией о «параллельных фрагментах» из других источников. Однако музыкально-исторического анализа этого опуса до сих пор еще никто не публиковал.

Все это весьма показательно и говорит о необходимости серьезных изменений в этом направлении. Вся история музыкально-антиковедения показывает, что нет малоинформационных источников. Мнение о них появляется только тогда, когда исследовательская методология не позволяет выявить необходимых сведений. В каждом памятнике античного музыкознания присутствуют сообщения, не только лежащие «на поверхности», но и скрытые или представленные косвенными данными. Задача же исследователя сделать все возможное и невозможное, чтобы выявить их.

Что же касается учебника Гауденция, то для определения его «исторического места» в контексте античной музыкальной цивилизации содержание этого памятника целесообразно сопоставлять лишь с датированными источниками подобного рода. Только при таком изучении можно надеяться, что аналитические выводы будут соответствовать историческому процессу эволюции античной

⁷⁶ Keeble J. Op. cit.

⁷⁷ Alypius et Gaudence, traduits en français pour la première fois. Bacchius L'Ancien, traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Charles-Emile Ruelle. Paris: Firmin-Didot, 1895. (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 5). P. 53–92.

⁷⁸ *Gaudentius*. Harmonic introduction. [English translation with notes by Thomas Mathiesen] // Source readings in music history / Ed. by Oliver Strunk; Revised edition by Leo Treitler. New York, 1998. P. 66–85.

науки о музыке. Но их, к сожалению, весьма мало, фактически только пять⁷⁹:

«Гармонические элементы» (Ἀρμονικὰ στοιχεῖα) Аристоксенна Тарентского — IV в. до н. э.;

«Руководство по гармонике» (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον) Никомаха Герасского — II в.;

«Три книги гармоник» (Ἀρμονικῶν βιβλία τρία) Клавдия Птолемея — II в.;

Соответствующий раздел из трактата «О пользе математики при чтении Платона» (Τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος) Теона Смирнского — II в.;

«Комментарий к “Гармонике” Птолемея» (Εἰς τὰ Ἀρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα) Порфирия — III в.;

«О музыкальном установлении» (De institutione musica) Боэция — V в.

Но это, конечно, не означает, что анонимные и еще не датированные источники должны быть исключены из исследования. Содержащиеся в них сведения крайне важны, но они должны быть осмыслены без соотнесения с конкретным историческим периодом античного музыкознания.

Предваряя дальнейшее представление комментированного перевода учебника Гауденция и его исследование, необходимо отметить также и следующее.

В рукописях текст Гауденция, конечно, не распределен по параграфам, и М. Мейбом опубликовал его без такой дифференциации. Но К. Ян подразделил его на параграфы в соответствии с собственными представлениями об их тематических границах. В данной публикации текст систематизирован по параграфам, но в некоторых случаях иначе, чем в издании К. Яна. Это также следствие иного понимания тематических «рубежей», присутствующих в тексте источника.

Что же касается заглавий каждого из параграфов, то, как стало ясно после обзора рукописных образцов учебника Гауденция, невозможно утверждать, авторские они или появились в течение «рукописной жизни» сочинения. Второе предположение представляется более убедительным, поскольку самые ранние из сохранившихся рукописей

⁷⁹ Конечно, различные историки предлагают соответствующие датировки для других памятников теоретического музыкознания. Однако они не представляются убедительными. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 19–163.

лишены подразделений на параграфы. Следовательно, есть все основания считать, что в некоторых манускриптах варианты номинации параграфов являются результатом толкования текста, сложившегося в конкретной среде, где изучалось данное сочинение и по традициям которой оформлялась рукопись. Не исключено, что это была учебно-педагогическая трактовка, призванная облегчить учащимся освоение сочинения. Такая классификация разделов источника и их ономастика никак не нарушают текст и авторский план изложения материала.

Оглавление, предлагаемое в данном издании, также является следствием изучения содержания учебника Гауденция и во многих случаях отличается от тех версий, которые запечатлены в рукописях. Автор этих строк надеется, что данный регистрационный список параграфов поможет лучше понять содержание этого знаменательного памятника музыкознания и музыкальной педагогики⁸⁰:

Ὁ πίναξ τῶν περιεχομένων	Перечень того, что содержится [в учебнике]
Ἡ πρώτη προῶγγελσις.	Начальное предуведомление.
§ 1 Περὶ φωνῆς.	О голосе.
§ 2 Περὶ φθόγγου.	О музыкальном звуке.
§ 3 Περὶ διαστημάτων καὶ περὶ τόνου πῶς διαστήματος καὶ συστήματος.	Об интервалах, а также о [термине] «тон» как интервале и системе.
§ 4 Περὶ ἀσυνθέτων καὶ συνθέτων διαστημάτων καὶ περὶ συστήματος.	О несоставных и составных интервалах, а также о системе.
§ 5 Περὶ γενῶν.	О ладах.
§ 6 Τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον.	Полная немодулирующая система.
§ 7 Περὶ δυνάμεως τῶν φθόγγων.	О функции звуков.
§ 8 Τὰ εἶδη τῶν διαστήματων.	Виды интервалов.
§ 9 Περὶ συμφωνιῶν.	О симфониях.
§ 10 Περὶ λογῶν παρὰ συμφωνιῶν.	О пропорциях симфоний.
§ 11 Ἡ ἀνακάλυψις τῶν λόγων διὰ συμφωνίας.	Открытие пропорций симфоний.

⁸⁰ Для реализации именно этой задачи текст каждого параграфа разделен также и на абзацы.

§ 12	Ὁ λόγος περὶ τόνον.	Пропорция тона.
§ 13	Ὁ λόγος περὶ λειμμα καὶ πρόβλημα τῶν ἀνίσων ἡμιτονίων.	Пропорция лиммы и проблема двух неравных полутонов.
§ 14	Ἀριθμητικὰ διαγράμματα περὶ τετραχόρδου.	Числовая диаграмма тетрахорда.
§ 15	Διάγραμμα χρωματικοῦ συντόνου.	Диаграмма напряженной хроматики.
§ 16	Δύο εἶδη τῶν φθόγγων εἰς τὸ τετράχορδον.	Два вида звуков в тетрахорде.
§ 17	Τὰ εἶδη τοῦ τετραχόρδου καὶ τοῦ διὰ πέντε.	Виды тетрахорда и квинты.
§ 18	Τὰ εἶδη τοῦ διὰ πασῶν ὀκταχόρδου.	Виды октахордной октавы.
§ 19	Σημεῖα μουσικά.	Музыкальные знаки.
§ 20	Ἡ σημασία ἡμιτονιαίαν τάξιν διὰ σημείων μουσικῶν.	Значение полутоновой последовательности для музыкальных знаков.
§ 21	Οἱ ὁμοτόνοι.	Гомотоны.
§ 22	Τὰ διαγράμματα τῶν τρόπων κατὰ τὸ διάτονον γένος.	Диаграммы тональностей в диатоническом ладе.

Предваряя дальнейшее изложение русской версии учебника Гауденция и его музыкально-исторический анализ, автор данной монографии считает целесообразным обратить внимание на следующее обстоятельство. Оно сопутствует работе любого исследователя, специализирующегося в конкретной области исторического музыкознания.

Как известно, сохранившиеся грекоязычные и латиноязычные памятники Античности фактически являются если не единственными, то самыми важными источниками, на основании информации которых формируются представления об античной музыкальной цивилизации. Поэтому вполне естественно, что при анализе самых различных проблем историк вынужден опираться на один и тот же свод сохранившихся материалов. Это зачастую приводит к тому, что конкретные сообщения могут неоднократно рассматриваться в связи с изучением самых различных проблем и при решении диаметрально противоположных задач. Поэтому нередко одни и те же свидетельства должны освещаться в неодинаковых аспектах. Более того, в некоторых случаях для планомерного и обоснованного изложения результатов исследования приходится

повторять наблюдения, идеи и выводы, которые были высказаны в предыдущих публикациях того же автора⁸¹. Все эти неизбежные *repetitiones* — нормальное следствие указанных обстоятельств, которые необходимо воспринимать как стремление обнаружить общие причины и единые тенденции самых различных по содержанию процессов, происходивших в далекой древности.

ΓΑΥΔΕΝΤΙΟΥ
ΦΙΛΟΣΟΦΟΥ
ΑΡΜΟΝΙΚΗ
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἦ πρώτη προάγγελσις
«*Αείδω ξυνετοῖσι,
θύρας δ' ἐπίθεσθε βίβηλοι*»

Τῶν ἀρμονικῶν λόγων ἀπτόμενος δικαίως ἄν τις προοιμιάσαιτο. εἰσὶ μὲν γὰρ οὗτοι περὶ φθόγγους τε καὶ διαστήματα καὶ συστήματα, τόνους τε καὶ μεταβολὰς καὶ μελοποιΐας κατὰ πάντα τὰ γένη τῆς ἀρμονίας.

τὸν δὲ ἀκουσόμενον τῶν περὶ ταῦτα λόγων ἀναγκαῖον ἐμπειρίᾳ τὴν ἀκοὴν προγεγυμνᾶσθαι, φθόγγους τε ἀκοῦειν ἀκριβῶς καὶ διαστήματα ἐπιγινώσκειν, σύμφωνόν τε καὶ διάφωνον, ὅπως τῇ τῶν περὶ τοὺς φθόγγους ἰδιωμάτων αἰσθήσει τὸν λόγον ἀκολούθως ἐπιθεῖς τελείαν τὴν ἐπιστήμην πεῖρα καὶ λόγῳ νῦν ἠϋξημένην ἐργάσαιτο.

ВВЕДЕНИЕ
В ГАРМОНИКУ
ФИЛОСОФА
ГАУДЕНЦИЯ

Начальное предуведомление
«*Для понимающих пою,
Заприте дверь, непосвященные*»

Так по справедливости может начать всякий [автор], приступая к [изложению] гармонических правил⁸². Это [учение] — о музыкальных звуках, интервалах, системах, тональностях, модуляциях и мелодее во всех ладах музыки⁸³.

Необходимо, чтобы, воспринимая правила, относящиеся к этим [разделам гармонике], слух был бы подготовлен опытом: чтобы он точно слышал и узнавал звуки, [а также] симфонный и диатонический интервалы⁸⁴. Чтобы, получив полное [теоретическое] знание, [ученик] попытался бы теперь приумножить [его] восприятием особенностей музыкальных звуков, усвоив [правила гармонике] также и разумом.

⁸¹ Чтобы свести их до минимума, приходится ссылаться на прежние публикации автора данного издания.

⁸² Буквально «гармонических учений».

⁸³ В данном случае ἡ ἀρμονία выступает как синоним ἡ μουσική.

⁸⁴ Об этих музыкально-теоретических категориях см. далее.

ὅς δὲ οὐδὲ φθόγγου κατακούων
οὐδὲ τὴν ἀκοὴν γεγυμνασμένος
ἦκει τῶν λόγων ἀκουσόμενος.
οὗτος ἀπίτω τὰς θύρας ἐπιθείς
ταῖς ἀκοαῖς, ἐμφράξει γὰρ τὰ
ὄψα καὶ παρὼν τῷ μὴ
προγινώσκειν ταῦτα αἰσθήσει,
περὶ ὧν οἱ λόγοι.

λέγωμεν δὲ ἡμεῖς ἀρξάμενοι
τοῖς ἀκριβῶς ἐν τῇ πείρᾳ
γεγυμνασμένοις περὶ φωνῆς.

Тот же, кто не воспринимает музыкальный звук, не тренирует слух, остается слушателем [лишь] слов.

Пусть он уйдет, закрыв двери [давая доступ сюда] тем, кто слышит. Ведь он закрывает уши, даже присутствуя, поскольку заранее не познал чувством [того], о чем [ведутся] речи [в этом сочинении].

Мы же, начиная [трактат], говорим о звучании, [обращаясь] к тем, кто основательно упражнялся на практике.

Перед нами вступление, содержащее два аспекта того материала, с которым ученику надлежало ознакомиться. Причем нетрудно заметить, что один из них представлен довольно кратко. Это традиционные «части» (τὰ μέρη) античной теории музыки, которая называлась «гармоникой» (ἡ ἄρμονική)⁸⁵ и обычно включала в себя семь разделов:

- «о звуках» (περὶ φθόγγων),
- «об интервалах» (περὶ διαστημάτων)
- «о системах» (περὶ συστημάτων)
- «о ладах» (περὶ γενῶν)
- «о тональностях» (περὶ τόνων)
- «о модуляциях» (περὶ μεταβολῶν)
- «о мелопее» (περὶ μελοποιίας)

Правда, в первом из процитированных абзацев Гауденция, содержащем план изложения материала, исключен раздел «о ладах» (περὶ γενῶν). Но заключительная часть, обычно озаглавленная «о мелопее» (περὶ μελοποιίας), представлена у него как «о мелопее во всех ладах гармонии» (περὶ μελοποιίας κατὰ πάντα τὰ γένη τῆς ἄρμονίας), что подразумевает — во всех ладах, использующихся в музыке. Намеренное ли это отступление от традиции, или случайное отклонение — покажет дальнейшее изучение данного опуса.

⁸⁵ Работавших же в этой области ученых, соответственно, именовали «гармониками» (οἱ ἄρμονικοί). Так, Аристоксен часто упоминает о различных «воззрениях гармоников» (τὰς τῶν ἄρμονικῶν δόξας. — *Aristox. Elem. harm.* P. 7, 9, 11 и др.).

В совершенно ином смысловом ракурсе дается второй аспект, где тема трактуется как своеобразное вознесение слуха и чувств на некий высокий пьедестал средств познания. В самом начале сочинения воззрения автора переданы посредством перефразированного стиха, который, очевидно, был не только хорошо известен, но и появлялся при оценке самых различных ситуаций, а не только пения. Так, например, в I в. Иустин Философ (Ἰουστίνος ὁ Φιλόσοφος) в одном из своих сочинений, представляющих собой своеобразную проповедь, так представил ту же самую мысль: «Говорю [тем], для которых существует закон, непосвященные же — закройте двери» (Φθέγουμαι οἷς θέμις ἐστὶ· θύρας δ' ἐπίθεσθε βέβηλοι)⁸⁶. Такому «гимну» во славу слуховых оценок звучащего музыкального материала невозможно воздать должное, если не рассматривать его в свете эволюции методологии античного музыкознания. Поэтому сейчас целесообразно напомнить некоторые тематические пласты, которые на первый взгляд могут показаться далекими от изучаемого материала, но на самом деле имеют самое прямое отношение к нему⁸⁷.

Уже упоминавшийся обширный «водораздел», затруднявший контакты между теорией и практикой, стал причиной отсутствия самой разнообразной информации. Поэтому не существует никаких сведений о познаниях музыкантов-практиков в области теории музыки. Одним из «виновников»⁸⁸ формирования и укрепления этого рубикона, как уже указывалось, были те, которые вошли в историю науки как «пифагорейцы». Это подтверждается не только изложенными выше фактами⁸⁹, но и пифагорейской методологией.

⁸⁶ S. *Justinus Philosophus et Martyr. Cohortatio ad Graecos* II 5 // PG. Vol. 6. Col. 269.

⁸⁷ Для более подробного освещения определенных проблем сочинения Гауденция, а также для осмысления их истоков и причин нередко нужно будет временно отклоняться от анализа конкретного фрагмента источника.

⁸⁸ Конечно, это «обвинение» нужно рассматривать как следствие объективных причин, вызванных многими обстоятельствами. Поэтому если бы это были не пифагорейцы, то их место в истории заняли бы представители других научных течений, придерживавшихся аналогичных воззрений. Но исследовательская активность и широкая популярность пифагорейцев привели к тому, что на этой «скамье подсудимых» оказались именно они.

⁸⁹ См. «Ауфтакт без музыки», § 1.

Вряд ли следует сомневаться, что пифагорейцы, как и все их современники, слушая музыкальное произведение, воспринимали его эмоционально, по-разному реагируя на слуховую информацию о звучащем музыкальном материале, воплощающем самые разные художественные образы. Такая реакция совершенно естественна, так как особенности подобной перцепции были следствием реакции индивидуальной слуховой оценки целого комплекса средств музыкальной выразительности.

Однако те же пифагорейцы, занимаясь научным анализом звукоакустических форм, не доверяли слуху. Причиной этого стал опыт, который хорошо известен каждому при определении любых явлений посредством чувств, к которым относится и слух. Эта практика подсказывала, что реакция, например, осязания на холодное и горячее неодинакова не только у различных людей, но даже у одного и того же человека при разных условиях. То же самое касается и обоняния или вкусовых ощущений. Слух, относящийся к категории тех же чувств, естественно, также зависит от многих индивидуальных возможностей воспринимающего. Ученых же интересовали объективные характеристики, не зависящие от постоянных перемен подобного рода. Поэтому нет ничего удивительного в том, что они отказались от слуховой оценки звука и звуковых комплексов. В Древней Элладе это было хорошо известно (*Ps.-Plut. De mus.* 1144 e § 37):

<p>Πυθαγόρας δ' ὁ σεμνὸς ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως· νό γὰρ ληπτὴν τὴν ταύτης ἀρετὴν ἔφασκεν εἶναι.</p>	<p>Почитаемый [всеми] Пифагор отклонял суждение о музыке по- средством чувств. Он утверждал, что ее достоинство воспринимается [только] разумом.</p>
--	--

Порфирий пишет, что пифагорейцы анализировали звучащие образования рациональными методами, «отвергая [суждение] слуха, как не являющееся залогом верности познания симфоний» (ἐκβάλλοντες γὰρ τὸ τῆς ἀκοῆς· κριτήριον ὡς πρὸς πίστιν οὐκ ἐχέγγυον τῆς τῶν συμφῶνων καταλήψεως. — *Porph. In Harm. Ptol. comm.* I. P. 9, 1–5). Ни для кого не было секретом и обоснование такого подхода к анализируемому материалу (*Bacch. Isag. nar.* 1):

Τῆ μουσικῆ τέχνη πᾶσαν τὴν δογματοποιίαν συντετάχθαι φασι πρὸς τὴν ἀκοήν. πᾶσα δὲ αἴσθησις ἄλογος παχυμερές ἐστὶ κριτήριον καὶ τῆς ἐκ λογισμοῦ ἀκριβολογίας δεόμενον. Διὸ ἡ μουσικῆ, στοχαζομένη τῆς ἐν τοῖς πράγμασιν⁹⁰ ἀκριβείας, τὸ διαφεύγον καὶ λανθάνον τὴν ἀκοήν ἐπειράθη διαγνῶναι διὰ τῶν ἀριθμῶν καὶ διὰ τῶν λόγων τῶν ἐν τοῖς ἀριθμοῖς...

Говорят, что всякое учение, созданное для музыкального искусства, основывается на слухе. Однако любое чувство является грубым критерием и лишено точности вычисления. Поэтому музыка, стремясь к верховенству точности, ускользающей и убегающей от слуха, пытается приобрести точность с помощью чисел...⁹¹

Аналогичный подход наблюдался в течение продолжительного исторического периода, хотя отдельные и авторитетные ученые выступали с критикой дискредитации слуха при анализе музыкального материала. Аристоксен писал о «совместном освоении музыкальных категорий»⁹² слухом и разумом» (τὸ ξυνιέναι τῶν μελωδομένων τῆ τε ἀκοῇ καὶ τῆ διανοίᾳ. — *Aristox. Elem. harm.* P. 48), а Птолемей в самом начале своего трактата «Гармоника» утверждал, что «критерии музыки»⁹³ — слух и разум» (κριτήρια μὲν ἁρμονίας ἀκοῇ καὶ

⁹⁰ В свое время издатель этого текста Фридрих Беллерманн (1795–1874) предложил другой вариант этого оборота: ἐν τοῖς παραλλάγμασιν ἀκριβείας («к разнице с точностью»). Однако подобная конъектура противоречит не только данному фрагменту, но и всей направленности текста этого памятника. Поэтому ее невозможно принять. Что же касается формы pluralis для τὰ πράγματα, то классическая филология подтверждает, что именно она была принята при передаче указанной семантики («верховенство», «господство», «владычество»). См.: *A Greek-English Lexicon*. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996 (далее — *LS*). P. 1457–1458.

⁹¹ Завершается этот фрагмент следующей фразой: οὐκ ἀποχωρήσασα ἀπὸ τῆς ἀκοῆς («не отступая от слуха»). Но совершенно очевидно, что недатированный источник, из которого заимствован этот текст, создан уже в самом начале Средневековья (подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 132–146), когда уже для всех стала очевидной вся сомнительность отношения пифагорейцев к слуху как средству познания интервалов. Поэтому выпущенная последняя фраза является, скорее всего, поздним добавлением, осуществленным ради поддержки «увядающего» авторитета пифагорейцев. Но ни в одном античном источнике пифагорейского направления, датировка которых не вызывает сомнений, нельзя обнаружить подобного утверждения, который бы говорил о равных возможностях математического и слухового анализа.

⁹² τῶν μελωδομένων — буквально «тех, которые звучат», «тех, которые поются».

⁹³ Совершенно очевидно, что ἡ ἁρμονία здесь вновь выступает как синоним «музыки» (см. сноску 83 данного параграфа).

λόγος). Но благодаря авторитету пифагорейцев⁹⁴ их концепция продолжала функционировать. Особенно она укрепилась, когда перед пифагорейской наукой встала новая задача: после осмысления причин возникновения звуков появилась необходимость выяснить логику взаимодействия между ними. В результате было создано поистине выдающееся учение об интервалах, в основе которого лежало воплощение интервальных образований с помощью математических пропорций. Однако, достигнув многого посредством пропорциональной теории интервалов при решении звукоакустических проблем, популярность такого подхода на длительное время задержала развитие собственно музыкальных критериев, способных выявить контакты между звуками.

Более того, постоянная дискредитация слуха приводила к утверждениям, противоречившим общеизвестным фактам. В качестве примера можно привести мнение, которого придерживался не только автор цитируемого фрагмента, но и многие другие его коллеги по квадривиуму (*Theon. Smyrn.* P. 67):

Διὰ τοῦτο δὲ πρῶτον διάστημα ὁ
τόνος, ὅτι μέχρι τούτου καταβαίνουσα
ἢ φωνὴ τοῦ διαστήματος ἀπλανῆ
τὴν ἀκοὴν φυλάσσει. τὸ δὲ μετὰ
τοῦτο οὐκέτι οἷα τε ἡ ἀκοὴ πρὸς
ἀκρίβειαν λαβεῖν τὸ διάστημα.

Тон — начальный интервал вследствие того, что, доходя до него, звучание сохраняет безошибочное слышание интервала. А после него слух уже не способен точно воспринимать никакого интервала.

Иначе говоря, было распространено воззрение, согласно которому слух не в состоянии определить интервалы, меньшие тона. Чтобы убедиться в ошибочности такой позиции, нужно было лишь провести небольшой эксперимент с любым профессиональным музыкантом.

Действительно, категории, ставшие важнейшими аспектами античной науки о музыке и получившие наименования «симфоний»

⁹⁴ Признанию и распространению многих концепций пифагорейцев не смог помешать даже такой авторитетный ученый, как Аристотель, утверждавший, что пифагорейцы, «не стремясь [познать] доказательства обнаруженных явлений и [их] причин, а подтасовывают и выпячивают некоторые [другие] доказательства, [и таким образом] представляют свои воззрения об очевидных явлениях» (οὐ πρὸς τὰ φαινόμενα τοὺς λόγους καὶ αἰτίας ζητοῦντες, ἀλλὰ πρὸς τινὰς λόγους καὶ δόξας αὐτῶν τὰ φαινόμενα προσέλκοντες καὶ πειρώμενοι συγκοσμεῖν. — *Aristot. De cael.* II 13, 293a, 24–28).

и «диафоний», были результатом неосознанных контактов между практикой и теорией музыки. Поиски пифагорейцами доступных для анализа акустических проявлений природы издавна сфокусировали их внимание на тех результатах, которые возникают при вибрации струны и различных ее частей. Их научное наследие показывает, что, с пифагорейской точки зрения, это была действительно плодотворная область, так как открывала возможность тщательно изучить сферу, недоступную в «нецивилизованной природе». Поэтому их внимание не могла не привлечь известная всем процедура, без которой немислимо было исполнение на струнных инструментах любого музыкального произведения. Речь идет о «настройке» струн, осуществлявшейся всегда музыкантами как некая обязательная физико-акустическая «прелюдия» к музицированию. Настройка осуществлялась по известным интервалам — кварте, квинте или октаве. Иначе говоря, каждый музыкант, устанавливая необходимую степень натяжения струн, проверял свой выбор посредством слуха, сопоставляя струны, находящиеся в квартовом, квинтовом или октавном отношениях. Использование этих интервалов при данной процедуре не было случайностью, что подтверждено многовековой историей музыкального инструментария⁹⁵.

Дело в том, что при слуховом восприятии тех интервалов, которые были названы «симфониями» (ἡ συμφωνία — «созвучие»), профессиональный слух четко реагирует на отступление от интонационной нормы, и можно «подправить» такое отклонение путем соответствующего натяжения струн. При аналогичном восприятии остальных интервалов, получивших название «диафоний» (ἡ διαφωνία — «разногласие», «разнозвучие»), это сделать намного сложнее, так как они обладают некоторой «интонационной амплитудой», которая оказывается незаметной для слуха⁹⁶. Именно по этой причине при настройке всегда использовалась симфонная интервалика.

⁹⁵ Эта традиция проявлялась систематически, поскольку строй домры, цитры, мандолины фактически никогда не отходил от квинтового или квартового строя. Она продолжается до сих пор и выражается в квинтовом строе скрипки, альты и виолончели, а также в квартовом строе контрабаса.

⁹⁶ Так, небольшие отклонения в сторону «расширения» или, наоборот, «сужения», например, интервала, который ныне называется «большой терцией», могут остаться для слуха незаметными, поскольку все ее подобные варианты он квалифицирует как неизменную «большую терцию».

Сам же процесс настройки явно обратил на себя внимание пифагорейцев, так как он, предвзято непосредственный акт музицирования, находился вне музыки, и поэтому его изучение могло рассматриваться как анализ объективных акустических явлений природы. Очевидно, не последнюю роль в активизации работы пифагорейцев в этой области сыграло то обстоятельство, что «симфонные» интервалы обнаруживались в результате начальных «делений струны». То есть при сопоставлении звуков, возникающих от вибрации всей струны и ее половины, а также других ее «начальных отрезков». Ведь именно на их основе создавались пропорции октавы (2 : 1), дуодецимы (3 : 1), двойной октавы (4 : 1), квинты (3 : 2), кварты (4 : 3)⁹⁷.

Но в музыкальной практике эта проблема ежедневно решалась посредством профессионального слуха, которым должен был владеть любой музыкант-исполнитель. Однако их знания и опыт находились вне сферы интереса ученых, то есть фактически — вне науки о музыке. Во всяком случае, свидетельства о таком совместном эксперименте не сохранились. Абсолютное же большинство ученых следовали пифагорейской традиции, при которой разница между симфонными интервалами (квартой, квинтой, октавой и им подобными), а также диафонными (то есть все остальные) определялась исключительно особенностью пропорций. Первые выражались «кратными пропорциями» (πολλαπλασίοι λόγοι)⁹⁸ или «эпиморными» (ἐπιμόριοι λόγοι)⁹⁹, а все остальные — «эпимерными» (ἐπιμέρες λόγοι)¹⁰⁰.

⁹⁷ К сожалению, на протяжении многих столетий термины ἡ συμφωνία и ἡ διαφωνία, попавшие в научный обиход в той форме, как их перевел Боэций, consonantia и dissonantia, впоследствии стали ассоциироваться с новоевропейскими музыкально-эстетическими категориями «консонанса» и «диссонанса», то есть «благозвучия» и «неблагозвучия». А это не имеет ничего общего с античным пониманием данных интервалов. Автору данной монографии остается только сожалеть, что почти четверть века тому назад, опубликовав свой перевод трактата Боэция, он, следуя общепринятой ошибочной традиции, представил consonantia и dissonantia как «консонанс» и «диссонанс» (см.: Герцман Е. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. Passim).

⁹⁸ В каждой из них меньший член содержался целиком в большем — два раза или более, как октава (2 : 1) или двойная октава (4 : 1).

⁹⁹ В этих образованиях больший член содержит целиком меньший и какую-то одну часть. Например, как в пропорции квинты — 3 : 2 или кварты — 4 : 3.

¹⁰⁰ Их отличительная черта состояла в том, что больший член пропорции содержал меньший целиком и еще более чем одну его часть, как, например,

Конечно, эта концепция содержала в себе изъяны даже с точки зрения пифагорейских критериев. Так, например, интервал тона не являлся симфонным, но выражался «эпиморной пропорцией» (9 : 8). Но, как это часто бывало в научной среде (не только в Античности, но и во все последующие эпохи, вплоть до современности), концепция, занявшая иерархическую позицию, продолжала существовать и была «неприкасаемой».

И вот на фоне такой исторической картины появляется учебник по музыке, в котором утверждается то, что издавна противоречило общераспространенным установлениям. Согласно Гауденцию, разницу между симфонными и диафонными интервалами нужно определять не посредством пропорций, как утверждали пифагорейцы и за ними все научное сообщество, а посредством слуха. Он открыто призывает к необходимости «точно слышать и узнавать звуки и интервалы, симфонный и диафонный» (φθόγγους τε ἀκούειν ἀκριβῶς καὶ διαστήματα ἐπιγινώσκειν, σύμφωνόν τε καὶ διάφωνον). А это на протяжении многих столетий рассматривалось как невежество, примером чего может служить отношение к ундециме.

Согласно пифагорейскому учению, пропорциональное выражение интервала ундецимы, 8 : 3, характеризует его как «диафонию», тогда как слух квалифицирует его как «симфонию», и эта разная оценка была общеизвестной. Так, Клавдий Птолемей писал, что «учение пифагорейцев, следующих собственным гипотезам, исключает ундециму [из группы симфоний]» (ὁ δὲ τῶν Πυθαγορείων λόγος μόνην αὐτῶν τὴν διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ἀναίρει ταῖς οἰκείαις ὑποθέσιν ἀκολουθῶν. — *Ptolem. Harm. I 5*). Но, несмотря на это, еще во времена Аристоксена было создано теоретическое обоснование ее «слуховой аттестации»: «Ведь когда любой симфонный интервал — больший, меньший или равный [ей]¹⁰¹ присоединяется к октаве, то целое оказывается симфонным» (παντὸς γὰρ προστιθεμένου συμφώνου διαστήματος πρὸς τῷ διὰ πασῶν καὶ μείζονος καὶ ἐλάττονος καὶ ἴσου τὸ ὅλον γίγνεται σύμφωνον. — *Aristox. Elem. harm. P. 25*). А это означало, что добавление к октаве кварты не нарушало симфонности ундецимы. Однако, несмотря на это, большинство ученых продолжало следовать пифагорейскому направлению. Поэтому появление учебника Гауденция с прямо

пропорция «дитона» (терции) — 81 : 64 и других подобных по пропорциональному выражению интервалов.

¹⁰¹ Имеется в виду октава.

противоположным подходом свидетельствует о начале активного процесса, в основе которого лежали совершенно иные воззрения.

Вместе с тем нужно понять, что речь идет не об одном учебнике.

Из всей сохранившейся античной специальной литературы и согласно тем свидетельствам, на основании которых можно приблизительно датировать появление сочинения Гауденция¹⁰², его можно рассматривать лишь как один из сохранившихся опусов, предназначенных для учебного освоения музыкантами-практиками. Скорее всего, это была группа постепенно появлявшихся работ, свидетельствующая не только о сближении теории с практикой, но и о появлении специальных письменных руководств для музицирующих, которых не было прежде. Поэтому есть основание видеть в особенностях учебника Гауденция черты и других, но утраченных опусов подобного рода. А самой очевидной его тенденцией является совмещение теоретических и практических аспектов того материала, который должен был освоить музыкант-практик.

Ведь прежде, как уже указывалось, теорией музыки занимались исключительно ученые, не имеющие никакого отношения к непосредственному музицированию. Что же касается музыкантов-практиков, то совершенно отсутствуют сведения об их осведомленности в области теории. И этот полный информационный вакуум по данному вопросу говорит о вполне определенной ситуации. Действительно, трудно поверить, что если бы музыканты-исполнители и композиторы хоть как-то были причастны к области теоретических знаний, то это, пусть даже не в специальной, а в обширной общей грекоязычной и латинской литературе, не нашло бы своего отражения. Абсолютное отсутствие таких данных дает полное основание предполагать, что музыканты были лишены теоретической подготовки¹⁰³. Хорошо известно из сведений о более близких к нам исторических эпохах, что такое положение не только возможно, но и довольно распространено в различных культурах и связано с деятельностью «неакадемических музыкантов». Причем все говорит о том, что чем древнее музыкальная цивилизация, тем шире их поле практики. Подобная обстановка в Античности полностью соответствует таким наблюдениям.

¹⁰² См. «Ауфтакт без музыки», § 2.

¹⁰³ При дальнейшем обсуждении этой проблемы такое предположение подтвердится. См. § 19–21.

Значит, анализируемый учебник Гауденция должен рассматриваться как образец, отражающий первые шаги в сближении теории и практики музыки. Осмыслив все эти аспекты вступительного раздела сочинения Гауденция, можно перейти к знакомству с его первым параграфом.

§ 1

Περὶ φωνῆς

Φωνῆς ἐστὶ τόπος τὸ ἐκ βαρύτητος ἐπὶ ὀξύτητα διάστημα καὶ ἀνάπαλιν, ἐν τούτῳ γὰρ στρέφεται πᾶσα φωνῆς κίνησις λογικῆς τε καὶ διαστηματικῆς, ἐπιτεινομένης τε καὶ ἀνιεμένης, ἀλλ' οἱ μὲν ἐν τῇ λογικῇ, καθ' ἣν ἀλλήλοις διαλεγόμεθα, φθόγγοι συνεχεῖς ἑαυτοῖς τὸν τόπον τοῦτον διεξέρχονται. ῥύσει τινὶ πεπονθότες παραπλήσιον ἐπὶ τὸ ὀξύ καὶ ἀνάπαλιν οὐκ ἐπὶ μιᾷς ἰστάμενοι τάσεως·

ἡ δὲ διαστηματικὴ καλουμένη φωνὴ συνεχῆς μὲν οὐδαμῶς ἑαυτῇ γένοιτ' ἂν οὐδὲ ῥύσει τινὶ παραπλήσιον πέπονθεν· ἀλλ' ἑαυτῆς τε διεστῶσα καὶ ὀλίγον ὑπερβαίνουσα τόπον ἀφανῶς, ἐν τοῖς ὄροις ὧν ὑπερβαίνει τόπων ἐστῶσα φαίνεται·

О голосе

Диапазон голоса — это расстояние от более низкого [звука] к более высокому и наоборот, поскольку в нем преобладает всякое движение речевого и интервального¹⁰⁴ голоса, [а также его] повышение и понижение. Однако один [диапазон голоса] в речи, когда мы беседуем между собой, так как звуки проходят [здесь] такое пространство слитно. Оно подобно некоему несущемуся потоку вверх и обратно, [который] не задерживается на одной [конкретной] высотности.

Голос же, называемый интервальным, никоим образом не совершается слитно [и] не уподобляется¹⁰⁵ некоему [звуковому] потоку. Но, отличаясь¹⁰⁶ [от предыдущего¹⁰⁷], незаметно¹⁰⁸ проходит небольшое пространство [между звуками и] обнаруживается в границах, которые он проходит, в принятых для [этих звуковых] пространств.

¹⁰⁴ Как станет ясно впоследствии, под «интервальным голосом» здесь подразумевается пение, то есть комплекс музыкальных звуков, каждый из которых отделен от другого конкретным интервалом.

¹⁰⁵ Буквально «не уподобляет себя» (ἑαυτῇ γένοιτ'). Поскольку такой дословный перевод не согласуется со стилистикой русского языка, здесь и в некоторых случаях далее различные формы возвратного местоимения ἑαυτοῦ не всегда сохраняются в переводе.

¹⁰⁶ Дословно: «отличаясь собой».

¹⁰⁷ То есть от «слитного» звучания.

¹⁰⁸ Буквально «таинственно».

Καὶ τὴν ἑαυτῆς τάσιν φανεράν καθίστησι μένουσα ἐν τοῖς πέρασιν ὧν ὑπερβαίνει τόπων, ὅθεν καὶ τοῦνομα ἔσχηκεν ἀκολούθως κληθεῖσα διαστηματική κατ' ἀντίθεσιν τῆς λογικῆς.

ιδίως δὲ τῆς διαστηματικῆς τὸ μὲν ἐμμελές, τὸ δὲ ἐκμελές, τὸ μὲν ῥητοῖς χρώμενον διαστήμασι καὶ μηδὲν ἀπολειπόμενον ἢ ὑπερβάλλον αὐτὸ ἐμμελές, τὸ δὲ ἐνδεές ἢ ὑπερβάλλον μικρῶ τῶν ὀρισμένων διαστημάτων ἐκμελές· ἔτι δὲ καὶ ὑπεναντίως ἀλλήλοισι ἔχοντα φαίνεται τὸ ἐμμελές τε καὶ ἐκμελές.

ἡ δὲ τῆς φωνῆς κίνησις ἐκ βαρυτέρου μὲν εἰς ὀξύτερον ἰούσης τόπον ἐπίτασις, ἀνάπαλι δὲ ἄνεσις καλεῖται τε καὶ ἐστίν. ἐπίτασις μὲν οὖν ὀξύτητος ποιητική, καὶ βαρύτητος δὲ ἡ ἄνεσις. διαφέρει δὲ βαρύτης μὲν ἀνέσεως, ὀξύτης δὲ ἐπιτάσεως οὐ μόνον ὅτι ἐξ ἐκατέρου τούτων ἐκότερον ἀποτελεῖται, ἀλλ' ὅτι τῆς τε ἐπιτάσεως παυσμένης καὶ μηκέτι οὔσης ὀξύτης γέγονε τε καὶ ἐστίν, καὶ τῆς ἀνέσεως ὁμοίως ἢ βαρύτης.

[Здесь] оно¹⁰⁹ демонстрирует ясную свою высотность, оставаясь неподвижным при переходах [звуковых] пространств, которые оно проходит. Отсюда оно и получило соответствующее наименование, будучи названным интервальным в противоположность речевому.

Собственно [говоря], интервальное [звучание] музыкально, а другое — немusical. Использование же рациональных интервалов не уменьшает и не увеличивает саму музыкальность. Ведь [даже] небольшая недостаточность или увеличение определенных интервалов [создает] немusicalность. Немusicalность и музыкальность обнаруживаются также, когда между ними есть [то, что] противоположно.

Движение голоса из более низкого пространства в более высокое — [это] повышение, а противоположное называется понижением и является [таким]. Значит, повышение — создание «высоты», а понижение — «низины»¹¹⁰. Низина же отличается от понижения, а высота — от повышения не только тем, что от каждого из них создается особый¹¹¹ [результат], но и тем, что от прекращаемого и более уже не существующего повышения возникает «высота», и, аналогично, от понижения — «низина».

¹⁰⁹ Подразумевается «интервальное звучание» (ἡ διαστηματικὴ φωνή).

¹¹⁰ Несмотря на то, что с точки зрения традиционной стилистики слово «низина» выглядит непривлекательно, такой перевод в точности отражает содержание существительного ἡ βαρύτης в данном контексте и во многих других. Поэтому именно это слово будет использоваться при переводе аналогичных текстов.

¹¹¹ Чтобы избежать тавтологии, присутствующей в тексте (ἐξ ἐκατέρου τούτων ἐκότερον), в данном случае повторение ἐκότερον представлено как «особый».

κοινὸν δὲ ἀμφοτέραις
συμβέβηκεν ἢ τάσις· ἥτε γὰρ
ᾠξύτης καὶ ἢ βαρύτης τάσιν
ἔχουσαι τινα φαίνονται.

Общим же для обоих вариантов является высотность: ведь «высота» и «низина» обнаруживают некоторую [конкретную] высотность.

Как мы видим, содержание первого параграфа в основном полностью следует традициям, сложившимся в античной гармонике. Вместе с тем в нем есть некоторые отклонения от них, вызванные либо эволюционными процессами, происходившими в древнем музыкознании, либо практической направленностью сочинения Гауденция. Ведь именно эта черта отличает его от всех аналогичных опусов, созданных прежде. Впоследствии станет ясно, что указанные две причины повлияли на структуру и контекст всех остальных параграфов изучаемого учебника. Поэтому для правильного понимания и объективного освещения каждый из них должен быть рассмотрен в ракурсе упомянутых факторов.

Следуя обычаю, сформировавшимся издавна, Гауденций начинает свой трактат с обсуждения главного музыкального инструмента Античности — человеческого голоса. Но это не единственная причина, благодаря которой голос в таких случаях чаще всего оказывался начальным объектом анализа. На его примере можно было всегда ясно и определенно объяснить разницу между немusикальным звуком и музыкальным, поскольку, по словам автора, «в нем пребывает всякое движение речевого и интервального звучания» (ἐν τούτῳ γὰρ στρέφεται πᾶσα φωνῆς κίνησις λογικῆς τε καὶ διαστηματικῆς). А это помогало воспроизвести любой пример, заимствованный из быта, который продемонстрировал бы разницу между двумя типами звучания — музыкальным и немusикальным. По этой причине термин ἡ φωνή («голос») используется в данном параграфе в различных семантических ипостасях: «голос», «звук», «звучание».

Представляя читателю эти две формы звука, Гауденций следует принятой традиции. А она показывает, что уровень знания и понимания этой проблемы легче было объяснить разницей звуковых комплексов (разговорно-речевого и музыкально-певческого), чем вариантами двух отдельных звуков — немusикального и музыкального. Именно поэтому не только Гауденций, но и большинство его предшественников использовали для

реализации данной задачи не разные по своей природе звуки, а разновидности звуковых перемещений в диапазоне (ὁ τόπος) голоса.

Согласно традиции, немзыкальное звукодвижение, обычно существовавшее в разговорной речи, отличалось «слитностью» (τὸ συνεχές). Само же прилагательное συνεχής подразумевало весьма широкую гамму понятий, включающих в себя «непрерывный», «сплошной», «непрекращающийся» и т. д. Таким образом, это звукодвижение характеризовалось как некий непрерывный поток звуков, который невозможно было никакими средствами дифференцировать на отдельные составляющие, то есть на определенные звуковые единицы. При музыкальном же звукодвижении, по принятым представлениям, любой звук имел свои особенности и отличался от других. Главное же из этих отличий заключалось в том, что каждый музыкальный звук «демонстрирует ясную свою высотность» (καὶ τὴν ἑαυτῆς τάσιν φανεράν καθίστησι).

Следует отметить, что, согласно сохранившимся свидетельствам источников, эта концепция двух типов звукодвижения была результатом анализа, предпринятого еще в IV в. до н. э. Аристоксеном Тарентским, поскольку в его сочинении ясно сказано, что до него «никогда никому не доводилось определить, в чем различие каждого из них¹¹²» (ἐπιμελῶς δ' οὐδενὶ πώποτε γεγένηται περὶ τούτου διορίσαι τίς ἑκατέρας αὐτῶν ἡ διαφορά. — *Aristox. Elem. harm.* P. 7)¹¹³. Гауденция отделяет от той эпохи минимум пять или шесть столетий, и, как мы видим, уровень анализа этой проблемы не изменился и является одним из многочисленных доказательств застоя музыкально-теоретической мысли.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить объяснение разницы музыкального и немзыкального звуковых движений из процитированного выше раздела сочинения Гауденция с аристоксеновским (*Ibid.* P. 13–14):

¹¹² То есть каждого из звуковых диапазонов — немзыкального и музыкального.

¹¹³ Некоторые из последователей пифагорейцев пытались представить создание этой концепции как достижение приверженцев Пифагора (подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков. СПб., 2016. С. 262–270). Но никаких серьезных доказательств этого пока нет.

Κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ
τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται
ἢ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως
ὡς ἂν μηδαμοῦ ἴσταμένη
μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων
κατὰ γε τὴν τῆς αἰσθήσεως
φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη
συνεχῶς μέχρι σιωπῆς.

Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἢν
ὀνομάζομεν διαστηματικὴν
ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι·
διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν
αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως εἶτα
πάλιν ἐφ' ἑτέρας καὶ τοῦτο
ποιούσα συνεχῶς

Правда, нельзя не обратить внимания на то, что Гауденций, в отличие от того же Аристоксена, весьма сжато излагает эту концепцию. Вот только один из отрывков трактата Аристоксена, посвященный этому вопросу (Ibid. P. 14):

Τὴν μὲν οὖν συνεχῆ λογικὴν
εἶναι φαμεν, διαλεγομένων γὰρ
ἡμῶν οὕτως ἢ φωνῆ κινεῖται
κατὰ τόπον ὥστε μηδαμοῦ
δοκεῖν ἴστασθαι.

Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἢν ὀνομάζομεν
διαστηματικὴν ἐναντίως πέφυκε
γίγνεσθαι· ἀλλὰ γὰρ ἴστασθαι
τε δοκεῖ καὶ πάντες τὸν τοῦτο
φαινόμενον ποιεῖν οὐκέτι λέγειν
φασὶν ἀλλ' ἄδειν.

διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύ-
γομεν τὸ ἴσταναι τὴν φωνήν, ἂν
μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην
κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἔλθειν,
ἐν δὲ τῷ μελωδεῖν τὸναντίον
ποιούμεν, τὸ μὲν γὰρ συνεχῆς
φεύγομεν, τὸ δ' ἐστάναι τὴν
φωνήν ὡς μάλιστα διάκομεν.

При слитном способе восприятия
кажется, что голос проходит некий диа-
пазон так, как если бы он никогда не
останавливался до самых [его¹¹⁴] пре-
делов (как это представляется) чувстви-
тельному восприятию, а перемещался непре-
рывно вплоть до его окончания¹¹⁵.

Согласно же другому [звукодвижению],
которое мы называем интервальным,
кажется, что [голос] движется иначе¹¹⁶:
проходя [диапазон], он останавливается
на одной высотности, затем вновь —
на другой, и делает это, удерживаясь
[на каждой высотности]

Итак, мы считаем, что слитное [дви-
жение] — речевое, ибо когда мы так
разговариваем, то кажется, что голос
движется в пространстве, словно не
останавливаясь.

При другом [движении], которое мы на-
зываем интервальным, получается наобо-
рот, поскольку кажется, что [голос] сто-
ит [на одной высотности], и когда созда-
ется такое представление, то все уже не
считают, что он¹¹⁷ говорит, а — поет.

Поэтому при разговоре мы избегаем
остановки голоса, только если из-за
болезни мы вынуждены изредка пере-
ходить именно на такое движение.
Но при пении мы издаем [звук] иначе,
ибо, с одной стороны, мы избегаем
слитности, а с другой — мы весьма
стремимся к остановке голоса.

¹¹⁴ То есть диапазона.

¹¹⁵ Дословно: «вплоть до тишины».

¹¹⁶ Буквально «наоборот».

¹¹⁷ То есть голос.

ὄσω γὰρ ἂν μᾶλλον ἐκάστη
τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἐστηκυῖαν
καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσωμεν, τοσοῦτω
φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος
ἀκριβέστερον.

ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν
κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν
συνεχῆς λογικὴ τίς ἐστὶν ἡ δὲ
διαστηματικὴ μελωδική, σχεδὸν
δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων.

Насколько лучше мы будем изда-
вать каждый отдельный из звуков
индивидуальным¹¹⁸, постоянным
и одинаковым, настолько звучание
будет казаться чувству более точ-
ным.

Итак, из сказанного, пожалуй, очевид-
но: когда в диапазоне голоса суще-
ствуют два [звуковых] движения,
то одно, которое слитное — речевое,
а другое — интервальное, [то есть]
музыкальное.

Причина краткого изложения в учебнике Гауденция и подроб-
ного расширенного объяснения в трактате Аристоксена и других
теоретиков, как представляется, заключается в разных адресатах.
Если гармоники создавали свои сочинения как научные исследо-
вания, представляющие интерес для ученых и тех, кто приобща-
ется к наукам квадривиума, то Гауденций писал свой учебник для
музыкантов-практиков. Задача этого опуса сводилась к тому, что-
бы дать читателям лишь самое общее представление об основных
теоретических положениях, сосредоточив все внимание на осво-
ении тех аспектов музыкознания, которые непосредственным
образом связаны с музицированием. Поэтому он весьма кратко
касается и остальных вопросов, затронутых в обсуждаемом па-
раграфе.

То же самое можно сказать и о представлении четырех состоя-
ний, в которых оказывается любой музыкальный звук: повышение
и понижение, а также — высота и низина. Краткое объяснение
Гауденция сводится к ясному и определенному выводу: повышение
звука приводит к тому, что он оказывается в высоком регистре
диапазона, а понижение — в низком. Результатом этого повышения
и понижения являются «высота» (ἡ ὀξύτης) и «низина» (ἡ βαρύτης) —
две сферы звукового пространства, без ясно очерченных границ и
с этой точки зрения весьма относительных. Конечно, более опре-
деленно это положение передано Аристоксеном (*Aristox. Elem.*
harm. P. 15):

¹¹⁸ Дословно: «единым», а значит — не меняющим своей высотности.

Ἦ μὲν οὖν ἐπίτασις ἐστὶ κίνησις τῆς φωνῆς συνεχῆς ἐκ βαρυτέρου τόπου εἰς ὀξύτερον, ἢ δ' ἄνεσις ἐξ ὀξύτερου τόπου εἰς βαρύτερον· ὀξύτης δὲ τὸ γενόμενον διὰ τῆς ἐπίτασεως, βαρύτης δὲ τὸ γενόμενον διὰ τῆς ἀνέσεως.

Итак, повышение — это слитное¹¹⁹ движение голоса из более низкого пространства в более высокое, а понижение — из более высокого пространства в более низкое. Высота же — это то, что получается в результате повышения, а низина — то, что получается в результате понижения.

Причем для истории этого вопроса, то есть для понимания эволюционной перспективы теоретических представлений, целесообразно обратить внимание на то, что они также восходят к Аристоксену (Ibid. P. 7–8):

ἀναγκαῖον δ' εἰς τὴν τούτων ζύνεσιν πρὸς τοῖς εἰρημένοις περὶ τ' ἀνέσεως καὶ ἐπίτασεως καὶ βαρύτητος καὶ ὀξύτητος καὶ τάσεως εἰπεῖν τί ποτ' ἀλλήλων διαφέρουσιν. οὐδεὶς γὰρ οὐδὲν περὶ τούτων εἴρηκεν, ἀλλὰ τὰ μὲν αὐτῶν ὅλως οὐδὲ νενόηται τὰ δ' συγκεχυμένως.

Для освоения этих [положений], кроме [уже] отмеченного, необходимо сказать о понижении, повышении, низине, высоте и о высотности: чем отличаются они друг от друга. Ведь никто ничего не говорил об этих [категориях], а одни совсем ничего не представляли [себе] о них, а другие — [весьма] неопределенно.

Но, как мы видим, к эпохе Гауденция указанные смысловые единицы звукового пространства стали уже обычными в теории музыки.

Вместе с тем становится совершенно ясно, что пятому, главнейшему элементу музыкального звука Гауденций уделяет минимум внимания. Действительно, такому понятию, как точная и определенная «высотность» (ἢ τάσις), важнейшему отличию музыкального звука от немзыкального, автор учебника отводит только одно заключительное предложение параграфа. А ведь речь идет о самой принципиальной акустической характеристике звука, способного участвовать в музыкально-художественном комплексе вместе с себе подобными. Это тем более странно, что существовавшее в Античности представление о возникновении звуков с различной высотностью содержит весьма интересный «сюжет»,

¹¹⁹ Появление здесь прилагательного *συνεχῆς* («слитное») — свидетельство того, что сам процесс звукового повышения и понижения Аристоксен признавал не только за музыкальным звукодвижением, но и речевым.

который в полной форме также был описан в сочинении Аристоксена (Ibid. P. 15):

Φανεροῦ δ' ὄντος ὅτι δεῖ τὴν φωνὴν ἐν τῷ μελωδεῖν τὰς μὲν ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις ἀφανεῖς ποιεῖσθαι τὰς δὲ τάσεις αὐτὰς φθεγγομένην φανερὰς καθιστάναι, — ἐπειδὴ τὸν μὲν τοῦ διαστήματος τόπον ὃν διεξέρχεται ὅτε μὲν ἀνιεμένη ὅτι δ' ἐπιτεινομένη λαυθάνειν αὐτὴν δεῖ διεξιούσαν, τοὺς δὲ ὀρίζοντας φθόγγους τὰ διαστήματα ἐνεργεῖς τε καὶ ἐστηκότας ἀποδιδόναι.

Очевидно, необходимо, чтобы при пении голос осуществлял повышения и понижения незаметно, а сами звучащие высотности устанавливались явно (поскольку пространство интервала, которое [голос] проходит, повышаясь и понижаясь, он должен осуществлять это¹²⁰, оставаясь незамеченным, а звуки, ограничивающие интервалы, [следует] издавать ясными и определенными).

По данному фрагменту нетрудно понять сложившиеся на этот счет воззрения: отзвучав ясно на одной конкретной высотности, звук незаметно для слуха «переползает» к другой, и, только достигнув ее, он вновь заявляет о себе слуху. Таким образом, в представлении не только Аристоксена, но и других древних ученых, переход от одной точно установленной высотности к другой ассоциировался с неким *glissando* (от французского *glisser* — «скользить»), при котором передвижение звука якобы незаметно для слуха, хотя он «скользит» по звуковому пространству, а его конечной целью является достижение новой высотности, но уже открытой для слухового восприятия. Эти два «периода» жизни музыкального звука, доступного и недоступного слуху, должны были, в представлении современников, создавать весьма своеобразную картину.

Ее можно дополнить еще одним весьма специфическим штрихом, который также не упомянут Гауденцием, а у Аристоксена он описан так (*Aristox. Elem. harm. P. 16*):

Τότε γὰρ ἔσται ὀξύτης ὅταν τῆς ἐπιτάσεως ἀγαγούσης εἰς τὴν προσήκουσαν τάσιν στή ἢ χορδὴ καὶ μῆκέτι κινῆται.

Ведь высота появится тогда, когда повышение приводит к надлежащей высотности, [когда] струна останавливается и уже не двигается.

¹²⁰ Под αὐτὴν подразумевается ἀνιεμένη («понижаясь») и ἐπιτεινομένη («повышаясь»).

Конечно, этот отрывок свидетельствует прежде всего о трудностях, стоявших перед наукой о музыке, стремившейся описать факт фиксации конкретной высотности. При сложившихся представлениях о звуке, непрерывно «ползущем» вверх и вниз по звуковому пространству, его «прибытие» в определенную высотную точку могло ассоциироваться только с остановкой движения этого мобильного феномена. Но поскольку звук для Античности представлял собой в некотором роде «абстрактное» явление, которое нельзя было увидеть, пощупать и изобразить, необходимо было материализовать сам момент «установления» звука в указанном пункте. Самым удобным объектом для этой цели, безусловно, являлась струна, которая в античном сознании связана со звукоизвлечением и потому была способна его наглядно продемонстрировать.

Однако для понимания «высотности» в том ракурсе, в котором она была принята в Античности, требовалась «остановка», а в данном случае — завершение вибрации струны. Но тогда, как известно, прекращается и само звучание. Поэтому для сохранения сформировавшихся представлений, очевидно, пришлось пренебречь этим обстоятельством в надежде, что в целом картина станет достаточно убедительной, поскольку она покажет «остановку» на конкретной высотности. Конечно, с современной точки зрения такой подход не выдерживает никакой критики, но не следует забывать, что речь идет о начальных шагах развития науки о музыке.

Следует отметить, что трудности при описании точной звуковой высотности существовали на протяжении всей Античности. Так, например, Клавдий Птолемей, спустя пять столетий после Аристоксена, представляет ее при помощи «равнотоновых» звуков, то есть находящихся на одной и той же высотности (*Ptolem. Harm. I 4*):

...τῶν ψόφων οἱ μὲν εἰσιν ἰσότονοι, οἱ δὲ ἀνισότονοι. ἰσότονοι μὲν οἱ ἀπαράλλακτοι κατὰ τόνον, ἀνισότονοι δὲ οἱ παραλλάσσοντες, ὁ γὰρ οὕτω λεγόμενος τόνος κοινὸν ἂν εἶη γένος τῆς ὀξύτητος καὶ τῆς βαρύτητος παρ' ἓν εἶδος τὸ τῆς τάσεως εἰλημμένους.

...среди звуков одни равнотоновые, другие — неравнотоновые. Равнотоновые никак не отличаются по тону, а неравнотоновые отличаются. Следовательно, так называемый «тон» — словно [некий] общий элемент¹²¹ для высоты и низины, образуемый по одному виду высотности.

¹²¹ Буквально «род».

Совершенно очевидно, что здесь для объяснения сути высотности вместо «остановки струны» и ее движения использовано сопоставление «равнотоновых» и «разнотоновых», то есть одинаково и по-разному звучащих звуков. Первая из этих разновидностей давала возможность приблизиться к пониманию звуков одной и той же высотности.

Небезынтересно отметить, что некий поздний схолиаст, написавший комментарии к трактату Птолемея «Гармоника», посчитал необходимым остановиться на этой проблеме. Звуки, обладающие одной и той же высотностью, представлены так¹²²:

<p>ἴσοι κατὰ τὴν τάσιν ἑαυτοῖς ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἑαυτοῦ μέχρι τέλους ἑαυτοῦ· ἔχει γὰρ ἕκαστος ψόφος ἄκρα καὶ μέσα, οὐ γὰρ ἀδιάστατός ἐστὶν ὡς περ στίγμη·</p>	<p>Равные по своей высотности, от начала своего [звучания] до своего конца, ибо каждый звук имеет края и середины, поскольку он протяженный¹²³, а не как точка [в геометрии].</p>
---	--

В данном тексте автор, объясняя суть высотности, трактует птолемеевскую идею о «равнотоновых» звуках на примере длительного звука, который на всем протяжении своего звучания не меняет «тона». Такой звук, очевидно, ассоциировался в сознании автора с геометрической линией и противопоставлялся «точке», представляющей здесь размеры предельно короткого звука.

Все эти свидетельства вновь убеждают в том, что для античной науки звуковая высотность оставалась достаточно сложным для понимания феноменом.

Трудно сказать, по этой ли причине Гауденций, бывший теоретиком, достаточно близко сотрудничавшим с практикой музицирования, отказался от подробного описания сути конкретной звуковой высотности. Ведь для объяснения она требовала упоминания не только «остановившейся струны», но и прочих явлений. Однако если «остановившаяся струна» противоречила общеизвестным фактам¹²⁴, особенно хорошо знакомым тем, кто приобщен к музыкальной практике, то остальные способы могли

¹²² Греческий текст по изд.: Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios / Hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1). S. 10.

¹²³ Дословно: «не является не протяженным».

¹²⁴ При изучении § 2 учебника Гауденция можно будет понять, как он использовал этот метод описания высотности и с чем он связан.

быть довольно сложными для начинающих освоение учебного материала. Возможно, из-за этого Гауденций до предела сократил обычный рассказ о музыкальной высотности и ограничился лишь краткой информацией.

Представив в своем учебнике два типа звуков, музыкальный и немusикальный, Гауденций в следующем параграфе переходит к описанию особенностей только музыкального звука.

§ 2

Περὶ φθόγγου

Φθόγγος δὲ ἐστὶ φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν· τάσις δὲ μονὴ καὶ στάσις τῆς φωνῆς. ὅταν οὖν ἡ φωνὴ κατὰ μίαν τάσιν ἐστάνται δόξει, τότε φαμὲν φθόγγον εἶναι τὴν φωνὴν οἷον εἰς μέλος τάττεσθαι.

Συμβέβηκε δὲ τῷ φθόγγῳ χροιά τόπος χρόνος.

Χρόνος μὲν οὖν, καθὸ μακροτέρους ἐν πλείονι χρόνῳ καὶ βραχυτέρους ἐν ἐλάττονι φθεγγόμεθα, ἵνα δὴ καὶ ὁ ῥυθμὸς φαίνεται χώραν ἔχων. κατὰ γὰρ τὸν χρόνον τῶν φθόγγων δεῖ τὰ μέλη ῥυθμίζεσθαι.

О музыкальном звуке

Музыкальный звук — это вариант звучания¹²⁵ на одной высотности. Высотность же — это неподвижность и остановка звучания [на конкретной точке звукового пространства]. Когда оказывается, что звук установился на одной высотности, тогда мы говорим, что звучание является музыкальным звуком, так как [именно] он включается в музыку¹²⁶.

[Каждому] музыкальному звуку соответствует [определенная] окраска, регистр¹²⁷ [и] длительность.

Длительность [определяется] так: при большей длительности мы издаем более продолжительные [звуки] и при меньшей — более краткие. Так обнаруживается ритм, имеющий место [в музыке], ибо необходимо, чтобы мелосы ритмизировались по длительности музыкальных звуков.

¹²⁵ В данном параграфе ἡ φωνή используется с более широкой семантикой, чем в предыдущем, где это был в основном «голос». Здесь же этот термин выступает в значении «звучание», «звук», поскольку речь идет вообще о музыкальном звуке, который может воспроизводиться не только голосом, но и музыкальными инструментами.

¹²⁶ Совершенно очевидно, что τὸ μέλος здесь представляет ἡ μουσική.

¹²⁷ Вряд ли следует сомневаться, что существительное ὁ τόπος, прежде обозначающее «диапазон», в данном случае выступает в значении «регистр», поскольку один звук не может характеризовать диапазон, но в состоянии указывать регистр, в котором он находится.

τόπος δέ ἐστι φθόγγου, καθὸ τοὺς μὲν βαρυτέρους, τοὺς δὲ ὀξυτέρους προιέμεθα. τοὺς μὲν γὰρ ἐν ταύτῳ φαινομένων τόπῳ φασὲν ὁμοφώνους, τοὺς δὲ ὀξυτέρους ἢ βαρυτέρους ἐν διαφόροις τόποις εἶναι λέγομεν.

Χροιά δέ ἐστι, καθ' ἣν διαφέροισιν ἂν ἀλλήλων οἱ κατὰ τὸν αὐτὸν τόπον ἢ χρόνον φαινόμενοι, οἷον ἢ τοῦ λεγομένου μέλους φύσις ἐν φωνῇ καὶ ὁμοία.

Место¹²⁸ же музыкального звука [в звуковом пространстве] определяется нами либо в соответствии с более низкими [звуками], либо более высокими. Мы утверждаем, что в одном и том же месте обнаруживаются одинаково звучащие [звуки], а более высокие или более низкие находятся в различных местах [звукового пространства].

Окраска же то, согласно чему отличаются между собой [музыкальные звуки], находящиеся в одном и том же регистре или [одинаковой] длительности, как [свидетельствует] природа указанного мелоса по звучанию и по подобным [особенностям].

Первый абзац данного параграфа полностью посвящен определению музыкального звука, «фтонга» (ὁ φθόγγος), и неразрывно связанной с ним конкретной высотности, поскольку без конкретно установленной «точки» в звуковом пространстве музыкальный звук не существует. Нужно отметить, что термин «фтонг», в отличие от всех других слов древнегреческого языка, обозначавших «звук» (ἢ φωνή, ὁ ἦχος, ὁ ψόφος и другие), в абсолютном большинстве случаев, в специальных музыкально-теоретических источниках означал именно «музыкальный звук», а не какой-либо другой. Отступления от такой семантики встречаются крайне редко и, как правило, в текстах авторов, далеких от науки о музыке.

Следует отметить, что само определение «фтонга», приведенное в учебнике Гауденция, не только полностью следует аристоксеновской традиции, но и почти дословно повторяет дефиницию из трактата самого Аристоксена, где она присутствует в такой форме: «Кратко говоря, “фтонг” — это вариант звучания на одной высотности» (συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστ... — *Aristox. Elem. harm.* P. 20). Почти то же самое повторяет и один из анонимных последователей Аристоксена: «Итак, “фтонг” — это вид музыкального звучания на одну высотность» (Φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς πῶσις ἐμμελῆς ἐπὶ μίαν τάσιν. — *Cleon. Isag.* 1).

Правда, в сочинениях некоторых теоретиков музыки можно встретить и другое определение. Так, например, Птолемей,

¹²⁸ Именно о такой семантике термина ὁ τόπος в данном абзаце свидетельствует все его содержание. На это же обратил внимание и К. Палиска (*Palisca C. Op. cit.* P. 129). См. далее комментарии, относящиеся к этому фрагменту.

последовательно придерживаясь сформировавшихся собственных воззрений, касающихся многих аспектов музыки, не изменил им и при определении «фтонга». Вспомним упоминавшуюся при анализе предыдущего параграфа учебника Гауденция птолемеевскую трактовку «высотности» посредством сопоставления звуков одинакового высотностного уровня, квалифицировавшихся им как «равнотоновые» (см. выше). После этого не приходится удивляться его трактовке музыкального звука, построенной на той же основе: «Фтонг — это звучание, обладающее одним и тем же тоном» (φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον. — *Ptolem. Harm. I 4*). Значит, и в этом случае при определении «фтонга» автор предлагает читателю мысленно сопоставлять два звука, обладающих одним и тем же высотным уровнем.

Согласно свидетельству современника Птолемея Теона Смирнского, астроном и математик I в. (либо рубежа старой и новой эры) Трасилл (Θράσυλλος) «говорит, что фтонг — это высотность гармонического звучания» (ἁρμονίας φθόγγον φησὶν εἶναι φωνῆς ἑναρμονίου τάσιν. — *Theon. Smyrn. P. 47*). А под «гармоническим звучанием» всегда подразумевалось «музыкальное звучание». Следовательно, и в этом источнике высотность представлена как обязательная черта музыкального звучания, хотя отсутствует объяснение понятия «высотность» (ἢ τάσις).

На закате Античности знаменитый Боэций по этому поводу писал (*Boet. De instit. mus. I 8*):

Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem. Sonum vero non generalem nunc volumus definire, sed eum, qui graece dicitur phthongos.

Итак, звук — это причина звучания «еммелес»¹²⁹, то есть [звук], соответствующий звучанию¹³⁰, [находящемуся] на конкретной¹³¹ высотности. Ведь сейчас мы хотим определить не звук вообще, а тот, который по-гречески именуется «фтонг».

¹²⁹ emmeles — латинская транслитерация греческого прилагательного ἐμμελής («стройный», «размеренный», «упорядоченный»). Нередко античные авторы использовали это слово в значении μουσικός («музыкальный»). Вот только два из многочисленных аналогичных примеров: «музыкальное [еммелическое] движение голоса» (τὴν ἐμμελῆ κίνησιν τῆς φωνῆς. — *Aristox. Elem. harm. P. 14*), «музыкальные [еммелические интервалы] выражаются в эпиморных пропорциях» (ἐν λόγοις ἐπιμορίοις εἶναι τὰ ἐμμελῆ. — *Ptolem. Harm. I 5*).

¹³⁰ melos — латинская транслитерация греческого τὸ μέλος, обладающего широкой семантической гаммой. Но здесь melos подразумевает только «звучание».

¹³¹ Буквально «одной».

Сопоставляя все эти данные, нетрудно сделать вывод, что для определения музыкального звука Гауденций избрал лучшую античную музыкально-теоретическую традицию, то есть аристоксеновскую.

Кроме того, проведенный краткий обзор источников показывает, что самым трудным для теоретического описания музыкального звука являлась его важнейшая черта — точная высотность. Поэтому важно обратить внимание на четвертый абзац анализируемого параграфа, где автор обсуждает проблему «места» (ὁ τόπος) звука в звуковом пространстве. Именно эта особенность, то есть конкретное «место», должно было помочь учащемуся осмыслить столь сложную категорию, как высотность. Таким образом, если текст Гауденция отражает типичные учебные методики своей эпохи, то можно предполагать, что педагоги, обучая музыкантов-практиков, стремились представить им музыкальный звук как некую конкретную точку звукового пространства, имеющую свое определенное «место». Только так можно понять фразу Гауденция: «Мы утверждаем, что в одном и том же месте обнаруживаются одинаково звучащие [звуки], а более высокие или более низкие находятся в различных местах [звукового пространства]» (τοὺς μὲν γὰρ ἐν ταύτῳ φαίνομένους τόπῳ φαιμέν ὁμοφώνους, τοὺς δὲ ὀξυτέρους ἢ βαρυτέρους ἐν διαφόροις τόποις εἶναι λέγομεν).

Однако по какой-то непонятной причине этот абзац, столь обстоятельно разъясняющий суть высотности в тексте анализируемого параграфа Гауденция, оказался оторванным от первого, с которым тематически непосредственно связан. Не исключено, что в этом решающую роль сыграла полисемантика термина ὁ τόπος и особенности рукописной жизни учебника в многовековой пост-авторский период.

Ведь кроме значения «место», оказавшегося столь плодотворным при объяснении категории высотности, ὁ τόπος обозначал и «регистр» — понятие, с которым у теории музыки также были непростые отношения. Основная сложность в освоении этого феномена при изучении античных источников современными исследователями состоит в том, что нужно верно определять семантику этого термина в каждом отдельном контексте. Так, в одном разделе своего трактата Аристоксен пишет (*Aristox. Elem. harm.* P. 7):

Πρώτον μὲν οὖν ἀπάντων τῆς φωνῆς κίνησιν διοριστέον τῷ μέλλοντι πραγματεῦσθαι περὶ μέλους αὐτὴν τὴν κατὰ τόπον.

Итак, кому предстоит среди всех [проблем] исследовать прежде всего [само] звучание, необходимо по надлежащему изучить движение голоса согласно его звучанию в диапазоне.

Но представления о τόπος в функции «диапазона» также трактовались неоднозначно. Самым распространенным было, конечно, общепринятое толкование этого понятия, когда оно подразумевало диапазон голоса певца или музыкального инструмента. Например, Теон Смирнский ὁ τόπος представляет следующим образом (*Theon. Smyrn.* P. 52):

τόπος γάρ τις καλεῖται τῆς φωνῆς ὃν διεξέρχεται ἀπὸ βαρυτάτου τινὸς ἀρξαμένη φθόγγου καὶ κατὰ τὸ ἐξῆς ἐπὶ τὸ ὄξυ προιοῦσα, ἢ ἀνάπαλιν.

Неким диапазоном голоса называется то [звуковое пространство], которое он проходит, начиная от какого-нибудь самого низкого звука, последовательно продвигаясь до высокого, либо наоборот.

То же самое, но другими словами сказал Гауденций в самом начале § 1 своего учебника: «Диапазон голоса — это расстояние от более низкого [звука] к более высокому и наоборот» (Φωνῆς ἐστὶ τόπος τὸ ἐκ βαρύτητος ἐπὶ ὄξύτητα διάστημα καὶ ἀνάπαλιν).

Но в античной теории музыки «диапазон» (то есть тот же ὁ τόπος) использовался и в другом значении — как звуковая сфера, которую в разных ладовых формах могут занимать так называемые «подвижные звуки» (κινούμενοι φθόγγοι). В таких случаях речь идет о «диапазоне» перемещения II и III ступеней тетрахордных ладообразований:

диатоника	$1/2$ т. — 1 т. — 1 т.
хроматика	$1/2$ т. — $1/2$ т. — $1\frac{1}{2}$ т.
энгармония	$1/4$ т. — $1/4$ т. — 2 т.

В традиционных ладовых построениях III ступень («лиханос»¹³²) проходит диапазон величиной в целый тон. Его границы прости-

¹³² О терминологии античной музыкальной системы см. далее § 6. Ее единицами и особенностями структуры приходится пользоваться при объяснении самых разных проблем. Но сама система начинает освещаться только в § 6. Поэтому

раются от самого высокого положения этого звука в диатонике, отстоящего на расстоянии тона от верхнего тетрахордного устоя¹³³, до самого низкого в энгармонии, где III ступень понижена еще на тон. Несколько иной по размерам диапазон в различных ладах у II ступени («паргипаты»). Об этом Аристоксен пишет так (*Aristox. Elem. harm.* P. 29):

λιχανοῦ μὲν οὖν ἔστι τονιαίος
ὁ σύμπας τόπος ἐν ᾧ κινεῖται,
οὔτε γὰρ ἔλαττον ἀφίσταται
μέσης τονιαίου διαστήματος οὔτε
μείζον διτόνου. τούτων δὲ τὸ μὲν
ἔλαττον παρὰ μὲν τῶν ἥδη
κατανενοηκότων τὸ διάτονον
γένος ὁμολογεῖται..., τὸ δὲ μείζον
οἱ μὲν συγχωροῦσιν οἱ δ' οὔ.

Весь диапазон лиханоса, в котором он движется, — тоновый, ибо он отстоит от меси¹³⁴ не меньше, чем на тоновый интервал, и не больше, чем на дитон. Меньший из уже отмеченных [диапазонов] соответствует диатоническому ладу...¹³⁵, а больший [диапазон] в одних [ладах] встречается, а в других — нет.

Но на этом семантические преобразования ὁ τόπος в рамках античной науки о музыке не завершаются.

Кроме того, этот же термин использовался в обычном значении как «регистр». У Теона Смирнского можно прочесть: «когда поющий голос, в так называемом своем регистре, переходит от какого-нибудь более низкого звука к следующему, [но] более высокому» (ὅταν μὲν οὖν ἡ φωνὴ μελωδοῦσα ἐν τῷ λεγομένῳ τόπῳ αὐτῆς ἀπὸ τινος βαρυτέρου φθόγγου ἐπὶ τὸν ἐξῆς ὀξύτερον μεταβῆ. — *Theon. Smyrn.* P. 53). Несмотря на всю беспомощность этого определения¹³⁶, ясно,

в каждом отдельном таком случае приходится ссылаться на тот информационный материал, который будет представлен в указанном параграфе.

¹³³ Безусловно, такие определения, как «нижний» и «верхний» устои, являются условными и применяются только для того, чтобы более отчетливо представить ладофункциональную ситуацию. С точки же зрения музыкальной логики речь идет об одном и том же устое, но в двух высотных вариантах, представляющих границы ладового объема.

¹³⁴ Это наименование звука, представляющего здесь верхний тетрахордный устой.

¹³⁵ Выпущенный фрагмент текста, следующий после этого слова, не относится непосредственно к обсуждаемому вопросу: «а встретится ли он в еще нерассмотренных [ладах — увидим], когда они будут приведены» (παρὰ δὲ τῶν μήπω συνωρακῶτων συγχωροῖτ' ἂν ἐπαχθέντων αὐτῶν).

¹³⁶ Если бы вместо ὁ φθόγγος здесь использовалось любое другое слово, обозначающее «звучание» (например, ὁ ἦχος), то процитированный отрывок можно

что его автор здесь подразумевал один из регистров, использующихся в различных формах музыкального материала: низкий, средний и высокий.

Подобная систематизация звукового пространства просматривается даже в тетрахордных сегментах музыкальной системы, соединения которых нередко рассматривались и как определенные регистры звучания. Безусловно, решающую роль в тетрахордной классификации звукового пространства сыграл тетрахордный ладовый объем античного музыкального мышления¹³⁷. Но в практике музицирования сумма нескольких таких тетрахордов, расположенных на разной высоте, квалифицировалась как один из регистров, доступных каждому исполнителю. Конечно, наш современник может с иронией относиться к такой регистровой классификации. Однако было бы ошибкой переносить современные критерии определения регистров, сформировавшиеся в течение последних столетий, в античную музыкальную цивилизацию. Для доказательства этого существует много свидетельств, и ладовая систематизация — лишь одна из них.

Действительно, древняя тональная система была установлена согласно трем регистрам, в которых «размещались» соответствующие тональности. Каждый из них содержал пять тональностей¹³⁸:

было бы понимать как переход «от какого-нибудь более низкого звучания к следующему, [но] более высокому» (ὅταν μὲν οὖν ἡ φωνὴ μελωδοῦσα ἐν τῷ λεγομένῳ τόλφ αὐτῆς ἀπὸ τινος βαρυτέρου ἤχου ἐπὶ τὸν ἐξῆς ὀξύτερον μεταβῆ). В таком случае текст трактовался бы как переход от звучания более низкого регистра к более высокому. Но поскольку ὁ φθόγγος в специальных источниках обозначал только «музыкальный звук», то в результате получается, что речь идет не о смене регистров, а отдельных звуков.

¹³⁷ «Ладовый объем» — термин, определяющий границы звукового континуума, в котором происходят музыкально осмысленные ладофункциональные события. Подробнее об этой важнейшей категории музыкального мышления см.: *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 68, 71, 73–74 и др.; *Его же.* Пифагорейское музыкознание. С. 217–226; *Его же.* Забытая категория музыкального мышления // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен: сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2–3 декабря 2011 г.). Ч. 2. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 49–59.

¹³⁸ *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. С. 61–69, 252–263; *Его же.* Античное музыкальное мышление. С. 200–206; *Chailieu J.* La musique grecque an-

		гиперэолийская гиперлидийская гиперионийская гиперфригийская гипердорийская	высокий регистр
	эолийская лидийская ионийская фригийская дорийская		средний регистр
гипоэолийская гиполидийская гипоионийская гипофригийская гиподорийская			низкий регистр

Следовательно, и тональная система была достаточно тесно связана с регистровым подразделением звукового пространства. Поэтому Аристоксен утверждал, что тому, кто изучает науку о музыке, «необходимо сказать о родстве систем, регистров и тональностей» (περὶ δὲ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τῶν τόνων λεκτέον. — *Aristox. Elem. harm.* P. 12).

Такое многообразие важных значений ὁ τόπος могло способствовать возникновению недоразумений. Ведь в анализируемом параграфе Гауденция данный термин при объяснении высотности встречается не в первом абзаце, где излагается объяснение этого явления. В дошедшем до нас тексте он помещен в разделе, отведенном описанию других особенностей музыкального звука: длительности, регистру и окраске. Причем содержание абзаца, который, согласно смысловому ракурсу текста должен быть посвящен регистру, поясняет смысл ὁ τόπος как «места» звукового пространства, то есть в совершенно ином семантическом аспекте. Поэтому данную ситуацию можно трактовать только как инцидент, к которому Гауденций не имел никакого отношения.

tique. Paris, 1979. P. 76–104; *Gombosi O. J.* Die Tonarten und Stimmungen der antiken Musik. Copenhagen, 1939 (passim); *Idem.* Key, Mode, Species // *Journal of the American Musicological Society.* 1951. P. 20–26; *Shirlaw M.* The Music and Tone Systems of Ancient Greece // *The Music Review.* 1943. 4. P. 14–27; *Idem.* The Music and Tone Systems of Ancient Greece // *Music and Letters.* 1951. 32. P. 131–139.

Скорее всего он возник в течение поставторской рукописной жизни учебника. Ведь совершенно очевидно, что утрачен фрагмент, в котором тот же термин выступает как «регистр».

Эта утрата могла произойти по многим причинам, но самая правдоподобная из них, возможно, связана с ситуацией, когда «посторонний» взгляд переписчика, плохо ориентирующегося в тематике параграфа (а таких было весьма много) и полисемантике специальной терминологии, обратил внимание на часто повторяющийся термин. Его непонимание различных значений ὁ τόπος могло привести к возникновению мысли об ошибочности этих «повторов», которые необходимо убрать. И именно из-за этого в дошедших до нас рукописях отсутствует трактовка ὁ τόπος в значении «регистр».

Но в данном параграфе обсуждаются также две другие категории, характеризующие музыкальный звук, — «длительность» (ὁ χρόνος) и «окраска» (ἡ χροά). Изучение каждой из них в античную эпоху представляло собой целую область знаний. Поэтому, чтобы верно оценить уровень представления этих категорий в учебнике Гауденция, нужно понять хотя бы основные направления их освещения в древнем музыкознании.

Так, например, обсуждая такой феномен, как музыкальный звук, никто из наших современников не представляет себе его вне конкретной длительности, то есть вне ритмической системы. Возможно, та же самая ситуация была в Античности, в среде музыкантов-практиков. Однако в области науки обстоятельства складывались так, что внимание было сосредоточено исключительно на звуковысотных аспектах музыки. Это подтверждают самые разнообразные источники. Аристоксен утверждал, что «гармоническое учение — [только] часть владения того, кто сведущ в музыке, [наряду с такими дисциплинами], как ритмика, метрика и органика» (μέρος γάρ ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἢ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανικὴ. — *Aristox. Elem. harm.* P. 41). Однако даже самый общий обзор сохранившихся античных памятников музыкознания показывает, что проблеме ритмики посвящены только два опуса. Один из них — уцелевшие параграфы трактата Аристоксена «Элементы ритмики» (Ῥυθμικὰ στοιχεῖα) и несколько параграфов в недатированном трактате, дошедшем до нас под именем Аристида Квинтилиана «О музыке» (*Arist. Quint. De mus.* I 13–29). Больше ни в одном из уцелевших музыкально-

теоретических сочинений не ведется обсуждение проблем музыкальной ритмики. Нетрудно понять, что это не следствие утраченных специальных трактатов, а результат отношения к ритмике тех, кто занимался наукой о музыке.

Если же обратиться непосредственно к этим текстам, которые должны быть посвящены музыкальному ритму, то все становится намного яснее. Например, когда в «Гармонических элементах» Аристоксена речь касается так называемой «ритмопеи» (ἡ ῥυθμοποιία — буквально «ритмопроизводство», «ритмотворчество»), что подразумевало изучение ритмической организации музыкального материала, автор пишет: «Вообще же говоря, ритмопея много и разнообразно меняет движения, а стопы, которыми мы обозначаем ритмы, всегда просты и одинаковы» (καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλάς καὶ παντοδαπάς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαίνομεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἀπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί. — *Aristox. Elem. harm.* P. 44). Из этого текста следует, что ритмическими единицами являются не длительности звуков, а стихотворные стопы, представляющие собой особую структурную единицу стиха, состоящую из разных по длительности и акцентности слогов. Такова повсеместно принятая в Античности концепция, согласно которой в основе музыкального ритма лежит не длительность звуков, а метрическая организация поющего стиха.

Подобный подход, скорее всего, возник во времена эпохи художественного синкретизма, когда стих, музыка и танец представляли собой единую иерархическую систему искусств, где образы создавались комплексом средств каждого из них. Гегемония слова была очевидна, поскольку уровень архаичного мышления был таков, что без текста слушатель оставался в неведении о содержании песнопения. А согласно бытовавшей логике такое верховенство слова влекло за собой и уверенность в преобладании текста в средствах художественного языка. В результате сформировалось воззрение, что ритмическая конструкция стиха абсолютно всегда и везде якобы передавалась музыке и танцу. Конечно, не следует сомневаться, что, как и во многие другие исторические периоды музыкального искусства, художественная практика Античности давала факты, противоречащие такому пониманию взаимоотношений слова и музыки. Но на всем протяжении античной эпохи наука следовала именно такой концепции.

Это убедительно доказывают все источники, начиная от самого раннего из сохранившихся трактатов, посвященных данной теме, то есть от «Ритмических элементов» Аристоксена. В его сочинении даже отсутствует определение музыкальной ритмики. Хотя автор предупреждает читателя, что «теперь нам необходимо сказать об этом ритме, установленном в музыке» ($\nu\tilde{\nu}\nu$ δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ. — *Aristox. Elem. rhythm.* 1), в опусе нет дефиниции музыкального ритма. Вместе с тем, несмотря на то, что Аристоксен не смог сформулировать понятие о категории музыкального ритма, он высказал поистине гениальную для своего времени идею о «хроносе протосе» (δ χρόνος πρῶτος — буквально «первичная длительность») (*Ibid.* 10):

Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν
χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν
ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὧν
διαιρεθῆναι, δίσημος δὲ ὁ δις
τοῦτω καταμετρούμενος, τρίσημος
δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετρά-
κις. κατὰ τοῦτὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν
λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἕξει.

Пусть же будет названа первичной та из длительностей, [которая] не может делиться ни на что из того, что делает ритмичным. А двойная [первичная длительность] делится ею¹³⁹ дважды, тройная — трижды, четверная — четырежды. По такому же [методу] получают названия и остальных величин.

Таким образом, он указал на единицу длительности, которая, несмотря на свою способность варьироваться в различных темпах, могла стать своеобразным критерием для систематизации длительностей разной продолжительности и тем самым заложить основы теории музыкальной ритмики. Ту же самую мысль он повторяет иными словами в другом разделе своего сочинения (*Ibid.* 6):

Ἀναγκαῖον οὖν ἂν εἴη
μεριστὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζόμενον
γνωρίμοις μέρεσιν, οἷς διαίρησει
τὸν χρόνον.

Таким образом, необходимо, чтобы то, что делается ритмичным, было бы разделено на известные части, на которые делится [каждая] длительность.

Более того, текст трактата Аристоксена «Ритмические элементы» говорит о том, что автор понимал, насколько ошибочны бытовавшие в его время представления о ведущей роли стихотворной метрики в песнопениях. Об этом он пишет весьма откровенно (*Aristox. Elem. rhythm.* 4):

¹³⁹ То есть самой «первичной длительностью».

ἡ γὰρ αὐτὴ λέξις εἰς χρόνους
τεθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων
λαμβάνει τινὰς διαφορὰς
τοιαύτας, αἱ εἰσιν ἴσαι αὐταῖς
ταῖς τοῦ ῥυθμοῦ φύσεως
διαφοραῖς.

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ
τοῦ μέλους καὶ εἴ τι ἄλλο
πέφυκε ῥυθμίζεσθαι τῷ
τοιούτῳ ῥυθμῷ ὅς ἐστιν ἐκ
χρόνων συνεστηκώς.

Ведь одно и то же слово, размещенное
неодинаково по длительностям, созда-
ет некоторым образом отличающиеся
друг от друга [построения]. Они соот-
ветствуют разновидностям природы
ритма.

Та же самая речь и о песнопении,
а также о чем-то другом, возникшем,
чтобы делаться ритмичным именно
в том же ритме, который состоит
из длительностей.

Однако, несмотря на все подобные и весьма обнадеживающие тенденции, ритм как один из важнейших аспектов музыкального мышления остался для античного музыкознания неизвестным. Это результат популярности указанных выше воззрений о гегемонии слова, приведших в конечном счете к тому, что изучение метроритмической организации оказалось «вотчиной» исключительно грамматиков, исследовавших поэтические тексты. А те, кто занимался изучением музыки, сосредоточили свое внимание лишь на анализе ее звуковысотных аспектов, тогда как ритмика фактически вышла из поля их зрения.

Так, например, в сочинениях Никомаха и Теона Смирнского отсутствует не только упоминание о ритмике, но и само слово ὁ ῥυθμός. А в трактате Клавдия Птолемея «Гармоника» оно появляется только в значении «темп»: «не легко получается играть, например, в более быстрых темпах» (οὐδὲ τοῖς ταχυτέροις ῥυθμοῖς οἷόν τε γίνεται χρῆσθαι ῥαδίως. — *Ptolem. Harm.* II 12). Единственный памятник музыкознания, посвятивший ритмике 18 параграфов, — недатированный трактат Аристиды Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus.* 13–29). Но содержание этих параграфов говорит о том, что оно не имеет никакого отношения к музыке, а представляет собой лишь пересказ существовавших положений о поэтической метрике. Такова была ситуация с ритмом в античной науке о музыке.

Однако нетрудно догадаться, что в музыкальной практике была несколько иная ситуация, поскольку ни один музыкант не мог представить себе любой музыкальный звук вне длительности. И поэтому появление в учебнике Гауденция понятия «длительность» (ὁ χρόνος), как одного из важнейших признаков музыкального звука, свидетельствует о том, что сам опус рождался как некое

«сплетение» положений, бытовавших как в теории музыки, так и в практике. А ритм — лишь один из них.

Затрагивая этот вопрос, Гауденций утверждает важную идею о «необходимости, чтобы музыкальные категории¹⁴⁰ ритмизировались по длительности музыкальных звуков» (κατὰ γὰρ τὸν χρόνον τῶν φθόγγων δεῖ τὰ μέλη ρυθμίζεσθαι). Такой подход свидетельствует о ясном понимании основ музыкально-ритмической системы. А это говорит о том, что в среде музицирующих осмысление музыкального ритма радикально отличалось от музыкально-теоретического, и анализируемый параграф Гауденция подтверждает это.

Что же касается «окраски» (χροιά) звука, третьей его характеристики, также зарегистрированной в учебнике Гауденция, то данная проблема самым тесным образом связана со значением, которое вкладывало в этот термин античная наука о музыке.

Аристоксен был уверен, что любому приобщающемуся к науке о музыке «необходимо сказать и о том, что касается ладов, а также [их] окрасок» (περὶ δὲ τῶν κατὰ <τὰ>¹⁴¹ γένη τε καὶ τὰς χροὰς λεκτέον. — *Aristox. Elem. harm.* P. 30). Следовательно, речь идет об «окраске» не отдельного звука, а целых ладовых образований. Одновременно с этим он несколько приоткрывает завесу над трудностями, которые стояли перед теоретиками музыки при познании этого феномена. Говоря о своих предшественниках и современниках, он пишет: «Ведь они не распознавали каждую окраску любого из ладов, поскольку были несведущими в каждой [разновидности] мелопеи и не были приучены точно определять такие отличия» (οὐτε γὰρ κατὰ πᾶσαν χροάν ἐκάστου τῶν γενῶν διησθάνοντο διὰ τὸ μήτε πάσης μελοποιΐας ἔμπειροι εἶναι μήτε συνειθίσθαι περὶ τὰς τοιαύτας διαφορὰς ἀκριβολογεῖσθαι. — *Ibid.* P. 44). То же самое толкование «окраски» обнаруживается и в других разделах аристоксеновского опуса¹⁴².

¹⁴⁰ Такой перевод обусловлен формой pluralis τὰ μέλη.

¹⁴¹ Впервые это уточнение появилось в издании Пауля Маркварда: Ἀριστοξένου ἁρμονικῶν τὰ σωζόμενα. — *Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Kommentar und einem Anhang, die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend* / Hrsg. Paul Marquard. Berlin, 1868. S. 39.

¹⁴² Например, он пишет о «каждой окраске диатонических [ладов]» (ἐκάστην χροάν τῶν διατόνων. — *Ibid.* P. 86). См. также дальнейшее изложение материала.

Что же подразумевалось под «окраской ладов»?

Сам Аристоксен в последней книге своего трактата не объясняет смысла этого понятия, но упоминает интервал, «соответствующий каждой окраске [лада] и величине “пикнона”» (τὸ γιγνόμενον καθ' ἐκάστην χροάν καὶ τὸ τοῦ πυκνοῦ μέγεθος. — Ibid. P. 85). Как известно, «пикнон» (τὸ πυκνόν — «сжатие») — важная музыкально-теоретическая категория, призванная дифференцировать тетрахордные ладовые формы. В трактате Аристоксена ему дается следующее определение (Ibid. P. 31):

πυκνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο
διαστημάτων συνεστηκὸς ἅ
συντεθέντα ἔλαττον διάστημα
περιέξει τοῦ λειπομένου
διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων.

Пикноном же пусть называется то,
что состоит из двух интервалов,
которые, сложенные [вместе], охва-
тывают интервал меньший, чем
интервал, остающийся в кварте.

Иначе говоря, пикнонные образования — это такие тетрахордно-ладовые организации, в которых два нижних интервала в сумме меньше, чем один верхний¹⁴³. Согласно такой дифференциации, все разновидности энгармонии и хроматики рассматривались как «пикнонные», тогда как диатоника считалась «апикнонной» (ἄπυκνόν — «разряженное»). Следовательно, по сложившимся представлениям, «окраска» является характеристикой интервальной конструкции ладообразования.

Концепция античного музыкознания по этому вопросу вкратце изложена в сочинении последователя Аристоксена (*Cleon.* Isag. 7):

Χρόα δὲ ἐστὶ γένους εἰδικὴ
διαίρεσις. χροαὶ δὲ εἰσὶν αἱ
ῥηταὶ καὶ γνώριμοι ἕξ, ἁρμονίας
μία, χρώματος τρεῖς, διατόνου
δύο...

Окраска — это видовое подразде-
ление ладов¹⁴⁴. Существует шесть рацио-
нальных и известных окрасок: одна
[окраска эн]гармонии, три — хрома-
тики, две — диатоники...

¹⁴³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.

¹⁴⁴ Суть категории «окраска» и стилистика русского языка заставили и в этом случае singularis τὸ γένος заменить в переводе на pluralis.

Τῶν δὲ χρωματικῶν διαιρέσεων βαρυτάτη μὲν ἐστὶν ἡ τοῦ μαλακοῦ χρώματος χροᾶ, μελωδεῖται δὲ κατὰ δίεσιν τριτημόριον τόνου καὶ δίεσιν τὴν ἴσην καὶ τὸ ἴσον τόνῳ καὶ τῷ ἡμίσει καὶ τρίτῳ...

τὸ δὲ τονιαῖον χρῶμα τῇ αὐτῇ τοῦ γένους χροᾶ κέχρηται μελωδεῖται γὰρ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον...

ἡ μὲν οὖν τοῦ μαλακοῦ διατόνου χροᾶ μελωδεῖται κατὰ ἡμιτόνιον καὶ τριῶν δίεσεων ἀσύνθετον διάστημα καὶ πέντε δίεσεων ὁμοίως ἀσύνθετον διάστημα. ἡ δὲ τοῦ συντόνου διατόνου τῇ αὐτῇ τοῦ γένους ἐπικοινωνεῖ διαιρέσει μελωδεῖται γὰρ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον.

Среди хроматических делений [тетра хорда] самой низкой является окраска мягкой хроматики, ибо она исполняется¹⁴⁵ по диесису¹⁴⁶ в треть тона и [по] такому же диесису, [в сумме] равному тону, полутону и трети [тона]...

Окраска тоновой хроматики образуется по тому же [методу]¹⁴⁷, поскольку она исполняется по полутону, полутону и трехполутонию...

Окраска мягкой диатоники исполняется по полутону, несоставному интервалу, [состоящему] из трех диесисов, и несоставному интервалу из пяти диесисов. [Окраска] же напряженной диатоники обладает делением, характерным для [этого] лада, ибо она исполняется по полутону, тону и тону.

В античных музыкально-теоретических источниках приводятся разные интервальные величины одних и тех же ладовых образований. Нет никаких оснований считать их отражением акустических особенностей музыкальной практики, поскольку они являлись следствием математического «жонглирования» ученых. Например, в своем трактате «Гармоника» Клавдий Птолемей приводит другие акустические варианты, чем те, которые упомянуты в сочинении Клеонида (*Ptolem. Harm.* II 14):

двухтоновая диатоника	— διάτονον διτονιαῖον	256 : 243 — 9 : 8 — 9 : 8
тоновая диатоника	— διάτονον τονιαῖον	28 : 27 — 8 : 7 — 9 : 8
мягкая диатоника	— διάτονον μαλακόν	21 : 20 — 10 : 9 — 8 : 7
напряженная диатоника	— διάτονον σύντονον	16 : 15 — 9 : 8 — 10 : 9
ровная диатоника	— διάτονον ὁμαλόν	12 : 11 — 11 : 10 — 10 : 9
мягкая хроматика	— χρῶμα σύντονον	28 : 27 — 15 : 14 — 6 : 5
напряженная хроматика	— χρῶμα μαλακόν	22 : 21 — 12 : 11 — 7 : 6

¹⁴⁵ Буквально «поется».

¹⁴⁶ Об этом интервале см. далее.

¹⁴⁷ Scil. ἡ μέθοδος.

Однако на протяжении всего дошедшего до нас текста сочинения Птолемея нет ни одного упоминания самого понятия ἡ χροά («окраска»), что весьма странно. Хотя комментатор птолемеевской «Гармоники» Порфирий активно пользуется этим термином (*Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 157¹⁴⁸):

Ἄλλὰ πρότερον περὶ τῶν
εἰδῶν τῶν γενῶν λεκτέον.
εἰσὶ γὰρ τῶν μὲν διατονικῶν
αἱ πέντε χροάαι αὐται.

Но прежде всего необходимо сказать
о разновидностях ладов, ибо они суще-
ствуют в пяти окрасках, [предназначен-
ных] для диатонических [ладов].

Самое интересное в воззрениях Порфирия по этой проблеме состоит в том, что, с его точки зрения, которую он приписывает и самому Птолемею, ладовая форма, не имеющая акустических разновидностей, не может квалифицироваться как «окраска». Поэтому, по его мнению, Птолемей признавал только восемь «окрасок» — пять диатонических и три хроматических. Энгармонический же лад, якобы не имевший различных акустических вариантов, был исключен из этого списка, поскольку, по словам Порфирия, «несправедливо именно такое [образование]¹⁴⁹ называть ладом, так как оно не имеет разновидностей, приводящих к [определенной] окраске» (οὐδὲ κυρίως ἂν γένος κληθεῖη τὸ τοιοῦτον, ὡς χροάς ἤγουν εἶδη μὴ ἔχον. — *Ibid.* P. 157). Очевидно, в этом вопросе Порфирий не понял воззрений Птолемея, поскольку в птолемеевской «Гармонике» приведены «энгармонические лады согласно [представлениям] Архита¹⁵⁰, Аристоксена, Дидима¹⁵¹ и наши¹⁵²» (Τὰ ἐναρμόνια γένη κατὰ Ἀρχύταν, κατὰ Ἀριστόξενον, κατὰ Δίδυμον, καθ' ἡμᾶς. — *Ptolem. Harm.* II 14). Причем все они представлены в форме интервальных пропорций¹⁵³.

¹⁴⁸ См. также: *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 58, 62, 79, 150.

¹⁴⁹ То есть энгармонию.

¹⁵⁰ Архит Тарентский (Ἀρχύτας ὁ Ταραντίνος) — ученый-пифагореец, жизнь и деятельность которого принято относить к IV в. до н. э.

¹⁵¹ Очевидно, имеется в виду Дидим, сын Гераклида (Δίδυμος ὁ τοῦ Ἡρακλείδου) — грамматик, живший во времена Нерона (54–68 гг.), занимавшийся также изучением и музыки. Об этом Дидиме в византийском словаре «Суда» сказано: «...грамматик, который жил и действовал во времена Нерона. Он был весьма сведущ в музыке и склонен к [познанию] мелосов» (...γραμματικός· ὃς διέτριψε παρὰ Νέρωνι, καὶ ἐχρημάτισατο· μουσικός τε ἦν λίαν καὶ πρὸς μέλη ἐπιτήδειος. — *Suid. Lex.* s. v.).

¹⁵² То есть самого Птолемея.

¹⁵³ Эти данные приведены в исследовании: *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. С. 94.

Все это свидетельствует о том, что в абсолютном большинстве античных музыкально-теоретических источников «окраска» трактовалась как характеристика акустических особенностей различных интервальных версий традиционных ладов: диатонического, хроматического и энгармонического.

Однако в анализируемом параграфе учебника Гауденция «окраска» выступает в совершенно ином значении — как свойство музыкального звука, и в этом отношении данный термин идентичен тому, который известен в новоевропейском музыкознании как «тембр» (нем. Klang farbe, англ. и франц. timbre, итал. timbro)¹⁵⁴. Это обстоятельство дает основание считать, что подобная трактовка существовала в среде музицирующих музыкантов и была внесена в учебник лишь тогда, когда наступил исторический период сближения теории музыки с ее практикой.

Завершая анализ § 2 учебника Гауденция, следует обратить внимание, что в его тексте дается перечень параметров музыкального звука, почти полностью соответствующий аналогичным положениям, принятым в современном музыкознании: точная высотность, длительность, регистр, тембр¹⁵⁵. Разница незначительная и состоит в том, что современные теоретики при описании музыкального звука указывают и на такую его черту, как «динамика». Однако вряд ли требует особой аргументации доказательство, что этот признак сопровождает любой звук, а не только музыкальный.

Фиксируя это, нельзя не отметить, что в обоих трактовках приводятся только акустические параметры звука, лишенные того главного условия, без которого любой «акустически полноценный» звук не может быть допущен в музыкальное искусство. Это его способность взаимодействовать с себе подобными, но находящимися на ином высотном уровне и обладающими другими длительностями и тембрами. Причем речь идет не о любой форме контактов, а о той, которая предопределена логикой музыкального мышления. Но для приобретения такой способности тот же «акустически полноценный» звук должен стать элементом музыкальной системы. Без этого никакие акустические свойства не в состоянии преобразовать обычный

¹⁵⁴ На этот факт также обращает внимание Клавдий Палиска. См.: *Palisca C.* Op. cit. P. 129.

¹⁵⁵ См., например: *Рагс Ю. Н.* Звук музыкальный // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. II. М., 1974. Кол. 444–445.

звук в музыкальный. Если подобный недостаток в определении черт музыкального звука объясним при оценке достижений и просчетов античного музыкознания, фактически делавшего первые шаги, то вряд ли такое положение можно оправдать в современной науке о музыке, прошедшей многовековую путь развития.

Итак, в учебнике Гауденция представлены четыре признака необходимых для музыкального звука:

- высотность (ἡ τάσις),
- тембр в качестве «окраски» (ἡ χροιά),
- длительность (ὁ χρόνος),
- регистр (ὁ τόπος).

Каждый из них имел свою «историю» как в науке о музыке, так и в музыкальной практике, которые не всегда согласовывались между собой.

§ 3

Περὶ διαστημάτων καὶ περὶ τόνου πῶς διαστήματος καὶ συστήματος

Διάστημα δέ ἐστὶ τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων περιεχόμενον. καὶ δῆλον ὡς χρὴ διαφέρειν ἀλλήλων τοὺς φθόγγους τῇ τάσει· εἰ γὰρ τὴν αὐτὴν ἔχοιεν τάσιν, οὐδὲ διάστημα ὅλως ἔσται τῆς φωνῆς ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φαινομένης τόπου.

ἢ τοίνυν διαφορὰ τοῦ ὀξυτέρου παρὰ τὸν βαρύτερον φθόγγον καὶ τοῦ βαρυτέρου παρὰ τὸν ὀξύτερον λέγοιτ' ἂν διάστημα.

Об интервалах, а также о [термине] «тон» как интервале и системе

Интервал — это то, что охватывается двумя музыкальными звуками. Очевидно, необходимо, чтобы музыкальные звуки отличались между собой высотностью. Если имеется одна и та же высотность, то вообще не будет интервала, поскольку звучание [каждого звука] оказывается в одном и том же месте¹⁵⁶ [звукового пространства].

Стало быть, интервалом может называться [само] отличие более высокого звука от более низкого и более низкого от более высокого.

¹⁵⁶ Здесь термин ὁ τόπος появляется в своем основном значении — «место», поскольку речь идет о «встрече» двух одинаковых звуков, зафиксированных в одной точке («месте») звукового пространства.

Τόνος τί ἐστὶ; καὶ τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορά· ὁμώνυμος γὰρ ὁ τόνος.

ἀλλ' ὅταν ὡς διάστημα λέγηται, καὶ εἰς ἡμιτόνια καὶ εἰς διέσεις τέμνεται καὶ συντίθῃσιν αὐθις τὰ ἐαυτοῦ μείζω διαστήματα οἷον τριημιτονιαῖα καὶ δίτονα καὶ ὄμοια·

ὅταν δὲ ὡς συστημάτων διαφορά ὀνομασθῇ τὴν πόσιν τάσιν σημαίνει τοῦ παντὸς συστήματος.

Τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν ἐστὶν ἐμμελῆ, τὰ δ' ἐκμελῆ. τῶν δὲ ἐμμελῶν τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ ἀσύμφωνα, καὶ τὰ μὲν μείζονα, τὰ δὲ ἐλάττονα, καὶ τὰ μὲν πρῶτα καὶ ἀσύνθετα, τὰ δὲ οὔτε πρῶτα οὔτε ἀσύνθετα.

Τὰ μὲν οὖν ἐμμελῆ καὶ τὰ σύμφωνα ἢ τὰ ἐναντία γνωρίζειν διαστήματα τῆς ἀκοῆς ἐστὶν. ἢ γὰρ διαφορά τῶν τε συμφῶνων καὶ διαφῶνων φθόγγων, ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν ἐν τῇ <ἀκοῇ>¹⁶¹ τοῦ ἤχου μάλιστα ἀλόκειται· οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τῷ λόγῳ μικρὰ περὶ αὐτοῦ εἰρήσεται.

Как становится ясно после знакомства с процитированным текстом, первая часть этого параграфа посвящена определению и характеристике столь важной для музыканта категории, как интервал.

¹⁵⁷ То есть интервал, обозначаемый как ὁ τόνος, и озаглавленная тем же термином музыкальная система.

¹⁵⁸ Буквально «говорится», «называется».

¹⁵⁹ Объяснение содержания этой фразы см. в дальнейших комментариях.

¹⁶⁰ При переводе буквально сохранена «терминологическая аура» текста источника. О значении и особенностях этой терминологии см. соответствующий комментарий далее.

¹⁶¹ Вставка К. Яна. См.: *Jan*. P. 330.

¹⁶² То есть «диафонные».

Что такое тон? Тон — величина интервала, а также отличие систем, так как [оба¹⁵⁷ имеют] одно и то же название — «тон».

Но когда [этот термин] применяется¹⁵⁸ как интервал и разделяется на полутоны и диесисы, то затем они составляют друг с другом большие интервалы: как трехполутоний, дитон и подобные.

Когда же [«тон»] упоминается как разница систем¹⁵⁹, то обозначает некоторую высотность всей системы, [отличающую ее от других].

Среди интервалов одни музыкальные, другие немusикальные. Среди музыкальных одни симфонные, а другие диафонные, одни большие, другие меньшие, третьи простые и несоставные, а четвертые не простые и не несоставные¹⁶⁰.

Музыкальные интервалы, симфонные либо противоположные¹⁶² [им], познаются слухом. Ведь различие симфонных и диафонных звуков, а также музыкальных и немusикальных весьма сохраняется при <слушании [их]> звучания. Впрочем, не всё, но немного об этом будет сказано в [нашем] сочинении [далее].

Такова была античная музыкально-теоретическая традиция, сформировавшаяся в структуре гармоник: после изучения особенностей музыкального звука всегда следовал раздел, в котором обсуждалось его взаимодействие с другими. По сложившимся представлениям, самые очевидные контакты между звуками выражались в форме интервалов.

Изучение этого параграфа показывает активизацию внимания на том, что интервал представляет собой не просто «охватываемый» двумя звуками феномен, но обязательно — звуками различной высоты. Этой общеизвестной черте любого интервала посвящено в анализируемом параграфе два абзаца. Казалось бы, что нет серьезных оснований столь многословно говорить об этой азбучной истине, тем более что во многих сохранившихся античных специальных памятниках письменности категория интервала представлена именно как звуковое пространство между двумя звуками неодинаковой высотности. Например, у Аристоксена можно прочесть (*Aristox. Elem. harm.* P. 20–21):

διάστημα δ' ἐστὶ τὸ ὑπὸ δύο
φθόγγων ὀρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν
τάσιν ἐχόντων.

Интервал — это то, что ограничивается двумя звуками, не обладающими одинаковой высотностью.

Аналогичные определения присутствуют и в других специальных источниках (см., например: *Cleon.* Isag. 1; *Anon.* De mus. 22, 50; *Boet.* De instit. mus. 8).

Вместе с тем в некоторых трактатах можно прочесть несколько иную формулировку, согласно которой «в музыке интервал оказывается величиной звучания, ограниченной двумя звуками» (κατὰ μουσικὴν γίνεταί διάστημα μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον. — *Arist. Quint.* De mus. I 7). Такое определение допускает наличие интервала между звуками одной и той же высотности. Конечно, можно предположить, что это элементарная ошибка переписчика, пропустившего одно слово, διαφορῶν («различных»), и в действительности в тексте должно было быть зафиксировано ὑπὸ δυεῖν διαφορῶν φθόγγων περιγεγραμμένον («ограниченной двумя различными звуками»). Однако обзор рукописей сочинения Аристидида Квинтилиана (а их сохранилось более 20) показывает, что речь идет не о «промахе» переписчика, поскольку данный фрагмент во всех сохранившихся списках дается без διαφορῶν¹⁶³. Если же до нас дошел

¹⁶³ *Aristidis Quintiliani.* De musica libri tres / Ed. R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963. P. 10.

образец одного такого определения интервала, то нетрудно понять, что в древности их было достаточно много. И с этой точки зрения античное музыкознание ничем не отличается от современного, где интервалом признается также расстояние между двумя одинаковыми звуками, именуемое *πρῖμα*¹⁶⁴.

Учитывая все эти обстоятельства, вполне возможно допустить, что в учебнике Гауденция причиной столь большого внимания к интервалу, как расстоянию между двумя звуками различной высоты, является стремление оградить ученика от неверного понимания самой категории интервала.

Если судить по контексту данного параграфа, то становится ясно, что повествование об интервальном многообразии музыки начинается с тона, являвшегося своеобразной единицей измерения, самым тесным образом связанной как с мельчайшими расстояниями между звуками, так и с более крупными.

Ведь тон, с одной стороны, — величина, которая делится на самые малые интервалы, использовавшиеся в античной музыкальной практике:

малый полутон, именовавшийся «лиммой» (*τὸ λεῖμμα*) и выражавшийся в теоретическом музыкознании пропорцией 256 : 243;

большой полутон, называвшийся «апотомой» (*ἡ ἀποτομή*) и представленный в науке о музыке отношением 2187 : 2048¹⁶⁵;

интервал в четверть тона, зачастую квалифицировавшийся как «энгармонический диесис» (*διεσις ἐναρμόνιος*) с пропорцией 46 : 45;

интервал, определявшийся как «хроматический диесис» (*διεσις χρώματος*) и существовавший в различных вариантах: для лада «мягкой хроматики» (*χρῶμα μαλακόν*) в пропорции 28 : 27, для лада «напряженной хроматики» (*χρῶμα σύντονον*) в отношении 22 : 21 (*Ptolem. Harm. I 12*), а также для лада «полуторной хроматики» (*χρῶμα ἡμιόλιον*), величина которого представляла собой сумму, состоящую из $\frac{1}{3}$ и половины тона (*Cleon. Isag. 7*).

С другой стороны, тот же самый тон был единицей измерения более крупных интервалов, как упомянутые в учебнике Гауденция «трехполутоний» (*τὸ τριμιτόνιον*), то есть полуторатоновый интер-

¹⁶⁴ См., например: *Вахромеев В. А. Интервал // Музыкальная энциклопедия. Т. II. М., 1974. Кол. 544–545.*

¹⁶⁵ Эти два интервала наш современник весьма условно может сопоставить соответственно с диатоническим и хроматическим полутонами новоевропейской музыкальной системы.

вал¹⁶⁶, и «дитон» (τὸ δίτονον) — двухтоновый интервал¹⁶⁷. Без труда можно было бы продолжить аналогичные измерения с более крупными интервалами. Но автор учебного пособия на этом останавливается, поскольку кварта и квинта, благодаря особенностям античного музыкального мышления, считались особыми образованиями, в познании которых их интервальный состав играл весьма незначительную роль. Это проявится в дальнейших установках опуса Гауденция.

Сейчас же нужно фиксировать, что сведения об этом интервальном разнообразии дошли до нас из многих музыкально-теоретических памятников. Но вновь можно видеть отсутствие каких-либо данных, способных осветить эту проблему в музыкальной практике Античности. Более того, вряд ли такая информационная блокада когда-нибудь будет аннулирована. Однако внимание к данному вопросу в учебнике Гауденция может свидетельствовать о том, что для подготовки музыкантов-практиков это был не менее важный аспект, чем аналогичные профессиональные знания для теоретиков. Безусловно, направленность изучения интервалики в обеих группах было различным. Если теоретиков интересовали лишь величины интервалов, их состав и пропорциональные выражения, то практиков больше занимали способы воспроизведения тех же интервалов на различных инструментах¹⁶⁸. Если методика научного освоения интервалики была, как правило, математической, то какова она была для музыкантов, зависело от многих факторов, начиная от особенностей инструмента и кончая многочисленными индивидуальными подходами к решению каждой отдельной задачи подобного рода.

При этом нужно постоянно помнить, что в данном случае речь идет об особенностях ладового мышления Античности, распространявшегося не только на теоретиков, но и на музыкантов-исполнителей. Общеизвестно, что интервалика лишь следствие ладовой

¹⁶⁶ Современная «малая терция» или «минорная терция».

¹⁶⁷ Современная «большая терция» или «мажорная терция».

¹⁶⁸ Здесь не упоминается в том же ракурсе вокальное исполнение, поскольку, если судить по комплексу доступных свидетельств, певцы при музицировании следовали лишь за «показаниями» слуха и возможностями собственного голоса. То же самое относится и к хоровому музицированию, где решающее слово оставалось за руководителями хоров — οἱ χοροδιδάσκαλοι («хородидаскалы»). А они в абсолютном большинстве случаев были также преподавателями вокала, методика которых основывалась на слуховых оценках, без каких-либо теоретических обоснований.

организации звукового материала, формирующегося звуковысотными нормами музыкального менталитета. А это вынуждало следовать им, требовавшим активного использования в музыкальной практике различных интервалов, меньших тона.

Действительно, если такие ладовые формы, как диатоника с интервальной последовательностью $1/2$ т. — 1 т. — 1 т. и хроматика, построенная как ряд $1/2$ т. — $1/2$ т. — $1 1/2$ т., обходились без меньших интервальных единиц, то энгармония ($1/4$ т. — $1/4$ т. — 2 т.) со своими четвертитоновыми образованиями была немислима без них. Следовательно, певцам и исполнителям на различных инструментах требовалось умение обращаться с такими мелкими интервальными образованиями.

Это обстоятельство предопределило трудности «освоения» энгармонии, свидетельства о которых сопровождают всю историю античной музыки. Так, например, Аристоксен утверждал, что энгармонический лад «наиболее трудный» (ἀνώτατον — буквально «глубокий») для понимания, «поскольку восприятие приучается к нему самым последним и с трудом, после значительного усилия» (τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις. — *Aristox. Elem. harm.* P. 25). Та же самая мысль повторяется в источнике, освещающем заключительные исторические периоды античной музыкальной цивилизации (*Arist. Quint. De mus.* I 9):

<...> ἀκριβέστερον δὲ τὸ ἐναρμό-	<...> энгармония — самый изысканный
νιον· παρὰ γὰρ τοῖς ἐπιφανεστά-	[лад ¹⁶⁹], поскольку она усваивалась толь-
τοις ἐν μουσικῇ τετύχηκε	ко наиболее разбирающимися ¹⁷⁰ в му-
παράδοχῆς, τοῖς δὲ πολλοῖς ἐστὶν	зыке, а для многих она недоступна.

¹⁶⁹ Scil. τὸ γένος.

¹⁷⁰ В античных источниках прилагательное ἐπιφανής появляется при описании самых различных ситуаций, начиная от описания «видимой», «доступной» обзору местности и кончая такой характеристикой людей, как «видный», «выдающийся» (см. *LS.* P. 670). Но совершенно очевидно, что в обсуждаемом фрагменте это прилагательное указывает на тех, кто благодаря своему музыкально-слуховому развитию способен воспринимать мелкие интервалы в контексте образного содержания музыкального произведения. И, как показывают далее высказывающиеся соображения, это слово с полным основанием можно отнести к музыкантам-практикам, умело справляющимся с трудностями при воспроизведении малых интервалов.

ἀδύνατον ὄθεν ἀπέγνωσάν τινες
τὴν κατὰ διέσιν μελωδίαν, διὰ
τὴν αὐτῶν ἀσθένειαν καὶ παν-
τελῶς ἀμελῶδητον εἶναι τὸ
διάστημα ὑπολαβόντες.

Поэтому некоторые отклоняли мело-
дию с диесисом¹⁷¹ из-за собственного
бессилия¹⁷² и полной музыкальной
неспособности воспринимать [этот]
интервал.

Есть все основания распространять описанное здесь наблюдение не только на слушателей, но и на исполнителей. К сожалению, как уже неоднократно указывалось, в распоряжении музыкального антиковедения нет ни одного письменного источника, созданного музыкантом-практиком, и поэтому высказанную мысль невозможно подтвердить документально. Однако опыт всех других европейских музыкальных цивилизаций свидетельствует о том, что интонационная структура, основанная на интервалах, меньших полутона, всегда оставалась трудновоспроизводимой как в вокальной, так и в инструментальной практике.

Поэтому есть вполне объективные причины считать упоминание таких интервальных величин в самом начале раздела учебника Гауденция, посвященного интервалам, результатом стремления автора сразу же обратить внимание будущих музыкантов на объекты, которые должны постоянно находиться в поле их профессионального зрения.

Во втором разделе анализируемого параграфа автор указывает на полисемантику самого термина ὁ τόνος, который не только подразумевает конкретный интервал тона, но и «обозначает некоторую высотность всей системы» (τὴν πόσιν τάσιν σημαίνει τοῦ παντός συστήματος). То есть во втором случае ὁ τόνος фигурирует в качестве обозначения «тональности».

Античным теоретикам трудно было сформулировать, что собой представляет сама категория тональности. Например, согласно одному из источников, «тональность — это некое одномерное пространство звучания, вмещающее [всю] систему» (τόνος δέ ἐστι

¹⁷¹ В данном случае «диесис» подразумевает четвертитоновый интервал. Теон Смирнский сообщает о разной трактовке этого термина: «Последователи Аристоксена диесисом называют наименьшую четвертую часть тона» (διέσιν δὲ καλοῦσιν ἐλαχίστην οἱ περὶ Ἀριστόξενον τὸ τεταρτημόριον τοῦ τόνου. — *Theon Smyrn.* P. 55), тогда как «пифагорейцы диесисом именуют то, что ныне называется полутоном» (τὸν Πυθαγορείων διέσιν καλοῦντων τὸ νῦν λεγόμενον ἡμίτονιον. — *Ibid.*).

¹⁷² Буквально «из-за их бессилия» (διὰ τὴν αὐτῶν ἀσθένειαν).

τόπος τις τῆς φωνῆς δεκτικὸς συστήματος ἀπλατῆς. — *Cleon. Isag. 1*). Иначе говоря, автор этого определения указывает на одно из высотных расположений всей системы, которое принято было трактовать как тональность. Правда, здесь отсутствует само понятие «высотности» (ἢ τάσις), и это явно затрудняет понимание описываемого феномена. Гауденций же сфокусировал внимание именно на ней и в анализируемом параграфе утверждает: «Когда же [термин «тон»] упоминается как разница систем, то обозначает некоторую высотность всей системы» (ὅταν δὲ ὡς συστημάτων διαφορὰ ὀνομασθῆ τὴν λόσσην τάσιν σημαίνει τοῦ παντὸς συστήματος)¹⁷³.

Таким образом, читатель сочинения Гауденция знакомится не только с теоретической стороной квалификации понятия тональности как системы звуков, но и получает возможность осмыслить ее важнейшую сторону — высотное положение системы в звуковом пространстве. Если же учитывать, что первая часть комментируемого параграфа посвящена интервалике, а вторая «тональной семантике» термина ὁ τόνος, то это означает, что здесь происходит только первое краткое знакомство будущего музыканта с тональностью. Поэтому более обстоятельное описание этой проблемы нужно ожидать в одном из последующих разделов сочинения Гауденция.

Он должен был хорошо понимать, что начинающему профессионально приобщаться к музыке необходимо освоить сферу специальной терминологии, в которой совершенно различные музыкальные категории нередко именовались одинаково. Вместе с тем нужно заметить, что Гауденций дал неполную информацию по этому вопросу, сообщив только о двух различных значениях ὁ τόνος, не упоминая других семантических граней этого термина, которые были достаточно обстоятельно представлены в теоретическом музыкознании. Вот только один образец подобного рода (*Arist. Quint. De mus. I 10*):

τόνον δὲ κατὰ μουσικὴν
καλοῦμεν τριχῶς ἢ γὰρ ὅπερ
τὴν τάσιν, ἢ μέγεθος ποιοῦν
φωνῆς, ᾧ τὸ διὰ ε τοῦ διὰ δ
ὑπερέχει, ἢ τρόπον συστηματι-
κόν, οἷον λυδίον ἢ φρύγιον·

В музыке [слово] «тон» мы употребляем
в трех [значениях]: либо то, что [называют]
высотностью, либо некую величину
звучания, как ту, на которую квинта пре-
вышает кварту, либо системную тональ-
ность, как лидийскую или фригийскую.

¹⁷³ Для более удобного уяснения мысли автора в предложенном переводе добавлена небольшая ремарка: «отличающая ее от других», то есть от высотных вариантов той же системы. Как представляется, она должна помочь лучше понять мысль Гауденция.

Совершенно очевидно, что первое значение, представленное здесь как «высотность», подразумевает музыкальный звук, который немислим без конкретной высотности, а «величина звучания» — интервал, отличающийся от других своим тоновым размером, ну а «системная тональность» даже не требует объяснения.

Но это не единственное толкование термина ὁ τόνος, которое встречается в античном музыкально-теоретическом обиходе. В некоторых случаях оно еще больше расширилось (*Cleon. Isag.* 12):

Τόνος δὲ λέγεται τετραχῶς καὶ γὰρ ὡς φθόγγος καὶ διάστημα καὶ ὡς τόπος φωνῆς καὶ ὡς τάσις. ἐπὶ μὲν οὖν τοῦ φθόγγου χρῶνται τῷ ὀνόματι οἱ λέγοντες ἐπτάτονον τὴν φόρμιγγα καθάπερ Τέρπανδρος καὶ Ἴων...

καὶ ἕτεροι δὲ οὐκ ὀλίγοι κέχρηται τῷ ὀνόματι. ἐπὶ δὲ τοῦ διαστήματος, ὅταν λέγωμεν ἀπὸ μέσης ἐπὶ παραμέσῃν τόνον εἶναι.

Ὁ δὲ ὡς τόπος φωνῆς, ὅταν λέγωμεν δώριον ἢ φρύγιον ἢ λύδιον ἢ τῶν ἄλλων τινά. εἰσὶ δὲ κατὰ Ἀριστόξενον δεκατρεῖς...

[Слово] «тон» употребляется в четырех значениях: как звук, интервал, диапазон звучания и высотность. Так, для [обозначения] звука пользуются [этим] термином те, которые упоминают семи-звучную формингу, как Терпандр и Ион...¹⁷⁴

Многие другие также пользовались [этим] термином. Относительно интервала [его упоминают], когда мы утверждаем, что от мезы до парамезы¹⁷⁵ — тон.

[Слово «тон»] как диапазон звучания [упоминается], когда мы говорим дорийская, либо фригийская, либо лидийская, либо какая-нибудь другая [тональность]. Согласно Аристоксену, существует 13 [таких «тональностей»]...¹⁷⁶

¹⁷⁴ Как известно, «форминга» (ἡ φόρμιγξ) — древнеэллинический инструмент, ранняя разновидность кифары. Терпандр Лесбосский — выдающийся древнеэллинический кифарод, деятельность которого принято относить к VII в. до н. э. Ион из Хиоса — афинский поэт V в. до н. э. Затем в цитируемом тексте излагаются фрагмент текста песнопения, исполнявшегося Терпандром, и стих Иона. В обоих поэтических образцах слово ὁ τόνος выступает как «звук». В первом — при упоминании «семизвучной форминги» (ἐπτάτονον φόρμιγγι, что подразумевает «семиструнную формингу»), а во втором — при «семизвучном бряцании» (ἐπτάτονον ψάλλον) на каком-либо струнном инструменте.

¹⁷⁵ Это звуки античной музыкальной системы, находящиеся на расстоянии тона друг от друга. Подробнее об этом см. далее § 6.

¹⁷⁶ После процитированного фрагмента излагается система этих тональностей, которая здесь выпущена, поскольку не имеет непосредственного отношения к рассматриваемой проблеме. Она будет приведена в § 20.

Ὁ δὲ ὡς τάσις τόνοϛ λέγεται. Как высотность «тон» употребляется,
καθ' ὃ φαμεν ὀξυτονεῖν τινα ἢ когда мы говорим, что что-то необхо-
βαρυτονεῖν ἢ μέσῳ τῷ τῆς димо повысить, либо понизить, либо
φωνῆϛ τόνοϛ κεχρῆσθαι. исполнить средним тоном голоса.

В этом тексте две первые семантические грани термина понятны — «звук» и «интервал». Что же касается двух последующих, то употребление оборота «диапазон звучания» (τόποϛ φωνῆϛ) при определении тональности лишь подчеркивает важность вышеуказанного значения регистра для античного понимания категории тональности. Ну а термин ἡ τάσιϛ, упоминаемый здесь как «высотность», соотносится уже не с отдельным музыкальным звуком, а с другими сторонами музыкальной практики, способными подразумевать самые различные объекты. Во-первых, в качестве интонационной точности исполнения конкретного звука, требующей как повышения, так и понижения. Во-вторых, как регистр звучания, который ради удобства исполнителя может указывать на необходимость более высокой или более низкой тональности, а также более высокого или более низкого регистра в зависимости от возможностей голоса или диапазона инструмента.

Таким образом, семантика термина ὁ τόνοϛ была достаточно широкой. Но Гауденций в своем учебнике сообщает только о двух значениях — «интервала» и «тональности». Это обстоятельство можно объяснить стремлением приобщить того, кто намерен заниматься непосредственным музицированием, к основным теоретическим категориям, связанным с термином ὁ τόνοϛ. Со всеми остальными его смысловыми вариантами музыкант сталкивался ежедневно, поскольку в музыкальной практике постоянно требовалось повысить или понизить высотный уровень. Поэтому не существовало настоятельной необходимости в подробном объяснении таких явлений. Категории же «интервал» и «тональность» указывали уже на науку о музыке, и поэтому автору учебника представлялось важным познакомиться с ними тех, кто еще был далек от «гармоники».

Завершает § 3 учебника Гауденция вновь «гимн» во славу слуха, который способен различать любые интервалы. И это еще одно доказательство того, что такое доверие к слуху, немислимое продолжительный исторический период для античной науки, постоянно существовало в музыкальной практике. В тексте перечисляются «симфонные» интервалы, являющиеся основой при настройке инструментов (кварта, квинта, октава), а также «диафонные»,

к которым принадлежали все остальные. Кроме того, к указанным интервальным образованиям относятся и так называемые «простые и составные» интервалы, суть которых здесь не раскрывается. Но автор учебника предупреждает читателя, что подробности об этих интервалах будут изложены в последующих разделах сочинения. И действительно, именно с этого начинается § 4, несмотря на то, что он посвящен музыкальным системам. Однако в новом параграфе указанные интервалы называются уже не «простыми» и «составными», а «несоставными» и «составными».

§ 4

Περὶ ἀσυνθέτων καὶ συνθέτων διαστημάτων, καὶ περὶ συστήματος

Ἄσυνθετα δέ ἐστι διαστήματα, ὅταν μεταξὺ τῶν περιεχόντων αὐτὰ φθόγγων μὴδὲ εἰς δύνηται μελωδεῖσθαι > φθόγγος ἐμμελῆς πρὸς αὐτοὺς ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει, ἐν ᾧ τὸ ἀσύνθετον εἴληπται. σύνθετα δέ ἐστι διαστήματα, ὧν μεταξὺ μελωδεῖται φθόγγος ἢ φθόγγοι.

Τὰ δὲ αὐτὰ καὶ συστήματα λέγονται. ἀπλῶς γὰρ σύστημα ἐστὶ τὸ ἐκ πλείονων ἢ ἐνὸς διαστημάτων συγκεῖμενον τοῦ γένος ἀσύνθετα καὶ πρῶτα διαστήματα κοινὰ μέτρα τῶν ἐν αὐτῷ τῷ γένει λοιπῶν διαστημάτων ἢ συστημάτων.

О несоставных и составных интервалах, а также о системе

Несоставные интервалы получаются тогда, когда между охватывающими их звуками невозможно исполнить¹⁷⁷ ни один музыкально-согласованный¹⁷⁸ с ними звук в том ладу, в котором возникает несоставной [интервал]. Составные же интервалы те, между которыми исполняется [один] звук или [многие] звуки.

Те же самые [образования] называются и системами. Ибо вообще система — это интервал, состоящий из многих или одного интервала. В каждом ладу несоставные и простые¹⁷⁹ интервалы являются общей мерой для остальных интервалов и систем в этом ладу.

¹⁷⁷ Глагол μελωδέω буквально обозначает «петь», «распевать». Но поскольку содержание данного параграфа освещает особенности не только вокальной музыки, то есть все основания передавать семантику этого глагола не только как «петь», но также как «исполнять», «играть», «музичировать». См. также приводящийся далее соответствующий комментарий.

¹⁷⁸ Буквально «гармонирующий».

¹⁷⁹ πρῶτα (буквально «первичные»), явно подразумевающее здесь ἀσύνθετα («несоставные»).

Этот небольшой раздел, с одной стороны, продолжает описание интервалики, начатое в предыдущем параграфе, а с другой — пытается дать самое общее представление о музыкальной системе. Именно такая тематическая направленность, отличающаяся от предыдущего текста, привела к необходимости выделить данный небольшой фрагмент в отдельный параграф.

Насколько убедителен и основателен излагаемый здесь материал?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует вновь сопоставить содержание процитированного параграфа с освещением аналогичных установок в античном музыкознании.

Текст Гауденция о составных и несоставных интервалах явно обращен к исполнителям, поскольку он акцентирует внимание на том, что при несоставных интервалах между образующими их звуками невозможно исполнить никакого другого звука. Здесь *μελωδέω* может пониматься и как «пропеть», и как «сыграть», то есть семантика этого глагола распространяется и на вокалистов, и на инструменталистов. Любому из этих групп музыкантов такое объяснение должно было быть понятно, поскольку, согласно ему, несоставные интервалы те, которые образованы двумя последовательными звуками музыкальной системы, а составные — непоследовательными.

При обсуждении разницы между этими интервальными образованиями древние теоретики всегда фокусировали внимание на других аспектах и прежде всего — на величинах интервалов и их «дроблении». Классическим примером такого подхода может служить метод, зафиксированный в трактате Аристоксена. Он дважды обращается к данному вопросу. Первый раз об этом сказано следующее (*Aristox. Elem. harm. P. 37–38*):

ἀσύνθετον δὲ ὑποκείσθω ἐν
ἐκάστῳ γένει εἶναι διάστημα
κατὰ μέλος ὃ ἢ φωνὴ μελωδοῦσα
μὴ δύναται διαίρειν εἰς
διαστήματα.

ὑποκείσθω δὲ καὶ τῶν συμφώνων
ἕκαστον μὴ διαίρεισθαι εἰς
ἀσύνθετα πάντα μεγέθη.

Пусть будет принято: несоставным в каждом ладе является [тот] интервал в мелосе, который при исполнении не может быть разделен на [более мелкие] интервалы.

Пусть будет принято: каждая из [таких] симфоний не делится на всякие [другие] несоставные величины.

Самая явная черта, отличающая гауденовское объяснение от аристоксеновского проявляется при их сопоставлении. Гауденций указывал на невозможность при несоставном интервале исполнить какой-либо звук, находящийся между звуками, составляющими данный интервал. Аристоксен же, как настоящий теоретик, говорит о невозможности деления такого интервала на более мелкие.

Еще более интересным является второе объяснение Аристоксеном этой же проблемы (*Aristox. Elem. harm.* P. 75):

Ἄσύνθετον δ' ἐστὶ διάστημα τὸ
 ὑπὸ τῶν ἐξῆς φθόγγων περιεχόμενον.
 εἰ γὰρ ἐξῆς οἱ περιέχοντες, οὐδεὶς
 ἐκλιμπάνει, μὴ ἐκλιμπάνων δ' οὐκ
 ἐμπεσεῖται, μὴ ἐμπίπτων δ' οὐ
 διαίρησεται, ὃ δὲ μὴ διαίρεσιν ἔχει
 οὐδὲ σύνθεσιν ἔξει· πᾶν γὰρ τὸ
 σύνθετον ἔκ τινων μερῶν ἐστὶ
 σύνθετον εἰς ἄλλερ καὶ διαιρετόν.

Несоставным является интервал, охватываемый последовательными звуками. Ведь если охватывающие [звуки] соседние, то ни один [из них] не выпадает, а не выпадающий не разделяет [интервал]. Если же он не делится¹⁸⁰, то не будет составным. Ведь все, составленное из некоторых частей, является составным, из-за чего оно и делимо.

Несмотря на то, что Аристоксен, подобно Гауденцию, говорит о последовательных звуках, образующих несоставной интервал, в его задачу входило пояснить это тем, кто никак не был связан с музыкальной практикой. И с этой точки зрения его задача была намного сложнее. Чтобы ее решить, ему пришлось создать в представлении читателя некую мысленную конструкцию, способную существовать в двух формах: с одной стороны, как некое единое и неделимое целое, а с другой — как объект, из которого может выпадать какой-то элемент, находящийся внутри. Можно только догадываться, как трудно было в данном случае Аристоксену преодолеть барьер, вызванный оторванностью теории музыки от музыкальной практики¹⁸¹. С этой точки зрения задача, стоявшая

¹⁸⁰ Буквально «не имеет деления».

¹⁸¹ Подобная методика, очевидно, сохранялась в течение многих столетий, поскольку ее можно обнаружить даже в тех поздних опусах, которые были адресованы музыкантам-практикам. Так, в одном из таких трактатов сказано: «Какой интервал мы обычно называем составным? — Тот, который делится. — А какой несоставным? — Тот, который не делится» (Σύνθετον διάστημα καθόλου ποῖον λέγομεν εἶναι; — Τὸ διαιρούμενον. — Ἄσύνθετον δὲ ποῖον; — Τὸ μὴ διαιρούμενον. — *Vacch.* Isag. rog. 64).

перед Гауденцием, была проще, поскольку он обращался к музыкантам-практикам, ежедневно исполнявшим как составные, так и несоставные интервалы. Их необходимо было только познакомиться с терминологией, принятой в науке о музыке, а «дидакалу», обучающему каждого из них, — продемонстрировать на конкретных примерах и посредством собственного исполнения особенности и различие указанных интервалов.

Справедливости ради необходимо отметить, что музыкальная теория позднее нашла способ, как более ясно и подробнее объяснять дилемму составных и несоставных интервалов. Но, к сожалению, пока невозможно установить, когда это было сделано, поскольку источник, в котором содержится данная информация, остается недатированным (*Cleon. Isag. 5*):

ἡ δὲ τοῦ συνθέτου ἐστὶ διαφορὰ, καθ' ἣν ἃ μὲν ἐστὶ τῶν διαστημάτων ἀσύνθετα, ἃ δὲ σύνθετα.

Существует отличие по составности, благодаря которому одни интервалы являются несоставными, а другие — составными.

ἀσύνθετα μὲν οὖν διαστήματα ἐστὶ τὰ ὑπὸ τῶν ἐξῆς φθόγγων περιεχόμενα, οἷον ὑπάτης καὶ παρυπάτης, καὶ λιχανοῦ καὶ μέσης· ὁ αὐτὸς λόγος καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν διαστημάτων.

Несоставные интервалы — охватываемые последовательными звуками, как гипата и паргипата, лиханос и меса¹⁸². Та же самая речь и об остальных интервалах.

σύνθετα δὲ τὰ ὑπὸ τῶν μὴ ἐξῆς, οἷον μέσης καὶ παρυπάτης, μέσης καὶ νήτης, παραμέσης καὶ ὑπάτης.

А составные — [охватываемые] непоследовательными [звуками], как меса и паргипата, меса и нэта, парамеса и гипата¹⁸³.

ἔστι δὲ τινὰ κοινὰ συνθέτου καὶ ἀσυνθέτου διαστήματα, τὰ ἀπὸ ἡμιτονίου μέχρι διτόνου.

Бывают интервалы неким образом общими для составной и несоставной [групп] — от полутона до дитона.

Τὸ μὲν γὰρ ἡμιτονίον ἐστὶν ἐν ἀρμονίᾳ σύνθετον, ἐν δὲ χρώματι καὶ διατόνῳ ἀσύνθετον·

Ведь полутон в [эн]гармонии является составным, а в хроматике и диатонике — несоставным;

ὁ τόνος ἐν μὲν χρώματι σύνθετος, ἐν δὲ διατόνῳ ἀσύνθετος·

тон в хроматике составной, а в диатонике несоставной;

¹⁸² Это действительно последовательные звуки низких тетрахордов античной музыкальной системы. См. § 6.

¹⁸³ Здесь перечисляются звуки музыкальной системы, отстоящие друг от друга на квинту или кварту. См. там же.

Τὸ τριμητόνιον ἐν μὲν χρώματι ἀσύνθετον, ἐν δὲ διατόνῳ σύνθετον·

Τὸ δίτονον ἐν μὲν ἁρμονίᾳ ἀσύνθετον, ἐν δὲ χρώματι καὶ διατόνῳ σύνθετον.

τὰ δὲ ἐλάττω τοῦ ἡμιτονίου πάντα ἐστὶν ἀσύνθετα· ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μείζω τοῦ δίτονου πάντα σύνθετα.

трехполутоний в хроматике несоставной, а в диатонике — составной;

дитон в [эн]гармонии несоставной, а в хроматике и диатонике — составной.

Все [интервалы], меньшие полутона — несоставные. Аналогичным образом [интервалы], большие дитона — все составные.

Автор процитированного текста, в котором запечатлена позднеантичная музыкально-теоретическая традиция, поясняя обсуждаемую проблему, помогает понять ее при помощи двух методических приемов.

Прежде всего, он на примере звуков, составляющих античную музыкальную систему, которую знал любой теоретик, наглядно продемонстрировал конструкцию как несоставных, так и составных интервалов. Рассказывая о первых из них, он привел в качестве образцов следующие звуки музыкальной системы, которые могут содержать интервалы обоих типов:

	несоставной полутон	несоставной тон	несоставной тон	
h	c		d	e
гипата	паргипата		лиханос	меса
составной дитон				

Таким же образом был представлен ряд исключительно составных интервалов:

	составной дитон			составная квинта				
e	f	g	a	h	c	d	e ¹	
гипата	паргипата	лиханос	меса	парамеса	трита	паранэта	нэта	
составная квинта				составная кварта				

Здесь приведены две квинты, всегда остающиеся составными, и дитон в своей составной форме, хотя в другой ладовой ситуации он может быть и несоставным¹⁸⁴.

¹⁸⁴ См. далее.

Затем, по тому же методу в источнике описаны интервалы «хамелеоны», способные быть как составными, так и несоставными. Для их демонстрации автор использует таблицы или, как их называли в древности, τὰ διαγράμματα («диаграммы»), представлявшие собой конструкции различных ладов, которыми часто оперировали теоретики музыки. В одном из поздних источников о таких диаграммах сказано (*Bacch. Isag. rog. 62*):

Διάγραμμα δὲ τί ἐστὶ? — Συστήματος ὑπόδειγμα. ἤτοι οὕτως διάγραμμα ἐστὶ σχῆμα ἐπίπεδον, εἰς ὃ πᾶν γένος μελωδεῖται. διαγράμματι δὲ χρώμεθα, ἵνα τὰ τῆ ἀκοῆ δύσλητα πρὸ ὀφθαλμῶν τοῦς μανθάνουσι φαίνηται.

Что такое диаграмма? — Образец системы, или [ее можно объяснить] так: диаграмма — это таблица, по которой мелодизируется весь лад. Мы пользуемся диаграммой, чтобы то, что трудно для слуха, появилось перед глазами учеников.

Но чаще всего эти диаграммы возникают в описаниях теоретического музыкознания в повествовательной форме. Например: «диатоника, о которой мы говорили и ранее, выстраивается так: полутон, затем тон, затем тон» (τὸ μὲν γὰρ διατονικόν, περὶ οὗ καὶ προέφαμεν, οὕτω προχωρεῖ ἡμιτόνιον, εἶτα τόνοϛ, εἶτα τόνοϛ. — *Nicom. Enchir. 12*). Или аналогичным образом описана другая ладовая форма: «хроматика же выстраивается так: полутон, затем другой полутон, затем за ними — несоставной трехполутоний» (τὸ δὲ χρωματικόν οὕτω προβιάζεται ἡμιτόνιον, εἶτα ἄλλο ἡμιτόνιον, εἶτα ἐπὶ τούτοις ἀσύνθετον τριημιτόνιον. — *Ibid.*).

Таковыми же диаграммами воспользуемся и мы, чтобы продемонстрировать приведенный выше материал, касающийся составных и несоставных интервалов:

Диатоника			
несоставной полутон	несоставной тон	несоставной тон	
$1/2$ т.	1 т.	1 т.	
e	f	g	a
гипата	паргипата	лиханос	меса
составной трехполутоний			

Хроматика			
составной тон			
несоставной полутон	несоставной полутон	несоставной трехполутоный	
$\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	$1\frac{1}{2}$ т.	
гипата	паргипата	лиханос	меса
составной дитон			

А энгармония, как известно, лад с четвертитоновыми интервалами, создает иную ситуацию для составных и несоставных интервалов:

Энгармония			
составной тон			
несоставной полутон	несоставной полутон	несоставной дитон	
$\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	2 т.	
гипата	паргипата	лиханос	меса

Нужно ли было Гауденцию использовать аналогичную методику при описании столь разных интервалов, привлекая фрагменты музыкальной системы? Ответ на этот вопрос зависит от того, насколько музыканты-практики, которым адресовался его учебник, были сведущи в структуре и организации системы. Но, как уже указывалось, эта область остается *terra incognita* для истории музыки. Однако последующий текст учебника показывает, что автор достаточно часто обращался к музыкальной системе. Поэтому приходится констатировать, что ее отсутствие в анализируемом параграфе, безусловно, должно было затруднять осмысление проблемы составных и несоставных интервалов.

Словно понимая этот недостаток, Гауденций отводит второй раздел данного параграфа для начального и самого поверхностного знакомства с музыкальной системой. Но этот запоздалый акт вряд ли помогает осветить предшествующий материал, и его следует рассматривать лишь как некое введение в изучение музыкальной системы, оторванное от анализа составных и несоставных интервалов.

Основная мысль, изложенная Гауденцием в разделе, посвященном музыкальной системе, гласит: «система — это интервал, состоящий из многих или одного интервала» (σύστημα ἔστι τὸ ἐκ πλείονων ἢ ἑνὸς διαστημάτων συγκεϊμενον διάστημα). При первом знакомстве

с таким определением музыкальной системы возникает мысль о весьма примитивном понимании этого сложнейшего структурного образования, включающего в себя не только классификацию звуков по тетрахордам, но и многие другие аспекты, отражающие особенности музыкального мышления Античности¹⁸⁵. Однако таким толкованием данной проблемы отличался не только Гауденций. Он лишь следует наиболее популярной традиции, согласно которой система — это комплекс интервалов.

Так, у Аристоксена можно прочесть: «система должна быть определена [как] нечто составленное из многих интервалов или одного» (τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλείονων ἢ ἑνὸς διαστημάτων. — *Aristox. Elem. harm.* P. 21). Поэтому нет ничего удивительного в том, что один из анонимных последователей Аристоксена толкует систему аналогичным образом: «Система — это то, что составлено из многих или одного интервала» (Σύστημα δὲ ἐστὶ τὸ ἐκ πλείονων ἢ ἑνὸς διαστημάτων συγκείμενον. — *Cleon. Isag.* 1). Более того, той же точки зрения придерживались пифагорейцы, являвшиеся противниками аристоксеновского направления в музыкознании. В трактате Никомаха Герасского, одного из самых известных пифагорейцев, занимавшихся теорией музыки, сказано: «Система же — это соединение двух или многих интервалов» (Σύστημα δὲ ἐστὶ δυοῖν ἢ καὶ πλείονων διαστημάτων σύνοδος. — *Nicom. Enchir.* 12).

Таким образом, текст Гауденция, освещающий понятие системы, находится в примитивном русле, принятом в античном музыкознании.

Были ли попытки отойти от столь поверхностного толкования такой важной музыкально-теоретической категории? Как показывает анализ источников, если они и случались, то не вносили ничего существенно нового, а лишь «углубляли» интервальное содержание. Так, например, Птолемей в своем сочинении писал по этому вопросу следующее (*Ptolem. Harm.* II 4):

...σύστημα μὲν ἀπλῶς καλεῖται τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐκ συμφωνιῶν, καθάπερ συμφωνία τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐξ ἐμμελειῶν, καὶ ἔστιν ὡσπερ συμφωνία συμφωνιῶν τὸ σύστημα.

...системой обычно называется величина, составленная из симфоний, аналогично тому, как [сама] симфония — величина, составленная из мелодических [последований]. Система же словно является симфонией, [образованной] из симфоний.

¹⁸⁵ Вынужден еще раз напомнить: подробнее об античной музыкальной системе см. далее § 6.

Совершенно очевидно, что такое толкование ничем существенным не отличается от общепринятого, только в нем слово «интервал» заменено на «симфонию». Насколько это объяснение позволяет глубже понять логику организации системы?

Конечно, Птолемей, фокусируя внимание на «симфониях», подразумевал лишь интервалы системы, отражавшую ее функционально важные звуки тетраходных ладовых объемов, которые находились между собой в кварттовых, квинтовых или октавных отношениях¹⁸⁶:

h	e	a	h ¹	e ¹	a ¹
гипата тетрахода нижних	гипата тетрахода средних	меса	парамеса	нэта тетрахода отделенных	нэта тетрахода верхних

Однако, строго говоря, система давала возможность регистрировать не только симфонные, но и диафонные интервалы самой различной величины. Несмотря на такое упущение, все же определение Птолемея следует признать как шаг к более глубокому осмыслению организации музыкальной системы. Комментатор его сочинения, Порфирий, повторяет птолемеевское определение лишь «своими словами» (*Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 162–163):

Εἰσβάλλει λοιπὸν εἰπεῖν περὶ
 συστήματος, ὁρίζεται δ' αὐτὸ
 διττῶς. καὶ πρῶτον μὲν ἀπλῶς
 τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐκ
 συμφωνιῶν, καθάπερ ἡ συμφωνία
 ἐστὶ συγκείμενον μέγεθος ἐξ
 ἔμμελειῶν...

Наконец он¹⁸⁷ переходит [к теме, позволяющей] сказать о системе. Он определяет ее двояко. Прежде всего — просто [как] величину, составленную из симфоний, [подобно тому] как [сама] симфония — величина, составленная из мелодических [последовательностей]...

Таким образом, в античном музыкознании существовала тенденция, направленная на более глубокое описание музыкальной системы. Но, как мы видим, Гауденций, начиная ее представление в § 4 своего учебника, не использовал это новое направление.

¹⁸⁶ В приводящейся таблице отсутствуют звуки тетрахода соединенных, но их координация соответствует тем же принципам организации системы.

¹⁸⁷ То есть Птолемей.

Περὶ γενῶν

Γένος δέ ἐστι ποιά τετραχόρδον διαίρεσις καὶ διάθεσις. γένη δέ ἐστι τρία· διατονικὸν χρωματικὸν ἑναρμόνιον. εἶδη δὲ ἦτοι χροιαὶ τῶν γενῶν πλείονες.

Καὶ ἔστιν ἐν μὲν τῷ ἁρμονικῷ τὸ πρῶτον καὶ ἀσύνθετον διάστημα τέταρτον τόνου, καλεῖται δὲ δίεσις ἑναρμόνιος. ἐν δὲ τῷ χρωματικῷ τόνου τρίτον, καλεῖται δὲ δίεσις χρωματικὴ ἐλαχίστη. ἐν δὲ τῷ διατονικῷ μάλιστα τῷ συντόνῳ καλουμένῳ τὸ ἡμιτόνιον ἐστὶ πρῶτον τε καὶ ἀσύνθετον.

Μελωδεῖται δὲ τὸ διατονικὸν γένος τὸ σύντονον ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ καθ' ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ δῆλον ὡς ἔμπαλιν.

τὸ δὲ χρωματικὸν πολυειδῶς μὲν καὶ αὐτὸ μελωδεῖται. καὶ καθ' ἐν εἶδος ὡς ἐπὶ παραδείγματος ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ καθ' ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον, ἐπὶ τὸ βαρὺ δὲ ἐναντίως.

ἐν δὲ τῷ ἑναρμονίῳ γένηι πρόεισιν ἢ μελωδία κατὰ τεταρτημόριον καὶ τεταρτημόριον καὶ δίτονον.

Περὶ μὲν δὴ τοῦ γένους ἱκανὰ τέως τὰ εἰρημένα· λέγωμεν δὲ ἀναλαβόντες τὸν ἀριθμὸν καὶ τάξιν καὶ διαστήματα τῶν φθόγων, τέως ἐφ' ἑνὸς τοῦ διατονικοῦ γένους τὸν λόγον ποιούμενοι. τοῦτο γὰρ μόνον τῶν τριῶν γενῶν ἐπίπαν ἐστὶ τὸ νυνὶ μελωδοῦμενον. τῶν δὲ λοιπῶν δυοῖν ἢ χρήσις ἐκλελοιπέναι κινδυνεύει.

Ο λαδαх

Лад — это некое разделение и упорядочение [звукового пространства] тетрахорда. Существует три лада: диатонический, хроматический, энгармонический. Однако разновидностей и окрасок ладов много.

В [эн]гармонии первый и несоставной интервал — четверть тона; он называется энгармоническим диесисом. В хроматике [таким интервалом является] треть тона; он называется наименьшим хроматическим диесисом. В диатонике, именуемой преимущественно напряженной, первым и несоставным [интервалом] является полутоном.

Напряженный диатонический лад исполняется¹⁸⁸ [снизу] вверх [в последовательности] полутоном, тон и тон, а [сверху] вниз, конечно, наоборот.

А сам хроматический [лад] исполняется разнообразно. Например, в первом варианте, [снизу] вверх [он звучит в последовательности] полутоном, полутоном и трехполутоном, а [сверху] вниз — наоборот.

В энгармоническом же ладе мелодия продвигается по [последовательности] четверть тона, четверть тона и дитон.

О ладе пока сказано достаточно. [Сейчас] же мы, усваивая [теорию], укажем число, последовательность и интервалы звуков. [Но] пока речь ведется об одном диатоническом ладе. Ведь из трех ладов только этот обычно ныне поется, а применение двух других рискует прекратиться.

¹⁸⁸ Буквально «поется».

Содержание этого параграфа условно дифференцируется на несколько кратких разделов.

Первый из них можно трактовать как своеобразное вступление, в котором перечисляются основные тематические аспекты параграфа. Вначале излагается общая характеристика лада, как своеобразного деления звукового пространства. А затем следует информация о существовании трех ладов и особенностях их «окрасок».

Трактовка лада как формы деления звукового пространства была общепринятой в античном музыкознании. Но поскольку, согласно нормам музыкального мышления, оно подразделялось на тетра хорды, то внимание было сосредоточено на своеобразии дробления именно этой структурной единицы¹⁸⁹, что подтверждают все источники.

В трактате Аристоксена постоянно встречаются такие высказывания:

«каждый из ладов ... пользуется не одним делением тетрахорда, а многими» (ἕκαστος τῶν γενῶν ... οὐ μίᾳ χρώμενον τετραχόρδου διαίρεσει ἀλλὰ πολλαῖς. — *Aristox. Elem. harm.* P. 60). Это означает, что интервальная структура любой ладовой формы индивидуальна. Поэтому «одно из делений [тетрахорда] является энгармоническим» (μία μὲν οὖν τῶν διαίρεσεῶν ἐστὶν ἐναρμόνιος. — *Ibid.* P. 62), а другое — уже «деление мягкой хроматики» (μαλακοῦ μὲν οὖν χρώματος ἐστὶ διαίρεσις. — *Ibid.* P. 63). Здесь же упоминается «деление полуторной хроматики» (ἡμιολίου δὲ χρώματος διαίρεσις) и «деление тоновой хроматики» (τονιαίου δὲ χρώματος διαίρεσις. — *Ibid.* P. 63).

В систематизированной форме теория деления тетрахордов, а нередко и «деления ладов», представлена в сочинении последователя Аристоксена (*Cleon. Isag.* 7):

ἡ μὲν οὖν τῆς ἁρμονίας τῇ αὐτῇ τοῦ γένους διαίρεσει κέχρηται· μελωδεῖται γὰρ κατὰ δίεσιν καὶ δίεσιν τὴν ἴσην καὶ δίτονον.

[Окраска¹⁹⁰ эн]гармонии осуществляется по такому делению лада, ибо она исполняется по диесису, равному [ему] диесису и дитону.

¹⁸⁹ Наш современник может без труда понять эту концепцию, если, например, сопоставит ее с новоевропейским «делением» октавного звукового пространства на мажорную и минорную последовательности.

¹⁹⁰ Именно о ней шла речь в предложении, предшествующем цитируемому отрывку.

Τῶν δὲ χρωματικῶν διαιρέσεων βαρυτάτη μὲν ἐστὶν ἡ τοῦ μαλακοῦ χρώματος χροᾶ, μελωδεῖται δὲ κατὰ δίσιν τριτημόριον τόνου καὶ δίσιν τὴν ἴσην καὶ τὸ ἴσον τόνῳ καὶ τῷ ἡμίσει καὶ τρίτῳ.

τὸ δὲ ἡμιόλιον κατὰ δίσιν ἡμιόλιον τῆς ἐναρμονίου διέσεως καὶ δίσιν τὴν ἴσην καὶ ἐπὶ τὰ τεταρτημορίων ἀσύνθετον διάστημα.

Τὸ δὲ τονιαῖον χρῶμα τῇ αὐτῇ τοῦ γένους χροᾶ κέχρηται· μελωδεῖται γὰρ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριμητόνιον.

Среди хроматических делений самой низкой является окраска мягкой хроматики, ибо она исполняется согласно диесису в треть тона, такому же диесису и [интервалу, в сумме] равному тону, полутону и трети [тона].

Полуторная же [хроматика исполняется] по полуторному диесису энгармонического диесиса, такому же диесису и несоставному интервалу в семь четвертей [тона].

А тоновая хроматика образуется по этой окраске лада, поскольку она исполняется по полутону, полутону и трехполутонию.

Интервальные последовательности перечисленных здесь ладообразований в форме диаграммы приобретают следующий вид:

энгармония	$\frac{1}{4}$ т. — $\frac{1}{4}$ т. — 2 т.
мягкая хроматика	$\frac{1}{3}$ т. — $\frac{1}{3}$ т. — $2\frac{2}{3}$ т.
полуторная хроматика	$\frac{3}{4}$ т. — $\frac{3}{4}$ т. — $1\frac{3}{4}$ т.
тоновая хроматика	$\frac{1}{2}$ т. — $\frac{1}{2}$ т. — $1\frac{1}{2}$ т.

Если сравнивать эту таблицу с данными анализируемого параграфа Гауденция, то нужно обратить внимание не только на общность энгармонической последовательности интервалов, но и на разницу наименований хроматики: та последовательность, которая в сочинении Клеонида называется «тоновой хроматикой» (τονιαῖον χρῶμα), в опусе Гауденция представлена как «хроматическая» (χρωματικόν). Такие небольшие несоответствия свидетельствуют о том, что даже в музыкально-теоретическом обиходе не существовало строго установленных наименований для «окрасок ладов».

Продолжая рассматривать античные воззрения на лад как на «деление тетрахорда», следует отметить, что они просуществовали до самого завершения Античности. Их можно обнаружить не только в трактате Птолемея (II в.), где они представлены в названии ряда глав его сочинения «Гармоника»:

«О делении ладов и каждого из тетрахордов, согласно [воззрениям] Аристоксена» (Περὶ κατὰ Ἀριστόξενον τῶν γενῶν διαίρέσεως καὶ τῶν καθ' ἕκαστον τετραχόρδων. — *Ptolem. Harm.* I 12);

«О делении ладов и тетрахордов, согласно [воззрениям] Архита» (Περὶ τῆς κατὰ Ἀρχύταν τῶν γενῶν καὶ τῶν τετραχόρδων διαίρέσεως. — *Ptolem. Harm.* I 13).

Кроме того, на страницах этого сочинения присутствует целая серия акустических данных в форме пропорций, представляющих деление тетрахордного пространства в различных ладах.

Это же направление было продолжено позднеримским музыковедением. Так, в трактате Боэция (рубеж V–VI вв.) можно прочесть (*Boet. De instit. mus.* I 23):

Nos igitur modo per singula
tetrachorda in generum proprietates
facta partitio est, ut omnia quidem
diatonici generis quinque tetrachor-
da duobus tonis ac semitonio
partiremur...

Таким образом, распределение
особенностей по ладам в отдель-
ных тетрахордах сделано так,
что все пять тетрахордов диато-
нического лада делятся нами¹⁹¹
на два тона и полутон...

Затем Боэций продолжает утверждать те же музыкально-теоретические установки (*Ibid.*):

In chromate vero semitonio
ac semitonio incompositoque
tritemtonio posita divisio est.

В хроматическом же [ладе] деление [тет-
рахорда] установлено по полутону, полу-
тону и несоставному трехполутонию.

В распоряжении науки нет свидетельств, способных подтвердить или опровергнуть использование интервальных величин, дошедших до нас в теоретических опусах, в непосредственной практике музицирования. Появление подобных или иных интервальных последовательностей в учебнике Гауденция, рассчитанном на музыкантов-практиков, также не в состоянии внести ясность в понимание этой проблемы. Ведь в этом случае информация опуса Гауденция может трактоваться двояко. С одной стороны, как приобщение музыкантов-практиков к акустическим воззрениям, существовавшим в теоретическом музыковедении. А с другой — как систематизация интервальных образований, присутствовавших в практике искусства,

¹⁹¹ Буквально «распределяются нами».

и по традиции, существовавшей издавна и приписывающейся кому-то из знаменитых ученых. Единственный обоснованный вывод, который пока можно сделать, — рассматривать содержание процитированного параграфа Гауденция как еще одно сближение теории и практики музыки.

В заключении обсуждаемого параграфа Гауденций дает весьма важную историческую информацию. По его наблюдению, из трех ладов, всегда использовавшихся в музыкальной практике Античности (диатоническом, хроматическом и энгармоническом), чаще всего применялась лишь диатоника. Что же касается двух остальных, то, по словам автора учебника, их «использование рискует прекратиться» (ἡ χρῆσις ἐκκλελοιπέναι κινδυνεύει).

Насколько правдоподобно данное сообщение? Вряд ли сейчас можно однозначно ответить на этот вопрос, поскольку для справедливой оценки такой информации необходимо провести соответствующие исследования. Не исключено, что это сведение сохранилось из эпохи заката Античности.

Однако, не является ли его неким косвенным подтверждением одна из граней византийского музыкознания, пришедшего на смену античной теории музыки? Действительно, в источниках, освещающих церковный богослужебный обиход, отсутствовал термин, определявший то понятие, которое современная наука вкладывает в термин «лад» (*англ.* mode, *франц.* mode, *итал.* modo)¹⁹². Поэтому предположительно можно допустить: если не было ладового разнообразия, возможно, завершившегося с окончанием Античности, то в профессиональном лексиконе отсутствовала бы необходимость отражать даже один ладовый вариант. При таких условиях применявшийся

¹⁹² Во всяком случае, все известные представления об «ихосе» (ὁ ἦχος, в славянском церковном обиходе — «глас») — самой важной звуковысотной категории византийского музыкального мышления — не дают оснований считать, что этот термин определял когда-то то, что современная наука о музыке связывает с ладом: «ихос антифонный» (ὁ ἦχος ἀντίφωνος), «ихос гептафонный» (ὁ ἦχος ἑπτάφωνος), «ихос дифонный» (ὁ ἦχος δίφωνος), «ихос дня» (ὁ ἦχος τῆς ἡμέρας), «ихос околосрединный» (ὁ ἦχος παρακύριος), «ихос околоплагальный» (ὁ ἦχος παραπλάγιος), «ихос околосрединный» (ὁ ἦχος παράμεσος), «ихос пентафонный» (ὁ ἦχος πεντάφωνος), «ихос плагальный» (ὁ ἦχος πλάγιος), «ихос срединный» (ὁ μέσος ἦχος), «ихос тетрафонный» (ὁ ἦχος τετράφωνο), «ихос трифонный» (ὁ ἦχος τρίφωνος), «ихос тропикос» (ὁ ἦχος τροπικός). Все сведения, связанные с этой группой категорий, в абсолютном большинстве случаев фиксируют высотный уровень музыкального материала, то есть отражают особенности тональной организации системы.

специальный термин «ихос» мог объединять в себе указание не только на высотный уровень музыкального материала (то есть то-нальность)¹⁹³, но и на единственную ладовую форму. Но такое предположение весьма сомнительно, поскольку оно противоречит ладовой организации фактически всех музыкальных цивилизаций, в которых всегда сосуществовали ладовые разновидности. Поэтому высказанная гипотеза требует весьма основательного анализа¹⁹⁴.

§ 6

Τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον

Οἱ παλαιοὶ τὸν πάντων βαρύτετον φθόγγον, ἀφ' οὗ τὴν ἀρχὴν ἐπὶ τὸ ὄξυ τῆς ἀρμονίας ἐποιοῦντο προσλαμβανόμενον ἐκάλουν. τοῦτον δὲ οὐκ ἀεὶ φύσει βαρύτετον ἐλάμβανον, ἀλλὰ καὶ θέσει. καθ' ἕκαστον γὰρ τῶν τρόπων οὐχ ὁ αὐτὸς ἦν προσλαμβανόμενος φθόγγος, ἀλλ' ἐν ἄλλῳ ἄλλος, ὡς μετ' ὀλίγον δεῖχθήσεται.

μετὰ δὲ αὐτὸν ἕτασσον ὑπάτην ὑπάτων ἀεὶ τοῦ προσλαμβανόμενου τονιαῖον ἀφεστῶσαν διάστημα κατὰ πάντα τὰ γένη τῆς ἀρμονίας.

Полная немодулирующая система

Самым низким звуком среди всех, от которого строили начало гармонии [снизу] вверх, древние называли прослабаноменос. Он не всегда оказывался самым низким по природе, хотя по положению [в системе всегда]. Ведь в каждой из тональностей не один и тот же звук был прослабаноменосом, а в [одной — один, а в] другой — другой, как это будет показано несколько далее.

После него [в системе] всегда располагалась гипата¹⁹⁵ [тетрахорда] нижних, удаленная от прослабаноменоса на интервал тона во всех ладах гармонии.

¹⁹³ См. предыдущую сноску.

¹⁹⁴ Хотя до сих пор ладовая организация музыки времен Византийской империи продолжает оставаться недостаточно изученной, а высказывающиеся по этому поводу воззрения пока не получают даже косвенного подтверждения в источниках. См., например: *Шабалин Д. С.* Музыкальное мышление Византии // *Познавая историю музыки прошлого.* Владивосток, 2007. С. 157–174.

¹⁹⁵ Все названия звуков музыкальной системы даются в женском роде, поскольку в сознании современников они ассоциировались не с ὁ φθόγγος («звук»), а с ἡ χορδή («струна»). Это обусловлено тем, что сама система в сознании теоретиков ассоциировалась с неким большим струнным инструментом (лирой или кифарой). Так трансцендентно мыслилась связь важнейшей музыкально-теоретической категории с практикой.

ἐφεξῆς δὲ παρυπάτην ὑπάτων ἐτίθεσαν ἡμιτονίῳ τῆς ὑπάτης ὀξύτεραν· εἶτα λιχανὸν ὑπάτων τόνον ἀπέχουσαν τῆς παρυπάτης ἐπὶ τὸ ὀξύ, ἥτις καὶ διάτονος ὑπάτων ἐκαλεῖτο ἐν τῷ διατονικῷ γένει.

μετὰ δὲ ταύτην ἡ ὑπάτη τῶν μέσων ἐτάσσετο τόνου ὁμοίως ἀπέχουσα τῆς λιχανοῦ ἥτοι διατόνου,

καὶ μέχρι ταύτης τὸ τῶν ὑπάτων συνεπληροῦτο σύστημα τετραχόρδον, ἀρχόμενον ἀπὸ τῆς ὑπάτης τῶν ὑπάτων καὶ λήγον εἰς τὴν ὑπάτην τῶν μέσων· ἀφ' ἧς πάλιν ἀρχὴν ἐποιοῦντο τοῦ τετραχόρδου τῶν μέσων· ὡς εἶναι κοινὸν ἀμφοτέρων τῶν τετραχόρδων φθόγγον τὴν ὑπάτην τῶν μέσων, τοῦ μὲν πρώτου τετραχόρδου, τῶν ὑπάτων, ὀξύτάτην ὑπάρχουσαν, τοῦ δὲ δευτέρου τετραχόρδου, τῶν μέσων, βαρυτάτην.

Μετὰ δὲ ταυτήν ἡ περυπάτη τῶν μέσων ἐστὶν ἡμιτονίῳ τῆς ὑπάτης ὀξυτέρα. καὶ μετ' αὐτήν ἡ λιχανὸς τῶν μέσων ἥτοι διάτονος μέσων τόνῳ τῆς παρυπάτης ὁμοίως ὀξυτέρα. μετὰ δὲ ταύτην ἡ μέση, τόνῳ καὶ αὐτῇ τῆς τῶν μέσων λιχανοῦ διαφέρουσα.

Далее, полутоном выше гипаты устанавливалась паргипата [тетраخورда] нижних. Затем — лиханос [тетраخورда] нижних, отстоящий от паргипаты на тон вверх, который [нередко] в диатоническом ладе назывался «диатоником»¹⁹⁶ [тетраخورда] нижних.

После этого устанавливалась гипата [тетраخورда] средних, также отстоящая от лиханоса или «диатоника» на тон.

До нее¹⁹⁷ простиралась система тетраخورда нижних, начинающаяся от гипаты [тетраخورда] нижних и завершающаяся на гипате [тетраخورда] средних, от которой, в свою очередь, начинался тетраخورд средних, так что гипата [тетраخورда] средних — общий для обоих тетраخورдов звук: в первом тетраخورде нижних она¹⁹⁸ самая высокая, а во втором тетраخورде средних — самая низкая.

После нее, на полутоном выше от гипаты [тетраخورда средних], следует паргипата [тетраخورда] средних, а после нее — лиханос [тетраخورда] средних, или диатон [тетраخورда] средних, также [находящийся] выше паргипаты на тон. После нее [находилась] меса, и она на тон отличалась от лиханоса [тетраخورда] средних.

¹⁹⁶ Об особенностях такого названия звука см. далее.

¹⁹⁷ То есть до гипаты тетраخورда средних.

¹⁹⁸ Подразумевается гипата.

Καὶ μέχρι μὲν ταύτης συνεπλήρου
τὸ δευτερον σύστημα τετράχορδον
τῶν μέσων. ἀπὸ δὲ ταύτης ποτὲ μὲν
τὸ τῶν συνημμένων προσετίθεσαν
τετράχορδον, πάλιν αὐτὴν τὴν μέσην
τοῦ ἐφεξῆς τετραχόρδου, καλουμένου
δὲ συνημμένου, ποιῶντες ἀρχὴν
καὶ διὰ τοῦτο συνημμένον αὐτὸ
λέγοντες· ποτὲ δὲ τὸ τῶν διεξε-
υγμένων, ὅπερ οὐκέτι τὴν ἀρχὴν
ἀπὸ μέσης εἶχεν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς
καλουμένης παραμέσης, ἣτις
ἀπὸ τῆς μέσης ἀπέιχεν αἰεὶ τόνον,
τουτέστι κατὰ πάντα τὰ γένη τῆς
μελωδίας.

Δύο τοίνυν ἐποίουν οἱ παλαιοὶ
συστήματα τέλεια, τὸ μὲν κατὰ
συναφὴν καλοῦντες, τὸ δὲ κατὰ
διάξευξιν. ὅτε μὲν οὖν τὸ κατὰ
συναφὴν σύστημα ἐποίουν, ἐφεξῆς
ἐτίθεσαν τῇ μέσῃ τρίτην συνημμένων
νητῶν ἡμιτονίῳ τῆς μέσης
ἀπέχουσαν. τρίτη δὲ ἐφεξῆς
παρανήτην συνημμένων νητῶν
τόνω τῆς τρίτης ὀξυτέραν. ταύταις
δὲ ἐφεξῆς νήτην συνημμένων νητῶν
τόνω τῆς παρανήτης ὀξυτέραν.

ἐκάλουν δὲ τοῦτο τὸ τετράχορδον
νητῶν συνημμένων· νητῶν μὲν διὰ
τὸ νέατον καὶ πέρασ εἶναι τῆς ἐπὶ
τὸ ὀξὺ προόδου, συνημμένων δὲ
διὰ τὸ μὴ ἀφεστάναι τῶν μέσων,
ἀλλὰ συνῆφθαι τῷ πρὸ αὐτοῦ τετρα-
χόρδῳ κατὰ κοινὸν φθόγγον τὴν
μέσην.

Вплоть до нее¹⁹⁹ простиралась вто-
рая система тетрахорда средних.
После нее иногда присоединяли
тетрахорд соединенных, вновь де-
лая эту мезу [началом] следующего
тетрахорда, называемого из-за это-
го соединенным. А иногда [присо-
единяли тетрахорда] отделенных,
который начинался уже не от мезы,
а от так называемой парамезы, ко-
торая всегда — то есть во всех ладах
мелодии — отстоит от мезы на тон.

Итак, древние создали две полные
системы: одна называлась «по со-
единению», а другая — «по отделе-
нию». Когда создавалась система
«по соединению», то вслед за мезой
устанавливалась трита [тетрахорда]
соединенных крайних, отстоящая
от мезы на полутона. За тритой сле-
довала паранэта [тетрахорда] соеди-
ненных крайних, [находящаяся] на
тон выше триты. Далее за ними
[устанавливалась] нэта [тетрахорда]
соединенных крайних, [располагав-
шаяся] тоном выше паранэты.

Эту [систему] называли тетрахор-
дом «соединенных крайних», потому
что это край и предел продвижения
вверх, а «соединенных» — потому
что он не отрывается от [тетрахорда]
средних, а соединен с предыдущим²⁰⁰
тетрахордом посредством общего
звука — мезы.

¹⁹⁹ То есть до «мезы».

²⁰⁰ τῷ πρὸ αὐτοῦ — буквально «[стоящий] перед ним».

ἔλεγον δὲ τὴν μὲν ἐγγύς τῆς μέσης τρίτην ἀπὸ τέλους ὑπάρχειν, τὴν δὲ ἐφεξῆς τετραγμένην παρανήτην, τὴν δὲ τελευταίαν νήτην, ἅτε δὴ πέρασ οὖσαν τῆς ἐπὶ τὸ ὄξύ κινήσεως, ὡς εἰρήκαμεν.

Ὅτε δὲ τὸ κατὰ διάζευξιν σύστημα ἐποιοῦν, τῇ μέσῃ παραμέσῃ ἐφεξῆς ἕταπτον τὸν ὄξυ τῆς μέσης ἀφεστηκυῖαν αἰεὶ κατὰ πάντα τὰ γένη, καθάπερ κάπτι τοῦ προσλαμβανομένου καὶ τῆς τῶν ὑπάτων ὑπάτης εἰρηται· τοῦτον δὲ τὸν τόνον ἐκάλουν τῆς διαζεύξεως.

ἀπὸ δὲ τῆς παραμέσης ἀρχὴν ἐποιοῦντο τοῦ τετραχόρδου νητῶν διεζευγμένων καὶ τὸν αὐτὸν τρόπον ἕτασσον ἡμιτονίῳ μὲν ὀξυτέραν τῆς παραμέσης τρίτην νητῶν διεζευγμένων, εἴτα παρανήτην τῶν διεζευγμένων νητῶν τὸν ὄξυ τῆς τρίτης ὀξυτέραν, καὶ ἐφεξῆς ταύτης ὀξυτέραν τὸν ὄξυ τὴν νήτην τῶν διεζευγμένων νητῶν. ἦντινα πάλιν ἀρχὴν ἐποιοῦντο τετραχόρδου νητῶν ὑπερβολαίων,

τέλος μὲν οὖσαν καὶ ὀξυτάτην τοῦ τετραχόρδου τῶν διεζευγμένων νητῶν, ἀρχὴν δὲ καὶ βαρυτάτην τοῦ τετραχόρδου τῶν ὑπερβολαίων νητῶν. ἐφεξῆς γὰρ αὐτῇ τὴν τρίτην τῶν ὑπερβολαίων νητῶν ὀξυτέραν αὐτῆς ἡμιτονίῳ. ταύτη δὲ τὴν παρανήτην ἐφεξῆς ἐτίθεσαν τόνον ἀπέχουσαν τῆς τρίτης. εἴτα τὴν νήτην τῶν ὑπερβολαίων νητῶν, τόνον μὲν αὐτῆς ἀπέχουσαν ἐπὶ τὸ ὄξύ, πέρασ δὲ οὖσαν τοῦ δευτέρου συστήματος, τοῦ καλουμένου κατὰ διάζευξιν.

Ближайший же к меше [звук] называли тритой, потому что он третий от конца [данного тетраchorда], а поставленный далее — паранэтой, ну а заключительный — нэтой [то есть «крайней»], ибо, как мы сказали, это предел движения вверх.

Когда же создавали систему «по отделению», то следующей за месою устанавливали парамесу, всегда во всех ладах отстоящую на тон от месоы, как это сказано [о том же интервале между] прослабаноменосом и гипатой [тетраchorда] нижних. Его²⁰¹ называли [тоном] отделения.

От парамесы же образовывали начало тетраchorда отделенных [или] крайних и таким же образом на полутон выше от парамесы устанавливали триту [тетраchorда] отделенных [или] крайних. Затем на тон выше триты — паранэту [тетраchorда] отделенных [или] крайних, и на тон выше ее — нэту [тетраchorда] отделенных крайних, которая, в свою очередь, служила началом тетраchorда верхних крайних.

[Она —] завершение и самая высокая [ступень] тетраchorда отделенных крайних, а также начало и самая низкая [ступень] тетраchorда верхних крайних. Следующая за ней [и] выше ее на полутон — трита [тетраchorда] верхних крайних. За ней²⁰² устанавливалась паранэта, отстоящая на тон от триты. Потом [располагалась] нэта [тетраchorда] верхних крайних, отстоящая от нее на тон выше. Она²⁰³ — [верхний] предел второй системы, называемой «по отделению».

²⁰¹ Имеется в виду указанный интервал тона.

²⁰² То есть после триты.

²⁰³ Конечно, за нэтой.

В этом параграфе учебника Гауденция подробно излагается звуковая конструкция, называемая в античном музыкознании «полной немодулирующей системой» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). Она представляет собой своеобразный теоретический макет, запечатлевший познанные наукой особенности звуковысотной части музыкального мышления Античности. В ней отражены нормы тетрахордного менталитета в форме диатонического лада, а все звуковое пространство поделено на тетрахордные сегменты. Такая черта этого построения предопределена объективными обстоятельствами. Известно, что музыка как искусство функционирует только по той причине, что использующийся ею арсенал звуков является не неким беспорядочным нагромождением, а систематизированным иерархическим комплексом в виде системы. А любая система немислима вне соподчинения составляющих ее элементов.

Вместе с тем вся история музыки показывает, что полный свод использующихся в художественной практике звуков человек не в состоянии воспринимать как единую систему. В результате для музыкального освоения звукового пространства оно дифференцируется на определенные сегменты, где структура и содержание каждого из них осмыслены музыкальным мышлением. Внутри таких секций оно достаточно хорошо ориентируется, определяя посредством слухового восприятия отличие «устойчивых» звуков от «неустойчивых», особенности звуковых «тяготений» и «отталкиваний». Убедительным примером такого освоения звукового пространства посредством его сегментации является любая изученная музыкальная цивилизация. Новоевропейская не является исключением и также регулируется тем же законом, поскольку в ней звуковое пространство подразделяется на октавные секции, выраженные ладовым объемом эпохи. Аналогичным образом в античные времена то же самое звуковое пространство²⁰⁴ дифференцировалось на тетра хорды.

К сожалению, наука о музыке пока не знает причин, из-за которых музыкальное мышление в различных художественных

²⁰⁴ Необходимо учитывать, что Античность не знала инструментов, обладавших таким же диапазоном, как их современные потомки. Возможно, это главная причина, которая привела к тому, что древняя музыкальная система была ограничена двухоктавным диапазоном (см. далее), тогда как современная, по мнению теоретиков, включает в себя 12-октавный комплекс (см. далее).

цивилизациях пользуется неодинаковым ладовым объемом²⁰⁵. Но это не означает, что музыковедческие исследования не должны учитывать этот важный фактор, самым активным образом влияющий на организацию музыкального материала, на нотную систему и на многие другие аспекты музыкально-художественной жизни.

Конечно, в древних специальных источниках это образование представлено просто как музыкальная система, без упоминания того, что она является некой моделью звуковысотного музыкального мышления. Но этому не следует удивляться, поскольку новоевропейская теория музыки, аналогичным образом, сообщая о своей музыкальной системе, не объясняет, ради чего она существует и по какой причине она обладает именно такими особенностями, а не иными²⁰⁶. Однако если для музыкознания эпохи Античности, делавшего первые шаги в своем развитии, такое положение вполне естественно, то вряд ли этот уровень можно оправдать для современной науки о музыке, прошедшей многовековую путь эволюции. Поэтому к представлению древней музыкальной системы следует относиться с учетом всех указанных обстоятельств.

Как сказано в процитированном параграфе, «полная немодулирующая система» представляет собой некое соединение, включающее в себя «две полные системы» (δύο συστήματα τέλεια). Одна состоит из образования, возникшего «согласно соединению» (κατὰ συνάφην) тетрахордов, а другая — «согласно [их] отделению» (κατὰ διάζευξιν). Две приводящиеся ниже диаграммы представляют эту систему в двух указанных формах²⁰⁷:

²⁰⁵ Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Забытая категория музыкального мышления. С. 53–55.

²⁰⁶ Примером этого может служить один из современных учебников, долгое время использовавшийся как наиболее популярный. В нем сказано: «Музыкальная система, положенная в основу современной музыкальной практики, представляет собой ряд звуков, находящихся между собой в определенных высотных взаимоотношениях... Полный звуковой ряд музыкальной системы включает в себя 88 различных звуков... Основным ступеням звукоряда музыкальной системы присвоено семь самостоятельных названий: до, ре, ми, фа, соль, ля, си» (*Вахромеев В. А.* Элементарная теория музыки. 3-е изд. Допущено отделом учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для музыкальных училищ и вечерних школ общего музыкального образования, а также в качестве пособия для детских музыкальных школ. М., 1961. С. 10).

²⁰⁷ В столбце 1 указаны названия соответствующих тетрахордов, в столбце 2 — условные параллели со звуками современной музыкальной системы,

СИСТЕМА СОЕДИНЕННЫХ ТЕТРАХОРДОВ			
1	2	3	4
	d ¹	νήτη	нэта
	c ¹	παρανάτη	паранэта
	b ¹	τρίτη	трита
	a ¹	μέση	меса
	g	λιχανός	лиханос
	f	παρυπάτη	паргипата
	e	ύπάτη	гипата
	d	λιχανός	лиханос
	c	παρυπάτη	паргипата
	h	ύπάτη	гипата
	a	προσλαμβονόμενος	просламбаноменос

СИСТЕМА ОТДЕЛЕННЫХ ТЕТРАХОРДОВ			
1	2	3	4
	a ²	νήτη	нэта
	g ¹	παρανάτη	паранэта
	f ¹	τρίτη	трита
	e ¹	νήτη	нэта
	d ¹	παρανάτη	паранэта
	c ¹	τρίτη	трита
	h ¹	παραμέση	парамеса
отделительный тон			
	a ¹	μέση	меса
	g	λιχανός	лиханос
	f	παρυπάτη	паргипата
	e	ύπάτη	гипата
	d	λιχανός	лиханос
	c	παρυπάτη	паргипата
	h	ύπάτη	гипата
	a	προσλαμβονόμενος	просламбаноменос

в столбце 3 — греческие названия звуков, а в столбце 4 — их русские варианты. Значение и этимология каждого термина рассматриваются при дальнейшем изложении материала данного параграфа.

Комментируя особенности представления музыкальной системы в § 6, сразу же необходимо отметить, что Гауденций для этого использует особую методику, освещая избранный объект по отдельным тетрахордам. Это обстоятельство явно отличает его способ подачи материала от общепринятого в Античности. В сохранившихся специальных источниках наиболее распространенным было объяснение системы посредством диаграммы в диатоническом ладе (см., например: *Nicom. Enchir.* 11; *Cleon. Isag.* 4 и др.). Постепенное же описание структуры каждого отдельного тетрахорда и особенностей его контактов с окружающими явно свидетельствует о весьма удачно избранной Гауденцием методологии.

Он, приступая к описанию системы, начинает с ее внететрахордного звука — «прослабаноменоса» (προσλαβανόμενος — «добавочный»):



Действительно, этот звук отстоит на целый тон ниже I ступени более высокого диатонического тетрахорда и не входит в его организацию. Почему же автор начал именно с него?

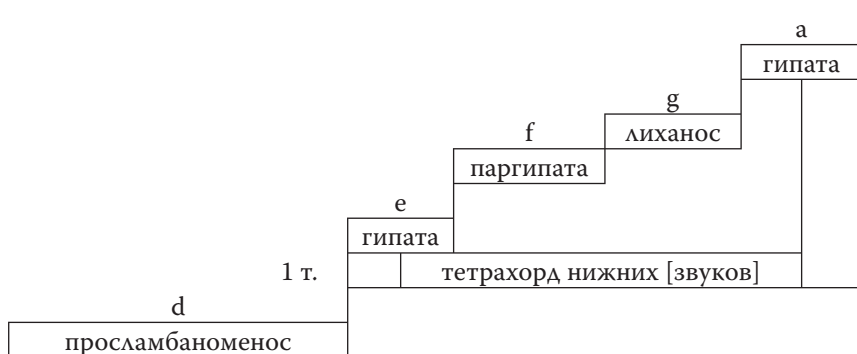
Это связано со своеобразием античной музыкальной системы. Как уже указывалось, в отличие от современной, зафиксированной раз и навсегда на одном-единственном высотном уровне, древняя система характеризовалась «высотной свободой» или, как чаще принято определять эту ее особенность, относительной высотой. То есть она могла дублироваться на любом высотном уровне, но при этом сохранялись все наименования звуков. Иначе говоря,

²⁰⁸ Об этом определении см. далее.

представленное выше построение, находясь на иной высоте, всегда сохраняло не только свою ономастику, но и интервальную структуру:



или



В результате перед автором стояла весьма сложная задача. Ведь практикующие музыканты, для которых был создан учебник, ежедневно были связаны с этой ее особенностью, не зная, возможно, ее ономастики, и поэтому не задумывались над высотной мобильностью системы. Известно, что даже музыкант-любитель, не владеющий нотацией, может одну и ту же мелодию играть на различных высотных уровнях, не говоря уже о певцах, для которых подобная ситуация совершенно естественна. К постоянному изменению высоты системы в древности их вынуждал диапазон инструмента или голоса. Поэтому при знакомстве музыкантов-практиков с различными

музыкально-теоретическими положениями и, в частности, с письменным воплощением системы возникали постоянные трудности. Ведь им требовалось осознать, каким образом неизменная на писчем листе последовательность названий звуков системы совмещалась с подвижностью ее высоты в реальной жизни²⁰⁹.

Для решения этой задачи была использована функция прослабаноменоса. Поэтому Гауденций стремится подробно объяснить, указывая на то, что в «в каждой из тональностей не один и тот же звук был прослабаноменосом» (καθ' ἕκαστον γὰρ τῶν τρόπων οὐχ ὁ αὐτὸς ἦν προσλαβανόμενος φθόγγος). А это, безусловно, создавало из прослабаноменоса определенный высотный ориентир, помогавший понимать переменчивость высотных ситуаций в различных тональных образованиях, а значит, и с высотными колебаниями всех звуков при сохранении их ономастики. Иначе говоря, посредством каждого нового прослабаноменоса, занимающего разные высотные уровни, создавался фундамент и основа систем, воплощавшихся на неодинаковых высотностях.

Далее автор учебника переходит к информации о названии каждого звука самого низкого тетра хорда музыкальной системы и его интервальной последовательности.

Трудно сказать, насколько успешно античные музыканты-практики осваивали эту теоретическую ономастику. Новоевропейским исследователям на протяжении достаточно длительного исторического периода не удавалось установить связь, например, между этимологией термина «гипата» (ὑπάτη) и расположением самого низкого звука тетра хорда, носившего это название.

Дело в том, что прилагательное «гипатос» (ὑπατος) обозначает «высочайший», «находящийся наверху», «высший» и это никак не согласуется с местом звука, именуемого «гипатой», в музыкальной системе. Исследователи выстраивали разные объяснения указанного парадокса. Чаще всего они не имели непосредственного от-

²⁰⁹ Не следует забывать, что в приведенных здесь таблицах античный тетра хорд, дополненный прослабаноменосом, представлен с соответствующими звуками новоевропейской музыкальной системы. Это сделано только для удобства читателей, поскольку при таком варианте становится яснее структура тетра хорда. Естественно, ничего подобного не было в античных источниках, где звуковые образования регистрировались только посредством названий звуков. А это в сознании музыкантов-практиков, начавших приобщаться к теории, создавало определенную трудность.

ношения к данному вопросу²¹⁰. Причиной этого было одно важное обстоятельство, которое часто не учитывается при обсуждении столь сложной проблемы.

Изучающим историю античной музыкальной системы нужно попытаться мысленно представить хотя бы основные трудности, стоявшие на пути ее создания. Ведь речь идет о том, чтобы обширный цикл звуков, звучащих в музыкальной практике, еще лишенной нотации, перенести на писчий материал. А в тех условиях эта задача была весьма нелегкой, поскольку каждый из звуков невозможно увидеть, чтобы его «срисовать» либо каким-то образом скопировать. Поэтому единственное, что оставалось сделать — дать каждому из звуков наименование и зарегистрировать их в рукописи. Согласно традиции, любой лист заполнялся текстом, начиная с верхней части, и, следовательно, первое название звука должно было быть запечатлено именно там.

Теперь необходимо понять, с какого звука естественнее всего начиналось перечисление их названий. Ответ на этот вопрос весьма непростой и зависит от особенностей слухового восприятия. Физиологами доказано, что при всех прочих равных обстоятельствах высокие и низкие звуки (одинакового тембра и динамики) вызывают различную реакцию. По свидетельству ученых, высокие звуки раздражают, тогда как низкие действуют успокаивающе²¹¹. На этот феномен уже давно обратили внимание музыковеды²¹². Да и античные источники также соответствуют этим выводам.

²¹⁰ По мнению одних исследователей, низкая по звучанию струна называлась «высокой», потому что на лире она «располагалась в самом дальнем конце струн» («because it was placed at the farthest end of the strings»). — *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 144*). По мнению других, для такого названия струны существовали прямо противоположные причины, поскольку гипаты якобы были «струнами, самыми близкими к исполнителю» («the strings nearest to the player»). — *West M. L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 64*). Ну а третьи оказались еще более «изобретательными»: по их мнению, «первая струна игралась большим пальцем левой руки, который в данном случае также назывался “самым высоким” из пальцев» («“first” string, played with the left thumb which, incidentally, is also called the “highest” of the fingers»). — *Landels J. G. Music in Ancient Greece and Rome. London; New York, 2001. P. 55*).

²¹¹ Подробнее об этом см.: *Павлов И. П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения животных). М., 1951. С. 387.*

²¹² *Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. А., 1962. С. 89.*

Так, например, в одном из них, в котором больше, чем в других, описываются эмоциональные реакции на различные по высоте звуки, анализируется известное на струнных инструментах акустическое явление: когда звучание конкретного звука на одной струне вызывает вибрацию соответствующей другой струны. Уже в древности знали, что в этом случае решающую роль играет «высотное эхо», издаваемое обеими струнами. Однако здесь важно обратить внимание на запечатленную в тексте источника слуховую реакцию, пусть и выраженную в «геометрической форме» (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 8*):

Διὰ τί ἡ βαρεῖα τὸν τῆς ὀξεῖας ἰσχύει φθόγγον; — Ἦ ὅτι μεῖζον τὸ βαρὺ; τῇ ἀγὰρ ἀμβλείᾳ ἔοικε, τὸ δὲ τῇ ὀξεῖᾳ γωνία. Отчего низкая [струна] удерживает звук более высокой [струны]? — Потому ли, что низкая толще²¹³? Ибо она похожа на тупой угол, а та — на острый.

Два разных типа углов, безусловно, отражают особенности восприятия — острое и успокаивающее²¹⁴.

Еще более показателен следующий параграф того же источника (*Ibid. XIX 33*; нужно учитывать, что в подобных «вопросоответниках» возникают лишь риторические вопросы, не требующие ответов):

Διὰ τί εὐαρμοστότερον ἀπὸ τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ ἢ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ; — Πότερον ὅτι τὸ [μὲν]²¹⁵ ἀπὸ τῆς ἀρχῆς γίνεταί ἄρχεσθαι; Отчего более гармонично [движение] сверху вниз, чем снизу вверх? — Потому ли, что <в первом случае> получается, что оно начинается с начала?..

Τὸ δὲ οὐκ ἀπ' ἀρχῆς, ἀλλ' ἀπὸ τελευτῆς. ἢ ὅτι τὸ βαρὺ ἀπὸ τοῦ ὀξέος γενναίωτερον καὶ εὐφρονότερον; <Во втором же случае> [подразумевается движение] не с начала, а с конца. Или потому что низкий звук более благороден и благозвучен, чем высокий?

²¹³ Буквально «больше».

²¹⁴ Конечно, Псевдо-Аристотель не совсем точно описывает ситуацию. Речь должна идти не о том, что вибрация одной струны вызывает «отголосок» другой, а о том, что звучание конкретного звука, полученного в результате вибрации «исходной» струны, вызывает «эхо» только той струны, звучание которой находится в октавных отношениях с возникшим звуком.

²¹⁵ Конъектура К. Яна.

Подобных источников античная литература сохранила достаточно много²¹⁶. И все они свидетельствуют об «эстетическом приоритете» низких звуков над высокими. Это обстоятельство не могло не сыграть решающей роли при письменной фиксации античной музыкальной системы, хотя так называемая «обертоновая система», составляющая обязательную структуру каждого музыкального звука и способствующая «верховенству» низкого звука, была в Античности неизвестна. В результате становится очевидным, что первым звуком подлежащим регистрации, к которому при любых звуковых комплексах всегда привлекалось максимум внимания, должен был стать самый низкий²¹⁷. А на ранних этапах развития системы таким звуком являлась первая ступень самого низкого тетраорда системы (прослабаноменос появился значительно позже²¹⁸).

Следовательно, в самом верху писчего листа, на котором запланировано изложение всей музыкальной системы, оказался самый низкий звук. Но здесь, очевидно, возникла новая и весьма сложная проблема. Сейчас, спустя огромное и не поддающееся исчислению историческое время, трудно однозначно установить, какие причины сыграли главную роль при решении этого вопроса. Но свершившийся факт говорит о том, что этот звук был назван «гипатой» (ὕπατη), то есть «высокой». А это очевидное свидетельство, что расположение наименования звука в верхней части писчего листа оказало кардинальное влияние на формирование его названия. Самым убедительным доказательством этого является то обстоятельство, что во всех специальных письменных источниках Античности порядок представления музыкальной системы начинается

²¹⁶ Подробнее об этом см. *Герцман Е. В.* Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. М.: Наука, 1971. № 4. С. 181–194.

²¹⁷ Целесообразно обратить внимание на то, что аналогичная тенденция проявляется и в новоевропейском музыкальном обиходе. Так, например, ни у кого без особых задач не возникнет желание читать любой ладотональный звукоряд сверху вниз, и поэтому он всегда выстраивается в одном и том же порядке: снизу вверх. Аналогичным образом любое трезвучие читается снизу вверх, а не наоборот. Причем такому порядку следуют даже те, кто не знаком со знаменитой обертоновой структурой каждого звука. Поэтому нет никаких оснований видеть в ней причины описанного положения.

²¹⁸ Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. С. 207–217.

с «гипаты», то есть самого низкого звука системы, но помещенного в верхней части рукописного листа. Дальнейшее знакомство с текстом учебника Гауденция подтвердит этот факт.

Продолжая анализировать ономастику музыкальной системы, нетрудно отметить, что не только низкий звук получил название, противоречащее его звучанию, но и самый низкий тетрахорд системы стал именоваться «тетрахордом гипат» (τὸ τετράχορδον τῶν ὑλάτῶν), то есть «тетрахордом высоких [звуков]». Сейчас трудно установить, как реагировали современники на эту явную ἁνωμαλία («аномалия»), поскольку такое несоответствие не могло быть незамеченным. Скорее всего, выход был найден благодаря полисемантике прилагательного ὑλάτη, которое в мужском роде (ὑλάτος) обозначало «лучший», «важный», что полностью соответствовало эстетической реакции на низкие звуки. Поэтому и субстантивированная форма этого слова, ὁ ὑλάτος, нередко подразумевала — «владыка», «властелин»²¹⁹. А на латынь оно зачастую переводилось как «консул». Не случайно Боэций, представляя античную музыкальную систему, при упоминании гипаты писал: «Та из них, которая была самой низкой, названа “гипатой”, как более благородная и более почтенная, ведь и Юпитера называют “гипатос”²²⁰. Консула также называют тем же именем из-за превосходства в достоинстве» (Inque his quae gravissima quidem erat, vocata est hypate quasi maior atque honorabilior, unde Iovem etiam hypaton vocant. Consulem quoque eodem nuncupant nomine propter excellentiam dignitatis. — *Boet. De instit. mus. I 20*). Представляется, что именно такими способами нивелировалось расхождение, возникшее при становлении теоретической музыкальной системы между одной из граней семантики термина «гипата» и акустической особенностью обозначаемого им объекта²²¹.

Но на этом противостояние этимологии данного термина и структуры системы не завершилось. Чтобы понять продолжение «конфликта», необходимо разобраться в некоторых особенностях ономастики остальных звуков системы.

²¹⁹ См. *LS. P. 1854*.

²²⁰ Как известно, Юпитер, римское божество неба, отождествлялся с греческим Зевсом — царем и отцом всех богов и людей.

²²¹ Однако в настоящей монографии, при сохранении термина «гипата» за конкретными звуками музыкальной системы, чтобы не противоречить реальным фактам, «тетрахорд гипат» (τὸ τετράχορδον τῶν ὑλάτῶν) будет именоваться «тетрахорд низких [звуков]».

Согласно замыслу Гауденция, продолжая ее изучать, читатель его опуса должен был знакомиться с остальными звуками того же тетрахорда. Следующий звук диатонического лада, который на письме располагался под «гипатой», а в действительности отстоял на полутон выше ее, получил наименование «паргипаты» (παρῦπάτη), что подразумевает «расположенная рядом с гипатой».

Затем наступал черед звука, который в письменных памятниках выписывался под «паргипатой», но в диатоническом ладе звучал на тон выше ее. В учебнике Гауденция, как и во всех прочих источниках, этот звук обозначен как «лиханос» (ὁ λιχανός) — так именовался «указательный палец». Нетрудно заметить, что семантика этого термина «выбивается» из всей ономастики, где название каждого звука подразумевает его расположение среди других, образующих систему: «гипата» (ὑπάτη — «высокая»), «паргипата» (παρῦπάτη — «расположенная рядом с гипатой»), «меса» (μέση — «средняя», «срединная», «центральная»), «парамеса» (παράμεση — «расположенная рядом с месой»), «нэта» (νήτη — «крайняя»), «паранэта» (παρὰνήτη — «расположенная рядом с крайней»).

Более того, если все названия звуков — прилагательные женского рода, то ὁ λιχανός — явно существительное мужского рода, меняющее свой grammaticum genus только тогда, когда попадает в перечень названий звуков системы, «подстраивающихся» под femininum ἢ χορδή («струна») ²²². Традиционную же семантику прилагательного λιχανός («облизываемый») невозможно связать ни с одним понятием музыкальной системы — ни со звуком, ни со струной. Все это говорит о том, что термин «лиханос» появился значительно позже, когда система стала рассматриваться как некая лира ²²³.

Вместе с тем было бы заблуждением считать, что такое обозначение каким-то образом связано с аппликатурой исполнителя на лире или кифаре, якобы указывающее на тот палец, которым «бряцался» на струне этот звук. Такое толкование невозможно

²²² Поэтому весьма экстравагантно воспринимается транслитерация этого термина, «пристроенная» к женскому роду, — «лихана». См.: Цыпин В. Г. «Гармоника» Птолемея в конспективном изложении // Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. Порфирий. Комментарии к «Гармонике» Птолемея / Издание подготовил В. Г. Цыпин. М., 2013. С. 384, 417, 419.

²²³ Предположительно можно допустить, что первоначально этот звук именовался «гипомесой» (ἡ ὑπομέση — «[расположенный] под месой» или «ниже месы»). Однако никаких подобных свидетельств не сохранилось.

по многим причинам, хорошо известным музыкантам-практикам. Поэтому пока остается неизвестным, что привело к тому, что «указательный палец» стал сопровождать именно III ступень самых низких тетрахордов системы.

Конечно, многочисленные факты говорят о том, что традиционность и статика сопровождали всю историю античного музыкознания. А это означает, что трактовка и ономастика многих специальных категорий, постепенно эволюционировавших и даже трансформировавшихся, на протяжении длительных исторических периодов не изменялась и передавалась в своем первоначальном виде из поколения в поколение²²⁴. Проблемы с «гипатой» и «лиханосом» можно отнести к раритетам подобного рода.

Вместе с тем есть основание предполагать, что семантика термина «лиханос» зачастую вызывала неприятие, поскольку воспринималась как некий чуждый элемент, не согласующийся с «окружением». Об этом свидетельствуют источники, в которых при упоминании III ступени тетрахорда нередко наряду со словом «лиханос» появляются его ладовые характеристики. Если судить по сохранившимся специальным письменным памятникам, то самый ранний тщательный анализ «поведения» III ступени осуществил Аристоксен. Он обратил внимание на то, что при изменении ладовой формы тетрахорда самые серьезные высотные трансформации происходят именно с этим звуком. Его вывод вкратце выражается в следующих словах (*Aristox. Elem. harm. P. 31*):

καθόλου γὰρ βαρύταται μὲν αἱ ἐναρμόνιοι λιχανοὶ ἦσαν, ἐχόμενοι δ' αἱ χρωματικάί, συντονώταται δ' αἱ διάτονοι.	Ибо вообще самыми низкими являлись энгармонические лиханосы, следующие — хроматические, а самые напряженные ²²⁵ — диатонические.
---	---

²²⁴ Как известно, такова характерная черта музыкознания почти всех исторических периодов. Среди существующих многочисленных подтверждений этого сейчас целесообразно напомнить один из знаменательных фактов. Такой популярный инструмент, как скрипка, в славянских странах получил свое название от слова «скрип» и именовался «скрипица», «скрипель», а по-польски — skrypcе (*Григорьев В. Ю. Скрипка // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Кол. 63*). Очевидно, это слово появилось как реакция либо на неудачные ранние образцы инструмента, либо на некачественное исполнение. Прошли столетия, инструмент стал воплощением высоких достижений в сфере инструментария, а первоначальное название осталось без изменений.

²²⁵ То есть самые высокие.

В заключительной же книге своего трактата (Ibid. P. 80–81) он пользуется такими обозначениями, как ἔναρμόνιος λιχανός («энгармонический лиханос») и χρωματικὴ λιχανός («хроматический лиханос»).

Обзор источников показывает, что подобная трактовка наименования III ступени постепенно была принята и появилась во многих опусах. Так, в трактате Никомаха можно прочесть о лиханосе, что этот звук в некоторых случаях «именуют также диатоническим, называя [его таковым] по самому диатоническому ладу» (καὶ διάτονον καλοῦσιν ἀπ' αὐτοῦ τοῦ γένους τοῦ διατονικοῦ προσαγορεύοντες. — *Nicom. Enchir.* 11)²²⁶. Но уже комментатор Никомаха при упоминании той же III ступени тетрахорда вообще обходится без слова «лиханос», ограничиваясь лишь указанием на ладовую особенность этого звука в надежде, что читатель понимает, о чем идет речь (*Ps.-Nicom. Excerpta.* 9): ὑπὰ τῶν ἔναρμόνιος («энгармонический нижних»), ὑπὰ τῶν χρωματικὴ («хроматический нижних») и ὑπὰ τῶν διάτονος («диатонический нижних»). Аналогичное использование этого термина постоянно присутствует и в знаменитых таблицах Алипия — самого главного и наиболее обстоятельного документа, содержащего сведения о буквенной нотации.

Иначе говоря, изъятие термина «лиханос» из употребления создавало условия для представления вариантов этого звука в различных ладах, что могло восприниматься фактически как ряд неких субстантивированных определений: «диатоник», «хроматик» и «энгармоник» (хотя в текстах источников это прилагательные). В противном случае этимологические истоки названия «лиханос» приводили к абсурдному соединению несоединяемых значений, наподобие «диатонический указательный палец», «хроматический указательный палец» или «энгармонический указательный палец». Поэтому и Гауденций в своем учебнике пошел по тому же пути

²²⁶ Все говорит о том, что Никомах, прославившийся прежде всего как математик и будучи весьма далеким от музыкальной практики, в данном случае следовал лишь тенденции, распространившейся среди «гармоников». Вместе с тем он продолжает искренне верить, что в таких случаях речь идет о пальце, которым музыкант исполняет III ступень: «он так называется лиханосом [то есть указательным пальцем], потому что всегда предназначается ему» (τὸν οὕτω λιχανὸν καλοῦμενον αὐτῷ ἀεὶ ἐπιτίθεσθαι. — Ibid).

и при упоминании этого звука указывал лишь его ладовую особенность, зачастую опуская само название: «в диатоническом ладе он назывался “диатоником” [тетрахорда] нижних» (διάτονος ὑπᾶτων ἐκαλεῖτο ἐν τῷ διατονικῷ γένει).

Конечно, обсуждение всех затронутых здесь вопросов, связанных с эволюцией отношения к термину «лиханос», отсутствует в учебнике Гауденция. Это естественно, поскольку задача автора в данном случае заключалась лишь в том, чтобы познакомить учащегося со структурой и терминологией всей системы.

Кроме уже упомянутой дилеммы с названием τὸ τετράχορδον τῶν ὑπᾶτων («тетрахорд гипат»), некоторые сложности для учащихся могли возникать с пониманием определений других тетрахордов. Так, например, в основе названия τὸ τετράχορδον τῶν μέσων («тетрахорд средних») лежит наименование одного из его звуков — μέσῃ («средняя»). Поэтому задача состояла в осознании смысла этого прилагательного, указывающего не только на конкретный звук, но и на «срединное» положение данного тетрахорда в системе трех «соединенных тетрахордов», где верхний звук более низкого тетрахорда является одновременно и низким звуком более высокого тетрахорда (далее в таблице приводится нижняя пара упомянутого трехтетрахордного образования, а в следующей таблице будет представлено соединение «тетрахорда средних» и «тетрахорда соединенных»):

				тетрахорд средних			
				e	f	g	a
				гипата	паргипата	лиханос	меса
h	c	d	e				
гипата	паргипата	лиханос	гипата				
тетрахорд нижних							

Аналогичным образом появляется определение τὸ τετράχορδον τῶν συννημένων («тетрахорд соединенных»), в котором «меса» является верхним звуком «тетрахорда средних», занимающего здесь низкую позицию, и в то же время оказывается нижним звуком верхнего «тетрахорда соединенных»:

				тетрахорд соединенных			
				a	b	c	d
				меса	трита	паранэта	нэта
e	f	g	a				
гипата	паргипата	лиханос	меса				
тетрахорд средних							

Определение же «тетрахорд отделенных» (τὸ τετράχορδον τῶν διεξευγμένων) обусловлено интервалом тона между парамесой и месой, который в античной теории именовался «отделительным тоном» (διαξευκτικός τόνος):

				тетрахорд отделенных				
				T	h ¹	c ¹	d ¹	e ¹
				O	парамеса	трита	паранэта	нэта
e	f	g	a	H				
гипата	паргипата	лиханос	меса					
тетрахорд средних								

Самое высокое же тетрахордное образование системы определяется как τετράχορδον νητῶν («тетрахорд нэт»), поскольку «нэта» (νήτη или νεάτη) — «крайняя», и действительно, данный тетрахорд является «крайним» (то есть последним) в системе. Однако эти два тетрахорда находятся в контакте «по соединениям» (κατὰ συνημμένων), как и два самых низких тетрахорда системы:

				тетрахорд верхних			
				e ¹	f ¹	g ¹	h ¹
				нэта	трита	паранэта	нэта
h ¹	c ¹	d ¹	e ¹				
парамеса	трита	паранэта	нэта				
тетрахорд отделенных							

Итак, тетрахордная ономастика, представленная в форме *genetivus possessivus*²²⁷, указывает местоположение тетрахордов в системе.

²²⁷ *Genetivus possessivus* («родительный принадлежности») — грамматическая форма, посредством которой указывается принадлежность: υἱὸς Καλλιόπης («сын Каллиопы»), Γλαύκου τέχνην («искусство Главка»), Σειρήνων τὰ πτερὰ («крылья сирен»).

Таково содержание § 6 сочинения Гауденция, благодаря которому происходило первое знакомство учащихся с музыкальной системой.

§ 7

Περὶ δυνάμεως τῶν φθόγγων

Ἐν μὲν οὖν τῷ ἐλάσσονι συστήματι τῷ κατὰ συναφῆν, τρία ἔστι τετράχορδα συνημμένα ἀλλήλοις κατὰ κοινούς φθόγγους δύο, τὴν μέσην καὶ τὴν ὑπάτην τῶν μέσων, ἕξωθεν δὲ ὁ προσλαμβανόμενος.

καὶ συνάγονται φθόγγων δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ἕνδεκα: προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, παραπάτη ὑπάτων, λιχανὸς ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, παραπάτη μέσων, λιχανὸς μέσων, μέση, τρίτη συνημμένων νητῶν, παρανήτη συνημμένων νητῶν, νήτη συνημμένων νητῶν.

Ἐν δὲ τῷ μείζονι συστήματι τῷ κατὰ διάζευξις καλουμένῳ τετράχορδα μὲν ἔστι τέσσαρα, τό τε τῶν ὑπάτων καὶ τὸ τῶν μέσων καὶ δύο τῶν νητῶν. ὧν τὰ μὲν ὑπάτων καὶ μέσων συνῆπται ἀλλήλοις κατὰ κοινὸν φθόγγον τὴν ὑπάτην τῶν μέσων, διέζευκται δὲ τῶν λοιπῶν τῷ ἀπὸ μέσης ἐπὶ παραμέσῃ τόνῳ.

О функции ЗВУКОВ

В [установленной] меньшей системе «по соединению», благодаря двум общим звукам (месе и гипате [тетраχορδα] средних), существует три соединенных между собой тетраχορδα, а вне [системы находится] прослаμβаноменос.

Функции звуков устанавливаются числом 11: прослаμβаноменос, гипата [тетраχορδα] нижних, паргипата [тетраχορδα] нижних, лиханос [тетраχορδα] нижних, гипата [тетраχορδα] средних, паргипата [тетраχορδα] средних, лиханос [тетраχορδα] средних, меса, трита [тетраχορδα] соединенных «нэт»²²⁸, паранэта [тетраχορδα] соединенных «нэт», нэта [тетраχορδα] соединенных «нэт».

В большей системе, называемой «по отделению», четыре тетраχορδα: [тетраχορды] нижних, средних и два [тетраχορδα] нэт. Среди них [тетраχορды] нижних и средних соединялись между собой общим звуком — гипатой [тетраχορδα] средних. Они отделяются от остальных [тетраχορдов] тоном, [находящимся] между месой и парамесой.

²²⁸ συνημμένων νητῶν. Упоминание «нэты», верхнего звука тетраχορδα отделенных и тетраχορδα верхних, обусловлено, очевидно, стремлением подчеркнуть их отличие от тетраχορδα соединенных (где верхний звук также «нэта»). Как представляется, таким способом автор акцентировал внимание читателя на том, что речь идет о звуках тетраχορдов, расположенных после разделительного тона, установленного между месой и парамесой.

τὰ δὲ λοιπὰ δύο τετράχορδα διέξευκται μὲν ἀναγκαίως τῶν πρώτων κατὰ τὸν αὐτὸν τόνον, συνήπται δὲ ἀλλήλοις κατὰ κοινὸν φθόγγον τῶν διεξευγμένων νητῶν, ὁμοίως καὶ τούτοις ἔξωθεν τῶν τετραχόρδων τοῦ προσλαμβανομένου κειμένου.

καὶ συνάγονται φθόγγων δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ιε' προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, παρυπάτη ὑπάτων, λιχανὸς ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, παρυπάτη μέσων, λιχανὸς μέσων, μέση, παραμέση, τρίτη διεξευγμένων νητῶν, παρανήτη διεξευγμένων νητῶν, τρίτη διεξευγμένων νητῶν, τρίτη ὑπερβολαίων νητῶν, παρανήτη ὑπερβολαίων νητῶν, νήτη ὑπερβολαίων νητῶν.

Ὅμοῦ τοίνυν ἐξ ἀμφοτέρων τῶν συστημάτων φθόγγων συνήχθησαν δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ζ' καὶ κ'. ἐξ ὧν αἱ ὀκτώ δυνάμεις αἱ μέχρι τῆς μέσης ἐν ἀμφοτέροις εἰσὶ κοιναί.

λοιπαὶ ἄρα αἱ πᾶσαι δυνάμεις τῶν φθόγγων εἰσὶν ὀκτωκαίδεκα τὸν ἀριθμὸν, ἐν οἷς πάντα καὶ ἄδεται καὶ ἀὐλεῖται καὶ κιθαρίζεται καὶ τὸ σύμπαν εἰπεῖν μελωδεῖται. φανερώτερον δὲ ἔσται τὸ εἰρημένον ἐκ τοῦ ὑποκειμένου διαγράμματος ὁμοῦ τῶν δύο συστημάτων συνημένου τε καὶ διεξευγμένου.

Два остальных тетрахорда отделяются от первых тем же тоном, но сочетаются между собой общим звуком — нэтой [тетрахорда] отделенных «нэт». Аналогичным образом и [по отношению] к ним вне [этих] тетрахордов [находится звук] установленного прослабаноменоса.

Функции звуков [здесь] учреждаются числом 15: прослабаноменос, гипата [тетрахорда] нижних, паргипата [тетрахорда] нижних, лиханос [тетрахорда] нижних, гипата [тетрахорда] средних, паргипата [тетрахорда] средних, лиханос [тетрахорда] средних, меса, парамеса, трита [тетрахорда] отделенных «нэт», паранэта [тетрахорда] отделенных «нэт», нэта [тетрахорда] верхних «нэт», паранэта [тетрахорда] верхних «нэт», нэта [тетрахорда] верхних «нэт».

Итак, в обеих системах вместе установлены функции звуков числом 26, среди которых 8 функций, [расположенных] до меса, общие в обеих [системах].

Остальные же значения звуков числом 18 — [те], в которых все поется, авлируется и кифарится, и, как вообще говорится, музицируется. Сказанное станет яснее из предложенной совместной диаграммы двух систем — соединенной и отделенной.

Αὕτη μὲν οὖν ἡ σύνθεσις τε καὶ τάξις τῶν φθόγγων ἐπὶ τοῦ διατονικοῦ γένους. ὀνόματα δὲ ταῦτα τοῖς φθόγγοις ἐν ἅπασιν τοῖς γένεσι, πλὴν ὅτι τοῖς κινουμένοις πρὸς μεταβολὴν γένους ἴδιον πρὸς τῷ κοινῷ καθ' ἕκαστον γένος ἐπιγίνεται, οἷον παρυπάτη ἐναρμόνιος καὶ λιχανὸς χρωματικὴ καὶ λιχανὸς διάτονος. σαφέστερον δὲ ἔσται διὰ τῶν ἐφεξῆς τὸ εἰρημένον.

Таково соединение и порядок звуков в диатоническом ладе. Те же самые названия [применимы] к звукам во всех ладах, за исключением «подвижных»²²⁹ [звуков, наблюдаемых] при модуляции лада, [поскольку] наряду с общеупотребительным [именем к ним] присоединяется индивидуальное для каждого лада [название]. Например, энгармоническая паргипата, хроматический лиханос, диатонический лиханос. Но это станет яснее при последующем изложении.

При первом знакомстве с содержанием этого параграфа сразу же возникает мысль, что он представляет собой повторное описание структуры музыкальной системы, которая подробно обсуждалась в предыдущем параграфе учебника. Действительно, учащийся здесь вновь читает о «конструкции» системы соединенных и отделенных тетрахордов, о звуках, входящих в каждую из них. Единственное, что в этом параграфе представляется новым — упоминание того феномена, который по-древнегречески назывался «динамис» (ἡ δύναμις — в данном контексте как «функция» или «значение»)²³⁰. Таким образом, данный параграф не повторение, а описание системы в ином смысловом ракурсе.

Чтобы осмыслить трактовку «динамиса», излагаемую в учебнике Гауденция, необходимо хотя бы вкратце ознакомиться с историей этого понятия в рамках античного теоретического музыкознания. Как и во многих других случаях, источники дают возможность рассмотреть эту проблему в исторической перспективе, лишь начиная с трактата Аристоксена.

Описывая структуру учебника по гармонике, как представляя себе ее сам Аристоксен, он пишет (*Aristox. Elem. harm.* P. 45):

²²⁹ Подразумеваются звуки, которые в различных ладовых формах меняют свою высотность.

²³⁰ Марк Мейбом вполне оправданно перевел этот термин как *potestas*, в обширной семантической гамме которого присутствует «значение», «смысл», а значит, и «функция».

... τρίτον ἂν τι μέρος εἴη τῆς ὅλης
πραγματείας τὸ περὶ τῶν φθόγγων
εἰπεῖν ὅσοι τ' εἰσὶ καὶ τίνοι γνωρίζονται
καὶ πότερον τάσεις τινές εἰσιν, ὥσπερ
οἱ πολλοὶ ὑπολαμβάνουσιν, ἢ δυνάμεις
καὶ αὐτὸ τοῦτο τί ποτ' ἐστὶν ἡ δύναμις.
οὐδὲν γὰρ τῶν τοιούτων διορᾶται
καθαρῶς ὑπὸ τῶν τὰ τοιαῦτα
πραγματευομένων.

...в третьей части всего трактата
нужно будет сказать о звуках:
сколько [их], как они познаются,
существуют ли (как считают мно-
гие) некие высотности или функ-
ции [звуков], и что такое функция.
Ведь ни одна из этих [категорий]
ясно не понимается теми, кто
изучает такие явления.

В этом тексте отражено, с одной стороны, мнение автора о важности такой категории, как «функция» звуков, которая, по его мнению, неразрывно связана с «высотностью» (ἢ τάσις) — главным и обязательным условием существования каждого музыкального звука (ὁ φθόγγος). Кроме того, Аристоксен указывает на неверное освещение проблемы функции звуков, подразумевая, очевидно, как своих предшественников, так и современников.

Его воззрения на эту особенность музыкального звука изложены в следующем фрагменте (Ibid. P. 99):

Ἵρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ
μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ
διαφέρει κατὰ τὴν δύναμιν καὶ
πάλιν αὐτὴ παρανήτη τε καὶ λιχανοῦς
τρίτης τε καὶ παρυπάτης, ὡσαύτως
δὲ καὶ οὗτοι παραμέσης τε καὶ
ὑπάτης...

Ведь мы видим, что нэта и меса по
функции отличаются от паранэты
и лиханоса, а паранэта и лиханос,
в свою очередь, [отличаются] от три-
ты и паргипаты и точно так же эти
последние [отличаются] от параме-
сы и гипаты...

Перечисленные Аристоксеном пары звуков являются однономерными ступенями двух тетрахордов, находящихся по разную сторону от отделительного тона (в приведенной таблице указана нумерация ступеней тетрахордного лада):

				тетрахорд отделенных				
				h ¹	c ¹	d ¹	e ¹	
				т	парамеса	трита	паранэта	нэта
				ο	I	II	III	I
e	f	g	a	н				
гипата	паргипата	лиханос	меса					
I	II	III	I					
тетрахорд средних								

Действительно, паргипата и трита — II ступени тетраордов, а паранэта и лиханос — III ступени. Что же касается нэты и месы, то это общие I ступени, соединяющие различные тетраорды: нэта объединяет тетраорды отделенных и верхних, а меса — тетраорды средних и соединенных. Противоположностью этой пары являются другие I ступени — гипата и парамеса, представляющие собой звуки отделенных тетраордов.

Что же скрывается за этими парами звуков? Для ответа на этот вопрос целесообразно рассмотреть положение каждой из перечисленных ступеней в античных ладообразованиях. Если, например, проанализировать данную проблему в самом популярном диатоническом ладу, то интервалика этого образования демонстрирует вполне определенный ладофункциональный «пейзаж»:

	$\frac{1}{2}$ т.		1 т.		1 т.	
гипата		паргипата		лиханос		меса
I		II		III		I

Чтобы его осознать, нужно постоянно помнить об одном из важнейших законов ладообразования, который гласит: *акустическая структура каждого лада создана для наилучшего воплощения функциональных взаимоотношений его звуков*. Это же положение можно высказать иначе: *акустическая конструкция лада — результат его функциональной организации*. Следуя логике такого положения, нетрудно понять, что крайние звуки тетраордного ладообразования представляют собой ладовые устои, обрамляющие всю четырехзвучную, но трехступенную систему, и именно к ним должно быть направлено тяготение неустойчивых звуков II и III ступеней. Как известно, эти звуки в античном музыкознании именовались «подвижными» ($\kappa\iota\nu\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota$), в отличие от устоев, квалифицировавшихся в качестве «постоянных» ($\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\omega}\tau\epsilon\varsigma$)²³¹. Это подтверждается многими свидетельствами, в том числе заключительным абзацем обсуждаемого параграфа Гауденция (где упомянуты $\kappa\iota\nu\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota$) и дальнейшим текстом его сочинения²³². Следовательно, организация античного тетраордного лада пред-

²³¹ См. сноску 229.

²³² Термин $\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\omega}\tau\epsilon\varsigma$ появится в § 16 учебника Гауденция.

определила направленность тяготений: II ступень — вниз, к нижнему тетраходному устою, а III ступень — к верхнему.

В этой смысловой градации важную роль приобретают особенности каждого из таких тяготений. Совершенно очевидно, что при сравнении гравитаций двух пар звуков, среди которых одно полутоновое — притяжение II ступени в I, а другое тоновое — III ступени в верхний тетраходный устой. Поэтому первое может быть охарактеризовано как «активное» тяготение, а второе — как «пассивное»²³³. Учитывая такую функциональную обстановку, становится ясно, что приведенными парами звуков Аристоксен хотел продемонстрировать логику функционального устройства каждого тетрахода музыкальной системы²³⁴.

Поэтому когда он пишет, что «высотности звуков в мелосе бесконечны, а по функциям, видам и положениям — они ограничены и определены» (τὰς τῶν φθόγγων τάσεις ἄπειρά πως φαίνεται εἶναι τὰ περὶ μέλος, κατὰ δὲ τὰς δυνάμεις καὶ κατὰ τὰ εἶδη καὶ κατὰ τὰς θέσεις πεπερασμένα τε καὶ τεταγμένα. — *Aristox. Elem. harm.* P. 86), то этим фокусируется внимание на разных аспектах данной проблемы. С одной стороны, действительно, в любом музыкальном сочинении существует бесчисленное количество звуков, отличающихся своей высотой. Однако это не означает, что столь же многочисленны их задачи по логике системной организации музыкального материала. Как раз наоборот, высотная разница звуков не является показателем их функциональных отличий, поскольку в рамках «ладового режима» даже звуки неодинаковой высоты далеко не всегда выполняют разные задачи. При упорядочении звукового пространства на тетраходные сегменты неодинаковые цели стоят перед тремя ступенями каждого лада, но общие — перед их однономерными ступенями разных тетраходов.

Таковы вкратце ладофункциональные воззрения, дошедшие до нас в трактате Аристоксена. Вне зависимости от того, был ли он

²³³ Для сравнения наш современник может сопоставить два аналогичных тяготения в октавной ладовой диатонической форме, где присутствует активное полутоновое тяготение (или, как его иначе называют, «вводнотоновое») ступени VII в верхний октавный устой и пассивное притяжение ступени II в нижний октавный устой.

²³⁴ Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1983. С. 202–223.

их автором или заимствовал из какого-то более раннего источника, нужно отметить два факта, вытекающих из информации, содержащейся в приведенном сообщении: перед нами первая европейская ладофункциональная концепция, и Аристоксен активный ее приверженец, а возможно, и первооткрыватель.

Для истории античного музыкознания важно понять, какова была судьба этой идеи в древности. Факты говорят о том, что послеаристоксеновскими поколениями она либо обходилась молчанием, либо понималась искаженно.

Например, целью теории «тесиса и динамиса» (θέσις καὶ δύναμις), изложенной в трактате Клавдия Птолемея «Гармоника», был анализ взаимоотношений положений каждого звука в музыкальной системе с его изменениями при перемене тональности. Иначе говоря, сопоставление θέσις («расположение») звука в системе и изменение его δύναμις («функция») в рамках тетра хорда знаменовало собой тональную модуляцию. Вот один из фрагментов, содержащих его высказывание по этому поводу (*Ptolem. Harm. II 5*):

Τὸν γὰρ ἕτερον τῶν ἐν τῷ δις διὰ πασῶν δύο τόνων ἀπὸ τῆς τῆ θέσει μέσης ἐκλαβόντες καὶ παραθέντες αὐτῷ καθ' ἑκάτερον μέρος δύο τετράχορδα συνημιμένα τῶν ἐν τῷ ὅλῳ τεσσάρων.	Взяв другой [звук] в двойной октаве от мезы по положению [на расстоя- нии] двух тонов ²³⁵ и прилагая к нему с каждой стороны два соединенных тетра хорда из всех четырех, [мы полу- чаем новую мезу].
---	---

А новая меза, отстоящая от прежней на величину дитона, указывает на новую тональность, расположенную выше или ниже исходной на два тона. Однако Птолемей не описывал свое понимание функциональных отношений внутри тетра хордной ладовой организации и не высказывал своего отношения к аристоксеновским взглядам на данную проблему. Поэтому невозможно установить, как им трактовались δύνάμεις в рамках тетра хорда или в границах всей системы. Более того, трудно понять, задумывался ли он об этом.

В сочинениях двух современников Птолемея, также занимавшихся изучением теории музыки, Никомаха и Теона Смирнского,

²³⁵ Совершенно верно заметил издатель «Гармоники» Птолемея И. Дюринг, что в данном случае оборот δύο τόνοι подразумевает не «два звука», а «два тона», то есть два интервала, каждый из которых равен тону. См.: *Numeri pinguius impressi locos insigniores indicant // Ptolem. Harm. P. 144.*

вообще нельзя обнаружить слово ἡ δύνάμις с семантикой «функции» или «значения».

Таковы сведения, которые можно извлечь из датированных источников.

Однако этот вопрос обсуждается и в недатированных опусах, и здесь его толкование вполне ясно. Например, в одном разделе сочинения Клеонида можно прочесть (*Cleon. Isag.* 14):

Δύναμις δὲ ἐστὶ τάξις φθόγγου ἐν συστήματι, ἡ δύνάμις ἐστὶ τάξις φθόγγου, δι' ἧς γνωρίζομεν τῶν φθόγγων ἕκαστον. Функция — это расположение звука в системе, или функция — это «должность»²³⁶ звука, посредством которой мы познаем каждый из звуков.

Такая трактовка будто полностью находится в соответствии с воззрениями самого Аристоксена, поскольку выражения «расположение звука» (τάξις φθόγγου) или «должность звука» (τάξις φθόγγου) могут толковаться двояко. С одной стороны, как его позиция в тетрахорде, связанная с конкретной ступенью, а с другой, и как следствие этого, подразумевалась некая функциональная «обязанность» ступени в иерархической ладовой организации. Если это так, то толкование Клеонида весьма близко к аристоксеновскому. Однако один из последующих отрывков того же источника полностью аннулирует такое предположение (*Ibid.* 2):

φθόγγοι δὲ εἰσι τῇ μὲν τάσει ἄπειροι, τῇ δὲ δυνάμει καθ' ἕκαστον γένος δεκάοκτώ. По высотности звуки бесконечны, а по функции в каждом ладу [их] 18.

Число 18 — это количество звуков музыкальной системы, включающей пять тетрахордов. Таким образом, в данном случае «функция» связывается не с конкретной ступенью тетрахордно-ладового образования, а с любым звуком как участником музыкальной системы. Подобная точка зрения зафиксирована не только в сочинении Клеонида, но и в других источниках. Так, в трактате Аристида Квинтилиана записано (*Arist. Quint. De mus.* I 6):

²³⁶ Семантика термина ἡ τάξις, кроме основных военно-тактических значений («построение», «отряд»), предполагает и такое значение. См.: *LS.* P. 1756.

φθόγγων δὲ δυνάμεις ἄπειροι μὲν εἰσι τῇ φύσει, αἱ δὲ παραδεδομένα συλλήβδην καθ' ἕκαστον τῶν γενῶν εἰκοσιοκτώ. Функции звуков по природе бесконечны, но вообще допущенных в каждом ладу [только] 28.

Цифра 28 — это сумма уже упоминавшихся 18 звуков музыкальной системы и добавленных к ним хроматических и энгармонических лиханосов каждого из пяти тетрахордов.

Итак, приведенные свидетельства источников показывают, что концепция функциональности Аристоксена впоследствии была полностью искажена и, вместо осмысления функций звуков внутри тетрахордно-ладового образования, они рассматривались просто как звуковые элементы всей музыкальной системы, что не имеет ничего общего с подлинной музыкальной функциональностью.

Как мы видим по тексту анализируемого параграфа Гауденция, он идет той же ошибочной дорогой, на которую вступили остальные теоретики. Когда он пишет, что «функции звуков устанавливаются числом 11» (καὶ συνάγονται φθόγγων δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ἕνδεκα), то это означает, что он подразумевает весь комплекс трех нижних соединенных тетрахордов музыкальной системы с добавлением прослабаноменоса. Когда же Гауденций говорит, что «функции звуков учреждаются числом 15» (συνάγονται φθόγγων δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ιε), то такой подход предполагает сумму двух пар тетрахордов: с одной стороны, «нижних» и «средних», а с другой — «отделенных» и «верхних» с вновь добавленным прослабаноменосом. Ну а сумма этих двух вариантов, выраженных числами 11 и 15, давала основание утверждать, что «в обеих системах вместе установлены функции звуков числом 26» (Ὁμοῦ τοίνυν ἐξ ἀμφοτέρων τῶν συστημάτων φθόγγων συνήχθησαν δυνάμεις τὸν ἀριθμὸν ς' καὶ κ').

Итак, основной вывод, к которому вынуждает прийти анализируемый материал § 7 учебника Гауденция, сводится к тому, что из-за его содержания музыканты-практики знакомились с искаженной теорией «динамиса». Но они — не последнее поколение учащихся, оказавшихся в такой ситуации, поскольку любые заблуждения музыкознания всякой эпохи влияют на воззрения будущих музыкантов. А поскольку сформировавшиеся традиции всегда закрепляются в науке о музыке и в памяти профессионалов, то впоследствии приходится затрачивать громадные усилия для восстановления истины²³⁷.

²³⁷ Музыкознание и музыкальная педагогика XIX–XX вв. дают много подобных примеров. Их образцами могут служить, например, ошибочная идея

Τὰ εἶδη τῶν διαστήματῶν

Τῶν δὲ ἐμμελῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσιν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, <οἱ δὲ διάφωνοι>, οἱ δὲ παράφωνοι.

ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσιν, οἱ μῆτε βαρύτητι μῆτε ὀξύτητι διαφέρονται ἀλλήλων.

Σύμφωνοι δέ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν οἴονοι κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγοις καὶ ὥσπερ ἐνότης παρεμφαίνεται· τότε γὰρ συμφώνουσι εἰναί φαμεν αὐτούς.

διάφωνοι δέ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνωσιν ἅμα προφερόμενοι.

Виды интервалов²³⁸

Среди музыкальных звуков одни гомофонные, другие — симфонные, третьи — диафонные, четвертые — парафонные.

Гомофонные — те, которые не отличаются между собой ни по «низине», ни по «высоте».

Симфонные — те, которые совместно бряцаемые и авлируемые всегда [издают] звучание, [создающее впечатление] одного и того же более низкого [звука] по отношению к высокому и более высокого по отношению к низкому²³⁹. Или если при исполнении двух звуков как бы [осуществляется] и словно обнаруживается [их полное] слияние, то тогда мы говорим, что эти [звуки] симфонные.

Диафонные — те, которые совместно бряцаемые и авлируемые никоим образом не проявляют одинакового звучания более низкого [звука] к более высокому, либо более высокого к более низкому, или когда они совместно исполняемые, то не проявляют никакого слияния.

Г. Римана, согласно которой мажорное и минорное трезвучия в качестве тональных угостоев являются результатом обертоновой природы звука. Эта, уже давно раскритикованная концепция, продолжает жить в педагогическом сообществе. То же самое можно сказать и о полностью порочных идеях, выражающихся терминами «атональность», «политональность», «полиладовость» и им подобными.

²³⁸ Об этом заглавии см. комментарий, следующий сразу же после изложения текста данного параграфа.

²³⁹ Об особенностях такого представления симфоний см. далее

παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαίνονται σύμφωνοι ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παραπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃ.

Парафонные же [звуки] — срединные, [словно находящиеся] между симфонным и диафонным [вариантами], но при звучании проявляющие симфонные [качества]. Так они обнаруживаются при трехтоновых [интервалах, например]: от паргипаты [тетра хорда] средних до парамесы, и при двухтоновых — [как] от диатонического [лиханоса тетра хорда] средних до парамесы.

Данное мною заглавие этому параграфу несколько противоречит лексике, использующейся в самом тексте. В нем речь идет о ἑμμελῶν φθόγγων («музыкальных звуках»), и очевидно, с точки зрения Гауденция, он должен был бы именоваться Τὰ εἶδη τῶν φθόγγων («О видах звуков»). Но в действительности параграф посвящен разновидностям интервалов, хотя сам термин τὸ διάστημα («интервал») ни разу не появляется. Скорее всего, воплощенная здесь традиция идет с древнейших времен, когда гегемония оставалась за одноголосными формами музицирования. Если тогда в науке о музыке, особенно со времен пифагорейцев, использовавших математические формы выражения интервалов, термин τὸ διάστημα применялся часто, то в музыкальной практике, лишенной математической методики, издавна должно было сложиться отношение к составляющим интервал звукам как их мелодическому сопоставлению. Трудно сказать, сохранился ли во времена Гауденция этот обычай, когда наряду с одноголосными формами стали появляться иные. Но даже если там происходили изменения, то статика представлений о музыкальных категориях вынуждала использовать прежнюю лексику. Как представляется, именно по этой причине в учебнике Гауденция, при обсуждении разновидностей симфонных, диафонных и парафонных интервалов, говорится о «музыкальных звуках», составляющих их. Ведь сам по себе звук не может быть ни «симфонным», ни «диафонным», а приобретает соответствующие черты только тогда, когда объединяется с другим звуком и становится элементом интервала. Именно по этой причине параграф назван «Виды интервалов», а не «Виды звуков», как это в одной из рукописей XVII в.: Codex Oxoniensis Bodleianus inter misc. Graecus 86 (Auct. F. I. 3), *olim* Savili (л. 116–127об.)²⁴⁰.

²⁴⁰ См. «Ауфтакт без музыки», § 3.

Однако, даже при понимании причин, способствующих формированию такого положения, отсутствие термина τὸ διάστημα в параграфе, посвященном именно данному феномену, вызывает удивление. Ведь в предыдущих разделах учебника этот термин возникал весьма часто. Учитывая все эти обстоятельства, автор данной монографии все же решил, не нарушая текста самого параграфа, ввести τὸ διάστημα в заглавие, ради того чтобы таким образом связать его с предыдущими положениями анализируемого опуса.

Теперь следует обсудить детали содержания § 8.

Представление «гомофонии» (ἡ ὁμοφωνία — «одноголосие»), изложенное в учебнике, вполне ясно и определено. Но метод объяснения весьма показателен, поскольку он характеризует гомофонию как тот случай, когда звуки «не отличаются между собой ни по “низине”, ни по “высоте”» (οἱ μῆτε βαρύτητι μῆτε ὀξύτητι διαφέρονται ἀλλήλων). Однако автор имел возможность высказать ту же самую мысль иначе: οἱ φθόγγοι ἔχόμενοι τὴν αὐτὴν τάσιν («звуки, имеющие одну и ту же высотность»)²⁴¹. Не исключено, что первый вариант определения вызван стремлением упростить текст, чтобы его содержание было доступно музыкантам-практикам, плохо знакомым с музыкально-теоретической терминологией. А в этом случае ἡ τάσις, буквально означающее «натяжение» или «растяжение», может быть не понято в своей специальной семантике, где оно обозначало «высотность», которая первоначально, очевидно, рассматривалась как результат «натяжения» струны.

Вместе с тем вызывает интерес другая сторона, *ad silentia*, присутствующая в тексте этого фрагмента. Ведь в § 3 учебника Гауденция ясно было сказано: «если имеется одна и та же высотность, то вообще не будет интервала» (εἰ γὰρ τὴν αὐτὴν ἔχοιεν τάσιν, οὐδὲ διάστημα ὄλως ἔσται). Чем же объяснить, что *prima*, в одном

²⁴¹ Как это неоднократно делал, например, Аристоксен. Так, в первой книге «Гармонических элементов» он анализирует вариант взаимоотношений между двумя «подвижными» звуками тетрахордно-ладового образования (*Aristox. Elem. harm.* P. 30): ὅταν γὰρ ἐπὶ τὴν αὐτὴν τάσιν ἀφίκωνται ἢ τε παρυπάτη καὶ ἡ λιχανός («когда паргипата и лиханос оказываются на одной и той же высотности»). Во второй книге того же сочинения можно прочесть о другой версии тех же отношений (*Ibid.* P. 58): ὅταν γὰρ ἐπὶ τὴν αὐτὴν τάσιν ἀφίκωνται ἢ τε λιχανός ἀνιμεμένη καὶ ἡ παρυπάτη ἐπιτεινομένη («когда на одну и ту же высотность приходятся пониженный лиханос и повышенная паргипата»).

из предыдущих параграфов изгнанная из разряда интервалов, здесь обсуждается как член интервального сообщества?

Конечно, легче всего трактовать этот факт как результат заимствования Гауденцием текстов § 3 и § 8 из двух различных опусов, использовавшихся в его время. Но даже такая версия вряд ли способна дать разъяснение сложившейся ситуации, поскольку оба предполагаемых источника могли быть только образцами, созданными в рамках античного музыкознания. А это признак того, что в одной науке сосуществовали два различных воззрения на «гомофонию». Конечно, такие противоположные точки зрения всегда сопровождают любую науку. Однако не исключено также, что обсуждаемая проблема — следствие происходивших в творческой практике изменений. И здесь вновь проявляются процессы, связанные со сменой одноголосия, когда стали появляться иные разновидности музыкальной фактуры. В таких формах гомофонные соединения звуков могли попеременно участвовать вместе с двухголосными и прочими. А в подобных звуковых потоках их трудно было отделить друг от друга, и в результате гомофония оказалась в той же сфере, что и интервалика. Однако опять необходимо признать, что пока нет оснований считать такое предположение вполне обоснованным и этот вопрос следует продолжать изучать.

Следующая интервальная категория, обсуждаемая в учебнике Гауденция, — симфонные (σύμφωνοι) интервалы, и здесь мы вновь сталкиваемся со странностями трактовки. Прежде всего вызывает удивление толкование симфонного интервала, который представлен как результат «всегда одного и того же звучания более низкого [звука] по отношению к высокому и более высокого по отношению к низкому» (ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξύτερου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό)²⁴². Действительно, в этом определении присутствует очевидное противоречие. Его создатель хорошо понимает, что речь идет о различных звуках, но одновременно с этим он говорит о впечатлении «того же» (τὸ αὐτό) звучания. Возможно, Гауденций рассматривал такое представление симфоний лишь как некую начальную часть характеристики интервала, которую нужно объединить с последующей, где указывается на особенность восприятия, характеризующегося как полное «слияние»

²⁴² Дословно: «более низкого по отношению к высокому и более высокого по отношению к низкому».

(ἢ κρῶσις) различных звуков. Если это действительно так, то тогда целесообразней квалифицировать появление «того же самого звучания» как следствие слухового ощущения «слияния»!

Скорее всего, методология «слияния» заимствована из профессионального музыкантского обихода, где в отличие от теории музыки, оперировавшей в подобных случаях исключительно пропорциями, оценка того или иного интервала принадлежала только слуху. Такая тенденция находит некоторое подтверждение в доступной для анализа истории применения критерия «слияния».

Так, в трактате Аристоксена Тарентского отсутствуют даже какие-то намеки на подобное определение симфоний. Его невозможно также обнаружить и в сочинениях, созданных шесть столетий спустя такими основательными учеными, как Клавдий Птолемей и Никомах Герасский. Следовательно, на протяжении длительного исторического периода наука о музыке не знала аргументации посредством «слияния» звуков.

Однако у одного из современников Птолемея и Никомаха, в работе Теона Смирнского, можно прочесть (*Theon. Smyrn.* P. 50–51):

συμφωνοῦσι δὲ φθόγγοι πρὸς
ἀλλήλους, ὡν θατέρου κρουσθέντος
ἐπὶ τινος ὄργανου τῶν ἐντατῶν
καὶ ὁ λοιπὸς κατὰ τινα οἰκειότητα
καὶ συμπάθειαν συνηχεῖ κατὰ
ταὐτὸ δὲ ἀμφοῖν ἅμα κρουθέντων
ἡδεῖα καὶ προσηγῆς ἐκ τῆς κράσεως
ἐξακούεται φωνή.

Звуки согласуются²⁴³ между собой
тогда, когда один бряцается на каком-
то из струнных инструментов и дру-
гой звучит как-то «по-родственному»
и согласованно. Точно так же, когда
оба таких [звука] бряцаются одновре-
менно и благодаря слиянию слышится
приятное и нежное звучание.

Нечто подобное присутствует и в комментариях Порфирия к «Гармонике» Птолемея, созданных уже в III в., где кратко сказано: «Симфония — это вариант одинакового [звучания] и слияния двух различных звуков» (συμφωνία δ' ἐστὶ δυεῖν φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι διαφερόντων κατὰ τὸ αὐτὸ πτῶσις καὶ κρῶσις. — *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 35). Следовательно, можно считать, что аргумент «слияния» как признак симфоний, бытовавший в музыкальной практике, проник в теоретическое музыкознание приблизительно лишь во II–III вв.

²⁴³ συμφωνοῦσι — буквально «симфонируют [друг с другом]».

Что же касается недатированных источников, явно созданных не раньше, а позже вышеперечисленных, то они стали постепенно использовать «слияние» в качестве главного отличия симфоний. Даже такой источник, как приписывающееся знаменитому Евклиду «Деление канона» (Κατατομή κανόνος)²⁴⁴, содержащее описание интервально-пропорциональной концепции пифагорейцев, не смог обойтись без упоминания «слияния». И это несмотря на то, что оно осуществлялось посредством слуха, отвергаемого пифагорейцами как метод познания: «Симфонные [звуки] создают из обоих единое слияние, а диафонные — не [создают]» (καὶ τοὺς μὲν συμφώνους μίαν κρᾶσιν τὴν ἐξ ἀμφοῖν ποιούντας· τοὺς δὲ διαφώνους οὐ. — *Ps.-Eucl. Sect. can. Introduction*)²⁴⁵.

Более того, в некоторых случаях можно обнаружить попытку соединить антипифагорейскую и пифагорейскую методики (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 38*):

<p>συμφωνία δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσις ἔστιν λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὁ ἦν φύσει ἡδύ.</p>	<p>Мы наслаждаемся симфонией, потому что слияние — это пропорция [звуков], содержащих взаимные противоположности.</p>
--	---

Таким образом, «слияние», предполагавшее некое единое восприятие двух различных звуков, зародившись в музыкальной практике, со временем стало распространяться и в теории. Причем в наиболее основательных учебниках эта методика представлена более подробно (*Vacch. Isag. rog. 22*):

<p>Κάλλιστα δὲ ἐστὶ τῶν συμφώνων τὸ διὰ ε', καὶ διὰ πασῶν, διὰ τὸ τοὺς ποιούντας φθόγγους κρουσθέντας ἅμα καὶ τὴν κρᾶσιν μάλιστα πάντων διαγνώστον ποιεῖν τὸν περὶ ἑκάτερον τῶν φθόγγων ἦχον.</p>	<p>Прекраснейшие из симфоний — квинта и октава, из-за того, что создающиеся [ими] совместно бря- цаемые звуки формируют актив- ное слияние всех, распознаваемое по звучанию каждого из звуков.</p>
---	--

²⁴⁴ Сам факт присутствия текста «Деление канона» в комментариях Порфирия к «Гармонике» Птолемея не может служить доказательством авторства Евклида. Ведь жизнь знаменитого математика и жизнь Порфирия разделяют шесть столетий, в течение которых можно было создать достаточно много опусов и выдать их за творения Евклида.

²⁴⁵ Следует отметить, что это еще одно доказательство, наряду со многими другими (см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 48–59), указывающее на то, что данное сочинение не могло быть создано Евклидом, в подлинных работах которого полностью отсутствуют методы познания, осуществлявшиеся посредством чувств.

Смысл этого определения сводится к тому, что в симфониях, несмотря на разницу звуков, их восприятие подобно «слиянию», но при этом они различаются своей индивидуальной высотой.

Для истории античного музыкознания важно понять, что процессы, выявленные в рассмотренных здесь источниках, происходили на фоне традиционных представлений об интервалах, как пропорциональных форм, которые существовали в науке о музыке со времен пифагорейцев, то есть с VI–IV вв. до н. э.

Последний абзац анализируемого § 8 посвящен еще одной категории интервалов — «парафонии» (ἡ παραφωνία — буквально «рядом со звучанием»²⁴⁶). Согласно тексту Гауденция, существует два признака данного типа интервалов. Во-первых, с точки зрения их слуховой перцепции они занимают некие срединные (οἱ μέσοι) положения между симфониями и диафониями. Это можно понять приблизительно так: худшее впечатление, чем получаемое от симфонии, и лучшее, чем возникающее от звучания диафонии. Как станет ясно впоследствии, именно такое ощущение должны были получать в древности от восприятия интервалов, относившихся к симфониям, парафониям и диафониям. При оценке посредством чувств такой вывод вполне приемлем. Однако следующее предложение явно противоречит предыдущему, поскольку в нем указывается, что, вопреки всему, парафонии все-таки производят впечатление симфоний (σύμφωνοι).

В качестве примера парафоний Гауденций приводит два интервала. Один из них «трехтоновый, [который] обнаруживается от паргипаты [тетра хорда] средних до парамесы» (ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παραπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ):

парафонный интервал				
e	f	g	a	h
гипата	паргипата	лиханос	меса	парамеса

а другой — «двухтоновый, от диатонического [лиханоса тетра хорда] средних до парамесы» (δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃ):

²⁴⁶ Как «паранэта» (παρανήτη) означает [расположенная] «рядом с нэтой», или «парамеса» (παραμέση) — [находящаяся] «рядом с месой».

парафонный интервал				
e	f	g	a	h
гипата	паргипата	лиханос	меса	парамеса

Прежде всего такая интервальная пара противоречит утверждению самого текста Гауденция, в котором парафонии рассматриваются как нечто «срединное» между симфонией и диафонией. Но по бытовавшим теоретическим представлениям трехтоновый и двухтоновый интервалы относились исключительно к разряду диафоний. О какой же «срединности» в данном случае может идти речь?

Все это, вместе взятое, вызывает необходимость ознакомиться с другими источниками, содержащими сведения о парафониях.

Среди датирующихся специальных памятников первое упоминание о них, как и о феномене «слияния», присутствует в трактате Теона Смирнского (*Theon. Smyrn.* P. 48):

<p>Τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ διάφωνα. σύμφωνα μὲν τὰ τε κατ' ἀντίφωνον, οἷόν ἐστι τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δις διὰ πασῶν, καὶ τὰ <κατὰ> παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων.</p>	<p>Среди интервалов одни симфонные, другие — диафонные. Симфонные — [согласующиеся] «по антифонии»²⁴⁷, например, октава и двойная октава, а [согласующиеся] «парафонно» — квинта [и] кварта.</p>
--	---

Такой вариант, безусловно, намного ближе к «срединному» положению парафонии, о котором упоминает Гауденций. Действительно, ведь при соответствующей трактовке звуки кварты и квинты для слухового восприятия акустически не столь «едины» и «слитны», как звуки октавы, но все же создают симфонию. Не случайно бытовало мнение, что «антифон приятнее симфонии» (ἤδιον τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου. — *Ps.-Arist. Probl.* XIX 16), то есть октава приятнее квинты или кварты. При подобном подходе к данному вопросу условно их можно рассматривать как «нечто» срединное между симфониями и диафониями.

²⁴⁷ В таких случаях приставка ἀντι обозначает «вторящий», «откликающийся», а само прилагательное ἀντίφωνος («антифонический») подразумевает «звучащий в ответ». Согласно сложившимся в Античности воззрениям, «в октаве низ получается антифоном верха» (ἐν τῇ διὰ πασῶν τοῦ μὲν ὀξέος ἀντίφωνον γίνεται τὸ βαρύ. — *Ps.-Arist. Probl.* XIX 13). То есть антифонами считались звуки октавы или двойной октавы.

Почти аналогичная, но несравненно более широкая информация содержится в труде византийского ученого, жившего на рубеже XIII–XIV вв., Мануила Вриенния (Μανουὴλ Βρυέννιος). Его трактат «Гармоника» основан на античных источниках²⁴⁸ и в нем сказано (*Man. Bryen. Harm. I 5*):

<p>σύμφωνα δὲ τὰ ἀντίφωνα καλοῦμενα οἶον τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δις διὰ πασῶν, καὶ τὰ παράφωνα οἶον τὸ διὰ πέντε καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, καὶ τὰ μόνος τῷ γενικῷ ὀνόματι σύμφωνα προσαγορευόμενα οἶον τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων.</p>	<p>Симфонные, называемые [так- же] антифонами — октава и двойная октава, парафонные — [такие] как квинта и дуодецима, а также определяемые в целом²⁴⁹ одним только названием — как «симфонные»: кварта и ундецима.</p>
--	---

Согласно этому свидетельству, парафониями являются не только кварта и квинта, но и «производные» от них, возникающие при «соединении» указанных интервалов с октавой, — ундецима и дуодецима.

Активное внедрение понятия «парафонные интервалы» в теорию музыки подтверждается и другими источниками. Так, в «Синтагме» Псевдо-Пселла²⁵⁰ к парафонным также отнесены все те же кварта и квинта: «Интервал [звук] кварты и квинты согласуется “по парафонии”» (συμφωνεῖ δὲ ἡ μὲν διὰ τεσσάρων διάστασις καὶ ἡ διὰ πέντε κατὰ παράφωνον²⁵¹. — *Ps.-Psellus. 6. P. 68*).

Такая тенденция, запечатленная в теории музыки во времена поздней Античности, как представляется, результат различной слуховой реакции на звучание, с одной стороны, октавы, а с другой — кварты и квинты. Несмотря на то, что все они входили в одну группу симфонных интервалов, их восприятие было неодинаковым. Поэтому если прежде, по вполне определенным немзыкальным,

²⁴⁸ Хотя это сочинение не смогло избежать влияния своего времени. Однако это тема автономного исследования. Вместе с тем любые его результаты не в состоянии изменить давно сложившееся мнение исследователей о том, что данный труд является одним из важнейших информационных источников по античному музыкознанию.

²⁴⁹ Буквально «по роду».

²⁵⁰ Об этом памятнике позднеантичного музыкознания см.: *Герцман Е. В.* Глава из истории античного музыкознания византийской эпохи. Исследование / Российский институт истории искусств. СПб., 2017.

²⁵¹ При переводе этой фразы невозможно сохранить *singularis* греческого текста.

а физико-акустическим причинами²⁵², эти интервалы оказались в одном «союзе», то последующее развитие теории, постепенно начавшей реагировать на особенности слуховой перцепции, выявило разницу между ними. В результате возникло теоретическое направление, разделившее прежде единую группу симфоний на две подгруппы. Иначе говоря, это было некоторое уточнение прежде установленных положений.

Таким образом, весь приведенный комплекс свидетельств показывает, что в дошедшем до нас тексте учебника Гауденция при представлении парафонных интервалов существует серьезное отклонение от общепринятых в Античности теоретических воззрений. Как же понимать это обстоятельство?

Ведь содержание обсуждаемого фрагмента говорит о том, что он не является следствием элементарной недобросовестности переписчика, а представляет собой целенаправленное внедрение в текст совершенно конкретной идеи, согласно которой двухтоновый и трехтоновый интервалы входят в группу парафоний. Причем отсутствует ясное объяснение: составляют ли группу парафоний только указанные интервалы или они дополняют ее?

Как бы ни трактовать эту неопределенность, но при попытках ее уяснить, как и при анализе некоторых предыдущих разделов учебника Гауденция, вновь возникает мысль о влиянии событий художественной жизни на пересмотр традиционных музыкально-теоретических категорий. Речь идет об уже упоминавшемся потенциально возможном воздействии новых неодноголосных фактур. Действительно, совершенно очевидно, что в таких случаях, например, двухголосие выражается не только октавными, квинтовыми и квартовыми созвучиями, но и многими другими. С этой точки зрения появление двухтоновой разновидности не вызывает никакого сомнения. Правда, сопровождающая со времен Средневековья характеристика тритона как *diabolus in musica* вносит сомнение в такое предположение. Однако не следует забывать, что *diabolus in musica* — лишь «теоретический шлейф», сопровождавший тритон многие столетия. Но науке неизвестно, как он проявлял себя при непосредственном музицировании во времена Гауденция.

Во всяком случае, его толкование парафонных интервалов остается проблемой, которая должна быть изучена.

²⁵² См. раздел учебника Гауденция «Начальное предуведомление».

Περὶ συμφωνιῶν

Συμφωνίαι δὲ εἰσιν ἐν τῷ τελείῳ συστηματι τὸν ἀριθμὸν ἕξ, πρώτη μὲν ἢ διὰ τεσσάρων, δευτέρα δὲ ἢ διὰ πέντε, τὸν τῷ διὰ τεσσάρων ὑπερέχουσα· ὅθεν καὶ τινες ὠρίσαντο τὸ τονιαῖον διάστημα διαφορὰν εἶναι τῶν πρώτων δύο συμφῶνων κατὰ τὸ μέγεθος.

Τρίτη δὲ ἕξ ἀμφοτέρων τούτων ἐστὶ συμφωνία σύνθετος, ἢ διὰ πασῶν. τῷ γὰρ διὰ τεσσάρων προστεθὲν τὸ διὰ πέντε τοὺς ἄκρους συμφῶνους ποιεῖ· καλεῖται δὲ οὗτος ὁ τρόπος τῆς συμφωνίας διὰ πασῶν. τετάρτη δὲ ἐστὶ συμφωνία τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων. πέμπτη τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ πέντε. ἕκτη τὸ δις διὰ πασῶν.

δυνατὸν μὲν οὖν καὶ πλείονας ἐπινοηθῆναι συμφωνίας συντιθεμένων τούτων ἀλλήλοις, ἀλλ' οὐκ ἂν ὑποφέροι τὴν τάσιν τὰ ὄργανα. πρὸς τὴν δύναμιν τοίνυν τῶν ὀργάνων ἢ τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς <ἕξ μόνον>²⁵³ ὑπόκειται ἡμῖν αἱ πάσαι συμφωνίαι.

καὶ ἔστιν οὕτως τὸ μὲν διὰ τεσσάρων συμφῶνον ἐν παντὶ γένει τῆς μελωδίας φθόγγων τεσσάρων, διαστημάτων τριῶν, τόνων δύο ἡμίσεως, ἡμιτονίων πέντε.

Τὸ δὲ διὰ πέντε συμφῶνον ὁμοίως κατὰ πάντα τὰ γένη φθόγγων ἐστὶ ε', διαστημάτων δ', τόνων τριῶν ἡμίσεως, ἡμιτονίων ἑπτὰ.

О симфониях

В полной системе существует шесть симфоний. Первая — кварта, вторая — квинта, превышающая кварту на тон, вследствие чего некоторые определили, что тоновый интервал — это разница в величине двух первых симфоний.

Третья [симфония], состоящая из этих двух, — октава, ибо квинта, добавленная к кварте, дает симфонные крайние [звуки октавы]. Этот способ называется [образованием] симфонии октавы.

Четвертая симфония — ундецима, пятая — дуодецима, шестая — двойная октава.

Можно придумать и большее [число] симфоний, соединяя их друг с другом, но [их] не выдержала бы высотность инструментов. Поэтому в соответствии с возможностью инструментов либо человеческого голоса все симфонии устанавливаются нами <только [в количестве] шести>.

Таким образом, симфония кварты в каждом ладе мелодии состоит из 4 звуков, 3 интервалов, 2 тонов и полутона [или] из 5 полутонов.

Аналогичным образом симфония квинты во всех ладах состоит из 5 звуков, 4 интервалов, 3 тонов и полутона [или] из 7 полутонов.

²⁵³ Вставка К. Яна (*Jan.* P. 339), а в издании М. Мейбома — ἕξ ὧν («которых шесть»).

Этот текст показывает, что в нем продолжается обсуждение проблем, связанных с симфониями. Но если в предыдущем параграфе рассматривалось, возможно, новое направление античного музыкознания, стремящегося зафиксировать отход от гегемонии одноголосия, то здесь целью автора стало знакомство будущих музыкантов с традиционными музыкально-теоретическими представлениями. Не исключено, что такая методика была вполне оправданной для учебника, предназначавшегося для тех, кто решил связать свою жизнь с практикой музыкального искусства.

Анализируя текст, прежде всего нужно понять, по какой причине необходимо было рассматривать количество симфоний в музыкальной системе. Не только у наших современников, но и у предшественников, трудившихся уже в период новоевропейской музыкальной цивилизации (как теоретиков, так и практиков), никогда не было желания узнать, сколько интервалов, принимающих активное участие в организации музыкальных структур, находится в рамках музыкальной системы. Однако для античных музыкантов и теоретиков это был весьма важный вопрос, связанный с особенностями воззрений на звуковую реальность.

Дело в том, что если мы не задумываемся над размерами нашей музыкальной системы, то только по той причине, что ее масштаб никак не влияет на нормы музицирования. Развитие инструментария, его разновидности и их диапазоны дают возможность без труда озвучить любой регистр. Ничего подобного не было в эпоху Античности, где тесситурные пределы инструментов были достаточно ограничены, что заставляло внимательно относиться к этой проблеме. А для этого нужно было постоянно знать существующие звуковые пределы, в которых могло совершаться музицирование. Ведь музыкальная система формировалась на основании многих данных, и в том числе в соответствии с диапазонами инструментов. Не случайно в науке о музыке система ассоциировалась с лирой или кифарой, а все ее звуки рассматривались как струны этого инструмента²⁵⁴. Так легче было толковать различные аспекты системы.

Конечно, в таких случаях самым совершенным образцом должен был служить человеческий голос, на который ориентировались все музыканты и мастера по созданию инструментов. Это обстоятельство сыграло решающую роль в том, что классическая форма ан-

²⁵⁴ См. § 6, сноску 195.

тичной музыкальной системы была двухоктавной. Подтверждение именно такой трактовки присутствует в одном из абзацев процитированного параграфа Гауденция: «Можно придумать и большее [число] симфоний, соединяя их друг с другом, но [их] не выдержала бы высотность инструментов» (*δυνατὸν μὲν οὖν καὶ πλείονας ἐπινοηθῆναι συμφωνίας συντιθεμένων τούτων ἀλλήλοις, ἀλλ' οὐκ ἂν ὑποφέροι τὴν τάσιν τὰ ὄργανα*).

То же самое обоснование можно найти в сочинении Макробия (*Somnium Scipionis* II 24)²⁵⁵:

...hic numerus symphoniarum ad musicam pertinet, quem vel flatus humanus intendere vel canere potest humanus auditus.	...в музыке достигается то число симфоний, которое либо доступно человеческому голосу ²⁵⁶ , либо до- пустимо для человеческого слуха.
--	---

Иначе говоря, двухоктавная музыкальная система ассоциировалась в сознании древних с той частью природного звукового пространства, которое могло быть освоено музыкально.

Причем нужно обратить внимание: когда автор учебника утверждает, что «в полной системе существует шесть симфоний» (*Συμφωνίαι δὲ εἰσὶν ἐν τῷ τελείῳ συστήματι τὸν ἀριθμὸν ἕξ*), то это далеко не все кварты, квинты и октавы, содержащиеся в ней. В сочинении Гауденция указываются только на те их варианты, которые участвуют в организации структуры музыкальной системы. Так, например, можно было бы насчитать восемь октав, десять квинт и 12 кварт. Но Гауденций, как и многие его предшественники, а также потомки, ведет речь лишь об интервальных единицах, важных для конструкции системы. Так он хотел еще раз сосредоточить на ней внимание будущего музыканта, но теперь уже в ракурсе важнейших для ее организации симфонных интервалов.

То, что он начал с кварты, объясняется все той же важнейшей особенностью античного музыкального мышления, для которого кварта была смысловым объемом, в котором разворачивались все

²⁵⁵ Макробий, Амвросий Феодосий (*Macrobius, Ambrosius Theodosius*) — римский писатель V в., либо конца IV — начала V в. Латинский текст цитируемого здесь фрагмента дается по изд.: *Ambrosii Theodosii Macrobiani. Commentarium in somnium Scipionis // Macrobius. Iterum recognovit Fr. Eyssenhardt. Lipsiae, 1883. P. 586–587.*

²⁵⁶ Буквально «дыханию», но явно подразумеваются диапазонные возможности голоса.

ладовые события. Поэтому каждый античный музыкант знал, что лад (τὸ γένος) — это «деление, возникающее в тетрахорде» (Ἡ ἐν τετραχόρδῳ γενομένη διαίρεσις. — *Vacch. Isag.* 21), или «некое подразделение четырех звуков» (γένος δέ ἐστὶ ποιά τεσσάρων φθόγγων διαίρεσις. — *Cleon. Isag.* 1). Именно по той же причине Аристоксен утверждает, что «сама природа мелоса представляет кварту [как] наименьшую из симфоний» (ἡ τοῦ μέλους φύσις αὐτὴ τὸ διὰ τεσσάρων ἐλάχιστον ἀποδίδωσι τῶν συμφώνων. — *Aristox. Elem. harm.* P. 27) или «наименьший [из симфонных интервалов] определяется самой природой звучания» (τὸ μὲν οὖν ἐλάχιστον κατ' αὐτὴν τὴν τῆς φωνῆς φύσιν ὄρισται. — *Ibid.*)

Следующая задача, стоявшая перед автором учебника, — познакомить читателя с традиционным объяснением, откуда появился интервал тона. Здесь Гауденций полностью следует уже упоминавшейся традиции, согласно которой этот интервал — результат обнаруженной разницы в величинах кварты и квинты.

Подобная тенденция продолжается и в следующем абзаце, где октава представлена как сумма кварты и квинты. Это также общеизвестное пифагорейское представление данного интервала, присутствующее в сочинениях различных авторов. Так, например, оно упоминается Никомахом, который говорит о «расстоянии [звучания] струн кварты или квинты»²⁵⁷, а также [о] соединении обоих [этих интервалов], называемом октавой» (διὰ τεσσάρων χορδῶν ἀπόστασις ἢ τε διὰ πέντε καὶ ἡ κατ' ἀμφοτέρων σύνοδος διὰ πασῶν λεγομένη. — *Nicom. Enchir.* 6). Аналогичную «экспозицию» октавы излагает Теон Смирнский, но уже в форме пропорциональных единиц (*Theon. Smyrn.* P. 62):

...ἐπεὶ τὸ διὰ πασῶν ἕκ τε τοῦ διὰ πέντε καὶ διὰ τεσσάρων συντίθεται καὶ εἰς ταῦτα διαίρεται, λόγος δὲ τοῦ μὲν διὰ πασῶν διπλάσιος.

...поскольку октава состоит из квинты и кварты и на них же подразделяется, то пропорция октавы удвоенная.

²⁵⁷ Нужно с пониманием отнести к фразе о «расстоянии струн кварты или квинты» (διὰ τεσσάρων χορδῶν ἀπόστασις ἢ τε διὰ πέντε). Ее автор, прославившийся в математике, был бесконечно далек от практики музицирования. Поэтому нет ничего удивительного, что он «выпустил» из текста слово, указывающее на «расстояние звучания» струн (то есть интервал), а не обычное их расстояние на инструменте.

Этот текст подразумевает арифметическое действие, при котором сумма пропорциональных отношений кварты (4 : 3) и квинты (3 : 2) дает октавную пропорцию — 2 : 1.

Следующий абзац учебника Гауденция посвящен симфонным интервалам, образованным при помощи добавления октавы: ундецима, дуодецима и двойная октава. История теоретического освоения последних двух проходила вполне спокойно, и они благодаря не только их слуховому восприятию, но и пропорциональной форме всегда признавались симфониями. Отношение дуодецимы 3 : 1, образованное сложением октавной (2 : 1) и квинтовой (3 : 2) пропорциональных форм, полностью соответствовало особенностям «кратной пропорции» (πολλαπλάσιος λόγος, лат. multiples), характеризовавшейся тем, что меньший член «помещается» в больший кратное число раз. А согласно установленным пифагорейцами правилам, интервалы, выражающиеся такими пропорциями, принадлежат к группе симфоний. Следовательно, аналогичное математическое выражение дуодецимы (3 : 1) и двойной октавы (4 : 1), упомянутых Гауденцием в анализируемом абзаце, также представлено кратными пропорциями²⁵⁸.

Но с ундецимой дело обстояло совершенно иначе, поскольку ее пропорция (8 : 3) относилась к разряду так называемых «эпимерных пропорций» (ἐπιμέρες λόγοι), в которых больший член содержит меньший целиком и еще более чем одну его часть. А согласно концепции пифагорейцев, это были пропорциональные выражения диафонных интервалов. Передавая их воззрения, Птолемей писал об ундециме так (*Ptolem. Harm. I 5*):

Τὸ δ' ἐκ τῆς διὰ πασῶν καὶ τῆς διὰ
τεσσάρων οὐκέτι διὰ τὸ ποιεῖν λόγον τὸν
τῶν ὀκτῶ πρὸς τὰ τρία, μήτη ἐπιμόριον
ὄντα μήτε πολλαπλάσιον.

Но [величина] из октавы
и кварты, 8 : 3, не создает
ни эпиморного отношения,
ни кратного.

Аристоксен еще до Птолемея, аргументируя свою точку зрения на ундециму, утверждал (*Aristox. Elem. harm. P. 25–26*):

Παντὸς γὰρ προστιθεμένου συμφώνου
διαστήματος πρὸς τῷ διὰ πασῶν
καὶ μείζονος καὶ ἐλάττονος καὶ
ἴσου τὸ ὅλον γίγνεται σύμφωνον.

Когда любой симфонный интервал —
больший, меньший или равный —
присоединяется к октаве, то целое
[также] оказывается симфонным.

²⁵⁸ О чем уже кратко упоминалось в «Начальном предуведомлении».

Согласно этому утверждению, присоединение симфонии кварты к симфонии октавы создает новый симфонный интервал дуодециму. Судя по тексту Птолемея, он также стоял на этой позиции (*Ptolem. Harm. I 5*):

Συμφωνίας δὲ ἡ μὲν αἴσθησις καταλαμβάνει τὴν τε διὰ τεσσάρων προσαγορευομένην καὶ τὴν διὰ πέντε, ὧν ἡ ὑπεροχὴ καλεῖται τόνοσ, καὶ τὴν διὰ πασῶν καὶ ἔτι τὴν τε διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων καὶ τὴν διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε καὶ τὴν δις διὰ πασῶν.

Чувство воспринимает [как] симфонии то, что именуется квартой и квинтой (превышение которой [над квартой] называется тоном), а также октавой и еще ундецимой, дуодецимой и двойной октавой.

Но приверженность пифагорейцев к однажды установленным правилам привела к тому, что они систематически исключали ундециму из группы симфоний. А когда их внимание обращали на реакцию слуха, которая при восприятии ундецимы по своим особенностям была тождественна перцепции всех остальных симфоний, то аргумент слуха, как всегда, отвергнулся.

Однако появление ундецимы среди симфоний в учебнике Гауденция свидетельствует о том, что памятники музыкознания и музыкальной педагогики, близкие к непосредственной практике музицирования, стали игнорировать устаревший подход пифагорейцев к данному вопросу.

То же самое можно фиксировать и в связи с содержанием заключительного раздела § 9. Его текст посвящен перечислению сведений о величинах симфонных интервалов, включающих различные количественные параметры:

- а) количество звуков в диатоническом ладу, охватываемых данным интервалом;
- б) количество интервалов, находящихся между этими последовательными звуками лада;
- в) объем каждого интервала, состоящий из определенного количества тонов и полутонов;
- г) интервальная величина, выраженная исключительно полутонами.

В этом информационном перечне важно отметить несколько знаменательных тенденций.

Обратим внимание, что каждый интервал представлен Гауденцием не как автономная акустическая величина, что было основой

пифагорейской концепции, а как отражение интервальной структуры, присутствующей «в каждом ладу» (ἐν παντὶ γένει). Безусловно, это явный отход от исключительно акустического анализа и шаг к его объединению с ладовым. Такое направление в учебнике, предназначенном для музыкантов-исполнителей, вполне естественно. В связи с этим следует отметить, что подобная методика представления интервалов обнаруживается не только в сочинении Гауденция, но и у другого позднеантичного автора (*Arist. Quint. De mus. I 8*):

τὸ μὲν οὖν τετράχορδον καλεῖται διὰ τεσσάρων, συνέστηκε δ' ἐκ τόνων δύο καὶ ἡμιτονίου, ἡμιτονίων ε, διέσεων ι·

Τὸ δὲ πεντάχορδον καλεῖται μὲν διὰ πέντε, σύγκειται δ' ἐκ τόνων γ ἡμίσεος, ἡμιτονίων ζ, διέσεων ιδ·

Τὸ δὲ δι' ὀκτὼ καλεῖται μὲν διὰ πασῶν, διατίθεται δὲ ἐκ τόνων ζ, ἡμιτονίων ιβ, διέσεων κδ.

Итак, тетрахорд называется квартой, а составлен он из двух тонов и полутона, пяти полутонов [и] десяти диесисов.

Пентахорд же называется квинтой, а образуется он из трех тонов [и] полутона, семи полутонов [и] 14 диесисов.

Октохорд²⁵⁹ же называется октавой, а устанавливается она из шести тонов, 12 полутонов [и] 24 диесисов.

А это свидетельство того, что такое описание интервалов стало весьма распространенным на закате Античности. Более того, оно даже попало в один из образцов древнеримской беллетристики, автор которой хотел продемонстрировать свое основательное знание теории музыки (*Mart. Cap. IX 933*)²⁶⁰:

quarum prima est διὰ τεσσάρων, quae Latine appellatur ex quatuor,

Первая [симфония²⁶¹] — кварта²⁶², которая по-латыни называется «из четырех»²⁶³,

²⁵⁹ Дословно: «[интервал] через все [звуки]».

²⁶⁰ Принято считать, что создатель этого опуса, Марциан Капелла, жил в первой половине V в.

²⁶¹ В предыдущем предложении речь идет о *symphoniae*.

²⁶² В данном латинском тексте термины «кварта» и «диесис» даются по-гречески.

²⁶³ Латинский вариант названия кварты *ex quatuor* («из четырех») возник как буквальный перевод греческого термина *διὰ τεσσάρων* («через четыре», «посредством четырех», «из четырех»).

et recipit sonos quattuor spatia
tria productiones duas et dimidi-
am, ...est autem hemitoniorum
quinque διέσεων decem.

пространство же [ее] состоит из четы-
рех звуков, трех восхождений²⁶⁴ и двух
с половиной [тонов]... а также пяти
полутонов или десяти диесисов.

Таким образом, можно предполагать, что авторы сочинений, фрагменты которых были здесь процитированы, указанный метод представления интервалов заимствовали из учебников, подобных Гауденциеву. Это лишь подтверждает предположение, что сочинение, которому посвящена настоящая монография, было на закате Античности не единственным из опусов, адресованных музыкантам-практикам.

В анализируемом § 9 есть еще одно проявление тенденции отступления от пифагорейских позиций и сближения с потребностями непосредственного музицирования.

Действительно, при изучении этого текста возникает мнение, что в учебнике также дискредитируется важнейшая часть пифагорейской теории, согласно которой тон делится на две неравные части, уже упоминавшиеся при обсуждении содержания § 3: малый полутон «лимма» (τὸ λεῖμμα) с пропорцией 256 : 243 и большой полутон «аптома» (ἡ ἀλοτομή) с отношением 2187 : 2048. По свидетельству Гауденция, в обиходе тех, кто занимался непосредственным музицированием, речь шла только о делении тона на два полутона, без каких-либо уточнений, касающихся их величины:

кварта, состоящая из «двух тонов и полутона, [является интервалом] из пяти полутонов» (τόνων δύο ἡμίσεις, ἡμιτονίων πέντε);

квинта, включающая в себя «три тона и полутон, [создает количество] из семи полутонов» (τόνων τριῶν ἡμίσεως, ἡμιτονίων ἑπτὰ);

октава, состоящая «из шести тонов, [идентична] 12 полутонам» (τόνων ἕξ, ἡμιτονίων δώδεκα);

ундецима, равная «восьми с половиной тонам, [выражается также] 17 полутонами» (τόνων ὀκτὼ ἡμίσεις, ἡμιτονίων ἕξ);

дуодецима протяженностью в «девять с половиной тонов [равна] 19 полутонам» (τόνων ἐννέα ἡμίσεις, ἡμιτονίων ἑθ’);

²⁶⁴ Как известно, термин *productio* произошел от глагола *produco*, среди значений которого есть «поднимать» и «возвышать». Представляется, что последнее из них достаточно хорошо отражает подразумеваемую в тексте мысль, которая, согласно современным представлениям, обозначается как «ступень» ладового звукоряда.

двойная октава объемом в «12 тонов [тождественна] 24 полутонам» (τόνων δώδεκα, ἡμιτονίων κδ').

Чтобы понять причины такого отхода от пифагорейской традиции, нужно учитывать ряд обстоятельств. Прежде всего следует уяснить, что принятое в пифагорейской школе деление тона на две неравные части было вынужденным шагом, поскольку в распоряжении математики еще не было средств для арифметических операций с иррациональными числами²⁶⁵. Пифагорейское объяснение этого «бесилия» выразалось следующим образом (*Ps.-Eucl. Sect. can. 16*):

Ὁ τόνος οὐ διαιρεθήσεται
εἰς δύο ἴσους οὔτε εἰς
πλείους.

Тон не будет делиться ни на две равные [части], ни на большее [их число].

Ἐδείχθη γὰρ ὡν ἐπιμόριος
ἐπιμόριον δὲ διαστήματος
μέσοι οὔτε πλείους οὔτε εἰς
ἀνάλογον ἐπίπτουσιν· οὐκ
ἄρα διαιρεθήσεται ὁ τόνος
εἰς ἴσα.

Ведь было показано, что [тон] — эпиморное отношение. При эпиморном же интервале в пропорции не оказывается средних [чисел] — ни многих, ни одного. Значит, тон не будет делиться на равные [части].

Согласно этому фрагменту, причина невозможности деления тона на две равные части заключается в особенностях его пропорционального выражения. Вместе с тем, как представляется, поиск математической формы такого полутона мог осуществляться пифагорейцами следующим образом²⁶⁶.

Он должен был отталкиваться от величин известных интервалов, образующих акустический состав самого популярного диатонического лада (снизу вверх): $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т. Пропорция кварты 4 : 3 была установлена пифагорейцами при помощи однострунного канона, а пропорциональное выражение тона 9 : 8, как уже указывалось, определено в качестве разницы между пропорциями квинты (3 : 2) и кварты (4 : 3). Чтобы использовать данные диатонического звуко-

²⁶⁵ Сопоставление с ныне существующими иными взглядами на эту проблему см.: *Герцман Е.* Легенда о темперации Аристоксена // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История. СПб.: Российский институт искусств, 2014. С. 13–25.

²⁶⁶ Изложенное далее является предположением, которое пока можно подтвердить только логикой освоения пифагорейцами музыкального звукоряда. Никаких письменных доказательств, способных засвидетельствовать подобное предположение, не сохранилось.

ряда для получения пропорции полутона, необходимо было из пропорции кварты «изъять» пропорциональную форму дитона, то есть двухтонового интервала. Зная математическое выражение тона (9 : 8), не составляло никакого труда получить дитоновую величину — 81 : 64. Заключительным этапом подобной арифметической операции должно было стать «освобождение» кварты (4 : 3) от дитоновой величины (81 : 64). Результат был очевиден: «лимма» — 256 : 243. Таково было представление о полутоне, расположенном между I и II степенями диатонического лада.

Далее возникала задача установить, как полученный полутон соотносится с оставшейся частью тона (9 : 8) и действительно ли он представляет собой точную половину тона. «Разность» пропорций тона (9 : 8) и «лиммы» (256 : 243) устанавливалась также достаточно легко, и, следовательно, «аптома» составляла пропорцию 2187 : 2048. Возможно таким образом в пифагорейской школе были «открыты» больший и меньший полутоны.

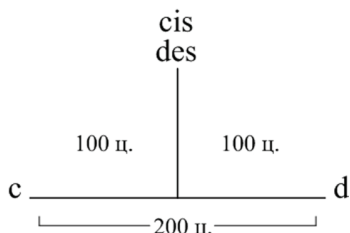
Теперь желательнее понять, имело ли это отношение к музыкальной практике или являлось следствием исключительно математических операций?

Чтобы решить эту задачу, вначале целесообразно перевести полученные пропорциональные данные в «центы»²⁶⁷ — то есть в единицу акустических измерений, способных помочь выяснить, какие потенциальные музыкальные возможности скрываются за математической формой этих интервалов.

Как известно, современный темперированный тон составляет 200 центов, тогда как тот, который условно называется «пифагорейским» (9 : 8), равен 204 центам. Исследователями установлено, что разница в 6–8 центов недоступна человеческому слуху и может быть выявлена только при помощи специальных акустических

²⁶⁷ Англ. — centus, что подразумевает величину в $1/100$ темперированного полутона. Перевод пропорций в центы осуществляется по известной формуле — $1200 \log_2 F_1/F_2$. Цент в качестве единицы измерения был введен в музыкальную акустику Александром Джоном Эллисом (1814–1890). См.: *Ellis A. J. On the musical scales of various Nations // Journal of the Society of Arts. 1885. Vol. 33. P. 485–527.* В результате цент стал неким «диагностирующим показателем», с помощью которого можно выявить отдельные особенности как античных, так и современных интервальных образований. Благодаря этому появляются условия для сопоставления некоторых (но далеко не всех) древних интервальных величин с новоевропейскими и, таким образом, более понятными с музыкальной точки зрения.

приборов. Следовательно, отличие темперированного тона от «пифагорейского» незаметно для слуха. Что же касается проявляющейся в центовом выражении взаимосвязи звуков, составляющих темперированные полутоны, то они с точки зрения индивидуальных «ладовых ресурсов» совершенно безлики, поскольку находятся на равных «акустических расстояниях» от контактирующих с ними ближайших звуков. В приводящейся далее схеме ясно видно, что расстояния cis — c и des — c, а также des — d и cis — d полностью идентичны, тогда как их «ладовое общение» предполагает совершенно иные связи:



Принципиально отличное происходит со звуками, находящимися на полутоновом расстоянии в рамках «пифагорейского тона», где «лимма» (256 : 243) равна 90 центам, а «аптома» (2187 : 2048) — 114 центам. Особенно важна разница между ними величиной в 24 цента, представляющая собой так называемую «комму» (τὸ κόμμα)²⁶⁸. В одном из анонимных источников о ней сказано (*Анон. De mus.* 76):

<p>Ὁ τόνος διαίρεται εἰς ἡμιτόνια ἄνισα δύο, εἷς τε μείζον καὶ ἔλαττον, ὧν τὸ μὲν μείζον κόμμα <τι ἀποτομήν> καλοῦσιν οἱ μουσικοί, τὸ δὲ ἔλαττον λείμμα.</p>	<p>Тон делится на два неравных полутона — на больший и меньший, среди которых сведущие в музыке <i>аптомой</i> называют [часть], большую на комму, а меньшую [они именуют] <i>лиммой</i>.</p>
--	---

Почти то же самое сказано в трактате Боэция, который, передавая античную традицию, приписывает эту дифференциацию тона знаменитому пифагорейцу Филолаю²⁶⁹: «Из него²⁷⁰ Филолай создает две части, одну, которая является большей половиной, он называет

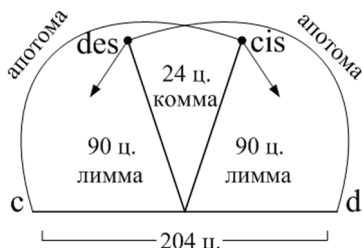
²⁶⁸ В данном контексте «комма» (τὸ κόμμα) — «то, что отрезано» (от глагола κόπτω — «отсекать»).

²⁶⁹ Филолай Тарентский (Φιλόλαος ὁ Ταραντίνος) — пифагореец, жизнь которого принято датировать V в. до н. э.

²⁷⁰ То есть тона.

“апотомой”, и оставшуюся [часть], которая меньшая половина, он называет “диесисом” ([хотя] потомки [решили] назвать его меньшим полутоном), а их разность — “коммой» (Ex hoc igitur duas Philolaus efficit partes, unam quae dimidio sit maior, eamque apotomen vocat, reliquam, quae dimidio sit minor, eamque rursus diesin dicit, quam posteri semitonium minus appellavere; harum vero differentiam comma. — *Boet. De instit. mus.* III 5).

Схематически подобную структуру тона удобно представить в таком виде²⁷¹:



При осмыслении этого графического изображения важно увидеть разницу между взаимоотношениями звуков, образующих интервалы, которые в современном музыкознании именуется «диатоническими полутонами» (des — c или cis — d) и «хроматическими» (des — d или cis — c). Первые составляют 90 центов, а вторые — 114 центов. В результате становится ясно: звуки, обрамляющие интервал, в который входит комма, «отталкиваются друг от друга». Не случайно «комма» с полным на то основанием названа «интервалом отталкивания»²⁷².

Вся эта информация может частично прояснить ладофункциональную ситуацию, происходившую в античной музыкальной практике. Конечно, не нужно думать, что все музыканты-исполнители, которые были весьма далеки от любой теоретической концепции, в том числе и от пифагорейской, в процессе музицирования следовали приведенным здесь точным величинам различных полутонов. Каждый из них осуществлял контакты между звуками, составляющими эти разные полутоны, в зависимости от степени владения

²⁷¹ Схема заимствована из работ А. С. Оголевца. См.: *Оголевец А. С. Основы гармонического языка.* М.; Л., 1941. С. 46; *Его же. Введение в современное музыкальное мышление.* М.; Л., 1946. С. 25, 38.

²⁷² Подробнее об этом см.: *Оголевец А. С. Основы гармонического языка.* С. 51.

навыками, необходимыми для музыканта-инструменталиста и обусловленными уровнем развития его профессионального слуха. Однако вряд ли следует сомневаться, что амплитуда всех этих вариантов была бесконечно широка. Поэтому тот из них, кто чувствовал необходимость активизировать тяготение одного звука в другой, мог использовать различные варианты, в том числе и интервал «лиммы». В противном случае он делал все возможное, чтобы избежать такого притяжения, и расширял полутоновое расстояние между звуками.

Все это входит в комплекс бесконечно широкой гаммы профессионального мастерства, степени развития слуха, глубокого осмысления образов исполняемого произведения и природных способностей. Музыкальная педагогика на протяжении всех исторических периодов своего развития стремилась самыми разными путями овладеть этими категориями. Естественно, что на ранних этапах эволюции, к которым относится античная эпоха, делались только первые шаги в данном направлении. Конечно, познание этой области древнего исполнительского искусства остается для современной науки недостижимым. Но сопоставление сложных многовековых отношений между наукой о музыке, в которой обсуждались теоретические аспекты указанных категорий, и музыкальной практикой показывает, насколько далеко музыканты-исполнители были от знакомства с такими понятиями, как «лимма», «аптома», «кома» и прочими. Поиск и «прощупывание» звукового пространства осуществлялись посредством хорошо известного во все эпохи метода проб и ошибок, где главными критериями являлись чувства и владение приобретенными профессиональными навыками.

Поэтому Гауденций, сообщая в своем учебнике об интервальных величинах и их составе, не мог ссылаться на конкретные и теоретически зафиксированные единицы, поскольку это запутало бы начавших приобщаться к музыкальному исполнительству. Данные термины появятся в его тексте впоследствии, когда будет осуществляться знакомство читателя с исключительно теоретическими категориями (см. § 13).

Нужно отметить, что Гауденций нашел правильное решение этого вопроса, оставив пока в стороне полутоновое разнообразие и указав лишь на существование полутонов. Более того, не следует считать автора анализируемого учебника последователем Аристотелеса, предложившего «геометрическую методику» деления тона на две равные части. Скорее всего, такое представление материала

было вызвано исключительно методико-педагогическими соображениями, главной целью которых являлось стремление дать учащемуся лишь самые общие знания о тех категориях, с которыми он встретится впоследствии.

Такой вывод соответствует также сопоставлению уже рассмотренных параграфов учебника с содержанием последующих. Действительно, в предыдущих разделах излагались упрощенные представления о музыкальном звуке, интервалах, ладах и музыкальной системе. Содержание же последующей группы параграфов сосредоточено на более глубоких данных, но не музыкальных, а акустико-математических. Этого не мог избежать в Античности никто из тех, кто занимался теорией музыки. Поэтому приобщение к ней будущих музыкантов-практиков стало естественным направлением и учебника Гауденция.

§ 10

Περὶ λογῶν παρὰ συμφωνιῶν

Λόγοι δὲ εἰσὶν ἐν ἀριθμοῖς ἡρῆ-
μένοι τῶν συμφωνιῶν καὶ δοκί-
μασθέντες ἀκριβῶς πάντα τρόπον
τῆς μὲν διὰ τεσσάρων ἐπίτριτος,
ὃν ἔχει τὰ κδ' πρὸς τὰ ιη'.

τῆς δὲ διὰ πέντε ἡμιόλιος, ὃν ἔχει
ὁ κδ' πρὸς τὸν ις'.

τῆς δὲ διὰ πασῶν διπλάσιος, ὃν
ἔχει ὁ κδ' πρὸς τὸν ιβ'.

τῆς δὲ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ
τεσσάρων διπλασιεπιδίμοιρος,
ὃν ἔχει ὁ κδ' πρὸς τὸν θ'.

Καὶ πάλιν τῆς μὲν διὰ πασῶν καὶ
διὰ πέντε τριπλάσιος, ὃν ἔχει ὁ
κδ' πρὸς τὸν ὀκτώ.

τῆς δὲ δις διὰ πασῶν τετραπλάσιος,
ὃν ἔχει ὁ κδ' πρὸς τὸν ἕξ.

О пропорциях симфоний

Существуют выявленные и точно
проверяемые любым способом про-
порции симфоний в числах:

для кварты — эпитрит, который со-
держит [отношение] 24 : 18;

для квинты — полуторное отношение,
которое выражается [числами] 24 : 16;

для октавы — удвоенное отношение,
которое определяется [как] 24 : 12;

для ундецимы — удвоенное сверх-
половинное²⁷³ отношение, которое
содержит 24 : 9;

для дуодецимы — тройное, которое
содержит 24 : 8;

для двойной октавы — четверное
отношение, которое содержит 24 : 6.

²⁷³ τὸ δίμοιρον — «половина».

Текст этого параграфа настолько ясен и прост, что нет необходимости в дополнительных комментариях, но для обозрения содержания данного параграфа в исторической перспективе без них не обойтись.

Основная цель, которую здесь ставил перед собой автор, — приобщить будущего музыканта к математическим выражениям симфонных интервалов. Для удобства и облегчения задачи Гауденций выбрал своеобразную методику: все пропорциональные формы интервалов начинаются с одного и того же бóльшего члена отношения — числа 24. Безусловно, такая форма подачи материала, возможно, упрощала теоретический процесс осмысления пропорций:

Интервал	Традиционные формы пропорций	Формы пропорций, принятые в учебнике
кварта	4 : 3	24 : 18
квинта	3 : 2	24 : 16
октава	2 : 1	24 : 12
ундецима	8 : 3	24 : 9
дуодецима	3 : 1	24 : 8
двойная октава	4 : 1	24 : 6

Вместе с тем принятый автором метод нарушал связь между происхождением перечисляемых интервальных пропорций и тем практическим опытом «деления» струны, с которым ежедневно сталкивались инструменталисты-струнники. Ведь традиционные формы пропорций 2 : 1, 3 : 2 и 4 : 3, обнаруженные когда-то пифагорейцами при работе с однострунным каноном, отражали способ «деления струны». Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с одним из описаний результатов работы с каноном, который был зарегистрирован, возможно, в эпоху появления трактата Гауденция (*Theon. Smyrn.* P. 57–58):

Ἀρκείτω δ' ἡμῖν ἐν τῷ παρόντι
διὰ τοῦ μήκους τῶν χορδῶν
δηλῶσαι ἐπὶ τοῦ λεγομένου
κανόνοϛ.

Пусть в данном случае нам будет достаточно продемонстрировать [их]²⁷⁴ по длине струн, на так называемом каноне.

²⁷⁴ То есть симфонные интервалы.

τῆς γὰρ ἐν τούτῳ μιᾶς χορδῆς
καταμετρηθείσης εἰς τέσσαρα ἴσα
ὁ ἀπὸ τῆς ὅλης φθόγγος τῷ μὲν
ἀπὸ τῶν τριῶν μερῶν ἐν λόγῳ
γενόμενος ἐπιτρίτῳ συμφωνήσει
διὰ τεσσάρων,

Τῷ δὲ ἀπὸ τῶν δύο, τουτέστι
τῷ ἀπὸ τῆς ἡμισείας, ἐν λόγῳ
γενόμενος διπλασίῳ συμφωνήσει
διὰ πασῶν,

Τῷ δὲ ἀπὸ τοῦ τετάρτου μέρους
γενόμενος ἐν λόγῳ τετραπλασίῳ
συμφωνήσει δις διὰ πασῶν.

ὁ δὲ ἀπὸ τῶν τριῶν μερῶν φθόγγος
πρὸς τὸν ἀπὸ τῶν δύο γενόμενος
ἐν ἡμιολίῳ συμφωνήσει διὰ
πέντε,

Πρὸς δὲ τὸν ἀπὸ τοῦ τετάρτου
μέρους γενόμενος ἐν λόγῳ τριπ-
λασίῳ συμφωνήσει διὰ πασῶν
καὶ διὰ πέντε.

ἐὰν δὲ εἰς ἐννέα διαμετρηθῇ ἡ
χορδή, ὁ ἀπὸ τῆς ὅλης φθόγγος
πρὸς τὸν ἀπὸ τῶν ὀκτῶ μερῶν ἐν
λόγῳ ἐπογδόῳ τὸ τονιαῖον
περιέξει διάστημα.

Когда одна струна на нем разделена
на четыре равные [части], то звук
от всей [струны], согласуясь в эпит-
ритном отношении со [звуком]
от трех частей, образует кварты.

А со [звуком] от двух [частей],
то есть половины, согласуясь в удво-
енном отношении, образует октаву,

со [звуком] же от четвертой части,
согласуясь в учетверенном отноше-
нии, образует двойную октаву.

Звук от трех частей со [звуком]
от двух, согласуясь в полуторном
отношении, образует квинту,

а со [звуком] от четвертой части
[струны], согласуясь в удвоенном
отношении, образует дуодециму.

Если же струна поделена на 9 [час-
тей], то звук всей [струны, находясь]
со [звуком] от 8 частей в отношении
эпогдооса²⁷⁵, будет охватывать тоно-
вый интервал.

Отсюда со всей очевидностью следует, что на каноне воспроизводились звуки, находящиеся в тех же пропорциях, которые отмечены в столбце таблицы, озаглавленном «Традиционные формы пропорций». Поэтому знакомство с обычными пропорциональными отношениями должно было в сознании учащихся выстроить связь между теорией пропорций и их непосредственным исполнением. Однако избранный Гауденцием путь, с одной стороны, облегчал умозрительное освоение всего пропорционального комплекса, а с другой — разрывал его связи с инструментальной практикой.

²⁷⁵ ἐπόγδοος (эпогдоос, от ἐπι — приставки со значением [здесь] «прибавления», «избытка» и порядкового числительного ὄγδοος — «восьмой», то есть буквально «превышающий восьмерку»). Таким образом, этот термин представляет пропорцию 9 : 8.

Конечно, подобные «конфликтные ситуации» — естественное следствие начальных шагов музыкальной педагогики при формировании учебных пособий. Но в истории этих взаимоотношений такие сложности должны быть зарегистрированы.

Приведенная таблица свидетельствует еще об одной очевидной тенденции, проявлявшейся в музыкальном обиходе времен создания учебника Гауденция. Как можно судить по всему своду сохранившихся материалов, уже тогда ни у кого не возникало сомнений, что ундецима — симфонный интервал. Трудно сказать, были ли среди музыкантов-практиков когда-либо дебаты по этому вопросу. Хотя все говорит о том, что слуховые критерии, всегда остававшиеся ведущими для тех, кто музицирует, не могли способствовать никаким сомнениям в этом вопросе. Во всяком случае, совершенно ясно, что к периоду жизни Гауденция ундецима постоянно занимала свое место среди симфоний. Воззрения, бытовавшие тогда по этой проблеме в музыкантской среде, коренным образом отличались от существовавших в сообществе теоретиков музыки. Достаточно наглядно об этом свидетельствует трактат Боэция, передающий мнения, принятые среди ученых.

Так, в своем сочинении он подробно объясняет, почему «ундецима, согласно пифагорейцам, не является консонансом» (*Diatessaron ac diapason non esse secundum Pythagoricos consonantias. — Boet. De instit. mus. II 27*). Однако в конце этой главы Боэций ставит в известность своего читателя: «Что об этих [проблемах] думает Птолемей, я добавлю позже» (*Quid vero de his sentiat Ptolomaeus, posterius arponam*). И действительно, в одной из последующих глав достаточно подробно передается точка зрения Птолемея, противоречащая концепции пифагорейцев. Но одновременно с этим сам Боэций пишет, что «система — это как бы заполненный остов гармонии, состоящий из соединения таких *симфоний*²⁷⁶, как октава, или ундецима, или двойная октава» (*Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens quale est vel diapason vel diapason et diatessaron vel bis diapason. — Ibid. IV 15*). И это не случайность, так как далее он утверждает: «составные *симфонии* — [это] дуодецима и ундецима» (*consonantiae*

²⁷⁶ Совершенно очевидно, что здесь и везде в трактате Боэция *consonans* — перевод греческой *ἡ συμφωνία*.

compositae diapason ac diapente et diapason ac diatessaron. — Ibid. V 12). То есть, несмотря на свою приверженность к пифагорейским традициям, он все же не игнорирует взгляды иных ученых, занимающих иную позицию.

Это, безусловно, отражает противоречивую ситуацию в науке о музыке, которая абсолютно не затрагивала среду музыкантов-практиков.

§ 11

Ἡ ἀνακάλυψις τῶν λόγων διὰ συμφωνίας

Τὴν δὲ ἀρχὴν τῆς τούτων εὐρέσεως
Πυθαγόραν ἱστοροῦσι.

λαβεῖν ἀπὸ τύχης παροίοντα χαλ-
κεῖον τοὺς ἐπὶ τὸν ἄκμονα κτύπους
τῶν ῥαιστήρων αἰσθόμενον δια-
φώνους τε καὶ συμφώνους. εἰσελθὼν
γὰρ εὐθύς τὴν αἰτίαν τῆς τε δια-
φορᾶς τῶν κτύπων καὶ τῆς
συμφωνίας ἠρέυνα. καὶ ταύτην
εὐρίσκει σταθμῶν διαφορῶν ἰδὼν
τὰς σφύρας, τοὺς δὲ ἐν τοῖς σταθμοῖς
λόγους τῶν μεγεθῶν αἰτίους τῆς
τε διαφορᾶς <τῶν διαφωνιῶν καὶ
συμφωνιῶν ψόφων>²⁷⁸.

Открытие пропорций симфоний

Рассказывают, что Пифагор обнаружил их обоснование²⁷⁷ [следующим образом].

Проходя по случаю мимо кузницы, он заметил, что удары молотов по наковальне [создают] симфонии и диафонии. Войдя [в кузницу], он сразу же стал выяснять причину отличия ударов и [возникающей в результате] симфонии. Он обнаруживает ее, увидев разницу [звучаний] в весе молотов и в том, что соотношения величин [их] весов являются причиной неодинаковых <звучаний диафоний и симфоний>.

²⁷⁷ Подразумеваются факторы, способствующие «открытию» симфонных интервалов.

²⁷⁸ Конъектура моя. Дело в том, что в рукописных текстах — τῆς τε διαφορᾶς καὶ συμφωνίας τῶν ψόφων («различия и симфонии звучаний»). При таком варианте не упоминается διαφωνία, которая противопоставляется συμφωνία, и о чем, собственно, в этом фрагменте идет речь. Поэтому представляется, что данная мысль должна была быть высказана несколько иначе, а это повлекло за собой необходимость в изменении грамматических форм слов.

Τὰς μὲν γὰρ ἐπίτριτον ἐν τοῖς σταθμοῖς ἐχοῦσας λόγον τοῖς ψόφοις διὰ τεσσάρων εὐρίσκει συμφωνούσας, τὰς δὲ τὸν ἡμιόλιον σταθμὸν ἐλκούσας ἐν τῷ κτύπῳ καταλαμβάνει τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν ἀποτελεῖν, τὰς δὲ διπλασίας τῷ σταθμῷ διὰ πασῶν συμφωνεῖν ἐν τοῖς ἤχοις αἰσθάνεται.

Ἐντεῦθεν ἀρχὴν τῆς τῶν συμφώνων ὁμολογίας πρὸς τοὺς ἀριθμοὺς ποιησάμενος μεταφέρει τὴν ἔρευναν ἐπὶ τρόπον ἕτερον.

Δύο γὰρ ἐξάψας χορδὰς ἴσας τε καὶ ὁμοίας καὶ τῆς αὐτῆς ἐργασίας, τῆς μὲν ἐξαρτὰ βάρος μερῶν τριῶν, τῆς δὲ ἐτέρας μερῶν τεσσάρων, καὶ κρούσας ἑκατέραν εὐρίσκει συμφώνους κατὰ τὴν διὰ τεσσάρων λεγομένην συμφωνίαν.

πάλιν δὲ ἑκατέρας ἐξάψας ἡμιόλια βάρη κρούσας εὐρίσκει συμφωνούσας αὐτὰς ἀλλήλαις κατὰ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν. διπλασίονα δὲ ἐπειδὴ τὰ βαρῆ καθήψε, διὰ πασῶν εἴρε συμφωνούσας τὰς χορδὰς. τριπλασίονα δὲ ποιήσας τὸ διὰ πασῶν τε ἅμα καὶ διὰ πέντε σύμφωνον ἐθεώρει. καὶ τὰ ἐξῆς ὁμοίως.

Ἄλλ' οὐδὲ τῇ πείρᾳ τούτων ἀρκεσθεῖς μόνη βασανίζει τρόπον ἄλλον τὴν μέθοδον.

При звучании симфоний кварты в весах [молотов] содержится отношение эпигрита. [Затем] он²⁷⁹ обнаруживает, что симфония квинты получается при ударе [молота], обладающего полуторным весом. При соотношении двойного веса в звучаниях согласуется октава.

Установив отсюда начало [изучению] соответствия симфоний пропорциям, создатель [этой теории] обращается к другому способу [анализа].

Натягивая две равные, одинаковые и изготовленные одним и тем же способом струны, он привешивает к одной вес в 3 части, а к другой — в 4 части и, бряцая каждую, обнаруживает [между их звучаниями] упомянутую симфонию кварты.

Затем опять, натягивая [струну] с полуторным весом [и] бряцая [ее], он обнаруживает, что они²⁸⁰ звучат между собой в созвучии квинты. Когда же он прикрепил [к одной из струн] двойной вес, то обнаружил, что струны звучат в октаву. Создав тройное отношение, он наблюдает созвучие дуодецимы и далее аналогично.

Однако, не удовлетворившись одним опытом этих [исследований], он испытывает другой метод.

²⁷⁹ То есть Пифагор.

²⁸⁰ Подразумевается одна, так называемая (в современном музыкантском обиходе) «пустая струна», не обремененная никаким весом, и другая — с соответствующим подвешенным к ней грузом.

Χορδὴν γὰρ τείνας ἐπὶ κανόνος
τινὸς καὶ τὸν κανόνα διελὼν εἰς
μέρη β', πρῶτον μὲν πᾶσαν
κρούσας, εἶτα τὸ ἥμισυ αὐτῆς τὸ
τῶν ἕξ μερῶν, σύμφωνον ἤυρισκε
τὴν πᾶσαν τῷ ἡμίσει κατὰ διὰ
πασῶν· ὅπερ καὶ ἐν ταῖς πρώταις
μεθόδοις ἐν διπλασίονι λόγῳ
κατελάμβανεν.

ἔπειτα πᾶσαν καὶ τὰ τρία μέρη
τῆς πάσης κρούσας τὸ διὰ τεσσάρων
<εὐρίσκει>²⁸² σύμφωνον.

Πᾶσαν δὲ καὶ τὰ δύο μέρη τῆς
πάσης κτυπήσας τὴν διὰ πέντε
συμφωνίαν εὐρίσκει, καὶ τὰς
ἄλλας ὁμοίως.

ἔπειτα καὶ ἄλλως πολυτρόπως
ταῦτα βασανίσας εὐρίσκει τοὺς
αὐτοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους ἐν
ἀριθμοῖς εἶναι τοῖς εἰρημένοις.

Натягивая струну на некий брусок²⁸¹
и деля брусок на 12 частей, он бряцает
вначале всю [струну], а затем полови-
ну, [состоящую] из 6 частей. [Так] он
обнаружил, что вся [струна] по отно-
шению к половине [звучит] в симфо-
нии октавы, которая и при начальных
методах [анализа] замечалась при
двойном отношении.

Затем, бряцая всю [струну] и три час-
ти всей [струны], он <обнаруживает>
созвучие кварты.

Ударяя же всю [струну] и две части
всей [струны], он обнаруживает сим-
фонию квинты и аналогично другие.

Потом многими способами²⁸³,
испытав их и по-другому, он обна-
руживает, что в указанных пропор-
циях существуют те же отношения
симфоний.

Эта «кузнечная легенда» передается во многих источниках (см., например: *Nicom. Enchir.* 6; *Boet. De instit. mus.* I 10 и др.). Она для Античности являлась весьма популярным неким «научным детективом», посредством которого ученые доводили до сведения общества одно из самых знаменитых открытий пифагорейской школы. И конечно, этот научный «подвиг», по сложившимся представлениям, мог совершить только глава школы — сам Пифагор. Хотя сохранившаяся информация об этой личности, лишенная «мифологического налета», вряд ли дает основание для убедительной аргументации такого вывода²⁸⁴.

²⁸¹ Об этом термине и его переводе см. дальнейшее изложение материала данного параграфа.

²⁸² Моя вставка вместо непонятого в данном контексте рукописного слова *ἑώρα* («веревка»).

²⁸³ Стилистика русского языка заставляет наречие *πολυτρόπως* заменить на его составляющие: *πολύ* — «намного» и *ὁ τρόπος* — «способ».

²⁸⁴ Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. СПб., 2018. С. 378–393.

Да и сама форма изложения кузнечной легенды говорит о весьма многом.

Действительно, ее содержание представлено в виде трех этапов, в течение которых якобы совершался процесс познания. Первый из них сюжетно связан непосредственно с кузницей, в которой вычисляются пропорциональные соотношения массы молотов. Второй — повторение той же операции, но уже с сопоставлением грузов, подвешенных к струнам. И наконец, третий этап — исследование сравнительного звучания частей струны, «натянутой на некий брус».

Для осмысления этого «сказания» нужно учитывать ряд важных обстоятельств.

Как уже указывалось, основной целью пифагорейской науки было познание законов природы, и среди них — выявление причин различных звучаний, являвшихся мельчайшей частью того объема проблем, которые исследовались приверженцами и последователями Пифагора. Методической основой их научных воззрений была искренняя вера в то, что все в природе регулируется одними и теми же законами, а задача науки состоит в том, чтобы их обнаружить. Поэтому процесс «открытия» законов образования симфоний, согласно сложившимся научным принципам, должен был начинаться с исследования «природных объектов», то есть тех, которые существовали в естественно-натуральных и нерукотворных проявлениях.

Это в полной мере относится и к пифагорейским поискам причин симфонных и диафонных звучаний, обнаружить которые в «живой природе» практически было невозможно. Поэтому вполне естественно, что само внимание пифагорейцев к симфонным интервалам, как уже упоминалось при обсуждении вступительного раздела учебника Гауденция, было привлечено процессом настройки струнных инструментов. Однако искренняя вера в сложившиеся научные представления и нежелание их пересматривать привели к необходимости «перестройки» последовательности исследования симфоний.

Ведь именно ради их познания был создан однострунный «канон». В тексте анализируемого параграфа термин \acute{o} $\kappa\alpha\lambda\acute{o}\nu$ появляется только при описании третьего этапа «кузнечной легенды». Этимологическая история этого термина достаточно хорошо отражает подлинный процесс образования и эволюции этого

инструмента. Первоначальное значение ὁ κανὼν — «прут», «брусок», то есть просто кусок дерева. Затем, после соответствующей обработки, когда этот обломок был не только отполирован, но и снабжен подобающими делениями на равные части, тот же ὁ κανὼν стал обозначать «линейку». А она послужила основой для создания однострунного инструмента, также получившего название ὁ κανὼν. Именно благодаря операциям с этим инструментом и были обнаружены данные, способствующие созданию симфонных интервалов²⁸⁵.

На этом, возможно, завершается этимологическая эволюция ὁ κανὼν, связанная с «кузнечной легендой». Но сама история его семантики продолжается. Как известно, разновидности ὁ κανὼν в качестве «линейки» использовались не только в музыке и математических дисциплинах, но и в других сферах. Одно из таких направлений запечатлено в предании о «каноне Поликлета»²⁸⁶. Желание при помощи ὁ κανὼν найти самые красивые и эстетически высоко оцениваемые части человеческого тела и их пропорциональные соотношения должно было распространиться в среде тех, кто работал в области изобразительных искусств. В результате к прежним значениям ὁ κανὼν добавилась «норма», нередко применявшаяся при оценке художественных произведений. Ну а его распространение не только в искусствах и искусствоведении рано или поздно привело к таким семантическим категориям, как «правило», «установление». Тогда и появились как государственные, так и церковные «каноны». Но все это было уже в «посткузнечную эпоху».

Возвращаясь к обсуждению самого «открытия», следует предположить, что реальные поиски «симфонных данных» осуществлялись на протяжении длительного исторического периода самыми разнообразными способами. Обретение же истины произошло после того, как были преодолены многие преграды, стоявшие на пути познания. В распоряжении науки есть одно ценнейшее свидетель-

²⁸⁵ В предложенном выше переводе § 11 учебника Гауденция ὁ κανὼν представлен как «брус», чтобы отразить историческую эволюцию инструмента, прошедшего путь от куска дерева до «канона», посредством которого были установлены пропорции симфонных интервалов.

²⁸⁶ Поликлет (Πολύκλειτος) — древнеэллинический скульптор и теоретик искусств второй половины V в. до н. э.

ство, зафиксированное в трактате Теона Смирнского. Но совершенно очевидно, что эти сведения дошли до него из более ранних источников, содержание которых передавалось из поколения в поколение. Эта информация говорит о весьма многом (*Theon. Smyrn.* P. 59–60):

Τάυτας δὲ τὰς συμφωνίας οἱ μὲν ἀπὸ βαρῶν ἤξιουν λαμβάνειν, οἱ δὲ ἀπὸ μεγεθῶν, οἱ δὲ ἀπὸ κινήσεων καὶ ἀριθμῶν, οἱ δὲ ἀπὸ ἀγγείων καὶ μεγεθῶν²⁸⁷.

Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεύς, ὃς φασι, καὶ οἱ περὶ τὸν Μεταποντῖνον Ἴππασον Πυθαγορικὸν ἄνδρα συνέπεσθαι τῶν κινήσεων τὰ τάχη καὶ τὰς βραδυτήτας, δι' ὧν αἱ συμφωνίαι <...> ἐν ἀριθμοῖς ἡγούμενος λόγους τοιοῦτους ἐλάμβανεν ἐπ' ἀγγείων.

ἴσων γὰρ ὄντων καὶ ὁμοίων πάντων τῶν ἀγγείων τὸ μὲν κενὸν ἐάσας, τὸ δὲ ἡμισυ ὑγροῦ <πληρώσας> ἐψόφει ἐκατέρω, καὶ αὐτῷ ἢ διὰ πασῶν ἀπεδίδοτο συμφωνία:

Одни считали, что эти симфонии получаются от веса [молотов], другие — от [их] величин, третьи — от [скорости] движений и [их] числовых выражений, четвертые — от сосудов и [их] величин.

Как говорят, Лас из Гермiony²⁸⁸ и последователи пифагорейца Гиппаса Метапонтийского²⁸⁹ [считали правильным] отслеживать быстроту и медленность движения, благодаря которым [возникают] симфонии <...>²⁹⁰, ведущий [экспериментатор] взял такие пропорции из чисел, [полученных при опытах] с сосудами.

Ведь при том, что все сосуды были равны и подобны [друг другу²⁹¹], он²⁹², оставив один пустым, а другой наполнив <наполнив> водой, ударял по каждому, и у него выходила симфония октавы.

²⁸⁷ Издатель сочинения Теона Смирнского Эд. Гиллер заключил в квадратные скобки καὶ ἀριθμῶν и καὶ μεγεθῶν Поскольку я не уверен, что эти слова «лишние», то включил их в перевод.

²⁸⁸ Лас Гермionyский — один из самых ранних древнеэллинических исследователей музыки. По свидетельству византийского словаря «Суда», основанного на античных источниках, Лас жил во время 58-й Олимпиады. В соответствии с принятыми ныне хронологическими вычислениями это 548–545 гг. до н. э. В том же источнике можно узнать, что Лас «первый написал сочинение о музыке» (πρῶτος δὲ... περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραφε).

²⁸⁹ Гиппас Метапонтийский (Ἴππασος Μεταποντῖνος) — пифагореец, который, по сообщениям источников, активно занимался изучением музыки.

²⁹⁰ Здесь в тексте обширная лакуна.

²⁹¹ То есть сделанные по одной конструкции.

²⁹² Возможно, здесь также подразумевался Пифагор.

θάτερον δὲ πάλιν τῶν ἀγγείων
κενὸν ἕων εἰς θάτερον τῶν
τεσσάρων μερῶν τὸ ἐν ἐνέχεε,
καὶ κρούσαντι αὐτῷ ἢ διὰ
τεσσάρων συμφωνία ἀπεδίδοτο,
ἢ δὲ διὰ πέντε, <ὄτε> ἐν μέρος
τῶν τριῶν συνεπλήρου, οὔσης
τῆς κενώσεως πρὸς τὴν ἑτέραν
ἐν μὲν τῇ διὰ πασῶν ὡς β' πρὸς
ἐν, ἐν δὲ τῷ διὰ πέντε ὡς γ'
πρὸς β', ἐν δὲ τῷ διὰ τεσσάρων
ὡς δ' πρὸς γ'.

Οἷς ὁμοίως καὶ κατὰ τὰς δια-
λήψεις τῶν χορδῶν θεωρεῖται,
ὡς προεῖρηται, ἀλλ' οὐκ ἐπὶ
μίας χορδῆς, ὡς ἐπὶ τοῦ κανόνος,
ἀλλ' ἐπὶ δυεῖν.

Δύο γὰρ ποιήσας ὁμοτόνους ὅτε
μὲν τὴν μίαν αὐτῶν διαλάβοι
μέσην πιέσας, τὸ ἡμισυ πρὸς
τὴν ἑτέραν συμφωνίαν τὴν διὰ
πασῶν ἐποίει· ὅτε δὲ τὸ τρίτον
μέρος ἀπολαμβάνοι, τὰ λοιπὰ
μέρη πρὸς τὴν ἑτέραν τὴν διὰ
πέντε συμφωνίαν ἐποίει·

ὁμοίως δὲ καὶ ἐπὶ τῆς διὰ
τεσσάρων· καὶ γὰρ ἐπὶ ταύτης-
μίας τῶν χορδῶν ἀπολαβὸν τὸ
τέταρτον μέρος τὰ λοιπὰ μέρη
πρὸς τὴν ἑτέραν συνῆπτεν.

ὁ δὲ καὶ ἐπὶ τῆς σύριγγος
ἐποίει κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.

οἱ δ' ἀπὸ τῶν βαρῶν τὰς
συμφωνίας ἐλάμβανον, ἀπὸ δυεῖν
χορδῶν ἐξαρτῶντες βάρη κατὰ
τοὺς εἰρημένους λόγους, οἱ δ'
ἀπὸ τῶν μηκῶν, καὶ τῶν χορδῶν
ἐπίεσαν, τὰς συμφωνίας ἐν ταῖς
χορδαῖς ἀποφανόμενοι.

Далее, оставляя один из сосудов пустым, он другой наполнял на одну четверть, и при ударе у него выходила симфония кварты.

Квинта же [получилась], когда он наполнял одну из трех [частей сосуда], причем пустота другого [сосуда] относилась к [звучанию наполненного следующим образом:] при октаве как 2 : 1, при квинте — 3 : 2, при кварте — 4 : 3.

Подобно этим [пропорциям], как сказано раньше, рассматриваются [симфонии] также при различиях струн, но не на одной струне, как на каноне, а на двух.

Сделав две [струны] одинаково натянутыми, когда он одну из них делил, зажав [ее] посредине, то половина по отношению к другой [струне] создавала симфонию октавы. А когда он брал третью часть, то остальные части по отношению к другой [струне] создавали симфонию квинты.

То же самое [произошло] и с квинтой: ибо и для нее, отделив на одной из струн четвертую часть, он согласовывал остальные части с другой [струной].

И на сиринге он это делал по той же пропорции.

Другие получали симфонии с помощью грузов, подвешивая к двум струнам тяжести в указанных пропорциях, а третьи — от длины и зажатия [частей] струн, выявляя на струнах симфонии.

Такое подробное описание передает то разнообразие экспериментов, которое осуществлялось учеными в поисках причин воз-

никновения симфонных интервалов. Как отмечено в тексте, в начале их действительно искали среди предметов, способных издавать звук, — в их величине и даже скорости их перемещения. Интерес к последнему был вполне закономерен для пифагорейцев, считавших, что «более быстрое движение — это более высокое [звучание]» (ἡ θάπτων κίνησις ὀξύτερα εἶναι. — *Ps.-Aristot. Probl. XIX 50*). Весьма показательны также описание экспериментов с сосудами, поразному наполненными водой. Это еще одна легенда, аналогичная «сказаниям» с молотами и с подвешенными к струнам грузами. Группой авторитетных исследователей давно доказано: чтобы получить от одинаковых струн звучание кварты и квинты, отношения подвешенных к ним грузов должны быть не в пропорции 4 : 3 и 3 : 2, как утверждает пифагорейская теория, а 16 : 9 и 9 : 4²⁹³. Еще сложнее обстоит дело с получением этих интервалов, когда речь идет о массах молотов.

Отсюда следует вполне определенный вывод, что в действительности первым и единственным экспериментом был тот, который в передаче Гауденция представлен последним, в качестве опыта с «неким брусом» (κλόνος τινός), то есть с однострунным канонем. Однако преклонение перед традициями пифагорейской науки требовало изменения очередности при описании процесса исследований. Ведь согласно пифагорейскому подходу к любым проблемам, истину нужно искать в естественных природных проявлениях. Поэтому при передаче развития научной мысли и анализа связанных с этим событий вначале внимание обращается на движение, являющееся главным источником звука при любых природных явлениях, начиная от шума, создаваемого ветром, и кончая знаменитой пифагорейской идеей о «гармонии сфер» (ἡ ἁρμονία τῶν σφαιρῶν)²⁹⁴.

²⁹³ *Oppermann H.* Eine Pythagoras legende // *Bonner Jahrbücher.* 1925. 130. S. 286; *Wolf A.* A History of science. Technology and Philosophy in the 16-th and 17-th Centuries. London, 1950. P. 281–281; *Szabò A.* Anfänge der griechischen Mathematik. München; Wien, 1969. S. 149 и другие.

²⁹⁴ Согласно воззрениям пифагорейцев, если любое движение, сталкивающееся с препятствием, порождает звучание, то перемещение небесных тел также не должно проходить в тишине, а подчиняться тем же всеобщим законам. Но поскольку космос творение демиурга (ὁ δεμιουργός — «создатель», «творец»), то он был создан по законам гармонии, которые проявились также и в особенностях земной музыкальной системы. Поэтому издающиеся при движении планет звуки находятся между собой в тех же интервальных отношениях, что и звуки известной музыкальной системы. Об этой концепции пифагорейцев существует большой

Затем описанию подлежала более земная процедура с сосудами, и лишь потом стало возможным указать на подлинный источник знаний об интервальных пропорциях — однострунный канон. К такой последовательности вынуждали пифагорейские представления о логике любого научного исследования.

Как известно, такие полуанекдотические описания научных открытий создаются в самые различные эпохи, и Античность здесь не является исключением²⁹⁵.

§ 12

Ὁ λόγος περὶ τόνον

Συμβαίνει δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων
τὸ τονιαῖον διάστημα λόγον
ἔχειν ἐπόγδοον.

εἰ γὰρ ἔστιν ὁ τόνος, ᾧ διαφέρει
τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων
σύμφωνον, ὑποκείσθω τὸ μὲν διὰ
τεσσάρων ἀριθμῶν ἕξ καὶ ὀκτώ,
τὸ δὲ διὰ πέντε ἀριθμῶν ἕξ καὶ
ἐννέα. ἡ μὲν οὖν ὑπεροχὴ τοῦ
ἡμιολίου λόγου πρὸς τὸν ἐπίτριτον
λόγος ἐστίν, ὃν ἔχει τὰ ὀκτῶ πρὸς
τὰ ἐννέα.

ἔστι δὲ καὶ ἡ ὑπεροχὴ <τοῦ διὰ
πέντε πρὸς τὸ διὰ τεσσάρων>²⁹⁸
τόνος, λόγον ἄρα ἕξει ὁ τόνος,
ὃν τὰ ὀκτῶ πρὸς τὰ ἐννέα.

Пропорция тона

Из сказанного следует, что тоновый интервал имеет пропорцию 9 : 8.

Ведь если существует тон, которым симфония кварты отличается от квинты, то пусть будет установлена кварта, [выражающаяся] числами 6 и 8, а квинта — числами 6 и 9. [Значит, здесь] существует превышение гемиольной²⁹⁶ пропорции над эпипритной²⁹⁷ пропорцией, которая выражается [отношением] 8 к 9.

[А поскольку] превышение квинты над квартой [составляет] тон, то тон будет выражаться пропорцией, которая [состоит из чисел] 8 к 9.

свод литературы на всех языках. На русском см.: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. С. 171–181; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. II. Софисты. Сократ. Платон. С. 609–612.

²⁹⁵ Достаточно только вспомнить легенду о том, что Архимед открыл знаменитый закон гидростатики, принимая ванну, а Исаак Ньютон — закон всемирного тяготения, сидя в саду и задумавшись над причиной падения яблока.

²⁹⁶ Термин ἡμιόλιος состоит из приставки ἡμι («полу», «наполовину») и прилагательного ὅλος («целый», «полный»), что в целом дает — «полуторный».

²⁹⁷ «Эпитрит» (ἐπίτριτος) — «превышающий на треть».

²⁹⁸ В рукописном варианте все наоборот: ἡ ὑπεροχὴ τοῦ διὰ τεσσάρων πρὸς τὸ διὰ πέντε τόνος («превышение кварты над квинтой — тон»). Несмотря на то, что все

При первом знакомстве с текстом данного параграфа может возникнуть впечатление, что это повторение того, что уже было изложено в ряде предыдущих параграфов. В действительности это не так.

Если систематизировать сведения о тоне, с которыми будущий музыкант ознакомился до чтения § 12, то можно фиксировать следующее:

в § 3 было обращено внимание на то, что термин $\acute{o} \tau\acute{o} \nu\omicron\varsigma$ имеет несколько значений, среди которых главные — интервал тона и тональность;

в § 5, посвященном ладам, обсуждалась такая часть тона, как «диесис», поскольку без осмысления особенностей этого интервала невозможно понять своеобразие некоторых ладовых форм;

в § 6 рассматривалось участие тона и его частей в структуре музыкальной системы, и это также вынужденный шаг, поскольку без знания ее интервальных особенностей недоступно осознание организации всей структуры;

в § 9 возникла аналогичная задача при изучении величин симфонных интервалов, поскольку некоторые из них состоят из тонов и полутона: кварта — $2\frac{1}{2}$ т., квинта — $3\frac{1}{2}$ т., октава — 6 т., ундецима — $8\frac{1}{2}$ т., дуодецима — $9\frac{1}{2}$ т., двойная октава — 12 т.

Цель последнего из указанных параграфов заключалась в том, чтобы познакомить учащегося с возможностью деления звукового пространства, охватываемого каждым из перечисленных интервалов. Ведь в будущем ему предстояло «рассекать» на интервалы ту же самую звуковую сферу. Поэтому знакомство с ее тоновой и даже полутоновой градацией также весьма важно.

Таким образом, во всех предыдущих разделах тон выступал как некая побочная деталь, необходимая для познания других музыкальных категорий. В комментариях же, сопровождавших указанные параграфы, обсуждались более широкие проблемы, связанные с интервалом тона, в том числе и представленные в § 12. Однако читатель учебника Гауденция не ознакомился с этими комментариями и поэтому при достижении данного параграфа не был знаком с самым главным, по представлениям античной науки, аспектом интервала тона — его пропорциональным выражением и методикой его установления.

издатели не обратили внимание на этот lapsus, он не может быть принят, и поэтому здесь текст соответствующим образом изменен.

Поэтому содержание текущего параграфа следует рассматривать как своеобразный информационный итог сведений об интервале тона. Очевидно, понимая, что для музыканта-практика такие сведения не самые главные, Гауденций не спешил сообщить эту информацию и не представил ее в начальных разделах учебника.

Однако все сведения, зафиксированные в его тексте, как мы видим, связаны не с мелодическими или ладовыми особенностями интервала тона и окружающих его звуков, а с пропорциональным выражением. Сразу же нужно отметить, что такое направление в исследовании тона присутствовало только в тех памятниках музыковедения, которые строго следовали пифагорейской традиции.

Так, например, в античном научном обиходе существовало предание о том, как была установлена пропорциональная величина тона. Она изложена в трактате Теона Смирнского (*Theon. Smyrn.* P. 66–67):

οἱ δὲ παλαιοὶ πρῶτον διάστημα τῆς φωνῆς ἔλαβον τὸν τόνον, ἡμίτονιον δὲ καὶ δίεσιν οὐχ ἠγοῦντο. Древние брали тон в качестве начального интервала звучания, а полутон и диесис не считали [такowymi].

ὁ δὲ τόνος εὐρίσκετο ἐν ἐπογδῶ λόγῳ ἐν τε δίσκων κατασκευαῖς καὶ ἀγγείων καὶ χορδῶν καὶ αὐλῶν καὶ ἐξαρτήσεων καὶ ἄλλων πλειόνων πλειόνων. Тон же [у них] получался в пропорции 9 : 8 благодаря [особым] конструкциям дисков и сосудов, [а также] при подвешиваниях [грузов к] струнам, [опытах с] авлосами и многими другими [способами]²⁹⁹.

τὰ γὰρ ἢ πρὸς τὰ θ' ἐποίει τονιαίου ἀκούειν διαστήματος. Ведь [отношение] 8 к 9 заставляло услышать [звучание] тонового интервала.

Совершенно очевидно, что это предание появилось как отголосок «кузнечной легенды» (см. § 11) и в его основе также лежало стремление связать поиски тонового интервала с явлениями, близкими к естественной природе. Но круг поисков здесь был достаточно ограничен, и вместо молотов «кузнечной легенды» появились только диски и сосуды. В данном описании подразумеваются издававшие разные звуки диски и сосуды, наполненные неодинаковым

²⁹⁹ Буквальный перевод этого фрагмента таков: «Тон же они получали в пропорции эпогдоос при [соответствующем] устройстве дисков, сосудов, струн, авлосов, при подвешиваниях [грузов к струнам] и многими другими [способами]». В этом перечне, очевидно, первое упоминание струн подразумевает сопоставление их звучаний при разной длине или вибраций различных их «отрезков». Второе же, но уже без упоминания струн, предполагало подвешивание к ним различных грузов.

количеством воды. При таких экспериментах стремились установить пропорциональные формы музыкальных интервалов.

В связи с этим целесообразно напомнить, что в одной из схолий к сочинению Платона «Федон» (*Plat. Phaed.* 108d) рассказывается, как «Некий Гиппас³⁰⁰ изготовил 4 медных диска так, что их диаметры были равны, а толщина первого диска составляла 4 : 3 ко второму, 3 : 2 к третьему и 2 : 1 к четвертому. Ударенные же они издавали некую симфонию» (Ἴππασὸς γὰρ τις κατεσκεύασε χαλκοῦς τέτταρας δίσκους οὕτως ὥστε τὰς μὲν διαμέτρους αὐτῶν ἴσας ὑπάρχειν, τὸ δὲ τοῦ πρώτου δίσκου πάχος ἐπίτριτον μὲν εἶναι τοῦ δευτέρου ἡμιόλιον δὲ τοῦ τρίτου, διπλάσιον δὲ τοῦ τετάρτου κρουμένους δὲ τούτους ἐπιτελεῖν συμφωνίαν τινά)³⁰¹.

Эти свидетельства и приведенные в предыдущем параграфе показывают, что упоминаемые Гауденцием диски и сосуды не являются его фантазией, а передают лишь информацию, бытовавшую в античной науке. А она представляет собой лишь исторически более позднюю трактовку, с явным литературно-художественным налетом, представленную в том виде, которая соответствовала общенаучным концепциям пифагорейской школы.

Конечно, более близкое к реальным событиям описание получения пропорции тона можно обнаружить в сочинении Теона Смирнского, где он передает соответствующий метод работы с однострунным каноном (*Theon. Smyrn.* P. 58):

ἐὰν δὲ εἰς ἐννέα διαμετρηθῆ ἡ χορδή, ὁ ἀπὸ τῆς ὅλης φθόγγος πρὸς τὸν ἀπὸ τῶν ὀκτῶ μερῶν ἐν λόγῳ ἐποδόφ τὸ τονιαῖον περιέξει διάστημα.

Если же струна поделена на 9 [частей], то звучание всей [струны, находясь] со [звучанием ее] 8 частей в отношении эподооса, будет охватывать тоновый интервал.

Однако и такой путь к «открытию» пропорции тона весьма сомнителен. Действительно, все сохранившиеся описания «деления» струны при работе с каноном ограничиваются только обнаружением пропорций октавы, квинты и кварты. Как свидетельствуют дошедшие до нас источники, все остальные интервалы были получены элементарными арифметическими действиями³⁰².

³⁰⁰ Имеется в виду уже упоминавшийся Гиппас Метапонтийский (см. сноску 289).

³⁰¹ Греческий текст по изд.: *Bekkeri I.* In Platonem a se editum commentaria critica. Accedunt scholia. Tomus alter. Berolini, 1823. P. 381–382.

³⁰² Как это описано в комментарии, сопровождающем § 9.

Данное предположение подтверждается и таким важным источником, как трактат Псевдо-Евклида «Деления канона». Представленная в нем методика пользовалась в Античности непререкаемым авторитетом, и даже фрагменты текста этого сочинения цитировались другими авторами (см., например: *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 30, 90–92, 98).

В одном из параграфов этого опуса якобы описывается работа со струной канона, «разделенной» на соответствующие отрезки. Знакомство с ним создает впечатление своеобразного «геометрического» обследования, где струна представлена как плоскость, а границы звучащих отрезков как геометрические точки, зафиксированные буквами алфавита (*Ps.-Eucl. Sect. can.* 8):

Ἐὰν ἀπὸ ἡμιολίου διαστήματος ἐπίτριτον διάστημα ἀφαιρεθῆ, τὸ λοιπὸν καταλείπεται ἐπόγδοον.

Ἔστω γὰρ ὁ μὲν **A** τοῦ **B** ἡμιόλιος, ὁ δὲ **Г** τοῦ **B** ἐπίτριτος· λέγω ὅτι ὁ **A** τοῦ **Г** ἐστὶν ἐπόγδοος.

Ἐπεὶ γὰρ ὁ **A** τοῦ **B** ἐστὶν ἡμιόλιος, ὁ **A** ἄρα ἔχει τὸν καὶ τὸ ἡμισυ αὐτοῦ. ὀκτὼ ἄρα οἱ **A** ἴσοι εἰσὶ δώδεκα τοῖς **B**· πάλιν ἐπεὶ ὁ **Г** τοῦ **B** ἐστὶν ἐπίτριτος, ὁ **Г** ἄρα ἔχει τὸν **B** καὶ τὸ τρίτον αὐτοῦ. ἐννέα ἄρα οἱ **Г** ἴσοι εἰσὶ δώδεκα τοῖς **B**. δώδεκα δὲ οἱ **B** ἴσοι εἰσὶν ὀκτὼ τοῖς **A**· ὀκτὼ ἄρα οἱ **A** ἴσοι εἰσὶν ἐννέα τοῖς **Г**· ὁ **A** ἄρα ἴσος ἐστὶ τῷ **Г** καὶ τῷ ὀγδόῳ αὐτοῦ, ἄρα ὁ ἐστὶν ἐπόγδοος.

Если от гемиольного интервала будет отнят эпитритный интервал, то остается остаток — 9 : 8.

Пусть **A** будет гемиольным к **B**, а **Г** — эпитритом к **B**. Я утверждаю, что **A** находится [в отношении] 9 : 8 к **Г**.

Поскольку **A** является гемиольным к **B**, то **A** содержит **B** и его половину. Значит, 8 **A** равно 12 **B**. Далее, так как **Г** является эпитритом **B**, то **Г** содержит **B** и его треть. Следовательно, 9 **Г** составляет 12 **B**. Но 12 **B** равно 8 **A**, значит, 8 **A** — это 9 **Г**. Таким образом, **A** равно **Г** и его восьмой части. Стало быть, **A** составляет 9 : 8 от **Г**.

Столь детальная «геометрическая рекогносцировка» является лишь стремлением обосновать то, что уже было известно и сказано в первом предложении. А в нем представлены результаты арифметического действия, благодаря которому была обнаружена искомая пропорция. Этот вывод подтверждается и одним из следующих параграфов того же источника (*Ibid.* 13):

Λοιπὸν δεῖ περὶ τοῦ τονιαίου διαστήματος διελεῖν, ὅτι ἐστὶν ἐπόγδοον.

Наконец, необходимо рассказать о тоновом интервале, что такое эпогдоос³⁰³ [9 : 8].

³⁰³ Об этом термине см. сноску 275.

Ἐμάθομεν γάρ ὅτι ἐὰν μὲν ἀπὸ ἡμιόλιου διαστήματος ἐπίτριτον διάστημα ἀφαιρεθῆ, τὸ λοιπὸν καταλείπεται ἐπόγδοον. ἐὰν δὲ ἀπὸ τοῦ διὰ πέντε τὸ διὰ τεσσάρων ἀφαιρεθῆ, τὸ λοιπὸν τονιαίον ἐστὶ διάστημα: τὸ ἄρα τονιαίον διάστημα ἐστὶν ἐπόγδοον.

Мы изучили, что если от гемиольного интервала будет отнят эпитритный интервал, то остаток составит эпогдоос [9 : 8]. Если же от квинты будет отнята кварта, то остаток представит собой тоновый интервал. Значит, тоновый интервал — эпогдоос [9 : 8].

Более того, та же самая тенденция явно наблюдается и в других источниках. Так, Никомах дважды затрагивает вопрос о тоновом интервале и дважды дает на него однозначный ответ, аргументируя одинаковыми данными. Например, в одном разделе своего трактата он пишет (*Nicom. Enchir.* 5):

ὥσπερ καὶ ὁ τῆς διὰ πέντε λόγος ὁ ἡμιόλιος σύστημα εὐρίσκεται ἐπίτριτου τε ἅμα καὶ ἐπογδόου· ὁ ἄρα τόνος ἐπόγδοον.

Поскольку гемиольная пропорция квинты оказывается системой эпитрита вместе с эпогдоосом, то, стало быть, тон [выражается] эпогдоосом.

В данном фрагменте сообщается, что гемиольная пропорция, обозначающая квинту (3 : 2), составлена из двух других — эпитритной, то есть квартовой (4 : 3), и эпогдооса, то есть тоновой (9 : 8).

В другом же разделе своей работы Никомах словно расшифровывает предыдущий «пропорционный текст» и переводит его в интервальную лексику. Но содержание остается прежним (*Ibid.* 6):

τὸ ἄρα μεταξὺ τῆς διὰ πέντε καὶ τῆς διὰ τεσσάρων τούτέστιν ᾧ ὑπερέχει ἢ διὰ πέντε τῆς διὰ τεσσάρων, ἐβεβαίουτο ἐν ἐπογδώ λόγῳ ὑπάρχειν, ἐν ᾧ περ τὰ ἐννέα πρὸς τὰ ὀκτώ.

Таким образом, оказалось, что [интервал] между квинтой и квартой, то есть [величина], на которую квинта превосходит кварту, выражается в эпогдоосном отношении, при котором [образуется пропорция] 9 : 8.

Той же традиции следует и Теон Смирнский, когда передает воззрения не предшественников, а свои собственные (*Theon. Smyrn.* P. 62):

ἐπεὶ δὲ καὶ τὸ διὰ πέντε τοῦ διὰ τεσσάρων ὑπερέχει τόνῳ, τὸ μὲν γὰρ διὰ πέντε τριῶν τόνων ἐστὶ καὶ ἡμιτονίου, ὁ δὲ τόνος ἐν ἐπογδώ λόγῳ φαίνεται καὶ τὸ ἡμιόλιον τοῦ ἐπίτριτου ὑπερέχειν ἐν

Так как квинта превосходит кварту на тон (поскольку квинта состоит из трех тонов и полутона), а тон [выражается] пропорцией эпогдоос, то оказывается, что и гемиольная пропорция превосходит эпитритную

ἐπογδόω· ἀπὸ γὰρ ἡμιολίου λόγου οἶον τοῦ τῶν θ' πρὸς τὰ ζ' ἀφαιρέ-
θέντος τοῦ ἐπιτρίτου λόγου τῶν η' πρὸς τὰ ζ' λείπεται λόγος ἐπόγδοος ὁ τῶν θ' πρὸς τὰ η'·

на эпогдоос, ибо когда от полуторной пропорции, например 9 : 6, отнимается эпитритная, например 8 : 6, то остается отношение эпогдооса — 9 : 8.

Таковы общеантичные воззрения, которым следовал Гауденций в своем учебнике. В заключение обсуждения данного параграфа желательно понять, как материал такого рода связан с практикой музицирования, к которой готовились будущие музыканты, изучавшие этот учебник. Ответ здесь, конечно, однозначный: это жонглирование пропорциями не имеет никакого отношения к творчеству музыканта-практика. Следовательно, единственный вывод, который можно сделать в результате рассмотренного материала § 12, — стремление его автора приобщить будущего музыканта к основам бытовавшей тогда теории, в которой ведущее положение продолжали занимать идеи пифагорейцев.

Аналогичную тенденцию, но касающуюся иного интервала, полутона, можно наблюдать и в следующем параграфе.

§ 13

Ὁ λόγος περὶ λείμμα καὶ πρόβλημα τῶν ἀνίσων ἡμιτονίων

Τὸ δὲ ἡμιτόνιον καλούμενον οὐκ ἔστιν ἀκριβῶς ἡμιτόνιον· λέγεται δὲ κοινῶς μὲν ἡμιτόνιον³⁰⁵, ἰδίως δὲ λείμμα, καὶ ἔχει λόγον, ὃν τὰ σμγ' πρὸς τὰ σνς'.

Πρώτως οὖν θεωρητέον, ὅτι λόγον ἔχει τὸ καλούμενον ἡμιτόνιον, ὃν τὰ σμγ' πρὸς τὰ σνς', εἶτα ὅτι τὰ σμγ' πρὸς τὰ σνς' ἔλαττον περιέχουσιν ἡμιτονίου διάστημα.

Пропорция лиммы и проблема двух неравных полутонов³⁰⁴

Так называемый полутон в действительности не является полутоном. Вообще-то он называется полутоном, но в собственном смысле он именуется «лиммой». Она обладает отношением, которое [выражается числами] 243 к 256.

Вначале необходимо показать, что пропорция так называемого полутона составляет 243 к 256, а затем, что [отношение] 243 : 256 охватывает интервал меньший, чем полутон.

³⁰⁴ В этой публикации объединены в один параграф тексты, которые в издании Карла Яна представлены как § 13 и § 14. Такое соединение было обусловлено общей тематической направленностью указанных разделов.

³⁰⁵ Фрагмент λέγεται δὲ κοινῶς μὲν ἡμιτόνιον в издании М. Мейбома отсутствует.

Ἐκκεῖσθω γάρ τις φθόγγου
δύναμις ἐν ἀριθμῶ τῷ ξδ' καὶ
τούτῳ παρακεῖσθω φθόγγος τόνον
ἀπέχων, τουτέστιν ἀριθμῶν οβ',
καὶ ἔτι τούτοις τρίτος παρακεῖσθω
φθόγγος ἀπέχων τόνον ἀπὸ τοῦ
δευτέρου, τουτέστιν ἀριθμῶν
πα'.

ὁ δὲ τέταρτος εἰς συμπλήρωσιν
τοῦ τετραχόρδου λαμβανόμενος,
ἀνάγκη τῷ πρώτῳ διὰ τεσσάρων
σύμφωνος, λόγον ἔξει πρὸς τὸν
ξδ' τὸν ἐπίτριτον, τουτέστιν <τοῦ
ἀριθμοῦ ἔσται τρίς καὶ τετρά-
κις>³⁰⁶, ὅπερ ἔστιν ἐν τελείοις
ἀριθμοῖς ὁ τῶν σνς' πρὸς τὰ
σμγ'.

καὶ ὅσοι δὲ ἐν μείζουσιν ἀριθμοῖς
μετὰ δύο ἐπογδόους τὸ λείπον
τοῦ τετραχόρδου συμπληροῦσι,
κατὰ τοῦτον τὸν λόγον ἀνα-
πληρώσουσι, τουτέστιν ὃν ἔχει
τὰ σμγ' πρὸς τὰ σνς'.

Τοῦτου δὲ θεωρηθέντος πάλιν
ῥητέον, ὅτι οὗτος ὁ λόγος ἐλάττων
ἡμιτονίου. ἔστι μὲν γὰρ ἐλάττων
ἢ ἐφεπτακαιδέκατος ὁ σνς' τοῦ
σμγ'. δύο δὲ ἐφεπτακαιδέκατοι
συντεθέντες οὐ συμπληροῦσιν
ἐπόγδοον, ὥστε ὁ μὲν ἐφεπτα-
καιδέκατος λόγος λείπει ἡμισυς
εἶναι ἐπογδόου.

Пусть будет взято какое-то значение
звука, определяемое числом 64,
и пусть с ним будет сопоставлен
звук, отдаленный [от него] на тон,
то есть [выражающийся] числом 72,
и еще пусть с ними будет сопостав-
лен третий звук, отстоящий на тон
от второго, то есть [выражающийся]
числом 81.

Четвертый звук, берущийся для за-
вершения тетрахорда, обязательно
согласующийся с первым в кварте,
создает отношение эпитрита к [числу]
64, то есть <он будет состоять из того
же числа 64, но утроенного и учетве-
ренного>, что в целых числах состав-
ляет 256 к 243.

[Пропорции] же, которые в больших
числах заполняют остаток тетрахорда
после двух эпогдоосов, будут запол-
нять его согласно этому отношению,
то есть [пропорцией], которая содер-
жит [числа] 256 : 243.

Исходя из такого рассмотрения, вновь
необходимо сказать, что это отноше-
ние³⁰⁷ меньше, чем полутон. Ведь
256 : 243 меньше, чем 18 : 17, посколь-
ку 18 : 17, сложенное дважды, не об-
разует 9 : 8, поэтому отношению
18 : 17 не хватает 256 : 243, чтобы
быть половиной 9 : 8.

³⁰⁶ Конъектура моя, поскольку данный отрывок параграфа явно сохранился в искаженном виде: τουτέστιν ἀριθμῶν ἔσται πέντε καὶ τρίτου («то есть он будет состоять из чисел 85 и [ego] трети»). Предложенное К. Яном исправление представляется весьма сомнительным: καὶ ὁ τέταρτος ἄρα φθόγγος πρὸς τὸν τρίτον λόγον ἔξει τῶν πέντε γ' πρὸς τὰ πέντε («следовательно, четвертый звук к третьему имеет отношение 85 и $\frac{1}{3}$ к 81»). Обсуждение содержания данного отрывка см. далее.

³⁰⁷ То есть пропорция лиммы 256 : 243.

ὁ δὲ τῶν σνς' πρὸς τὰ σμγ' λειπόμενος καὶ τοῦ ἑφεπτακαιδέκατος εἶναι, πολὺ ἄν μᾶλλον λείποιο ἥμισυς εἶναι τοῦ ἐπογδοῦ. ἐλάττων ἄρα τὸ λεγόμενον ἡμιτόνιον τοῦ ἀληθῶς ἡμιτονίου, διόπερ λείμμα ἐκλήθη, καὶ λόγον ἔχει, ὃν τὰ σμγ' πρὸς τὰ σνς'.

Τοῦ δὲ λείμματος τὸ λείπον εἰς συμπλήρωσιν τόνου καλεῖται ἀποτομή, κοινῶς δὲ καὶ αὐτὸ ἡμιτόνιον, ὥστε ἔσται τῶν ἡμιτονίων τὸ μὲν μεῖζον, τὸ δὲ ἔλαττον.

χρηταὶ δὲ τὸ μὲν διατονικὸν γένος τῷ ἐλάττονι, τὸ δὲ χρωματικὸν ἀμφοτέροις.

Но [отношение] 256 : 243 — недостающее даже до 18 : 17, и тем более оно не достигает до половины 9 : 8. Значит, то, что называется полутоном, в действительности меньше, чем полутоном, а потому это названо лиммой³⁰⁸, которая имеет отношение 243 к 256.

Остающийся же от лиммы [интервал] для заполнения тона называется апотомой. А обычно и он [называется] полутоном, поэтому среди полутонов один больший, другой меньший.

Диатонический лад пользуется меньшим [полутоном], а хроматический — обоими.

В этом параграфе вновь затрагивается одна из сложнейших проблем античного музыкознания, уже частично освещавшаяся как в § 3, так и в § 9. Она во многом затрудняет познание важных ладово-акустических норм древней музыкальной практики.

Как уже указывалось, ее истоки связаны с пифагорейской музыкально-теоретической традицией и обусловлены тем, что античная математика оперировала исключительно целыми числами. В результате интервал тона, определявшийся как пропорция 9 : 8, не мог быть разделен на две равные части. Поэтому абсолютное большинство источников наполнено именно этими сведениями. Однако из сферы художественной практики по данной проблеме, к сожалению, нет никаких известий. Даже предложенная Аристоксеном и прогремевшая в свое время «геометрическая методика» деления тона на две равные части, вызвавшая бурю негодования пифагорейцев, не помогает приоткрыть завесу над акустическими тенденциями музыкальной практики.

Как показывает текст анализируемого § 13, Гауденций видел свою задачу в том, чтобы ввести музыканта-практика в теоретический аспект данной проблемы, постоянно обсуждавшейся в античном музыкознании. Поэтому целесообразно вкратце осветить ее историческую перспективу, чтобы понять, какие трудности стояли не

³⁰⁸ τὸ λείμμα — «остаток».

только перед читателем, приобщающимся к этому весьма сложному материалу, но и перед самим автором.

Основываясь, как и прежде, на датированных источниках, следует отметить, что стоявший у истоков непифагорейского музыкознания Аристоксен вообще не затрагивал этот вопрос, поскольку в его сочинении даже нет слов ἡ λεῖμμα и ἡ ἀποτομή. Более того, и пифагореец Никомах также фактически прошел мимо них, упомянув лишь однажды (*Nicom. Enchir.* 8) слово ἡ λεῖμμα, когда цитировал фрагмент из «Тимея» Платона, в котором рассказывается, как творец вселенной, конструируя космос, «заполнил лиммой эпогдооса расстояния гемиольных и эпитритных интервалов» (ἡμιολίων δὲ καὶ ἐπιτρίτων διαστάσεων διάστασιν τῷ τοῦ ἐπογδοῦ λείμματι συνεπληροῦτο. — *Plat. Tim.* 36a–b).

Общепринятое отношение к этой проблеме присутствует и в трактате Птолемея, который в одной из глав утверждает: «Так называемая лимма меньше полутона» (καλουμένην δὲ λεῖμμα, ἐλάττονα εἶναι ἡμιτονίου. — *Ptolem. Harm.* I 10). Затем следует математическое доказательство с активным использованием «пропорциональной эквилибристики». После этого дается вывод, который ни для кого не был секретом (*Ibid.*):

τὸ ἔλαττον ἄρα τοῦ τρίτου τόνου τμήμα ἐντὸς ἀπειλήπται τοῦ διὰ τεσσάρων πρὸς τῷ διτόνῳ, ὥστε τὸ μὲν τοῦ λείμματος μέγεθος ἔλαττον ἡμιτονίου συνάγεσθαι, τὸ δὲ διὰ τεσσάρων ὅλον ἔλαττον δύο καὶ ἡμίσεος τόνων.

Итак, внутри кварты, кроме дитона, остается меньшая часть третьего тона, поэтому величина лиммы получается меньше полутона, а полная кварта — меньше двух с половиной тонов.

Эту же тему Птолемей затрагивает, когда критикует последователей Аристоксена (*Ibid.*):

ἴδοιμεν δ' ἂν ἔτι καὶ τὸ τῆς δείξεως αὐτῶν εὐηθες ἐπιλογισάμενοι τὸ μέγεθος τῆς τοῦ λείμματος πρὸς τὸ ἡμιτόνιον παραλλαγῆς. ἐπειδὴ γὰρ εἰς ἴσους μὲν δύο λόγους οὔτε ἐπόγδοος, οὔτε ἄλλος τις διαιρεῖται τῶν ἐπιμορίων.

Мы могли бы увидеть наивность представленных ими доказательств в отличии величины лиммы от полутона. Ведь ни эпогдоос [9 : 8], ни любая другая [пропорция] эпимориев³⁰⁹ не делится на два равных отношения.

³⁰⁹ Об этом термине см. выше.

А далее вновь следует общеизвестное математическое обоснование. Поэтому нет ничего удивительного, что в этом же ракурсе данную проблему рассматривает и комментатор Птолемея Порфирий (*Porph.* In Harm. Ptol. comm. P. 129):

Ἐπαξ γὰρ τοῦ τόνου δειχθέντος ἐπογδοοῦ καὶ τοῦ διὰ τεσσάρων ἐπιτρίτου δῆλον αὐτόθεν γίνεται, καθ' ἃ καὶ Εὐκλείδης ἔδειξε καὶ ὁ Πτολεμαῖος, τὸ τὴν ὑπεροχὴν, ἢ ὑπερέχει τὸ διὰ τεσσάρων τοῦ διτόνου, καλουμένην δὲ λεῖμμα, ἔλαττον εἶναι ἡμιτονίου.

Однажды уже стало непосредственно очевидным, в соответствии с учением Евклида и Птолемея, [относительно] эпогдоосной [пропорции] тона и эпитритной [пропорции] кварты: превышение кварты над дитоном, называемое лиммой, меньше полутона.

Детально эту тему описывает в своем опусе современник Никомаха и Птолемея Теон Смирнский. И это также находится в полном соответствии с основным направлением античного математического музыкознания. Более того, последний из указанных авторов использует для доказательства те же самые аргументы, на которых основывался в своем учебнике Гауденций. И именно это обстоятельство дало основание для вышепредложенной конъектуры по исправлению сохранившегося искаженного фрагмента³¹⁰.

Условно эту часть текста Теона Смирнского можно дифференцировать на несколько разделов, правда, изложенных весьма «разбросанно». Но при их систематизации выявляются вполне конкретные эпизоды этого «сюжета». В первом из них автор указывает на расхождение в научном сообществе по вопросу о полутоне (*Theon. Smyrn.* P. 67):

ἀμέλει περὶ τοῦ ἐφεξῆς διαστήματος καλουμένου ἡμιτονίου διαφέρονται, τῶν μὲν τέλειον ἡμιτόνιον αὐτὸ λεγόντων, τῶν δὲ λεῖμμα.

Конечно, относительно следующего интервала, именуемого полутоном, [мнения] расходятся: одни называют его полным полутоном, другие — лиммой.

Совершенно очевидно, что это указание, с одной стороны, на приерженцев теории Аристоксена, а с другой — на продолжателей пифагорейской традиции.

Затем Теон Смирнский объясняет своему читателю этимологическое обоснование термина «лимма» (*Ibid.* P. 70):

³¹⁰ См. сноску 306.

τὸ δὲ λεγόμενον λειμμα εἶ τις ἐρωτῶν τίνας ἐστὶ λειμμα, δεῖ εἰδέναι ὅτι ἐστὶ τοῦ διὰ τεσσάρων τῶ γὰρ διὰ τεσσάρων λείπει πρὸς τὸ γενέσθαι δύο ἡμισυ τόνων τελείων.

Если бы кто-то спросил о так называемой «лимме»: почему она «остаток», то необходимо знать, что она [остаток] кварты, ибо получается, что в кварте от двух полных тонов остается [лишь] половина [тона].

Для историков музыки это очевидное указание, что в тетрахордной ладовой форме присутствует лимма, то есть не хроматический полутон, а диатонический.

Далее Теон представляет лимму в рамках музыкальной системы (Ibid. P. 91):

Καὶ τὸ λοιπὸν εἰς τὴν νῆτην τῶν διεζευγμένων ἔσται τὸ διεσιαῖον λειμμα πρὸς συμπλήρωσιν τοῦ διὰ τεσσάρων πρὸς τὴν νῆτην ὑπερβολαίων.

Диесисная лимма³¹¹ будет остатком к нэте [тетрахорда] отделенных, при заполнении кварты до нэты [тетрахорда] верхних.

Эти слова означают, что в музыкальной системе, начиная от верхнего устоя тетрахорда отделенных (e), который одновременно является и нижним устоем тетрахорда верхних, вплоть до нэты, то есть его верхнего устоя, наряду с двумя тонами появляется и лимма:

256 : 243		9 : 8	9 : 8
лимма		тон	тон
$\frac{1}{2}$ т.		1 т.	1 т.
e	f	g	a
нэта	трита	паранэта	нэта

Ну а метод математического анализа тетрахорда Теон представляет в такой форме (Ibid. P. 67–68):

δεῖ δὲ ἐπογδοῦ ἐλόγδοον λαβεῖν, ἐπειδὴ τὸ διὰ τεσσάρων ἐπίτριτον μεῖζόν ἐστὶ διτόνου.

Поскольку эпитритная кварта больше дитона, нужно взять [кроме одного] эпогдооса [и другой] эпогдоос.

³¹¹ Очевидно, выражение τὸ διεσιαῖον λειμμα («диесисная лимма») подразумевало соединение таких интервальных категорий, как полутон (по одному из значений термина «диесис», см. сноску 171) и величины, меньшей полутона. Возможно, по представлениям автора этого фрагмента, такое соединение поможет сформировать в сознании читателя верное представление об описываемом интервале.

λαμβάνομεν οὖν τὸν πυθμένα τὸν ἐπόγδοον τὸν ἦ καὶ θ', καὶ τὰ ἦ ἐφ' ἑαυτά, εὐρίσκομεν ξδ', εἶτα τὰ ἦ ἐπὶ τὰ θ', καὶ γίνεται οβ', εἶτα τὰ θ' ἐφ' ἑαυτά, καὶ γίνεται πα' ἦ θ' ξδ' οβ' πα'.

Εἶτα πάλιν τούτων ἕκαστον ληφθήτω τρίς, καὶ ἔσται τὰ μὲν ξδ' τρίς ρϑβ', τὰ δὲ οβ' τρίς σις', τὰ δὲ πα' τρίς σμγ' ἦ θ' ξδ' οβ' πα' ρϑβ' σις' σμγ'.

Εἶτα προστίθεμεν τοῖς σμγ' ἀπὸ τῶν ρϑβ' ἐπίτριτον τὸν σνς' ὥστε εἶναι τὴν ἕκθεσιν τοιαύτην ἐπόγδοος πυθμὴν θ' ἦ, δευτεροὶ ξδ' οβ' πα', τρίτοι ἐπόγδοοι ἀλλήλων δύο ρϑβ' σις' σμγ'.

κείσθω καὶ ὁ τοῦ ρϑβ' ἐπίτριτος ὁ σνς', ἔσται τοῦτο τὸ ἐπίτριτον συμπληρωμένον ὑπὸ δύο τόνων καὶ τοῦ εἰρημένου λείμματος.

Итак, мы берем в качестве основания эпоγδοос 8 : 9. И, [умножив] 8 на себя, мы получаем 64, затем 8 [умножаем] на 9, получается 72. Потом, [после умножения] 9 на себя, получается 81. [В результате возникает ряд]: 8, 9, 64, 72, 81.

Затем снова пусть каждое из этих чисел будет умножено на 3, тогда окажется, что трижды 64 [составляет] 192, трижды 72 — 216, а трижды 81 — 243. [Значит, мы получаем новый ряд чисел]: 8, 9, 64, 72, 81, 192, 216, 243.

Затем мы сопоставляем 243 с эпитритмом от 192, [выражающимся числом] 256, так чтобы получилась следующая последовательность: эпоγδοος [в качестве] основания — 9 : 8; вторые [эпоγδοосы в числах] — 64, 72, 81³¹²; третьи эпоγδοосы (по два [числа по отношению] друг к другу) — 192, 216, 243³¹³.

Пусть будет установлен эпитритт к 192, [равный] 256, и пусть этот эпитритт будет заполнен двумя тонами и указанной лиммой.

ρϑβ'	— σις'	— σμγ'	— σνς'	192	— 216	— 243	— 256
ἐπόγδοος	ἐπόγδοος	λεῖμμα		τον	τον	лимма	
ἐπίτριτος — διὰ δ'				эпитритная [пропорция] кварты			

Не следует историку музыки оценивать научный уровень математического аспекта этого текста. С точки же зрения формирования пропорций музыкальных интервалов процитированный текст демонстрирует, какие трудности нужно было преодолевать при методике, основанной только на сопоставлении целых чисел. Чтобы получить пропорцию кварты (4 : 3), нужно было исходное

³¹² То есть 72 : 64, 81 : 72.

³¹³ Речь идет о таких формах пропорций, как 216 : 192 и 243 : 216.

число 64 умножить на 4 и на 3. Именно тогда и возникало искомое отношение эпитрита $256 : 192 (= 4 : 3)$. Но для получения пропорции самого низкого интервала тетраходно-ладовой организации — лиммы — необходимо было четырежды увеличенное то же самое число 64 ($= 256$) сопоставить с трижды увеличенным числом 81 ($= 243$). Приблизительно такие же операции проделывались и для получения двух тонов по $9 : 8$ каждый: один раз как результат сопоставления уже полученной цифры 243 с трижды увеличенным числом 72 ($= 216$), а второй раз — полученное число 216 сравнить с уже установленным членом эпитритной пропорции 192.

Таким образом, представленные в учебнике Гауденция пропорции, составляющие звуки диатонического тетраchorда, являются итогом серии математических операций, которые в форме таблицы, отражающей поэтапный процесс их установления, может быть зафиксирован в таком виде:

$256 : 243$	$9 : 8$	$9 : 8$	
$256 : 243$	$243 : 216$	$216 : 192$	
$(64 \times 4) : (81 \times 3)$	$(81 \times 3) : (72 \times 3)$	$(72 \times 3) : (64 \times 3)$	
гипата	паргипата	лиханос	гипата

Все эти математические процедуры, по представлениям Гауденция, а возможно, и части всего музыкально-педагогического сообщества, предстояло освоить стремившемуся приобщиться как к теории, так и к практике музыки. Многовековая разобщенность этих двух направлений должна была длительный исторический период противиться нахождению целесообразных и плодотворных методик познания. Не исключено также, что и в обеих группах были противники такого сближения. Поэтому на раннем этапе их «стыковки», к которому относится и создание учебника Гауденция, нельзя было избежать «перегибов» то в одну, то в другую сторону. Очевидно, анализируемый параграф, как и многие другие, может рассматриваться как образец превалирования спекулятивно-математической части над музыкально-практической.

Вместе с тем нужно отметить, что материал, представленный в § 14, не был чем-то уникальным для античной науки о музыке. Именно эти же числовые данные обнаруживаются также

в анонимном и недатированном трактате «Псевдо-Никомаха»³¹⁴ (*Ps.-Nicom. Excerpta 2*):

Εἰσὶν οἱ ἀριθμοί, ἐξ ὧν ποιοῦσιν οἱ κατὰ τὴν μουσικὴν τὰ τονιαῖα διαστήματα...

Λαμβάνουσιν ἀριθμὸν ἐπίτριτον, τὸν σνς πρὸς τὸν ρςβ, καὶ ἀπὸ τούτου τοῦ ρςβ διὰ τῶν ἐπογδόων λόγων, ἐν οἷς θεωρεῖται τὰ τονιαῖα διαστήματα, (καὶ τοῦ καταλειπομένου λείμματος)³¹⁵ συμπληροῦσι τὸ σνς.

ἐπιτείνουσι τοίνυν ἀπὸ τοῦ ρςβ τόνον καὶ ποιοῦσι τὸν σις, ὅς ἐστιν ἐπόγδοος τοῦ ρςβ· περιέχει γὰρ τὸν ρςβ καὶ τὸ ὄγδοον αὐτοῦ τὰ κδ.

καὶ πάλιν ἀπὸ τοῦ σις ἐπιτείνουσι τόνον καὶ ποιοῦσι τὸν σμγ ἐπόγδοον ὄντα τοῦ σις· περιέχει γὰρ αὐτὸν καὶ τὸ ὄγδοον αὐτοῦ τὰ κςζ.

εἰς δὲ τὴν συμπλήρωσιν τοῦ διὰ τεσσάρων καὶ σνς ἀριθμοῦ λείπει τὰ ιγ, ἄπερ οὔτε τοῦ πρώτου τόνου ἐστὶν ἡμίση, τοῦ ἐν τῷ κδ ἀριθμῷ θεωρουμένου, οὔτε τοῦ δευτέρου, τοῦ ἐν τῷ κςζ.

Существуют числа, из которых занимающиеся музыкой создают тоновые интервалы...

Они получают эпитритное отношение 256 : 192 и заполняют [число] 256 от 192 посредством [двух] порций 9 : 8, в которых выражаются тоновые интервалы и то, что остается [от кварты] — лимма.

Поэтому они³¹⁶ восходят на тон от 192 и создают [число] 216, которое является эпогдоосом от 192, поскольку оно содержит 192 и [еще] его восьмую часть — 24.

Затем от 216 они восходят на тон и создают [число] 243, являющееся эпогдоосом от 216, ибо оно содержит его [полностью] и его восьмую часть — 27.

Но при заполнении кварты от числа 256 остается 13, которое не является ни половиной первого тона, выражающегося числом 24, ни [половиной] второго, [выражающегося числом] 27.

Итак, совершенно очевидно, что речь идет о том же числовом воплощении тетрахорда, который выписан в трактате Теона Смирнского и в учебнике Гауденция: 256 — 243 — 216 — 192. А это говорит о том, что подобная числовая последовательность была принята во многих других опусах, не дошедших до нас.

³¹⁴ Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков. С. 62–100.

³¹⁵ Конечно, остается непонятным появление здесь скобок, поскольку заключенный в них текст содержит продолжение предшествующей информации. Поэтому в переводе пришлось отказаться от них.

³¹⁶ То есть «те, кто занимается музыкой».

Однако с точки зрения не математической, а музыкальной информации самый большой интерес в анализируемом § 14 опуса Гауденция привлекает заключительное предложение, в котором сообщается, что в диатоническом ладу используется лимма, а в хроматическом — как лимма, так и апотома. Учитывая данные, уже обсуждавшиеся при анализе § 9 и касающиеся направленности тяготений звуков, окружающих эти интервалы, важно понять, как сведения, сообщаемые Гауденцием, могут помочь глубже осмыслить особенности античных ладообразований.

Относительно ладофункционального содержания диатоники они не вносят ничего нового, и эта система вполне ясна:

h		c		d		e
гипата	$\frac{1}{2}$ т.	паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	гипата
	90 ц.		204 ц.		204 ц.	

Эти акустические данные содержат уже упоминавшиеся два типа тяготений³¹⁷: полутоновое — паргипаты к гипате, как к нижнему тетраходному устою, и тоновое — притяжение лиханоса к гипате, как верхнему тетраходному устою. Поэтому первое квалифицируется как активное, а второе — как пассивное. В результате паргипата представляется активным неустоем, а лиханос — пассивным.

Сообщение же Гауденция о хроматике можно трактовать двояко. Один из допустимых вариантов предполагает использование двух интервалов лиммы. В этом случае структура хроматического лада должна быть представлена так:

h		c		des		e
гипата	$\frac{1}{2}$ т.	паргипата	$\frac{1}{2}$ т.	лиханос	$1\frac{1}{2}$ т.	гипата
	90 ц.		90 ц.		318 ц.	

Здесь, при традиционном тяготении паргипаты к нижней гипате, лиханос изменяет направление своего притяжения в сторону паргипаты. Такую теоретическую форму хроматического лада можно найти в столь авторитетном источнике, как трактат Птолема (*Ptolem. Harm. II 14*), в котором сообщаются данные о «хроматическом ладе

³¹⁷ См. комментарий, сопровождающий § 7.

по Эратосфену»³¹⁸ (τὸ χρωματικὸν γένος κατὰ Ἐρατοσθένη) с такой интервальной последовательностью: 20 : 19 — 19 : 18 — 6 : 5. При их точном переводе в центы получается следующая акустическая структура: 89 ц. — 93,5 ц. — 315,5 ц. Учитывая уже указанный порог слухового восприятия в 6 — 8 центов, речь может идти о ладово-акустическом варианте, идентичном тому, который подразумевается в сообщении Гауденция, поскольку разница интервальных шагов в 318 ц. и 315,5 ц. для слуха недоступна.

Что же касается второй его версии хроматики, в которой участвуют обе разновидности полутона — и лимма, и апотома, — то ее интервальный состав в таблице принимает такую форму³¹⁹:

h		c		cis		e
гипата	1/2 т.	паргипата	1/2 т.	лиханос	1 1/2 т.	гипата
	90 ц.		114 ц.		294 ц.	

Здесь отражена иная направленность тяготения лиханоса, который уже явно «отталкивается» от паргипаты и находится в сложных гравитационных отношениях с верхним тетраходным устоем. Такая ладофункциональная конфигурация преобразует традиционную форму хроматического лада и с успехом может быть использована в музыкальном творчестве. В свидетельских показаниях Птолемея (Ibid.) можно найти интервал в 294 ц. в «хроматическом ладе по Архиту»³²⁰ (τὸ χρωματικὸν γένος κατ' Ἀρχύτον): 28 : 27 — 243 : 224 — 32 — 27. При буквальном переводе в центы это образование дает следующие величины: 63 ц. — 141 ц. — 294 ц. С вариантом, сообщенным Гауденцием, общим является только один интервал в 294 ц. Поэтому проблема, связанная с такой информацией, должна быть предметом дальнейшего исследования. Его целью является установление, насколько реальной могла быть такая акустическая структура хроматического лада.

³¹⁸ Эратосфен (Ἐρατοσθένης) — древнеэллинический ученый, жизнь и деятельность которого принято связывать с рубежом III–II вв. до н. э.

³¹⁹ К сожалению, терминология и структура современной музыкальной системы не в состоянии указать другой хроматический полутон вверх от C кроме Cis, поскольку вместе с этим «утрачивается» ступень III общей конструкции лада, так как вместо нее получается еще один вариант ступени II. При знакомстве с этой таблицей такую условность нужно обязательно учитывать.

³²⁰ Архит Тарентский — ученый-пифагореец IV в. до н. э.

Однако в любом случае все подобные сведения, содержащиеся в рассмотренных параграфах учебника Гауденция, пока говорят о двух кардинальных направлениях этого опуса: приобщение музыкантов-практиков к теории музыки и отдельные, весьма расплывчатые данные о некоторых особенностях музыкальной практики. Но все говорит о том, что теоретическая часть явно превалирует над практической. Насколько справедлив такой предварительный вывод, покажет дальнейший анализ памятника.

§ 14

Ἀριθμητικὰ διαγράμμα τα περὶ τετραχόρδου

Τούτων οὖν οὕτως ὑποτεθέντων ἐκκείσθω τὸ διάγραμμα τῶν φθόγγων διατονικὸν μετὰ τῶν ἐπιβαλόντων τοῖς φθόγγοις ἀριθμῶν ἐν τῷ αὐτῷ διαγράμματι <...> ἐν ἄλλοις ἀριθμοῖς τοῦ ἐλάσσονος πρὸς τῷ προσλαμβανομένῳ τιθεμένου³²¹.

Ἐν μὲν οὖν τῷ πρώτῳ διαγράμματι προσλαμβανομένου τεθέντος βτδ'.

ἡ ὑπάτη ὑπάτων τόνον ἀπέχουσα τοῦ προσλαμβανομένου κατὰ τὸν λόγον, ὃν ἔχει τὰ θ' πρὸς τὰ η', ἀριθμῶν ὑπόκειται βμη'.

Числовая диаграмма тетрахорда

Исходя из этих установлений³²², пусть будет предложена таблица звуков диатоники с цифрами, прилагающимися к звукам в этой таблице. <...>³²³ [Среди же] остальных чисел меньшее применяется к прослабаноменосу.

В первой диаграмме для прослабаноменоса устанавливается [число] 2304.

Гипата [тетрахорда] нижних, отстоящая на тон от прослабаноменоса, устанавливается [числом] 2048, согласно отношению, которое составляют [числа] 9 : 8.

³²¹ Относительно фразы ἐν ἄλλοις ἀριθμοῖς τοῦ ἐλάσσονος πρὸς τῷ προσλαμβανομένῳ τιθεμένου К. Ян отметил (*Jan.* P. 343): «tamen dubito scripsitne [sic] Gaud» («но я сомневаюсь, написал ли так Гауденций»). Мейбом предложил другой вариант: ἀριθμῶν, ἐν μὲν τῷ πρώτῳ διαγράμματι τοῦ μείζονος ἀριθμῶν, ἐν δὲ δευτέρῳ τοῦ ἐλάσσονος πρὸς τῷ προσλαμβανομένῳ τιθεμένου («Среди чисел в первой таблице — большие числа, а во второй — меньшие, [начиная] от [числа], установленное для прослабаноменоса»).

³²² Имеются в виду пропорциональные выражения интервалов, описанные в предыдущем § 13.

³²³ Вряд ли нужно сомневаться, что здесь лакуна. Как следует из содержания сохранившегося последнего предложения этого абзаца, в утраченном тексте излагался принцип «распределения» чисел по звукам музыкальной системы: чем выше звук, тем с большим числом он сопоставлялся.

ἡ δὲ παρυπάτη τῶν ὑπάτων ἡμ-
τόνιον ἀπέχουσα τῆς ὑπάτης, ὅπερ
κυρίως λείμμα προσαγορεύεται,
κατὰ τὸν λόγον, ὃν ἔχει τὰ σνς' πρὸς
τὰ σμγ', εἰκότως ἀριθμῶ ὑπόκειται
αθμδ'. καὶ τὰ λοιπὰ δὲ διαστήματα
κατὰ τὸν λόγον τῶν τόνων καὶ
ἡμιτονίων ὁμοίως ἔκκεται.

ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ διαγράμματι τοῦ
προσλαμβανομένου τεθέντος ἀριθμῶν
χμη' ἡ ὑπάτη τῶν ὑπάτων ἀκολουθῶς
ἀριθμῶν ὑπόκειται ψκθ'. ἡ δὲ
παρυπάτη τῶν ὑπάτων ἀριθμῶν
ὑπόκειται ψξη'. καὶ τὰ ἄλλα πάντα
ἀκολουθῶς τοῖς τόνοις καὶ
ἡμιτονίοις παρηύξεται ὁμοίως
τοῖς πρώτοις, πλὴν ὅτι ἐξ ἐλαττόνων
ἐπὶ τοὺς μείζονας οἱ ἀριθμοὶ
προχωροῦσιν.

Паргипата [тетрахорда] нижних, от-
стоящая от гипаты на полутон (спра-
ведливо именуемый лиммой,
с отношением, которое составляет
256 : 243), устанавливается, разуме-
ется, [как] число 1944. И остальные
интервалы создаются аналогичным
образом — по тонам и полутонам.

Во второй диаграмме прослаббаноме-
нос установлен по числу 648, гипата
[тетрахорда] нижних соответственно
дается числом 729, паргипата [тетра-
хорда] нижних выражается числом
768. [Далее числовой ряд] соответ-
ственно увеличивается по тонам
и полутонам, аналогично первым
[величинам], за исключением того,
что все числа [здесь] выстраиваются
от меньших к большиим.

Очевидно, в этом тексте речь идет о диаграммах, которые были в авторском экземпляре текста и, возможно, в самых ранних и не дошедших до нас других рукописях. В сохранившихся же манускриптах такие диаграммы отсутствуют.

Содержание этого параграфа сводится к двум вполне определенным заданиям, входящим, по мысли автора, в процесс профессиональной подготовки учащегося.

Первое включает начальные цифры диаграммы, которые благодаря своим пропорциональным отношениям представляют интервалы между звуками музыкальной системы. Причем педагогический замысел здесь состоит в том, чтобы ученики были способны не только самостоятельно вычислять пропорции, но и делать это в определенном «направлении» — от больших чисел к меньшим. Для реализации этой задачи в их распоряжение представлены лишь первые три числа, пропорции которых указывают на последовательность от прослаббаноменоса до паргипаты, а определение последующих чисел — своеобразное «домашнее задание» для учащихся.

Если ученик выполнит его, то выстроенная им самая нижняя часть музыкальной системы, от прослаббаноменоса до гипаты тетрахорда средних, должна принять следующий вид³²⁴:

³²⁴ Жирным шрифтом в обеих диаграммах представлены те пропорции, которые должен был вычислить сам ученик.

	9 : 8	256 : 243	9 : 8	9 : 8
2304	2048	1944	1728	1536
прослабаноменос	гипата	паргипата	лиханос	гипата

Вполне возможно, автор учебника рассчитывал, что таким же образом должна быть вычислена вся пятиоктавная система.

Второе задание, аналогичное первому, но уже с «обратной направленностью». Здесь сообщаемые учащемуся пропорциональные выражения трех самых низких звуков системы даны в пропорциях, где первый член меньший, а второй — больший. Самому же ученику предстояло новое вычисление, и если он выполнял его, то тот же самый раздел музыкальной системы должен был предстать в следующей форме:

	9 : 8	256 : 243	9 : 8	9 : 8
648	729	768	864	972
прослабаноменос	гипата	паргипата	лиханос	гипата

Таким образом, содержание всего параграфа фактически не имеет никакого отношения к музыкальной практике. В его педагогическую задачу входило освоение одной из математических форм музыкальной системы. Очевидно, по представлениям Гауденция, а возможно и всего педагогического сообщества, тому, кто занимается музыкальной практикой, необходимо было научиться ориентироваться и в числовом воплощении системы. Безусловно, это очередной явный штрих, свидетельствующий о сближении теории с практикой.

Абсолютное большинство сохранившихся памятников античного музыкального знания не дает образцов всей музыкальной системы, выраженной числами, отражающими пропорционально-интервальную последовательность ее звукоряда. В связи с этим можно указать лишь на один недатированный анонимный источник, дошедший до нас под названием Πτολεμαίου Μουσικῆς («Музыка Птолемея»). В действительности же его содержание никак не связано с «Гармоникой» Птолемея. Скорее всего, этоopus, автор которого хотел распространить его, выдавая за труд знаменитого ученого. Такие случаи в истории античного музыкального знания весьма распространены. Именно на основании подобной тенденции появились сочинения, приписываемые Аристотелю, Евклиду, Плутарху, Никомаху и другим знаменитостям. Но даже учитывая ложное указание на автора, такие источники содержат сведения об интересующей нас

эпохе и потому являются важными документами. Среди них находится и трактат Псевдо-Птолемея.

Почти в самом конце этого сочинения дается диаграмма, озаглавленная «Члены вселенской системы» («Οροι συστήματος κοσμικοῦ») и наполненная соответствующими пропорциями. Если судить по ее содержанию, то, скорее всего, она представляет собой отражение двух древнейших концепций пифагорейцев, сведения о которых присутствуют в самых разных источниках.

Согласно одной из них, основой жизни на земле являются четыре начальных элемента (τὰ στοιχεῖα). По мысли ученых, они — первооснова жизни и мироздания, а поэтому представляют собой важнейший «тетрактис»³²⁵, [который] состоит из простых <элементов>: огня, воздуха, воды, земли» (тетρακτύς ἐστὶ τῶν ἀπλῶν <στοιχείων>³²⁶, πῦρὸς ἀέρος ὕδατος γῆς. — *Theon. Smyrn.* P. 97). Ну и конечно, сформировалось мнение, что «четверица» «обладает пропорцией в соответствии с числами» (ἀνάλογίαν ἔχουσα τὴν κατὰ τοὺς ἀριθμούς. — *Ibid.*).

Ведь без «математического подкрепления» ни одна пифагорейская идея не существовала, и Теон Смирнский передает ее в таком виде (*Ibid.*):

ὅπερ γὰρ ἐν ἐκείνῃ μονάς, ἐν ταύτῃ πῦρ· ὁ δὲ δυάς, ἀήρ· ὁ δὲ τριάς, ὕδωρ· ὁ δὲ τετράς, γῆ. τοιαύτη γὰρ ἡ φύσις τῶν στοιχείων κατὰ λεπτομέρειαν καὶ παχυμέρειαν, ὥστε τοῦτον ἔχειν τὸν λόγον πῦρ πρὸς ἀέρα, ὃν ἐν πρὸς β', πρὸς δὲ ὕδωρ, ὃν ἐν πρὸς γ', πρὸς δὲ γῆν, ὃν ἐν πρὸς δ'· καὶ τᾶλλα ἀνάλογον πρὸς ἀλλήλα.

То, что в том [тетрактисе]³²⁷ представлено как] 1 — [это] огонь, 2 — воздух, 3 — вода, 4 — земля. Ибо такова природа стихий, согласно [их] разряженности и плотности, поскольку пропорция огня к воздуху [составляет] 1 : 2, [огня] к воде — 1 : 3, [огня] к земле — 1 : 4. Аналогично соотносятся между собой и прочие [стихии].

Согласно другому весьма популярному пифагорейскому воззрению, космос представлял собой некую «гармонию сфер», где каждое небесное тело при движении издавало звуки, а весь их комплекс соответствовал земной музыкальной системе³²⁸.

³²⁵ ἢ τετρακτύς — «четверица».

³²⁶ В издании Э. Гиллера — στοιμάτων («тел»). Основой такой замены стал последующий авторский текст, в котором упоминается именно τὰ στοιχεῖα.

³²⁷ В своем сочинении Теон Смирнский описывает 11 тетрактисов различного содержания и арифметической организации.

³²⁸ См. комментарии к § 11.

Эти две концепции в трактате Псевдо-Птолемея сведены в одну диаграмму. В ней проводятся параллели между планетами и первоначальными стихиями. Но сопоставляются не все звуки музыкальной системы, а только так называемые «постоянные» (ἑστῶτες), то есть те, которые остаются неизменными в любых ладовых трансформациях. Однако при знакомстве с самой диаграммой, зафиксированной в рукописях, нужно учитывать ряд обстоятельств.

Прежде всего следует принимать во внимание ономастику греческих и римских божеств. В сочинении Псевдо-Птолемея даны их греческие варианты, тогда как общепринятыми в европейской астрономии стали латинские: Гермес = Меркурий, Афродита = Венера, Зевс = Марс, Арес = Юпитер, Кронос = Сатурн.

Кроме того, в издании К. Яна, согласно рукописям, с которыми он работал, присутствует два варианта нэты тетра хорда верхних с конкретными числовыми выражениями: $\nu\eta\tau\eta \upsilon\tau\epsilon\rho\beta\omicron\lambda\alpha\acute{\iota}\omega\nu \lambda\zeta$ («нэта верхних — 36») и $\nu\eta\tau\eta \upsilon\tau\epsilon\rho\beta\omicron\lambda\alpha\acute{\iota}\omega\nu \lambda\beta$ («нэта верхних — 32»). При сопоставлении с числом таблицы 24, представляющим нэту тетра хорда отделенных, стало ясно, что первый указанный вариант нэты является «рукописным недоразумением», поскольку отношение $36 : 24$ — квинтовая пропорция ($3 : 2$), а между этими двумя нэтами музыкальной системы квартовое расстояние. Поэтому в данной публикации приводится только один верный вариант нэты тетра хорда верхних. Но это не последний недочет обсуждаемой таблицы.

В издании К. Яна нэта тетра хорда соединенных представлена числом $21 \frac{1}{3}$ ($\nu\eta\tau\eta \sigma\upsilon\nu\eta\mu\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu \kappa\alpha \gamma'$). Однако такое число никак не связано с его пропорционально-интервальным окружением. Не случайно оно отсутствует в некоторых рукописях³²⁹. Поэтому ее также пришлось изъять из публикуемого здесь варианта.

Однако, несмотря на все эти «повреждения», не являющиеся редкостью в дошедших до нас источниках, приведенная таблица весьма показательна как одна из форм бытовавших в античном музыкознании числовых воплощений музыкальной системы (*Ps.-Ptolem.* 24; для удобства анализа русский перевод сопровождается параллелями со звуками современной музыкальной системы):

³²⁹ См.: Jan C. Op. cit. P. 419.

Φθόγγοι ἐστῶτες	Ἄριθμοί	Σφαίραι
νήτη ὑπερβολαίων	λβ	Κρόνου
νήτη διεξευγμένων	λδ	Διός
παραμέσος	ιη	ἡλίου
μέση	ις	ἀφροδίτης
ὑπατὴ μέσων	ιβ	ἔρμουδ
ὑπατὴ ὑπατῶν	θ	σελήνης
προσλαμβανόμενος	η	πυρὸς ἀέρος ὕδατος γῆς

Πостоянные звуки		Числа	Сферы
нэта верхних	a ²	32	Κροноса
нэта отделенных	e ¹	24	Ζεψα
παρამεσα	h ¹	18	Солнца
μεσα	a ¹	16	Αφροδίτης
γипата средних	e	12	Γερμεσα
γипата нижних	h	9	Луны
προσλαμβανόμενος	a	8	Ογня, воздуха, воды, земли

Ἐта таблица может свидетельствовать о том, что задание для ученика по математическому освоению музыкальной системы, присутствующее в опусе Гауденция, отвечало традициям античного музыкознания. Следовательно, § 14 учебника Гауденция был направлен на то, чтобы познакомить практикующего музыканта с этой сферой науки о музыке.

В следующем параграфе продолжается реализация той же самой задачи.

§ 15

Διάγραμμα

χρωματικῶ συντόνου

Ἐφεξῆς δὲ ἐκθήσομαι διάγραμμα χρωματικῶ γένους συντόνου ἤχων τοὺς φθόγγους μετὰ τῶν ἐπιβαλόντων αὐτοῖς ἀριθμῶν.

ἐν ᾧ καὶ δῆλον γίνεται, ὅτι τὸ χρωματικὸν γένος ἀμφοτέροις κέχρηται τοῖς ἡμιτονίοις, τῷ τε ἐλάσσονι, καὶ τῷ μείζονι, τούτεστι τοῦ τε λείμματος καὶ τῆ ἀποτομῆ.

Διαγραμμα

напряженной хроматики

Δαλεε я представлю таблицу лада напряженной хроматики, имеющую звуки с соответствующими им числами.

В ней с очевидностью демонстрируется, что хроматический лад пользуется двумя полутонами — меньшим и большим, то есть лиммой и апотомой.

ἄρχεται δὲ προσλαμβανόμενος ἀπὸ τοῦ μεγίστου τῶν ἀριθμῶν β ψλζ'. Ἐξῆς ἢ ὑπάτη. Прослабаноменос начинается от самого большого из чисел — 2736. Затем [следует] гипата.

Складывается впечатление, что этот небольшой параграф, состоящий всего из нескольких предложений, сохранился не полностью. Об этом свидетельствует не только его размер, не идущий в сравнение с остальными параграфами. Также здесь отсутствует обещанная автором диаграмма и начальные пропорциональные данные (лишь одно число пропорции — 2736), которые, согласно представленной в предыдущих параграфах методике, знакомят ученика с величинами интервалов. Если действительно в данном параграфе мы сталкиваемся с утратой текста, то предположительно в нем должна была излагаться часть музыкальной системы, выраженная в пропорциях «напряженной хроматики». Кроме того, в одном из предыдущих параграфов (§ 13) уже было сказано, что «диатонический лад пользуется меньшим [полутоном], а хроматический — обоими» (χρήται δὲ τὸ μὲν διατονικὸν γένος τῷ ἐλάττωι, τὸ δὲ χρωματικὸν ἀμφοτέροις). Следовательно, в комментируемом параграфе не только утрачена значительная часть текста, но и присутствует явное повторение ранее изложенного положения.

Вместе с тем даже уцелевший фрагмент говорит о том, что и в этом разделе продолжалось «погружение» ученика в музыкально-математические аспекты воззрений пифагорейцев.

§ 16

Δύο εἶδη τῶν φθόγγων εἰς τὸ τετράχορδον

Τῶν δὲ ὀκτωκαίδεκα φθόγγων οἱ μὲν ἐστῶτες εἰσιν, οἱ δὲ καὶ κινούμενοι.

ἐστῶτες μὲν οἶδε· προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπάτων, ὑπάτη μέσων, μέση, νῆτη συνημμένων, παραμέση, νῆτη, διεζευγμένων νητῶν, νῆτη ὑπερβολαίων νητῶν.

Два вида звуков в тетрахорде

Среди 18 звуков [музыкальной системы] одни постоянные, другие — подвижные.

Постоянные [звуки] следующие: прослабаноменос, гипата [тетрахорда] нижних, гипата [тетрахорда] средних, меса, нэта [тетрахорда] соединенных, парамеса, нэта [тетрахорда] отделенных крайних, нэта [тетрахорда] верхних крайних³³⁰.

³³⁰ Семантика этого названия уже рассматривалась в § 6.

Κινοίμενοι δὲ οὗτοι· αἶ τε παρυπά-
ται καὶ λιχανοὶ καὶ αἶ τρίται τε καὶ
αἶ παρανήται, ἐπειδήπερ ἐν ταῖς τῶν
γενῶν μεταβολαῖς οὗτοι οἱ φθόγγοι
τὴν ἑαυτῶν τάσιν μεταβάλλουσι·
διὸ καὶ προσλαμβάνουσι τῷ κοινῷ
ὄνοματι ἴδιον πρὸς τὸ γινόμενον
τοῦ γένους ἑκάστου.

ἐκαλεῖται γάρ, οἷον εἰπεῖν, λιχανὸς
μέσων ἐναρμόνιος, λιχανὸς μέσων
χρωματική, λιχανὸς μέσων
διάτονος.

ὁ δὲ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τῶν
παρανητῶν τε καὶ παρυπάτων
καὶ τρίτων.

Подвижные же звуки такие: паргипаты и лиханосы, триты и паранэты. При модуляциях ладов эти звуки изменяют свою высотность. Поэтому к общепринятому названию [звука] в каждом ладе добавляют и особое [прилагательное].

Например, говорят: энгармонический лиханос [тетра хорда] средних, хроматический лиханос [тетра хорда] средних, диатонический лиханос [тетра хорда] средних.

То же самое можно сказать и в отношении паранэт, паргипат и трит.

Сведения, сообщаемые в этом параграфе, относятся как к теоретическим аспектам ладообразования, так и к практическим их воплощениям. Действительно, в мышлении как музицирующих, так и теоретически осваивающих структурные особенности ладовых форм, обязательно должны функционировать индивидуальные особенности каждого из составляющих их звуков. Поэтому осмысление «внутренней» сферы ладовых форм крайне важно. Ведь от этого зависит специфика их звучания, которая должна определяться также и слухом. Кроме того, подобные знания облегчают творческий путь для разнообразных импровизаций, в процессе которых создаются различные музыкальные образы и неодинаковый характер звучания музыкального материала. А если освещать эту проблему глубже, в том ракурсе, который, судя по всему, был недоступен в античную эпоху ни музыкантам, ни теоретикам³³¹, то отличные интервальные структуры — следствие особых функциональных отношений между звуками.

Как уже указывалось³³², единственный из теоретиков, обращавших на это внимание, был Аристоксен. Не случайно он подробно описывал то, что называл «диапазоном лиханоса» (ὁ τόπος τῆς λιχανοῦ) и «диапазоном паргипаты» (ὁ τόπος τῆς παρυπάτης). Ведь именно

³³¹ См. выше § 7 (текст учебника и комментарии к нему).

³³² См. комментарии к § 2.

эти «подвижные» (φερόμενοι или κινούμενοι) звуки меняли свою высоту в каждом из ладов, тогда как крайние звуки тетрахордов оставались всегда постоянными (ἑστῶτες)³³³:

ступени	I		II		III		I
диатоника	гипата	$1/2$ т.	паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	гипата
хроматика	гипата	$1/2$ т.	паргипата	$1/2$ т.	лиханос	$1 1/2$ т.	гипата
энгармония	гипата	$1/4$ т.	паргипата	$1/4$ т.	лиханос	2 т.	гипата

Если бы эта таблица могла отобразить все акустические варианты каждого из ладов, обсуждавшихся в античных теоретических источниках, то можно было бы увидеть многоликую гамму различных высотных уровней II и III ступеней. Даже между одноименными ступенями одних и тех же ладовых образований существовали заметные отличия. Именно поэтому лиханос и паргипата имели свои «диапазоны», в которых они постоянно перемещались.

Аристоксен объясняет разницу между высотными уровнями лиханоса во всех ладах, особенно акцентируя внимание на хроматическом и энгармоническом вариантах (Aristox. Elem. harm. P. 31)³³⁴. Это полностью отражает описываемую ладовую ситуацию, поскольку, если в диатонике расстояние от лиханоса до I ступени гипаты составляет полтора тона, то в хроматике — один тон, а в энгармонии — полутон. Но здесь же Аристоксен фиксирует явление, типичное для его эпохи и непосредственно касающееся лиханоса (Ibid. P. 30):

οἱ μὲν γὰρ τῇ νῦν κατεχούσῃ
μελοποιῖα συνήθεις μόνον ὄντες
εἰκότως τὴν δίτονον λιχανὸν
ἐξορίζουσι· συντονωτέραις γὰρ
χρῶνται σχεδὸν οἱ πλείστοι τῶν νῦν.

А привыкшие только к ныне практи-
куемой мелопее, конечно, изгоняют
дитоновый лиханос, ибо большин-
ство [исполнителей] применяют сей-
час более созвучные [лиханосы].

«Дитоновый лиханос» — тот, который отстоит от верхнего тетрахордного устоя на два тона, то есть энгармонический лиханос. Это еще одно свидетельство, что энгармония представляла собой ладообразование, наиболее сложное не только для восприятия, но и для исполнения. Такая ее особенность была предопределена двумя

³³³ Об этом также уже упоминалось. См. комментарии к § 15.

³³⁴ Этот фрагмент процитирован при исследовании § 6.

наименьшими четвертитоновыми интервалами, звучавшими в нижней части тетрахорда. Она зафиксирована в самых различных источниках³³⁵. Иначе говоря, все эти затруднения связаны с высотными особенностями «подвижных» звуков тетрахордно-ладовых образований, которым Гауденций посвятил анализируемый параграф. Очевидно, он предполагал что объяснение их акустических особенностей поможет будущим музыкантам преодолевать подобные преграды или хотя бы облегчать их.

Однако получилось так, что автор учебника сосредоточил свое внимание только на терминологии. Вполне возможно, что это получилось, как и в предыдущем параграфе, в результате утраты части текста и диаграмм. Вместе с тем не исключено, что в педагогическом замысле Гауденция освоение всех этих областей лада — задача музыкальной практики. Его же учебник, несмотря на абсолютное признание слуховых критериев и практического опыта музицирования, все же является теоретическим «помощником» будущего музыканта. А в рамках теории трудно дать практические навыки исполнения и восприятия указанных особенностей энгармонии.

Такой вывод, как и аналогичные наблюдения, установленные при изучении предыдущих параграфов, является свидетельством того, как нелегко было объединить в музыкально-педагогической плоскости практические и теоретические аспекты музыки.

§ 17

Τὰ εἶδη τοῦ τετραχόρδου καὶ τοῦ διὰ πέντε

Ἔτι γὰρ περὶ συστημάτων
ἀναλήψομαι.

Τῶν δὲ τετραχόρδων εἶδη ἐστὶν
ἤτοι σχήματα τρία. Γίνεται δὲ
ταῦτα, ὅταν τοῦ αὐτοῦ μεγέθους
τῶν τετραχόρδων σωζομένου καὶ
τοῦ ἀριθμοῦ τῶν συστημάτων ἢ
τάξις μόνη καὶ ἢ σύνθεσις
ἀλλοίωσιν λάβῃ.

Виды тетрахорда и квинты

Я еще задержусь на [обсуждении]
систем.

Существует три вида или формы
тетрахордов Они получаются тогда,
когда при той же сохраняющейся
величине тетрахордов и при [неиз-
менном] числе [звуков] систем
изменяются только [их] порядок
и сочетание.

³³⁵ Некоторые из них приводились при обсуждении материала § 2.

πρῶτον μὲν οὖν εἶδός ἐστι τὸ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐπὶ ὑπάτην μέσων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον πρῶτον ἐπὶ τὸ βαρύ.

δεύτερον δὲ τὸ ἀπὸ παρυπάτης ὑπάτων ἐπὶ παρυπάτην μέσων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον τρίτον ἐπὶ τὸ ὀξύ.

τρίτον δὲ τὸ ἀπὸ λιχανοῦ ἐπὶ λιχανόν, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον μέσον.

Καὶ τὰ ἄλλα τούτοις ἐστὶν ὅμοια.

Τοῦ δὲ διὰ πέντε εἶδη ἐστὶν ἦτοι σχήματα τέσσαρα.

Πρῶτον μὲν τὸ ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃν, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον πρῶτον ἐπὶ τὸ βαρύ.

δεύτερον δὲ τὸ ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην διεζευγμένων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον τελευταῖον ἐπὶ τὸ ὀξύ.

τρίτον δὲ τὸ ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐπὶ παρανήτην διεζευγμένων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον δεύτερον ἀπὸ τέλους.

τέταρτον ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην διεζευγμένων, ἐν ᾧ τὸ ἡμιτόνιον δεύτερον ἀπ' ἀρχῆς.

Значит, первый вид [тетрахорда] — от гипаты [тетрахорда] нижних до гипаты [тетрахорда] средних, в котором полутон первый снизу.

Второй [вид] — от паргипаты [тетрахорда] нижних до паргипаты [тетрахорда] средних, в котором полутон третий сверху.

Третий [вид] — от лиханоса [тетрахорда нижних] до лиханоса [тетрахорда средних], в котором полутон посредине.

Другие [системы также подразделяются] подобным образом.

Существует четыре вида или формы квинты.

Первый [вид] — от гипаты [тетрахорда] средних до парамесы, в котором полутон первый снизу.

Второй [вид] — от паргипаты [тетрахорда] средних до триты [тетрахорда] отделенных, в котором полутон последний сверху.

Третий [вид] — от лиханоса [тетрахорда] средних до паранэты [тетрахорда] отделенных, в котором полутон второй от конца.

Четвертый [вид] — от мезы до нэты [тетрахорда] отделенных, в котором полутон второй от начала.

Следует обратить внимание, что в тексте параграфа термины «кварта» и «тетрахорд» выступают как синонимы, хотя в действительности они обозначают не одни и те же категории. В этом отождествлении нужно видеть след мышления музыканта-практика, который, как правило, не обращал внимания на столь незначительные для него различия, как «кварта», указывающая на величину интервала, и «тетрахорд», обозначающий звуковой состав, охватываемый тем же интервалом.

Если представить содержание первой части данного параграфа таблицами, то три вида тетрахорда можно зафиксировать в таких

формах (полутон, являющийся здесь основным «индексатором», дан жирным шрифтом):

первый вид

h		c		d		e
гипата	1/2 т.	паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	гипата

второй вид

c		d		e		f
паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	гипата	1/2 т.	паргипата

третий вид

d		e		f		g
лиханос	1 т.	гипата	1/2 т.	паргипата	1 т.	лиханос

Более наглядно интервальные изменения в цикле видов тетрахорда проявляются в таблице, отражающей только их интервальные особенности, а «регулятором» вновь является положение полутона:

II вид	1 т.	1 т.	1/2 т.
III вид	1 т.	1/2 т.	1 т.
I вид	1/2 т.	1 т.	1 т.

Переходя ко второй части параграфа, посвященной видам квинты, следует отметить, что в самых авторитетных датированных источниках по античному музыковедению термин «пентахорд» вообще отсутствует. Его нельзя обнаружить ни в трактате Аристоксена, ни в сочинении Клавдия Птолемея, ни в комментариях Порфирия.

Есть только два датированных специальных источника, содержащих этот термин. Один из них — трактат Никомаха, где рассказывается о «пифагорейском октахорде» (ἐν πυθαγορικῆ τῆ ὀκτοχόρδῳ), который образуется «благодаря стыку тетрахорда и пентахорда» (κατὰ συναφὴν τετραχόρδου τε καὶ πενταχόρδου. — *Nicom. Enchir.* 7). Таким образом, автор сочинения объяснял устройство двух отделенных тетрахордов, которое он приписывает самому Пифагору. Поэтому и комментатор Никомаха упоминает, что «тетрахорд был согласован с пентахордом при отделении» (ἢ τετράχорδον πενταχόρδῳ κατὰ διάζευξιν. — *Ps.-Nicom. Excerpta* 4).

В том же тематическом ракурсе «пентахорд» появляется в сочинении Теона Смирнского при описании структур, входящих в музыкальную систему: «Система — [это] некая совокупность интервалов, например, тетрахорд, пентахорд, октохорд» (σύστημα δὲ διαστημάτων ποίων περιοχῆν, οἷον τετράχορδον, πεντάχορδον, ὀκτάχορδον. — *Theon. Smyrn.* P. 48).

Таким образом, «пентахорд» — лишь одна из структурных единиц общей музыкальной системы, которая по своей значимости не идет ни в какое сравнение с «тетрахордом» — являвшимся воплощением ладовой организации и отражением одной из важнейших сторон античного звуковысотного музыкального мышления. «Пентахорд» же использовался лишь в качестве некой побочной и не кардинальной категории, что не мешало заменить ее на «квинту».

Не исключено, что именно это обстоятельство предопределило отсутствие в учебнике Гауденция (как и во многих других специальных источниках) термина «пентахорд» как смысловой параллели «тетрахорда».

Излагая текст анализируемого параграфа в форме таблиц, представим аналогичным образом и виды квинты (поскольку в данном случае «регулятором» является не полутон, а отдельительный тон, то именно он дан жирным шрифтом):

первый вид

e		f		g		a	ТОН	h
гипата	1/2 т.	паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	меса		парамеса

второй вид

f		g		a	ТОН	h		c
паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	меса		парамеса	1/2 т.	трита

третий вид

g		a	ТОН	h		c		d
лиханос	1 т.	меса		парамеса	1/2 т.	трита	1 т.	паранэта

четвертый вид

a	ТОН	h		c		d		e
меса		парамеса	1/2 т.	трита	1 т.	паранэта	1 т.	нэта

А если, подобно видам тетра хорда, систематизировать виды квинты только по интервалам, то формирующаяся структура приобретает такой вид:

IV вид	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	ТОН
II вид	1 т.	1 т.	ТОН	$\frac{1}{2}$ т.
III вид	1 т.	ТОН	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.
I вид	ТОН	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.

Прежде чем обсуждать все смысловые аспекты видов тетра хорда и квинты, необходимо ясно усвоить, что эти образования не имели никакого отношения к ладовой организации античной музыки. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить, с одной стороны, интервальные структуры ладов диатоники ($\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т.), хроматики ($\frac{1}{2}$ т. — $\frac{1}{2}$ т. — $1\frac{1}{2}$ т.) и энгармонии ($\frac{1}{4}$ т. — $\frac{1}{4}$ т. — 2 т.) с теми интервальными последовательностями, которые запечатлены в указанных видах. Ведь совершенно очевидно, что это различные по своей организации образования. Поэтому любые параллели между ними либо отождествление ладов ($\tau\grave{\alpha}$ γένη) и видов ($\tau\grave{\alpha}$ εἶδη), постоянно встречающееся в европейском музыкознании на протяжении последних столетий, а нередко существующее и до сих пор³³⁶, нужно признать заблуждением.

Значит, при анализе содержания § 17 важно понять, почему в учебнике уделяется столько внимания такой, казалось бы, исключительно механической перестановке интервалов, проявляющейся в структуре «видов» тетра хорда и квинты.

Прежде всего, нельзя забывать, что речь идет о цивилизации, обладавшей тетра хордным музыкальным мышлением. В связи с этим вновь следует напомнить, что история музыки постоянно показывает, что без системной организации звукового пространства музыка как искусство не может существовать, превращаясь в звуковой хаос. Поэтому оно дифференцируется на определенные сегменты, однотипная структура которых и тождественное их ладофункциональное содержание делают звуковую сферу музыкально осмысленной и пригодной для различных воплощений музыкально-художественных форм. Древняя музыкальная цивилизация под-

³³⁶ См. об этом в изд.: Герцман Е. В. Никомех из Герасы среди предшественников, современников и потомков. С. 537–541.

разделяла его на тетра хорды со своей логикой устоев и неустоев, а также «притяжений» и «отталкиваний» звуков. Причем эта система функционировала вне зависимости от того, знали ли о ее структурных и смысловых особенностях музыканты и слушатели. Античная же теория музыки могла выстроить письменный макет музыкальной системы только в соответствии с этими объективными нормами музыкального мышления своей эпохи и классифицировала ее также на тетра хордные сегменты.

При этом важнейшим является то обстоятельство, что однофункциональные звуки каждого лада в рамках одной тональности находятся на квартовом расстоянии друг от друга, подобно тому, как при октавном мышлении такие же однофункциональные звуки отделены друг от друга октавным интервалом. Например, семь последовательных звуков ладового образования, воспринимающихся в новоевропейскую эпоху в качестве единого ряда, античным музыкальным мышлением квалифицировались как две группы, состоящие из «подобных» друг другу звуков, но расположенных на различной высоте. Об этом со всей очевидностью говорит древняя терминология, сопровождающая эту последовательность³³⁷:

			e	f	g	a
			гипата	паргипата	лиханос	меса
h	c	d	e			
гипата	паргипата	лиханос	гипата			

Эта таблица двух самых низких соединенных тетра хордов музыкальной системы («нижних» и «средних») в диатоническом ладу показывает, что одноименные звуки (а значит, и в данном случае однофункциональные³³⁸) находятся друг от друга на квартовом расстоянии.

То же самое можно продемонстрировать на примере двух высоких тетра хордов той же музыкальной системы («отделенных» и «верхних»):

³³⁷ Аналогичную ситуацию можно наблюдать в современной музыкальной практике, где «подобные» и одноименные звуки отдалены друг от друга на октавные расстояния.

³³⁸ Кажущееся в некоторых случаях отсутствие одинаковых названий звуков однономерных ступеней (как «гипата» и «меса» или «парамеса» и «нэта») — следствие особенностей исторического развития системы. См. об этом: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. С. 207–225.

			e ¹	f ¹	g ¹	a ¹
			нэта	три́та	пара́нэта	нэта
h ¹	c ¹	d ¹	e ¹			
пара́меса	три́та	пара́нэта	нэта			

Некоторые незначительные отклонения от этого принципа — в предыдущей таблице гипата (e) и меса (a), а в данной — парамеса (h¹) и нэта (e¹) — обусловлены особенностями исторической эволюции системы и изменениями в ее терминологии³³⁹.

Скорее всего, виды тетрахорда предлагались в учебнике Гауденция не только как упражнение для познания однотонального звукового пространства в любом диапазоне, но и как своеобразные «подсистемы», располагающиеся между однофункциональными звуками: гипатами и нэтами, паргипатами и три́тами, лиханосо́сами и паранэ́тами.

Все это следствие тетрахордности музыкального мышления, на которое постоянно указывал Аристоксен. Так, в первой книге своего трактата он пишет (*Aristox. Elem. harm.* P. 37; упоминаемые здесь, столь же важные аналогичные квинтовые связи между однономерными и однофункциональными ступенями, будут рассмотрены далее):

ὕποκεισθω δὲ καὶ τῶν ἐξῆς
κειμένων φθόγγων κατὰ μέλος
ἐν ἑκάστῳ γένει ἤτοι τοὺς
τετάρτους [τοῖς τετράσι]³⁴⁰ διὰ
τεττάρων συμφωνεῖν ἢ τοὺς
πέμπτους [τοῖς πέντε] διὰ πέντε ἢ
ἀμφοτέρως· ᾧ δ' ἂν τῶν φθόγγων
μῆδὲν ἢ τοῦτων συμβεβηκός,
ἐκμελῆ τοῦτον εἶναι πρὸς τοὺς
οἷς ἀσύμφωνός ἐστιν.

Пусть также будет принято: когда звуки установлены в мелосе последовательно в каждом ладе, то либо четвертые согласуются в кварте, либо пятые — в квинте, либо в обоих [вариантах³⁴¹]. С которым же из этих звуков [какой-либо] не будет согласован, он оказывается немusicalным по отношению к тем, с которыми не согласован [подобным образом].

³³⁹ Подробнее об этом см. там же.

³⁴⁰ Судя по всему, рукописный текст старается более точно подать излагаемую здесь мысль: «четвертые согласуются в кварте с четвертыми либо пятые согласуются с пятыми в квинте». Однако, начиная уже с Мейбома, все издатели стали опускать эти подробности («с четвертыми», «с пятыми») (см. также слово, заключенное в следующие квадратные скобки).

³⁴¹ Речь идет об однофункциональных звуках как при соединенных, так и при отделенных тетрахордах.

Во второй книге своего трактата он продолжает фокусировать внимание на этой же проблеме (Ibid. P. 67):

ἐν παντὶ δὲ γένοι ἀπὸ παντὸς
φθόγγου διὰ τῶν ἐξῆς τὸ μέλος
ἀγόμενον καὶ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ
ἐπὶ τὸ ὀξύ ἢ τὸν τέταρτον τῶν
ἐξῆς διὰ τεσσάρων ἢ τὸν πέμπτον
διὰ πέντε σύμφωνον λαμβανέτω,
ᾧ δ' ἂν μηδέτερα τούτων συμβαίῃη,
ἐκμελής ἔστω οὗτος πρὸς ἅπαντας
οἷς συμβέβηκεν ἀσύμφωνῶ εἶναι
κατὰ τοὺς εἰρημένους ἀριθμούς.

Пусть в каждом ладе при мелосе, последовательно ведомом от каждого звука вниз и вверх, четвертый по порядку [звук] берется согласованным в кварте либо пятый — в квинте; а если ничего подобного не произойдет, то пусть этот [звук] будет [считаться] немзыкальным по отношению ко всем, с которыми он не сопряжен в соответствии с указанными числами³⁴².

И, наконец, в третьей книге Аристоксен вновь не забывает напомнить о важности такой координации (Ibid. P. 73–74):

ὅτι δ' ἀναγκαῖον ἕτερον πότερον
συμβαίνειν τοῖς ἐξῆς τετρα-
χόρδοις, φανερὸν ἐκ τῶν
ὑποκειμένων· οἱ μὲν γὰρ
τέταρτοι τῶν ἐξῆς διὰ τεσσάρων
συμφωνοῦντες συναφῆν
ποιήσουσιν, οἱ δὲ πέμπτοι
διὰ πέντε διάζευξι.

Из [этих] установлений ясна необходимость того, чтобы одна из обеих [связей] присутствовала при смежных тетрахордах, ибо четвертые [звуки] из подряд расположенных [тетрахордов], согласуясь в кварте, создают стык, а пятые [звуки, координируясь] в квинте, — отделение.

δεῖ δ' ἕτερον πότερον τούτων
ὑπάρχειν τοῖς φθόγγοις, ὥστε
καὶ τοῖς ἐξῆς τετραχόρδοις
ἀναγκαῖον ἕτερον τῶν
εἰρημένων ὑπάρχειν.

Необходимо, чтобы одно из этих [соотношений] возникало между звуками, а поэтому обязательно [требуется], чтобы между последовательно расположенными тетрахордами существовало одно из указанных [соединений].

Понимал ли Аристоксен причины, обусловившие разницу квартных и квинтовых расстояний между одноименными и монофункциональными звуками? Судя по всему, в его сознании это был лишь залог успешного взаимодействия звуков в двух вариантах тетрахордных контактов. Один из них — при «соединении», когда верхний звук нижнего тетрахорда является одновременно и нижним

³⁴² Вне зависимости от перевода οἱ ἀριθμοί («числа» или «пропорции»), это слово подразумевает здесь математическое выражение кварты и квинты.

звуком верхнего тетра хорда, а другой — при «отделении», когда нижний звук верхнего тетра хорда отделен от верхнего звука нижнего тетра хорда интервалом тона. Но все говорит о том, что ни о каких основополагающих закономерностях музыкального мышления, способствовавших такой организации системы, он и не подозревал. Это несколько не снижает уникальные и высокопрофессиональные качества его трактата «Гармонические элементы», а только отражает исторический уровень развития науки о музыке.

В реальной же музыкально-звуковой сфере указанные квинтовые контакты — свидетельства привлечения внимания к однофункциональным звукам, оказавшимся в различных тональных сферах.

Действительно, в вышеприведенных таблицах, в которых продемонстрированы квартовые расстояния между звуками соединенных тетра хордов, отчетливо видно, что в двух вариантах одного и того же ладового объема, но расположенных на различных высотных уровнях, сохраняются не только названия ступеней и их нумерация, но также одинаковые ладовые функции. Как уже указывалось (см. § 7), это взаимодействие определенных устоев и неустоев. Такое положение при нормах тетра хордного мышления свидетельствует о том, что оба ладовых объема представляют два различных сектора звукового пространства, но организованных в одной и той же тональности.

Наш современник может в этом убедиться, если проведет аналогичный обзор двух «соединенных» октавных объемов, в которых сохраняются функции для одних и тех же ступеней в разных октавных сегментах. Радикальные тональные изменения происходят тогда, когда в ладовых объемах, расположенных на разной высоте, одноименные звуки меняют нумерацию и приобретают иные функции. Такие построения даже с тождественными интервальными последовательностями всегда отделены друг от друга каким-то интервалом. Совершенно очевидно, что в подобных случаях функционируют звукоряды двух различных тональных образований, аналогичные тем, о которых упоминает как Аристоксен, так и Гауденций в анализируемом параграфе учебника, когда речь заходит об одномерных ступенях³⁴³.

³⁴³ Продолжая аналогии с античными музыкально-теоретическими категориями, наш современник может сопоставить два одинаковых по интервальной

e	f	g	a	ТОН	h	c	d	e ¹
гипата	паргипата	лиханос	меса		парамеса	трита	паранэта	нэта
I	II	III	I		I	II	III	I

Для большей наглядности целесообразно представить сопоставление двух форм контактов тетрахордов — соединенной и отделенной:

				Тetraхорд отделинных			
				I	II	III	I
				парамеса	трита	паранэта	нэта
				h	c	d	e
e	f	g	a	b	c	d	
гипата	паргипата	лиханос	гипата	паргипата	лиханос	меса	
I	II	III	I	II	III	I	
Тetraхорд средних				Тetraхорд соединенных			

Эта диаграмма показывает, как меняются функции звуков при сравнении тетрахорда соединенных и тетрахорда отделинных: ступень II первого из них не только меняет сам звук, но и функцию, становясь ступенью I; ступень III оказывается II, а ступень I (меса) преобразуется в III. А, как известно, изменение функции звука — явный признак тональной модуляции.

Таким образом, подобно тому как при октавном мышлении отклонение одного октохорда от другого, при сохранении прежней интервальной конструкции, свидетельствует о тональной модуляции на интервал тона или ноны, так и при тетрахордном мышлении аналогичный «разрыв» на тон между тетрахордами указывает на тональные модуляции либо на квинту, либо на тон. Ведь если при современном октавном мышлении, согласно так называемому «обращению интервалов», нона идентична тону, то при тетрахордном мышлении квинта при таких же обстоятельствах равнозначна тону.

Как свидетельствуют источники, постепенно в теории произошло аналогичное осмысление теоретических форм тональных модуляций и на более крупные интервальные перемещения (*Bacch.*

структуре октавных звукоряда, отделинных друг от друга тоном или любым другим интервалом (конечно, кроме октавного).

Isag. rog. 50–58). Но это информация иного памятника музыкознания, являющегося объектом автономного исследования³⁴⁴.

К сожалению, на протяжении многих столетий античные ученые не осознавали различных структурных образований музыкальной системы как модели, сопоставляющей однотональную и модулирующую теоретические схемы. Но в этом нет ничего удивительного, поскольку такие же ситуации встречались на самых различных исторических этапах развития науки о музыке, вплоть до современной³⁴⁵. Но то, что естественно для древнего музыкознания, делавшего первые шаги, вряд ли оправданно для науки, прошедшей многовековую путь развития.

Убедительным доказательством этого может стать несоответствие между названием античной музыкальной системы и ее содержанием. Действительно, на всех исторических этапах ее развития, от тетрахордного до двухоктавного, она именовалась «полной немодулирующей системой» (τὸ σὺστημα τέλειον ἀμετάβολον). Это название, очевидно, появилось не позднее архаичной гептахордной формы системы, состоящей из двух соединенных тетрахордов и поэтому отражающей однотональное освоение звукового пространства. Однако общеизвестное преклонение перед научными традициями проявилось и в том, что, когда система трансформировалась и в нее были включены тетрахорды отделенных, ее название осталось неизменным. В связи с этим вновь приходится фиксировать, что подобная статика характерна для всех исторических периодов развития музыкознания, вплоть до современного³⁴⁶.

³⁴⁴ См.: Герцман Е. В. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 407–443.

³⁴⁵ Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться хотя бы с нынешними представлениями о затронутой здесь категории «обращения интервалов», которая рассматривается исключительно как «перемещение звуков интервала на октаву, при котором его основание становится верхним звуком, а вершина нижним» (Вахромеев В. А. Обращение интервалов // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1876. Кол. 1073–1074). Конечно, никакой зависимости от особенностей ладового объема музыкального мышления в такой трактовке невозможно обнаружить.

³⁴⁶ Напомню только один из многочисленных примеров. Уже давно и хорошо известно, что формы хроматики в музыкальном искусстве XX в. далеко не всегда соответствуют традиционным представлениям, согласно которым хроматический звук посредством тяготения абсолютно всегда был «привязан» к конкретному диатоническому. Например, если во времена классицизма появление *fis* в *C-dur*, как правило, моментально или после соответствующего интонационного обо-

Теперь становится ясно, когда Гауденций представляет в своем учебнике тетраходные последовательности, где одноступенные звуки выполняют различные функции, это неосознанное стремление подготовить будущего музыканта к подобным перипетиям, которые должны постоянно встречаться в его творческой практике. Иначе говоря, знакомство с такими видами квинты — это своеобразная «репетиция» осмысления звукового пространства, которое может быть упорядочено разнотональными образованиями:

						Четвертый вид	
						e ¹	нэта
				Третий вид		1 т.	
				d ¹	паранэта	d ¹	паранэта
Второй вид				1 т.		1 т.	
Первый вид		c ¹	трита	c ¹	трита	c ¹	трита
		1/2 т.		1/2 т.		1/2 т.	
h ¹	парамеса	h ¹	парамеса	h ¹	парамеса	h ¹	парамеса
ОТДЕЛИТЕЛЬНЫЙ ТОН							
a	меса	a	меса	a	меса	a	меса
		1 т.		1 т.		1 т.	
g	лиханос	g	лиханос	g	лиханос		
		1 т.		1 т.			
f	паргипата	f	паргипата				
		1/2 т.					
e	гипата						

Эта таблица показывает: если при «видах тетрахорда» нумерация (а значит, и функция) одноименных ступеней оставалась неизменной,

рота влекло за собой «разрешение» в g, то в настоящее время такая однонаправленность звукового движения не обязательна, поскольку новый этап музыкального мышления предоставил бывшим «хроматическим» звукам полную свободу. Это явное свидетельство трансформации традиционного ладового менталитета. Однако, несмотря на то, что в музыковедении уже возникла вполне обоснованная идея о 12-ступенной диатонике, сменившей «7-ступенную» (*Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. С. 247–293*), в аналитических исследованиях «хроматикой» зачастую обозначают те явления, которые в действительности уже не являются ее проявлением.

то при «видах квинты» данный принцип нарушался, что свидетельствует о тональной модуляции.

При анализе обсуждаемого параграфа Гауденция можно обнаружить некоторое авторское недопонимание одной особенности видов квинты. Ведь если «виды тетрахорда» отличаются друг от друга положением полутона, то характерной чертой для «видов квинты» является перемещение тонового интервала. Именно он, как уже указывалось, является в данном случае индикатором изменений. Но в тексте Гауденция и в этом случае все варианты квинты представлены как отличающиеся положением полутона (τὸ ἡμιτόνιον), что противоречит элементарной логике самой проблемы. Правда, для того чтобы учащийся не ошибся в ориентирах, он упоминает названия тетрахордов системы, которые косвенно подразумевают участие отделительного тона во всех описываемых структурных перестройках.

Поэтому если Аристоксен рассматривал категории «видов тетрахорда» и «видов квинты» в качестве некоего аналитического метода освоения структуры музыкальной системы, то для Гауденция это был способ разноинтервального «прощупывания» звукового пространства будущими музыкантами-исполнителями. А приобретенные таким образом навыки должны были помочь им в дальнейшем.

Все это, как уже указывалось, результат исторического уровня развития музыкознания. Чтобы это уяснить, достаточно ознакомиться с соответствующими воззрениями, бытовавшими в среде гармоников.

Например, вопрос «видов» интересовал Никомеха лишь частично, как математика, который следит не за логикой музыкальной организации, а за перемещением интервалов в различных отрезках музыкальной системы. Поэтому в его «Руководстве по гармонике» виды кварты упоминаются в таком аспекте (*Nicom. Enchir.* 7):

ὥστε ἐν μὲν τῇ ἀρχαιοτέρᾳ τῇ ἑπτα-
χόρδῳ πάντας ἐκ τοῦ βαρυτάτου τοὺς
ἀπ' ἀλλήλων τετάρτους τὸν διὰ
τεσσάρων ἀλλήλοις διόλου συμφωνεῖν,
τοῦ ἡμιτονίου κατὰ μετάβασιν τὴν
τε πρώτην καὶ τὴν μέσην καὶ τὴν
τρίτην χώραν μεταλαμβάνοντος
κατὰ τὸ τετράχορδον.

Так как в более древнем гепта-
хорде все четвертые друг от дру-
га [звуки, начиная] от самого
низкого, всегда согласовывались
между собой в кварте, то при
перемещении полутон занимает
в тетрахорде первое, среднее
и третье место.

Аналогичным образом он представляет и виды квинты (Ibid.):

...κατὰ διάξευξιν δυοῖν τετρα-
χόρδων τόνω χωριζομένων ἀπ'
ἀλλήλων, ἀπὸ τῆς βαρυτάτης ἢ
προχώρησις ὑπάρξει, ὥστε τοὺς
ἀπ' ἀλλήλων πέμπτους πάντας
φθόγγους τὴν διὰ πέντε συμφωνεῖν
ἀλλήλοις, τοῦ ἡμιτονίου προβάδην
εἰς τὰς τέσσαρας χώρας μετα-
βαίνοντος, πρώτην δευτέραν τρίτην
τετάρτην.

...благодаря отторжению двух тетра-
хордов, отделенных друг от друга
тоном, последовательность будет
осуществляться с низины [так],
чтобы все пятые друг от друга зву-
ки согласовывались между собой
в квинте, когда полутон, двигаясь
вперед, перемещается по четырем
местам — первому, второму,
третьему, четвертому.

Как мы видим, при описании видов квинты Никомах, подобно Гауденцию, даже не упоминает тонового интервала — главного в таких случаях показателя тональной модуляции. Поэтому он рассматривает их не по действию отделительного тона, а по перемещению полутона.

Ну а в сочинении Теона Смирнского категория видов тетрахорда и квинты вообще отсутствует.

Краткий обзор источников показал, что рассматриваемая здесь проблема, представленная в античном музыкознании как «виды тетрахорда» и «виды квинты», была в древности весьма сложной для познания, что не могло не отразиться и на учебнике Гауденция. Это же подтверждает и следующий его параграф, в котором продолжает излагаться та же самая проблема, но выраженная в иной форме.

§ 18

Τὰ εἶδη τοῦ διὰ πασῶν ὀκταχόρδου

Τοῦ δὲ διὰ πασῶν ὀκταχόρδου
συνάγεται μὲν εἶδη ἤτοι σχήματα
ιβ', διὰ τὸ τοῦ μὲν διὰ τεσσάρων
εἶναι σχήματα τρία, τοῦ δὲ διὰ πέντε
δεδειχθαι σχήματα τέσσαρα, ἐξ ἁμφοῖν
δὲ συντίθεσθαι τὸ διὰ πασῶν.

Виды октахордной октавы³⁴⁷

Двенадцать видов октахордной
октавы выстраиваются из-за того,
что существуют три формы квар-
ты [и] представляются четыре
формы квинты, а из обеих [этих
систем] составляется октава.

³⁴⁷ Заглавие фактически заимствовано из первого предложения текста данного параграфа.

οὐ μὴν ἀλλὰ τά γε ἐμμελῆ καὶ σύμφωνα αὐτοῦ εἶδη ἔστιν ἦτοι σχήματα ἑπτὰ· τὴν δὲ αἰτίαν ὕστερον ἀποδώσομεν.

πρῶτον μὲν τὸ ἀπὸ ὑπάτης ὑπάτων ἐπὶ παραμέσην, συγκείμενον ἐκ τοῦ πρώτου τῶν διὰ τεσσάρων καὶ τοῦ πρώτου τῶν διὰ πέντε.

δεύτερον δὲ τὸ ἀπὸ παρυπάτης ὑπάτων ἐπὶ τρίτην διεzeugμένον, συγκείμενον ἐκ τοῦ δευτέρου τῶν διὰ τεσσάρων καὶ δευτέρου τῶν διὰ πέντε.

τρίτον δὲ τὸ ἀπὸ λιχανοῦ ὑπάτων ἐπὶ παρανήτην διεzeugμένων, συγκείμενον ἐκ τοῦ τρίτου τῶν διὰ τεσσάρων καὶ τρίτου τῶν διὰ πέντε.

τέταρτον τὸ ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεzeugμένων, συγκείμενον ἐκ τοῦ πρώτου τῶν διὰ πέντε καὶ πρώτου διὰ τεσσάρων.

πέμπτον τὸ ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην ὑπερβολαίων, συγκείμενον ἐκ τοῦ δευτέρου διὰ πέντε καὶ δευτέρου διὰ τεσσάρων.

ἕκτον τὸ ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐπὶ παρανήτην ὑπερβολαίων, συγκείμενον ἐκ τοῦ τρίτου τῶν διὰ πέντε καὶ τρίτου τῶν διὰ τεσσάρων.

ἕβδομον τὸ ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων ἢ ἀπὸ προσλαμβανομένου ἐπὶ μέσην, συγκείμενον ἐκ τοῦ τετάρτου τῶν διὰ πέντε καὶ πρώτου τῶν διὰ τεσσάρων ἢ πάλιν ἐκ τοῦ τρίτου τῶν διὰ τεσσάρων καὶ τετάρτου τῶν διὰ πέντε.

Однако не все ее³⁴⁸ виды являются мелодичными и созвучными, а [только] семь форм. Причину [этого] мы объясним позже.

Первый [вид] — от гипаты [тетра хорда] нижних до парамесы, состоящий из первого [вида] кварты и первого [вида] квинты.

Второй [вид] — от паргипаты [тетра хорда] нижних до триты [тетра хорда] отделенных, состоящий из второго [вида] кварты и второго [вида] квинты.

Третий [вид] — от лиханоса [тетра хорда] нижних до паранэты [тетра хорда] отделенных, состоящий из третьего [вида] кварты и третьего [вида] квинты.

Четвертый [вид] — от гипаты [тетра хорда] средних до нэты [тетра хорда] отделенных, состоящий из первого [вида] квинты и первого [вида] кварты.

Пятый [вид] — от паргипаты [тетра хорда] средних до триты [тетра хорда] верхних, состоящий из второго [вида] квинты и второго [вида] кварты.

Шестой [вид] — от лиханоса [тетра хорда] средних до паранэты [тетра хорда] верхних, состоящий из третьего [вида] квинты и третьего [вида] кварты.

Седьмой [вид] — от месы до нэты [тетра хорда] верхних либо от просламбаноменоса до месы, состоящий из четвертого [вида квинты] и первого [вида] кварты, или наоборот — из третьего [вида] кварты и четвертого [вида] квинты.

³⁴⁸ То есть октавы.

καλεῖται δὲ τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τοῦ διὰ πασῶν μιζολύδιον, τὸ δὲ δεύτερον λύδιον, καὶ τὸ τρίτον φρύγιον, τὸ δὲ τέταρτον δώριον, καὶ τὸ πέμπτον ὑπολύδιον, καὶ τὸ ἕκτον ὑποφρύγιον, τὸ δὲ ἕβδομον κοινὸν ἔκαλεῖτο καὶ λοκρικὸν καὶ ὑποδώριον.

Первый вид октавы называется миксолидийским, второй — лидийским, третий — фригийским, четвертый — дорийским, пятый — гиполидийским, шестой — гипофригийским, седьмой — общий, он назывался и локридским³⁴⁹, и гиподорийским.

Совершенно очевидно, что это продолжение описания концепции «видов», которая началась в предыдущем параграфе, но здесь она посвящена «видам» октавы. Центральное место отведено перечислению ее «видов», структура которых не нуждается в комментариях, а диаграммная форма может быть представлена такой «звукорядной пирамидой»:

ВИДЫ ОКТАХОРДНОЙ ОКТАВЫ							
	I	II	III	IV	V	VI	VII
a ²							нэта
1 т.							
g ¹						паранэта	паранэта
1 т.							
f ¹					трита	трита	трита
¹ / ₂ т.							
e ¹				нэта	нэта	нэта	нэта
1 т.							
d ¹			паранэта	паранэта	паранэта	паранэта	паранэта
1 т.							
c ¹		трита	трита	трита	трита	трита	трита
¹ / ₂ т.							
h ¹	парамеса	парамеса	парамеса	парамеса	парамеса	парамеса	парамеса
ОТДЕЛИТЕЛЬНЫЙ ТОН							
a	меса	меса	меса	меса	меса	меса	меса
1 т.							
g	лиханос	лиханос	лиханос	лиханос	лиханос	лиханос	
1 т.							
f	паргипата	паргипата	паргипата	паргипата	паргипата		

³⁴⁹ «Локрида» (Λοκρίς) — область на южном побережье Эвбейского залива.

$1/2$ т.							
е	гипата	гипата	гипата	гипата			
1 т.							
d	лиханос	лиханос	лиханос				
1 т.							
с	паргипата	паргипата					
$1/2$ т.							
h	гипата						

После знакомства с видами тетрахорда и квинты стало ясно, что первая «подсистема» представляет собой схематизированный метод однотонального освоения различных звуковых регистров, а другая — аналогичную демонстрацию тонально-модуляционных особенностей звукового комплекса. В связи с этим может возникнуть вполне закономерный вопрос: какое «глубинное содержание» скрывается под «видами октавы»?

Есть все основания, чтобы сразу этот вопрос изъять из процесса анализа. Ведь сам Гауденций и все остальные античные теоретики рассматривают виды октав как сумму видов кварты и квинты. В учебнике сказано, что «существуют три формы кварты [и] представляются четыре формы квинты, а из обеих [этих систем] составляется октава». То же самое обоснование, но более краткое, дает Птолемей, утверждая, что видов октавы такое число, «потому что столько же и [видов] первых симфоний» (τοσαύτά ἐστὶ καὶ τὰ συναμφοτέρων τῶν πρώτων συμφωνιῶν. — *Ptolem. Harm.* II 9), то есть кварты и квинты.

Следовательно, для абсолютного большинства античных теоретиков виды октавы — результат механического соединения видов тетрахорда и пентакхорда. Это результат того, что саму октаву (а не только октахорда), как уже установлено, древнее музыкознание рассматривало как «сумму» кварты и квинты. Вспомним, что в § 9 учебника Гауденция сказано: «квинта, добавленная к кварте, дает созвучные крайние [звуки октавы]» (τῆ γὰρ διὰ τεσσάρων προστεθὲν τὸ διὰ πέντε τοὺς ἄκρους συμφώνους ποιεῖ). Существует бесчисленное множество аналогичных по содержанию фрагментов, присутствующих в античных источниках (см., например, отрывки из *Theop. Smyrn.* P. 62 и *Nicom. Enchir.* 6, приведенные в комментариях к § 9). Безусловно, это следствие тетрахордного музыкального мышления, способного рассматривать превышающие кварту интервалы только как автоматическое сочетание кварты с другими интервальными

образованиями. Такой подход подобен тому, как при октавных нормах мышления интервалы, превышающие октаву (нона, децима, ундецима и др.), квалифицируются как некое «добавление» к октаве.

Правда, в вопросе о видах октавы новоевропейские исследователи нередко опираются на ряд сообщений, создающих эфемерную видимость особого смыслового содержания видов октавы. Одно из них приводится и в анализируемом параграфе Гауденция, где виды октавы именуются названиями народов и племен, населявших Древнюю Грецию. Так как его слова весьма важны при обсуждении данной проблемы, их целесообразно напомнить: «Первый вид октавы называется миксолидийским, второй — лидийским, третий — фригийским, четвертый — дорийским, пятый — гиполидийским, шестой — гипофригийским, седьмой — общий, он назывался и локридским, и гиподорийским».

Аналогичные по содержанию фрагменты иногда (но не систематически) можно обнаружить и в других специальных памятниках (см., например: *Cleon. Isag.* 9; *Arist. Quint. De mus.* I 8–9). Нельзя не обратить внимание на то, что «племенная терминология» видов октавы появляется, как правило, в анонимных источниках, которые до сих пор остаются фактически недатированными. Среди датируемых же (даже приблизительно) — это учебник Гауденция. Такие «детали» также необходимо учитывать при формировании выводов.

Вся подобная информация о «племенных названиях» видов октавы в сознании историков музыки, недостаточно осведомленных об особенностях древнего музыкального мышления, вызывает у них вполне конкретные параллели с музыкально-теоретическими категориями, определяющимися в их эпоху аналогичным образом. Действительно, общеизвестно, что уже на протяжении многих столетий ладовые формы новоевропейской музыки носят тождественные названия — дорийский, фригийский, лидийский и т. д. В результате возникает иллюзорная идея о том, что виды октавы представляют античные ладовые формы, хотя это противоречит всему комплексу исторических свидетельств. Более того, когда становится ясно, что в античной теории музыки эти же термины обозначали не лады, а тональности — тогда возникает новая, но столь же ошибочная идея о видах октавы как о тонально-ладовых образованиях. При таких отождествлениях речь идет только об общей терминологии, но такие выводы никак не обосновываются смысловым содержанием категорий, к которым приспособляются

«племенные названия», хотя в античной музыкальной цивилизации они зачастую обозначали совершенно различные объекты.

В связи с этим целесообразно постоянно помнить о полисемантике греческой ономастики.

Так, например, по свидетельству Афинейя, знаменитый философ Гераклид Понтийский утверждал, что «бывает [только] три стиля, поскольку существуют три эллинских племени — дорийцы, эолийцы и ионийцы» (ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας. — *Athen.* XIV 624c, § 19). Общеизвестно, что те же термины применялись для обозначения тональностей³⁵⁰ (см. дальнейшие параграфы учебника Гауденция). Более того, подобное семантическое многообразие не миновало и такие термины, как «миксолидийский», который может подразумевать и «ослабленнолидийский», и «смешаннолидийский». Например, Платон упоминает стили «ослабленнолидийский... и строголидийский»³⁵¹, а также некоторые подобные [им]» (μιξολυδιστί... καὶ συντονολυδιστί καὶ τοιαῦτά τινες. — *Plat. Resp.* III 398e). А в трактате Псевдо-Плутарха можно прочесть (*Ps.-Plut. De mus.* 1136, § 16):

<...> τὴν ἐπανεμμένην Λυδιστί, ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰάδι ὑπὸ Δάμωνος εὐρήσθαι φασὶ τοῦ Ἀθηναίου.

<...> говорят, что ослабленнолидийский [стиль], который противоположен смешаннолидийскому, почти одинаковому с ионийским, изобретен Дамоном Афинским.

Иначе говоря, «племенная терминология» активно использовавшаяся в самых разных значениях в музыкальном обиходе, свидетельствует о ее популярности. Поэтому ничто не мешало применять такую ономастику и при обозначении серии видов октав.

Следовательно, в каждом отдельном случае нужно разбираться с содержанием текста, указывающего на суть объекта, для обозначения которого использовался тот или иной термин.

³⁵⁰ Это не понимают только те музыковеды, которые не в состоянии уяснить разницу между ладом и тональностью. См., например: *Бозэций А. М. С. Основы музыки / Подготовка текста, перевод и комментарии С. Н. Лебедева. М., 2012 (passim); Аристоксен. Элементы гармонии. Издание подготовил научный сотрудник проблемной научно-исследовательской лаборатории Московской государственной консерватории В. Г. Цыпин. М., 1997 (passim); Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах; Порфирий. Комментарии к «Гармонике» Птолемея / Издание подготовил В. Г. Цыпин. М., 2013 (passim).*

³⁵¹ В текста Платона наречия: «по-ослабленнолидийски... и по-строголидийски».

Кроме того, нельзя забывать о трансформации семантики, когда одни и те же обозначения в процессе исторической эволюции приобретают совершенно разные значения. Так, не стоит удивляться, что Аристоксен (*Aristox. Elem. harm.* P. 52) и Птолемей (*Ptolem. Harm.* II 12) квалифицировали инструментальное исполнительство как «хирургию» (ἡ χειρουργία — «дело рук»). Поэтому не учитывать подобные исторические преобразования и трактовать античные категории как тождественные современным, основываясь только на общности названия, не имеет к науке никакого отношения.

Поэтому в данном случае использование указанных терминов в серии видов октавы следует рассматривать только как один из возможных способов дифференциации структурных особенностей таких звукорядных образований, которые не имеют отношения ни к ладам, ни к тональностям.

Завершая анализ § 18, нельзя не обратить внимание на «белое пятно» в тексте, пока остающееся неразгаданным: указание на то, что существует 12 видов октавы и только 7 из них являются «мелодичными и созвучными» (ἑμμελῆ καὶ σύμφωνα). Это единственный античный источник, упоминающий 12 видов октав, поскольку в остальных всегда говорится только о 7. Автор обещает объяснить позже все, что связано с этой проблемой, однако в сохранившемся тексте учебника Гауденция объяснение отсутствует. Поэтому нужно рассчитывать, что если это не *defectus texti*, то в будущем данная «музыковедческая шарада» должна быть разгадана.

§ 19

Σημεῖα μουσικῆ

Ἐχρήσαντο δὲ οἱ παλαιοὶ <ὀνόμασι³⁵³> πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ὀκτώκαίδεκα φθόγγων καὶ γράμμασι, τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς, περὶ ὧν νῦν ῥητέον.

Музыкальные знаки³⁵²

Для обозначения 18 звуков древние пользовались [их] <наименованиями> и буквами, названными музыкальными знаками, о которых сейчас необходимо сказать.

³⁵² Об этом термине см. дальнейшие комментарии.

³⁵³ Вставка К. Яна (*Jan.* P. 347).

ἡ τῶν μουσικῶν σημείων ἔκθεσις γέγονε μὲν ἐπὶ σημειώσει τῶν φθόγγων, ὅπως μὴ τὰ ὀνόματα καθ' ἕκαστον γράφοιτο, καὶ ἐνὶ δὲ σημείῳ δύναιτό τις ἐπιγινώσκειν καὶ ἀποσημειοῦσθαι φθόγγον.

ἐπεὶ δὲ οἱ φθόγγοι διαφόρῳ τάσει κινουῦνται καὶ οὐκ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ τόπου πάντως μένουσιν, οὐχ ἐνὸς δήπουθεν σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων, ἀλλὰ διαφόρων ἐδέησεν, ὥστε καὶ τὴν διάφορον τάσιν αὐτοῦ σημαίνειν.

Καθ' ἕκαστον γὰρ τρόπον ἡ τόνον διαφέροντες τῇ τάσει πάντες πάντων οἱ φθόγγοι γίνονται.

Οἷον ποτὲ μὲν τὸν φύσει βαρύτερον φθόγγον προσλαμβάνομενον, ὡς ἐν τῷ ὑποδωρίῳ τρόπῳ, τιθέμεθα καὶ μέσην τὸν πρὸς τοῦτον ἀντίφωνον, καὶ τοὺς ἄλλους κατὰ τὴν πρὸς αὐτοὺς σχέσιν ὀνομάζομεν·

Ποτὲ δὲ αὖ τὴν μέσην τὴν νῦν ἀντίφωνον τῷ προσλαμβανομένῳ ἐν τάξει προσλαμβανομένου θέμενοι καὶ τὴν ταύτης ἀντίφωνον μέσην ὑποθέμενοι καὶ τοὺς ἄλλους τοῦτοις ἀνάλογον, οὕτω χρῶμεθα τῷ παντὶ συστήματι.

Запись музыкальными знаками³⁵⁴ была введена для обозначения звуков, чтобы не записывалось название каждого и чтобы любой мог по одному знаку определить и обнаружить звук.

Так как звуки перемещаются по различным высотностям³⁵⁵ и вообще не остаются неподвижными на одном месте, то само собой разумеется, что для каждого звука был необходим не один знак, а несколько³⁵⁶. Поэтому и нотировается различная высотность [звуков].

Ведь в каждой тональности либо тонации³⁵⁷ все звуки³⁵⁸ оказываются различными по высотности.

Например, когда самым низким по природе звуком [является] прослабаноменос (как в гиподорийской тональности), то мы устанавливаем месу, [которая] по отношению к нему антифон³⁵⁹, и другие [звуки] мы [также] именуем по отношению к ним.

Устанавливая месу антифонно к прослабаноменосу ([то есть] по расположению прослабаноменоса) и определяя антифонную к ней месу, а также аналогично к ним другие [звуки], мы, таким образом, пользуемся всей системой.

³⁵⁴ Буквально «изложение музыкальных нот».

³⁵⁵ Стилистика русского языка заставила при переводе изменить *singularis* διαφέρῳ τάσει на *pluralis*.

³⁵⁶ Дословно: «различные».

³⁵⁷ К сожалению, в русском языке есть только один термин для обозначения «тональности», тогда как в античной музыкальной цивилизации первоначально она определялась как ὁ τόνος, а впоследствии как ὁ τρόπος. Поэтому присутствующий в тексте оборот τρόπον ἢ τόνον пришлось переводить с искусственно созданной «тонацией».

³⁵⁸ Дословно: «все среди всех» (πάντες πάντων).

³⁵⁹ О значении этого термина см. сноску 247.

Πολλάκις δὲ καὶ τῶν μεταξύ προσλαμβανομένου καὶ μέσης ἓνα τινὰ παραλαβόντες εἰς ἀρχὴν τοῦ συστήματος προσλαμβανομένῳ τε αὐτῷ χρώμεθα καὶ τὴν τάσιν τοῦ παντὸς συστήματος πρὸς τοῦτον ἀρμόζομεν.

ἀνάγκη δὲ ἐφ' ἑκάστου συστήματος πλειόνων προτεθέντων συστημάτων ὡς ἡ μέση πρὸς τὴν μέσιν ἔχει, ἢ ὡς ὁ προσλαμβανόμενος <πρὸς τὸν προσλαμβανόμενον>³⁶⁰, οὕτως ὄντιναοῦν τῶν ὁμωνύμων ἔχει πρὸς τὸν ὁμωνύμον καὶ ἅπαν τὸ σύστημα πρὸς ἅπαν τὸ σύστημα.

Οὐχ ἓνός δὴ οὖν σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων ἐδέησεν, ἀλλὰ πλειόνων καὶ τοσοῦτων, ὅσοισπερ ἡμιτονίοις παραυξάνεσθαι τῶν φθόγγων ἕκαστος δύναται. τὸ μὲν οὖν ὅσοις παραυξάνεσθαι δύναται τῶν φθόγγων ἕκαστος ἡμιτονίοις, οὐ ῥάδιον ἀφορίσαι. πρὸς γὰρ τὰς κατασκευὰς τῶν ὀργάνων καὶ τὴν δύναμιν τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς τὰ τοιαῦτα ὀρίζεται.

Τὸ δὲ ὅπως παραυξανόμενος ἐν διαφόροις σημείοις ἀποσημαίνεται, ἐκ τῶν διαγραμμάτων ἐν ταῖς μουσικαῖς <εἰσαγωγαῖς>³⁶² ῥάδιως ἂν τις καταμάθοι.

Но часто, взяв какой-то один [звук] между прослабаноменосом и месо́й, мы пользуемся самим прослабаноменосом для начала системы и высотность всей системы мы согласовываем с ним.

Необходима [зависимость] каждой системы от многих установленных [тональных] систем: как меса [одной тональной системы] относится к месе [другой], либо как прослабаноменос [одной тональной системы] относится к прослабаномену [другой]. Так одноименные [звуки одной тональной системы] относятся к одноименным [звукам другой], и всякая система [должна относиться так же] к любой [другой тональной] системе.

Итак, одного знака для каждого из звуков было недостаточно, а [требовалось] много и именно столько, на сколько полутонов может расширяться каждый из звуков.

На сколько же полутонов может расширяться³⁶¹ [позиция] каждого из звуков, нелегко установить. Это определяется таким образом: устройством инструментов и возможностью человеческого голоса.

Как обозначается различными нотами расширение [позиции каждого звука], всякий легко мог бы изучить по таблицам, [приводящимся] в музыкальных <«Введениях»>³⁶³.

³⁶⁰ Вставка М. Мейбома, которую принял К. Ян.

³⁶¹ Буквально «увеличиваться».

³⁶² Принятая К. Яном (*Jan.* P. 349) вставка М. Мейбома сделана на основе информации, содержащейся в заключительной фразе следующего параграфа: *περὶ αὐτῶν ἐν ταῖς εἰσαγωγαῖς* («о них говорится в «Введениях»»).

³⁶³ Об этом см. дальнейшие комментарии.

Перед нами первый из сохранившихся и приблизительно датированных античных источников, содержащих сообщение о нотации³⁶⁴. Вплоть до эпохи Гауденция ни в одном памятнике письменности (а не только в специальных музыкально-теоретических трактатах) о нотации вообще не упоминалось³⁶⁵. Посвященные нотографии разделы — одно из главных достоинств учебника Гауденция и важнейшее свидетельство того, что этот опус действительно является серьезным доказательством начавшегося сближения теории и практики музыки.

Науке точно неизвестно, какой исторический период античная нотация была в употреблении до ее регистрации в соответствующих теоретических трудах. Это связано с тем, что в данном хронологическом вопросе невозможно руководствоваться исключительно выводами палеографов по анализу рукописей, содержащих памятники античной нотографии, полученные еще на рубеже XIX–XX вв.³⁶⁶ Здесь дело не только в том, что они себя весьма дискредитировали, поскольку не находят подтверждения в музыковедческих источниках³⁶⁷. Кроме того, не исключено, что не последнюю роль в получе-

³⁶⁴ Напомним, что современная наука не располагает убедительными данными, позволяющими датировать все остальные специальные трактаты, содержащие сведения об античной нотации, кроме сочинения Боэция. Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 125–126.

³⁶⁵ Исключения составляют только «Гармонические элементы» Аристоксена, где говорится о совершенно ином типе нотации, в основе которой лежит интервальный принцип, а не тот, который является основой античной буквенной нотографии. Как представляется, это следствие «византийской интервенции» в рукописную традицию трактата Аристоксена. Аргументы, призванные поддержать такую трактовку, см. в изд.: *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 577–583.

³⁶⁶ *Wessely C.* Antike Reste griechischer Musik // 22 Jahrsbericht des K. K. Staatsgymnasiums in 3. Bezirk Wien 1890. Vienna, 1891. S. 16–26; *Idem.* Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330 ff. mit Partitur // Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer. 1892. 5. S. 65–73.

³⁶⁷ Исключения составляют датировки таких памятников нотографии, как «Пean Афиная» (ὁ παῖάν Ἀθηναίου, см. *Weil H.* Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique // Bulletin de correspondance hellénique. 1893. 17. P. 569–583; *Idem.* Un nouvel hymne à Apollon // Ibid. 1894. 18. P. 345–362; «Пean Лимения» (ὁ παῖάν Λιμνίου, см.: Fouilles de Delphes III 2. 1909–1913. № 11, 47–49, 137); а также «Гимн Св. Троице» (ὁ ὕμνος εἰς Τριάδα, см.: *Hunt A. S., Jones H. S.* Christian Hymn with Musical Notation // The Oxyrhynchos Papyri / Ed. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. Lobel. 1922. Vol. 15. P. 21–25). Их палеографическая датировка радикально не

ний ошибочных данных сыграло прежде всего отсутствие опыта по специальному анализу графики самой буквенной нотации. Ведь эти начертания букв, выполняющие функции нотных знаков, и все их окружение радикально отличаются от традиционных форм, зафиксированных в палеографии. Кроме того, эти особенности могли повлиять и на специфику написания распевających текстов, иногда содержащихся в античных музыкальных манускриптах.

Очевидно, определение продолжительности временного промежутка между «изобретением» буквенной нотации и ее теоретической фиксацией уже навсегда останется недоступным, что обусловлено целой серией причин.

Главной из них является скрытое от будущих поколений время появления в музыкантском обиходе элементов нотации. Ведь буквенная нотация, как любая другая, возникла не сразу, а в течение достаточно продолжительного периода. Вначале постепенно должны были внедряться в практику ее отдельные и, возможно, «экспериментальные» единицы, от которых впоследствии даже могли отказаться. Закрепились же только те, которые выдержали «испытание» временем. Кроме того, не исключено, что первые шаги нотации возникали одновременно в различных географических областях, где осуществлялись попытки зафиксировать на писчем материале то, что звучит. Первоначально это могли быть, скорее всего, робкие попытки, основанные на совершенно различных методиках, и, возможно, многие из них не имели ничего общего с тем способом записи музыкального материала, который вошел в историю. Поэтому должен был пройти значительный период времени, чтобы какое-то из этих направлений выдержало «конкуренцию» и стало активно развиваться. Не будем также забывать, что

противоречит данным истории музыки (исключая незначительные расхождения). Об этих документах буквенной нотации написано множество литературы. Среди последних результативных исследований см.: *Pöhlmann E., West M. L. Documents of Ancient Greek Music. The Extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary.* Oxford, 2001. P. 62–85, 190–194; *Энглин С. Е.* Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников: дис. ... канд. искусствоведения / Российский институт истории искусств. СПб., 2006 (Библиотека Российского института истории искусств); *Его же.* Что скрывается за нотацией первого Христианского гимна? (Рар. Оху. 1786) // Приношение Alma Mater: сборник статей выпускников и преподавателей к 75-летию Государственного музыкального училища им. М. П. Мусоргского. СПб., 2004. С. 10–32.

каждый звучащий объект, даже отдельный музыкальный звук, трудно поддается любой регистрации: его нельзя срисовать и его крайне трудно описать. С позиций исторически поздней музыкальной цивилизации, издавна обладающей нотацией, невозможно представить все трудности, возникавшие на пути самых ранних попыток письменно фиксировать звуковые комплексы³⁶⁸.

Однако по конечным результатам совершенно очевидно, что решающую роль в формировании античной нотации сыграли два фактора. С одной стороны, это древнегреческий алфавит³⁶⁹, поскольку каждый нотный знак представлен буквой этого алфавита либо ее графическим вариантом³⁷⁰. Такой факт может свидетельствовать о том, что в сознании «изобретателей» нотации письменность, переносимая на папирус, пергамент и бумагу звучащую речь, оказалась неким образцом, в подражание которого была сделана и «музыкальная письменность». Если алфавит послужил графической основой нотации, то ее содержанием стала теоретическая музыкальная система³⁷¹, поскольку именно она лежит в основе буквенной нотографии: каждый звук музыкальной системы зарегистрирован

³⁶⁸ Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. С. 207–220.

³⁶⁹ Правда, среди ряда исследователей принято считать (см., например, West M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992. P. 259, 263), что основой вокальной нотации послужил ионийский алфавит. Происхождение же инструментальной нотации связывают с исторически более ранними формами греческого алфавита. См.: West M. L. *Analecta musica // Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphik*. 1992. 92. P. 1–54. Скорее всего, параллели с архаическими алфавитами стимулировались ради ошибочной, но весьма распространенной в XX в. палеографической датировки античных нотографических памятников как образцов V–III вв. до н. э. См.: Henderson M. I. *Ancient Greek Music // Ancient and Oriental Music / Ed. E. Wellesz*. London, 1957. P. 358–363; Riethmüller A., *Zaminer Fr. Die Musik des Altertums*. Unter Mitarbeit von E. Hickmann, L. Manniche, S. A. Rashid, E. Werner. Regensburg, 1989. S. 155.

³⁷⁰ См. следующие параграфы учебника Гауденция. Для незнакомых с этим алфавитом приводятся его буквы, использовавшиеся в античной нотографии: ἄλφα — альфа (A), βῆτα — бета (B), γάμμα — гамма (Г), δίγαμμα — дигамма (F), δέλτα — дельта (Δ), ἔψιλόν — э псилон (E), ζῆτα — зета (Z), ἦτα — ита (H), θῆτα — тета (Θ), ἰῶτα — иота (I), κάππα — каппа (K), λάμβδα — лямбда (Λ), μῦ — ми (M), νῦ — ни (N), ξῖ — кси (Ξ), ὀ μικρόν — о микрон, πῖ — пи (Π), ρῶ — ро (Ρ), σίγμα — сигма, применявшаяся в «лунарной» форме, то есть полумесяца (C), ταῦ — тау (T), ὕ ψιλόν — и псилон (Y), φῖ — фи (Φ), χῖ — хи (X), ψῖ — пси (Ψ), ὦ μέγα — о мега (Ω) и некоторые другие знаки.

³⁷¹ Вместе с тем, по мнению моего ученика С. Энглина, исследующего нотацию, эта связь теории и практики могла быть следствием общеантичного музыкально-го мышления, лежащего в основе как теории, так и художественной практики,

буквой алфавита или ее вариантом. А это вынуждает предполагать, что такая нотация могла быть сформирована только при совместных усилиях музицирующих с гармониками. Об этом говорят многие данные.

Дело в том, что, несмотря на утверждение историков и филологов, настаивающих на высоком уровне грамотности в Древнем Риме³⁷², не сохранилось ни одного источника, написанного непосредственно практикующим музыкантом. Можно ли на основе этого факта делать вывод, что абсолютное большинство музыкантов той эпохи было неграмотным?

Ведь речь идет о цивилизации, где музыка играла важную роль в быту и была объектом научного исследования, а многочисленные источники сохранили имена около 400 музыкантов. Если бы в таком обществе даже некоторые из них писали соответствующие опусы, посвященные музыке, то трудно поверить, чтобы ни один из них не сохранился. Более того, весь дошедший до нас свод античной литературы не дает ни одного сообщения, что кто-то из музыкантов написал какую-то работу по тематике своей специальности.

Подобный комплекс данных, дополненный известными фактами о низком социальном уровне музыкантов, дает основание считать, что если даже какая-то небольшая их часть владела письменностью, то не на таком уровне, чтобы писать сочинение. А такой вывод, в свою очередь, позволяет предполагать, что основная масса музыкантов не имела возможности ознакомиться даже с самыми основными положениями теории музыки. Их творчество, как это неоднократно зафиксировано историей многих народов, базировалось на профессиональном опыте и таланте.

При такой ситуации буквенная нотация могла развиваться только благодаря совместным усилиям как теоретиков, так и практиков. Первые из них должны были внести в «фонд» становления и развития нотации свои знания музыкальной системы, а вторые — координировать получающиеся результаты по формированию нотно-буквенных символов с удобством их практического применения. Не исключено также, что это могли быть весьма редкие в античном музыкантском сообществе личности, не отмеченные в источниках,

выражающейся в данном случае в нотации. См.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная // Герцман Е. В. *Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки.* С. 475.

³⁷² См., например: *Сергеенко М. Е.* Жизнь древнего Рима. М., 1964. С. 255–256.

но, вопреки сложившейся ситуации, являвшиеся практикующими музыкантами, при этом знакомыми с теоретической музыкальной системой. Иначе говоря, формы взаимодействия теории с практикой могли быть самыми различными. Но этот всегда закрытый для истории процесс, скорее всего, осуществлялся в течение жизни нескольких поколений, когда нотация, как всякая письменность, изменялась, дополнялась, уточнялась и систематизировалась³⁷³. И лишь потом, когда она приобрела унифицированную форму, то была запечатлена в теоретических источниках.

В последнем предложении анализируемого параграфа Гауденций пишет о «таблицах, [приводящихся] в музыкальных <“Введениях”>» (τῶν διαγράμμάτων ἐν ταῖς μουσικαῖς εἰσαγωγαῖς). Как уже указывалось³⁷⁴, слово «Введения» вставил Марк Мейбом, хорошо знавший цикл сохранившихся специальных трактатов о музыке, в названиях которых присутствовало «Введение». Этоopus, приписываемый ныне Клеониду (Κλεονείδης) — Εἰσαγωγή ἁρμονική («Введение в гармонику»), сочинение Алипия (Ἀλύπιος) — Εἰσαγωγή μουσική («Введение в музыку»), два трактата с одинаковым названием и, согласно рукописям, созданных одним и тем же автором «Старцем Вакхием» (Βακχεῖος ὁ Γέρον) — Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς («Введение в музыкальное искусство»), и наконец, учебник самого Гауденция Ἁρμονική εἰσαγωγή («Введение в гармонику»). В некоторых из них, в сочинениях Алипия, Вакхия и Гауденция, действительно приводятся нотографические таблицы. Поэтому Марк Мейбом искренне верил, что теория нотации также должна излагаться в трактатах, озаглавленных как «Введение». Его убеждение подтверждалось и текстом самого учебника Гауденция, где в § 19 действительно указывается, что материалы по нотации находятся

³⁷³ Подтверждением такого взгляда на процесс становления любой нотации может служить значительно лучше изученная история византийской невменной нотографии. При ее зарождении в VIII–IX вв. сформировалась целая серия разновидностей, получивших названия по местам хранения соответствующих рукописей: «эсфигменская», «андреаскитская», «шартская», «коаленовская» и другие. Этот цикл получил у исследователей наименование «палеовизантийской нотации». И только спустя несколько столетий (последняя четверть XII в.) она была унифицирована и получила наименование «средневизантийской». См.: Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 207–225; Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 261–310; Haas M. Byzantinische und slavische Notationen. Köln, 1973. S. 67–79.

³⁷⁴ См. сноску 362.

в различных «Введениях»³⁷⁵. А их упоминание во множественном числе (ἐν ταῖς μουσικαῖς) может свидетельствовать о том, что таких работ было достаточно много.

Среди содержащихся в анализируемом параграфе сведений о нотации косвенно «просвечивается» причина возникновения потребности в нотной письменности. Как следует из первого абзаца § 19, она якобы была «введена для обозначения звуков, чтобы не записывалось название каждого и чтобы любой мог по одному знаку определить и обнаружить звук». Не исключено, что это своеобразный «отголосок» из эпохи первых шагов формирования нотации. Ведь вполне допустимо, что сама идея о ней возникла при желании сократить запись названий многочисленных звуков музыкальной системы, поскольку чем короче эта письменная регистрация — тем она удобнее. Так, постепенно, укорачивая полное название каждого звука, могли прийти до начальной буквы, которая, возможно, и стала на некоторое время его нотным символом. Конечно, потом появился иной метод фиксации и первоначальный навсегда ушел из обихода, поскольку его следов невозможно обнаружить в сохранившихся нотографических материалах.

Вместе с тем некоторые данные, исключительно гипотетически, можно рассматривать как сохранившийся след именно такого метода формирования начального этапа нотации. Например, сохранилось нотное воплощение «гипаты» различных тетрахордов в некоторых тональностях в качестве «гаммы, обращенной [в другую сторону]» и «гаммы правильной» (γάμμα ἀλεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν). Не исключено, что такова была традиция произнесения первой буквы названия ὑλάτη с spiritus asper, что вызвало необходимость запечатлеть в нотации этот звук как две разновидности буквы «гаммы»: Γ Γ. Речь идет о «парном» обозначении нот, когда сначала дается вокальный знак, а затем инструментальный³⁷⁶. Аналогичным образом можно трактовать истоки «диатонического [лиханоса] тетрахорда средних» (μέσων διάτονος) в гиперфригийской тональности как «лежащую “ламбду”» (λάμβδα πλάγιον) — <, а мезу фригийской тональности — как М. Но все это, конечно, не более чем умозрительные допущения, а само предположение требует основательной аргументации, которой пока нет.


³⁷⁵ См. заключительное предложение § 20.


³⁷⁶ К сожалению, Гауденций о двух вариантах одной и той же нотации сообщает только в § 20 (см. далее текст этого параграфа, абзац 8).

Хотя в византийской невменной нотации, пришедшей на смену античной буквенной, также присутствуют подобные симптомы. Чтобы убедиться в этом, достаточно только вспомнить названия некоторых невм и их начертания³⁷⁷:

«куфисма» (τὸ κοῦφισμα) — 

«хамила» (ἡ χαμηλή иногда τὸ χαμηλόν) — 

«горгон» (γοργόν) — 

«горгосинтетон» (τὸ γοργοσύνθετον) — 

Даже если подобная точка зрения ошибочна, не исключено, что она могла существовать среди современников Гауденция. Во всяком случае, процитированная выше фраза дает основание для такого предположения.

Конечно, нужно учитывать, что и при реализации этого варианта, если даже в начальных версиях нотации графика нот действительно зависела от первых букв их названий, то речь должна была идти о «правильной» (ὀρθός) их графике. Но, как известно, в унифицированной форме античной нотации алфавитные буквы приобретают различную конфигурацию: «лежащую» (πλάγιον), «перевернутую» (ἀνεστραμμένον), «неполную» (ἐλλιλές) и т. д. Но нам неизвестно, какие разновидности бытовали в практике до появления той, которая до нас дошла. Поэтому не остается ничего другого, как пытаться мысленно, с учетом всех возможных обстоятельств, представить этот сложный процесс³⁷⁸. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в связи с различными аспектами нотации постоянно ведутся дискуссии³⁷⁹.

Один из последующих абзацев § 19 учебника Гауденция призван объяснить важнейшее положение структуры нотации, согласно которой «для каждого из звуков, разумеется, была необходима не одна нота, а несколько» (οὐχ ἕνὸς δῆπουθεν σημείου καθ' ἕκαστον τῶν φθόγγων, ἀλλὰ διαφόρων ἐδέησεν). Это подразумевает учет двух

³⁷⁷ Герцман Е. В. Византийское музыкознание. С. 222–228; Tylliard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation (Monumenta Musicae Byzantinae. Série Subsidia I). Copenhagen, 1970² (Passim); Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. P. 261–310; Haas M. Byzantinische und slavische Notationen. S. 7–8, и многие другие.

³⁷⁸ См.: Энглин С. Е. Нотация буквенная. С. 475.

³⁷⁹ Ср., например, различные точки зрения на происхождение ритмического знака «лиммы»: West M. L. Ancient Greek Music. P. 266; Энглин С. Е. Метроритмические обозначения античной нотации // Музыка в культурном пространстве Европы — России. СПб.: Российский институт истории искусств. С. 26–40.

важнейших аспектов нотации, один из которых в теории музыки обозначался как «подвижные звуки» (φθόγγοι κινουμένοι) и регистрировался «при модуляции лада» (πρὸς μεταβολὴν γένους)³⁸⁰.

Действительно, нотация требовала, чтобы была возможность при изменении лада зафиксировать различные высотные уровни II и III ступеней тетрахордно-ладовых образований. Иначе говоря, для них необходимы были три варианта звуков в каждом из трех ладов: диатоническом, хроматическом и энгармоническом. Однако анализ нотографии показывает, что в нотационной системе отсутствует разница символов, представляющих хроматические и энгармонические лады³⁸¹. Все сохранившиеся диаграммы дают для них фактически одни и те же нотные знаки. Возникающая в связи с этим первая мысль связана с информацией, которую сам Гауденций сообщил в § 6, где он, перечислив все лады, говорит о том, что «из трех ладов только этот [то есть диатонический] обычно ныне поется, а применение двух других рискует прекратиться» (γὰρ μόνον τῶν τριῶν γενῶν ἐπίπλαν ἔστι τὸ νυνὶ μελωδοῦμενον. τῶν δὲ λοιπῶν δυοῖν ἢ χρῆσις ἐκλελοιπέναι κινδυνεύει). Отсутствие нотографических данных об энгармоническом ладе в ракурсе этой информации можно трактовать как свидетельство полного его исчезновения из практики, тогда как хроматический еще функционировал, «доживая свой век».

Трудно сказать, насколько верно такое допущение. В связи с этим нельзя исключать и другое предположение, появившееся в европейском музыкознании еще до основательного знакомства с буквенной нотацией и получившее впоследствии некоторое «подкрепление» на основании нотографических данных. Оно подразумевало, что энгармонический лад вообще никогда не существовал в музыкальной практике, а был лишь изобретением теоретиков, вычислявших его разнообразные акустико-математические формы и тем самым продолжавших пифагорейскую традицию³⁸².

³⁸⁰ См. § 7.

³⁸¹ Исключения из этого общего положения настолько редки, что их можно не учитывать. Подробнее об этом см.: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica.* Petropoli, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 127.

³⁸² См., например: *Meibomii. Notae in Aristoxenus* // *Meibomius M.* Op. cit. Vol. I. P. 76–77; *Winnington-Ingram R.* Mode in Ancient Greek Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1936. P. 15; *Gombosi O. J.* Key, Mode, Species // *Journal of the American Musicological Society.* 1951. 4. P. 21.

При этом главным аргументом для доказательства справедливости такой идеи было отсутствие в нотационной системе знаков для энгармонического лада. Эта идея так и осталась не до конца обоснованной и не полностью отвергнутой.

Поэтому пока приходится только фиксировать нотационную «подвижность» III ступеней ладообразования, поскольку существуют различия их нотных знаков в диатонике и хроматике. Что же касается II ступеней, то, как известно, в этих двух ладах они находятся на одной и той же высотности, что отразилось и в их нотном комплексе.

Таков первый аспект нотации, требующий нескольких нотных символов для одних и тех же «подвижных» звуков (вернее было бы сказать для «одних и тех же ступеней» ладообразований). Однако наряду с ним существует и другая аналогичная сторона нотографии, но уже предполагающая многочисленные нотные знаки не только для «подвижных» звуков тетрахорда, но для всех остальных.

Ее объяснение Гауденций начинает в следующем абзаце § 19, когда он возвращается к проблеме просламбаноменоса, которая уже частично затрагивалась в § 6, где было сказано, что «в каждой из тональностей не один и тот же звук был просламбаноменосом, а в [одной — один, а в] другой — другой» (καθ' ἑκάστων γὰρ τῶν τρόπων οὐχ ὁ αὐτὸς ἦν προσλαμβανόμενος φθόγγος, ἀλλ' ἐν ἄλλῳ ἄλλος). Как уже указывалось, причина такого внимания к этому вопросу обусловлена одной из важнейших особенностей музыкальной системы, которая характеризовалась относительной высотой, поскольку не обладала, подобно современной, раз и навсегда зафиксированной высотностью. Данное обстоятельство невозможно было вновь не упомянуть при обсуждении нотной системы.

Но тут перед Гауденцием возникла еще одна проблема, самым тесным образом связанная с другой, еще более сложной для античного музыкознания, — с феноменом тональности. В связи с этим нужно отметить, что определение тональности, как правило, избегалось античными авторами и в лучшем случае просто указывалось, что тональность — это установленная система. Но что она собой представляет — всегда умалчивалось, во всяком случае, ее трактовка отсутствует в дошедших до нас текстах. Именно так, то есть как некую систему, ее представил Аристоксен, который, объясняя структуру гармонии в качестве научной дисциплины, писал: «Пятая же из частей [гармоники] — о тональностях, по которым

мелодизируются³⁸³ установленные системы» (Πέμπτον δ' ἐστὶ τῶ μερῶν τὸ περὶ τοὺς τόνους ἐφ' ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελωδεῖται. — *Aristox. Elem. harm.* P. 46). Но какие это системы, каковы их особенности и в каких отношениях они находятся по отношению к друг другу — об этом молчит даже такой выдающийся теоретик музыки, как Аристоксен.

Также туманно о тональности пытался рассказать и знаменитый Клавдий Птолемей, который вынужден был представить ее определение при объяснении тональной модуляции. Но он лишь попытался общими словами сказать то, что лежало «на поверхности», фактически проявив тот же уровень познания, который способен был продемонстрировать в этом вопросе и Аристоксен (*Ptolem. Harm.* II 7):

διοριστέον δὲ πάλιν, ὅτι τῶν καθ' ἅλας τὰς συστάσεις γινόμενων μεταβολῶν, ἅς καλοῦμεν ἰδίως τόνους παρὰ τὸ τῆ τάσει λυμβάνειν τὰς διαφοράς	Теперь необходимо определить, что [случается] с полными соединениями [звучков], когда происходит модуляция [того], что мы частным образом ³⁸⁴ назы- ваем тональностями, отличающимися высотностью.
---	--

Безусловно, такие понятия, как «полное соединение» звучков, также мало говорят о сути столь сложного объекта, как тональность. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Птолемей стал отождествлять с тональностями «виды октавы». Именно эту ошибочную идею он обосновал в отдельной главе своего трактата, которая называется «О том, что должны быть установлены только семь тональностей, равных по числу видам октавы» (“Οτι μόνους ἑπτὰ δεῖ τοὺς τόνους ὑποτίθεσθαι τοῖς εἶδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαρίθμους. — *Ptolem. Harm.* II 9).

Ну а «математиков от музыкознания», то есть Никомаха и Теона Смирнского, эта проблема вообще не интересовала, и в своих сочинениях они даже не упомянули о ней.

Что же касается Боэция, основывавшегося, как и многие другие, на исторически более ранних источниках, то он следовал за самыми авторитетными для него воззрениями Птолемея. Не исключено,

³⁸³ Или «исполняются», «поются».

³⁸⁴ Подразумевается полисемантика термина ὁ τόνοϛ, который мог обозначать «звук», «интервал тона», «тональность».

что он, как и музыковеды-математики, не затрагивал бы этой темы, но без нее невозможно было излагать систему нотации. Очевидно, именно поэтому он предельно кратко упомянул о ней в разделе «[Глава] об основах тональностей, в которой [дается] расположение нот по отдельным тональностям и звукам» (*De modorum exordiis, in quo dispositio notarum per singulos modos ac voces. — Boet. De instit. mus. IV 15*):

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant.

Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes.

Из видов октавы возникают созвучия, называемые тональностями, которых именуют [также] «тропосами» и «тоносами»³⁸⁵.

«Тропосы» — это системы, отличающиеся при всех последовательностях звуков либо низиной, либо высотой.

Как мы видим, в первом предложении Боэций повторяет заблуждение Птолемея, а во втором он так пишет о тональностях (*tropi*), что совершенно очевидными становятся его весьма смутные представления об этой музыкальной категории.

Таким образом, тональность всегда оставалась труднообъяснимой для древних гармоников. Единственный фрагмент из античных источников, который более ясно указывает на форму объекта, способного теоретически представлять тональность (но, конечно, без объяснения ее основополагающих смысловых качеств), можно найти в анонимном памятнике³⁸⁶: «тональность — это некое безмерное пространство, вмещающее звучание системы» (*Tónos dé êsti tópos tis tês fônês dektikòs systêmatos âplattês. — Cleon. Isag. 1*). Здесь совершенно отчетливо сказано, что схематизированная форма тональности — это запечатленная в теории музыкальная система, а остальное нужно было додумывать самому читателю или его наставнику.

В этом процессе познания необходимо было мысленно сопоставить известную музыкальную систему с потенциально возможными

³⁸⁵ Очевидная транслитерация греческих терминов *ó trópos* и *ó tónos*.

³⁸⁶ Хотя в настоящее время его принято приписывать Клеониду, часть рукописей противоречит его авторству. См.: *Герцман Е.* Тайны истории древней музыки. С. 48–59.

ми ее вариантами, которые в точности повторяют ее интервальную и смысловую конструкцию, но располагаются на иных высотных уровнях. Иначе говоря, вся трудность заключалась в том, что в сознании должно было сформироваться ясное понимание того, как та же самая система может функционировать в разнообразных высотных сферах. Значит, каждый из ее звуков также обладал способностью появляться в различных точках звукового пространства. А организовать такое постоянное их «переселение» входило в задачи музыкальной нотации.

Но поскольку система не могла быть зарегистрирована на конкретной высоте, то такая же судьба постигла и все нотные знаки, указывающие лишь на положение каждого звука внутри двухоктавной организации: какую ступень тетраходного лада они представляют и к какому тетраходу относятся. Следовательно, задача нотации состояла в том, чтобы при помощи разнообразия нотных символов создать определенные ориентиры, помогающие музыканту-исполнителю и певцу понять, на какой высотный уровень указывает тот или иной комплекс нотных знаков, представляющих каждую тональность.

Но при отсутствии точной фиксации конкретной высоты ее относительным ориентиром мог служить диапазон отдельного инструмента, вокалиста или хорового коллектива. Действительно, все звуковысотные возможности, а следовательно, и тональные зависят от этих диапазонов. Но для продуктивного и осмысленного осуществления данной задачи необходимо было иметь некую единицу измерения, посредством которой определялся предел повышения или понижения всей системы. Такой показатель, в свою очередь, должен был измерять потенциально возможное движение каждого звука вверх и вниз в рамках его функции в конкретной тональности. Поэтому реализация подобного плана должна была распространяться на всю нотационную символику: именно она должна была донести до исполнителя соответствующую информацию.

В сфере теоретического музыкознания понимали, что такой единицей измерения мог быть только наименьший интервал, посредством которого измерялись восходящие и нисходящие звуковые шаги. Ведь сам Гауденций в одном из предыдущих параграфов своего учебника (§ 9) «вычислял», что кварта состоит из 5 полутонов, а квинта из 7. Поэтому ничто не мешало при формировании

нотации использовать полутон В качестве индекса, способного «работать» в объеме конкретного диапазона. Эту мысль Гауденций подтверждает и в данном параграфе: «На сколько же полутонов может увеличиваться каждый из звуков, нелегко установить. Это определяется таким образом: устройством инструментов и возможностью человеческого голоса».

Перед каждым пользователем нотации возникала еще одна практическая задача: нужно было найти «точку отсчета», от которой можно было исчислять начало каждого диапазона. Ведь не существовало пятилинейной нотной системы, указывающей не только звук, но и высотную сферу (в форме конкретной октавы). По мнению Гауденция и других авторов, таким условным «отправным пунктом» был прослабаноменос — самый низкий звук музыкальной системы, как нижней точки любого диапазона. Следовательно, исполнитель выбирал соответствующий диапазону его инструмента или голоса подобный звук в качестве прослабаноменоса. А от его высотного уровня выстраивал всю двухоктавную музыкальную систему и фиксировал ее как самую низкую из доступных для него тональностей. Значит, каждый инструменталист и вокалист должен был оперировать «индивидуальной» системой тональностей. Это означает, что не существовало раз и навсегда установленной высотности для любой тональности. Следовательно, высота дорийской, фригийской и прочих тональностей постоянно изменялась в зависимости от возможностей исполнителя. Именно поэтому Гауденций утверждает, что «высотность всей системы мы согласовываем с ним» (τὴν τάσιν τοῦ παντὸς συστήματος πρὸς τοῦτον ἀρμόζομεν), то есть с прослабаноменосом, который в каждом случае обладал неодинаковой высотой.

А при сопоставлении разных тональностей, по свидетельству автора учебника, нужно было учитывать, «как меса [одной тональности] относится к месе [другой], либо как прослабаноменос [одной системы] относится к прослабаноменосу [другой]» (ὡς ἡ μέση πρὸς τὴν μέσῃν ἔχει, ἢ ὡς ὁ προσλαμβανόμενος <πρὸς τὸν προσλαμβανόμενον>). Иначе говоря, прослабаноменос и меса выступали в роли некоего индекса, определявшего, на каком расстоянии последующая тональность отстоит от предыдущей. В таком качестве меса упоминается в источнике, автор которого, судя по тексту его сочинения, даже не подозревал о существовании нотации (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 36*):

...τὸ ἡρμόσθαι ἐστὶν ἀπάσαις, τό
ἔχειν πῶς πρὸς τὴν μέσην ἀπάσαις,
καὶ ἡ τάξις ἢ ἐκάστης ἤδη δι'
ἐκείνην.

...строй всех [струн] заключается
в том, чтобы каждая имела какое-
то отношение к mese, и строй каж-
дой [определяется] по ней.

Отсюда вновь следует уже упомянутый выше вывод, что в музыкальной практике сосуществовали разные по высоте тональности, носившие одни и те же названия. При знакомстве с такой ситуацией, естественно, возникает вопрос, а как же координировались тональности при ансамблевом исполнении, в котором участвовали разные инструменты с неодинаковыми диапазонами. Во все времена ответ на этот вопрос один и тот же: в таких случаях решающее слово оставалось за профессиональным слухом музыкантов. Именно он гармонизовывал тональные уровни инструментов, обладавших различными диапазонными возможностями.

§ 20

Ἡ σημασία
ἡμιτονιαίαν τάξιν
διὰ σημείων μουσικῶν

Θεωρητέον δὲ νῦν μόνον τὴν
καθ' ἡμιτόνιον τάξιν τῶν
σημείων, ὃν τρόπον συνέστηκεν.

ὑποκείσθω τις φθόγγου δύναμις
βαρυτάτη καὶ πρώτως ἀκουστή.
ταύτην οἱ παλαιοὶ κατεσημήσαντο
τῷ ἡμίφι πλαγίῳ καὶ ἀρχὴν
τῶν σημείων ἔθεντο τοῦτο
πρώτον — ♮.

Значение полутоновой
последовательности
для музыкальных знаков³⁸⁷

Сейчас необходимо рассмотреть лишь последовательность [музыкальных] знаков по полутону, которая формировала тональность³⁸⁸.

Пусть будет установлено значение какого-то самого низкого и начально слышимого звука. Древние обозначали его лежащим «полуфи» и установили его первым для начала нот — ♮³⁸⁹.

³⁸⁷ Относительно термина σημείων μουσικῶν см. дальнейший комментарий.

³⁸⁸ Согласно рукописному тексту, *pronomen relativum* ὃν грамматически согласован с ἡμιτόνιον, тогда как в действительности формирование тональности зависит не от полутонов, а от их «последовательности» (ἡ τάξις). Поэтому при переводе в данном случае пришлось отступить от строгого следования сохранившемуся тексту.

³⁸⁹ Об этом знаке см. далее. В издании К. Яна дается иная форма «лежащего полуфи» — (*Jan.* P. 349), отличающаяся от той, которая присутствует в главном источнике по античной нотации — в таблицах Алипия, где первый вариант (♮) — вокальный символ, а второй (♮) — инструментальный (*Alyp. Isag.* 14). Это обстоятельство необходимо учитывать.

δῆλον δὴ, ὅτι κατ' αὐτὴν τὴν δύναμιν προσλαμβανόμενον ἄν τις λάβοι καὶ ἄλλον οὐδένα τῶν φθόγγων. εἰ γὰρ ἄλλον τινὰ λάβοι, ποῦ τὸν προσλαμβανόμενον τάξει βαρυτάτης ὑποκειμένης τῆς τοῦ ἡμίφι δυνάμεως;

ἔστω δὴ τοῦτου τοῦ φθόγγου πάλιν ἡμιτονίῳ τις ὀξύτερος ἐφεξῆς. τοῦτον οἱ παλαιοὶ τῷ ταῦ σημείῳ ἀπεσημήναντο Τ καὶ δῆλον, ὅτι περ ἢ τάσις τοῦ φθόγγου προσλαμβανομένῳ μόνον ἀρμόσει. εἰ γὰρ τῇ ὑπάτῃ τῶν ὑπάτων ἀρμόσει ἢ ἄλλῃ τινὶ τῶν φθόγγων, ποῦ λοιπὸν ἔσται ὁ προσλαμβανόμενος, τόνῳ τῆς ὑπάτης τῶν ὑπάτων ὀφείλων εἶναι βαρύτερος, ἡμιτονίου γὰρ ἐπὶ τὸ βαρὺ μόνῃ χῶρα καταλέλειπται.

ἀλλὰ μὴν ἔστω τις τοῦ κατὰ τὸ Τ φθόγγου πάλιν ὀξύτερος ἡμιτονίῳ, ὃν οἱ παλαιοὶ τῷ διπλῷ σίγμα κατεσήμαινον Ε. οὗτος δύναται μὲν εἶναι καὶ προσλαμβανόμενός τινος συστήματος, δύναται δὲ εἶναι καὶ ὑπάτῃ ὑπάτων· ἀπέχει γὰρ τοῦ πρώτου καὶ βαρυτάτου φθόγγου τόνου.

ἀεὶ τοίνυν ὁμοίως τὸν ἡμιτονίῳ φθόγγον τοῦ προτέρου ὀξύτερον σημειούμενοι προέβησαν μέχρι τριακοστοῦ στίχου τῶν ἡμιτονίων.

τὴν δὲ ὑπὲρ ταῦτα κατ' ἡμιτόνιον παραύξησιν τῶν φθόγγων τοῖς αὐτοῖς σημείοις ἐξ ὑπαρχῆς ὀξείας προσθέντες ἐσημειοῦντο ἀπὸ τοῦ ἐννεακαιδεκάτου ἀρξάμενοι στίχου, ὅς ἔχει οὐ καὶ κάππα σημείον.

Очевидно, что каждый определит по этому значению прослабаноменос, а не другой из звуков. Если бы он определил [какой-то] другой [звук], то как он [укажет] прослабаноменос, когда значение «полуфи» по порядку самое низкое?

Пусть вновь на полутона выше от этого звука будет какой-то следующий. Древние обозначали [его] знаком «тау» — Т, и очевидно, что высотность [этого] звука устанавливается только по прослабаноменосу. Ибо если [кто-то] настраивает [его] по гипате [тетрахорда] нижних или по какому-то другому из звуков, то если вниз остается единственное расстояние полутона, тогда где окажется прослабаноменос, [который] должен быть на тон ниже гипаты [тетрахорда] нижних.

Однако пусть вновь будет дан какой-то звук на полутона выше Т, который древние обозначали «двойной сигмой» — Ε. Он может быть и прослабаноменосом какой-то системы, но может быть и гипатой [тетрахорда] нижних, ибо она на тон ниже первого и самого низкого звука.

Итак, обозначая всегда сходным образом звук, [находящийся] полутоном выше предыдущего, они³⁹⁰ [в конце концов] дошли до тридцатого ряда полутонов.

Установив сверх них расширение [последовательности] звуков по полутонам такими же нотами от начальной высоты, они нотировали, начиная от 19 ряда, который содержит «о микрон» и «каппу».

³⁹⁰ То есть древние «установители» нотации.

ἔθεσαν δὲ διπλᾶ κατ' ἕκαστον
στίχον τὰ σημεῖα· ὧν τὸ μὲν
ἄνω τὴν λέξιν ἀποσημαίνει, τὸ
δὲ κάτω τὴν κροῦσιν.

Ἔθεντο δὲ καὶ τὰ λεγόμενα
ὁμότονα, οἷς ἀδιαφόρως ἀντὶ
τῶν ἑτέρων ἕξεισι κεχρησθαι,
καὶ οὐδὲν διοίσει, οἰωδῆποτε
τῶν πολλῶν μὲν, ὁμοτόνων δὲ
χρησασθαι πρὸς σημεῖωσιν.
παρέχει δὲ καὶ χρειαν ἄλλην τὰ
ὁμότονα. τὰς γὰρ διέσεις ἐν τῷ
ἁρμονικῷ καὶ χρωματικῷ γένηται
διὰ τούτων ἐφεξῆς τιθεμένων
σημειοῦνται. εἴρηται δὲ περὶ
αὐτῶν ἐν ταῖς εἰσαγωγαῖς.

Они³⁹¹ установили в каждом ряду двой-
ные ноты, среди которых вверху ноти-
руется [поющееся] слово, а внизу —
инструментальная музыка³⁹².

Ими установлены и так называемые
«гомтоны», которыми можно пользо-
ваться безразлично вместо других,
и не будет никакой разницы, каким
[знаком] среди многих пользоваться.
Допускается и другое использование
гомтонов: ибо в энгармоническом
и хроматическом ладах посредством
их последовательно нотируются диес-
сисы. О них [говорится] в «Введениях.

Содержание этого параграфа сосредоточено на том, как учаще-
муся начать практически приобщаться к нотации, имеющей две
разновидности — вокальную и инструментальную. Однако в изда-
нии К. Яна здесь вместо «вокально-инструментальной» пары му-
зыкальных символов приводятся одиночные знаки (Ϝ, Τ и Ε).
В данном случае внешняя форма вокальных и инструментальных
нот почти идентична. Это совершенно ясно, если обратиться к
соответствующим «парам», зафиксированным в трактате Алипия,
а именно: Ϝ и Ϛ; Ϝ и Τ; Ζ и Ε.

Прежде всего, целесообразно обратить внимание на термин
σημεῖων μουσικῶν, который можно было бы перевести как опреде-
ление «музыкальных нот». Но тогда возникает своеобразная фор-
ма тавтологии, поскольку для нашего современника сам термин
«нота» предполагает исключительно «музыкальное содержание». По-
этому более оправданным здесь представляется термин τὸ σημεῖον
как «знак». В результате «музыкальный знак» избавляется от смыс-
лового дублирования. Но в тех «музыкальных опусах», где τὸ σημεῖον
встречается без прилагательного μουσικός, ничто не мешает пере-
водить это слово как «нота». Данный термин используется в до-
шедших до нас нотографических таблицах Алипия и в трактате

³⁹¹ То есть древние.

³⁹² Буквально «бряцание». О расположении вокального и инструментального знаков в нотографических теоретических источниках и в данном издании см. далее соответствующий комментарий.

Аристиды Квинтилиана, где упоминается «начальная из нот» (ἀρχὴν τῶν σημείων. — *Arist. Quint. De mus.* I 11). Но, к сожалению, эти источники пока не датируются, и поэтому трудно связать популярность рассматриваемого термина с конкретной эпохой.

Кроме того, нужно учитывать, что в том же значении в одном из специальных трактатов используется существительное ἡ στίξις (от глагола στίζω — «ставить клеймо»), а само понятие «нота» определяется как ὁ χαρακτήρ («знак», «отпечаток», «примета»). Информация о двух разновидностях нотации, вокальной и инструментальной, здесь сообщается в таких словах: «для звуков применяется нота двух видов» (Διπλοῦς ὁ χαρακτήρ τῶν φθόγγων εἴληπται. — *Аноп. De mus.* 68). Поэтому если речь идет об инструментальной музыке, то «тогда необходимо пользоваться другой нотой» (διαφόρῳ χαρακτήρι τότ' ἀνάγκη χρῆσασθαι) и эта «нотация не принадлежит [распевающемуся] тексту» (οὐ ῥητῷ παραλέλειπται ἡ στίξις. — *Ibid.*).

Отсутствие общепринятой терминологии для нотации говорит о том, что такие сообщения — сохранившийся след ее начального периода, предшествовавшего унификации.

Нельзя не затронуть также вопрос о нотационной терминологии, встречающейся в трактате Аристоксена. Для этой цели в тексте появляется термин «парасемантика» (ἡ παρασημαντική — «пометка»). Он возникает, когда говорится, «что “парасемантика” [то есть нотация] не является целью гармонического знания» (οὐ γὰρ ὅτι πέρας τῆς ἀρμονικῆς ἐπιστήμης ἐστὶν ἡ παρασημαντική. — *Aristox. Elem. harm.* P. 49), «что “парасемантика” не будет высшей целью указанного знания» (ὅτι οὐκ ἂν εἴη τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης πέρας ἡ παρασημαντική. — *Ibid.*). В связи с этим необходимо отметить важный факт: данный термин отсутствует не только в памятниках античного музыкознания, но и вообще в древнегреческой лексике. Во всяком случае, он не зафиксирован в соответствующих словарях.

Так, авторитетный Оксфордский древнегреческо-английский словарь³⁹³ упоминает обсуждаемый фрагмент из трактата Аристоксена не в связи с существительным ἡ παρασημαντική (такой термин в данном издании также отсутствует), а как пример использования глагола παρασημαίνωμαι («помечать», «подмечать», «замечать»).

В приведенном отрывке из сочинения Аристоксена передается мнение группы ученых, которые якобы «утверждают, что высшей задачей каждого из тех, кто занимается музыкой, является нотная

³⁹³ *LS.* P. 1323.

запись [“парасемантика”] мелосов» (οἱ μὲν τὸ παρασημαίνεσθαι τὰ μέλη φάσκοντες πέρας εἶναι τοῦ ξυγιέναι τῶν μελωδομένων ἕκαστον. — *Aristox. Elem. harm.* P. 49), а другие будто бы видят эту задачу «в изучении авлосов» (οἱ δὲ τὴν περὶ τοὺς ἀλλοὺς θεωρίαν. — *Ibid.*). Если даже не упоминать явно неаристоксеновскую и вообще чуждую античному музыкознанию терминологию, введенную в трактат Аристоксена, то сама сопровождающая ее информация полностью абсурдна. Не существует ни одного источника до времени появления трактата Гауденция, в котором не только утверждалась бы необходимость изучения гармониками нотации, но и вообще присутствовало хотя бы упоминание о ней. И столь же нелепо приписывать гармоникам в качестве основной цели изучение авлосов, поскольку они никогда этим не интересовались.

Все эти факты являются лишь некоторыми отдельными свидетельствами среди многочисленных других доказательств, что «нотационный фрагмент», оказавшийся в трактате Аристоксена, — более поздняя интервенция в рукопись этого сочинения³⁹⁴.

Что же касается сведений о нотации, содержащихся в заключении § 20 учебника Гауденция, то он сообщает, что «вверху нотируется [поющееся] слово, а внизу — инструментальная музыка». Это означает, что в рукописях верхний нотный знак вокальный, а нижний — инструментальный. Правда, во всех публикациях, как и в данной монографии, для удобства письменной подачи материала нотные знаки обеих нотографических систем представлены последовательно: слева — вокальный знак, а справа — инструментальный.

Вообще нужно отметить, что автор учебника не обсуждает причины, вызвавшие необходимость двух нотаций в одной музыкальной культуре. Более того, Гауденций даже не затрагивает вопрос о разнице систем символов обеих нотографий. Все это, как представляется, может свидетельствовать о двух факторах. Возможно, существовало мнение, что такими сложными проблемами не следует «забивать голову» стремящимся приобрести практические знания по музицированию. Не исключено также, что эта тема даже не поднималась в античном музыкознании, поскольку она не обсуждается ни в одном из сохранившихся источников³⁹⁵.

³⁹⁴ См. сноску 365.

³⁹⁵ Некоторые соображения о возможных причинах, вызвавших появление двух нотографических систем, см. в изд.: *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 551–555.

Согласно первому абзацу комментируемого параграфа, нелегкую задачу по освоению нотации Гауденций и его современники видели в довольно сложном процессе. Начинаящий музыкант «приспосабливал» диапазонные возможности своего инструмента к двух-октавной музыкальной системе, запечатленной в форме нотных знаков. Основным методологическим помощником здесь служило полутоновое расстояние не между звуками системы, а между тональностями. Иначе говоря, ученику предстояло осмыслить диапазонные возможности взаимодействия своего инструмента с музыкальной системой, способной выстраиваться на любой высоте звукового пространства, дифференцированного по полутоновой последовательности.

При обсуждении этой проблемы важно понять, как в эпоху Античности реализовывался этот процесс. К сожалению, в распоряжении науки нет свидетельств, на основании которых можно было бы узнать подлинную методику осуществления такой задачи как в учебном обиходе, так и в обычной музыкантской практике. Исследователи располагают только сообщениями теоретических опусов, весьма далеких от практики. Поэтому не остается ничего другого, как пытаться проникнуть в интересующую нас сферу посредством таких материалов. Значит, и при исследовании § 20 нельзя обойтись без обзора сведений, содержащихся в этих памятниках. А они весьма показательны во многих отношениях, хотя меньше всего освещают учебно-педагогическую область.

Если верить источникам постаристоксеновского времени, то еще до появления нотации Аристоксен был убежден, что между тональностями должно быть установлено полутоновое расстояние. После информации о том, что «согласно Аристоксену существует 13 [“тональностей”]» (εἰσὶ δὲ κατὰ Ἀριστόξενον δεκάτρεῖς), автор одного из анонимных и недатированных источников, но совершенно очевидно созданных много столетий спустя после эпохи Аристоксена, подробно описывает «тональную систему Аристоксена». Знакомство с ней весьма важно для понимания того, какие бытовали в Античности представления об истории тональной системы, а опосредованно — и о нотации, возникшей впоследствии на ее основе. Поэтому при обсуждении § 20 учебника Гауденция нельзя не учитывать этого материала (*Cleon. Isag.* 12):

ὑπερμικρολύδιος καὶ ὑπερφρύγιος
καλοῦμενος.

ὁ μυζολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ
βαρύτερος, ὧν ὁ ὀξύτερος καὶ
ὑπεριάστιος καλεῖται, ὁ δὲ
βαρύτερος καὶ ὑπερδώριος.

λύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ
βαρύτερος, ὧν ὁ βαρύτερος καὶ
αἰόλιος καλεῖται.

φρύγιοι δύο, ὀξύτερος καὶ
βαρύτερος, ὧν ὁ βαρύτερος καὶ
ιάστιος καλεῖται.

δώριος εἷς.

ὑπολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ
βαρύτερος, ὧν ὁ βαρύτερος καὶ
ὑποαἰόλιος καλεῖται.

ὑποφρύγιοι δύο, ὧν ὁ βαρύτερος
καὶ ὑποιάστιος καλεῖται.

ὑποδώριος.

Τούτων μὲν ὁ ὀξύτατος <ὑπερμικρολύδιος, βαρύτερος δὲ ὁ>³⁹⁶
ὑπὸ δώριος³⁹⁷. οἱ δὲ ἐξῆς οἱ ἀπὸ
τοῦ ὀξύτατου μέχρι τοῦ βαρυτάτου
ἡμιτονίῳ ἀλλήλων ὑπερέχοντες,
παράλληλοι δὲ δύο καὶ ἡμιτονίῳ³⁹⁸. ἀναλόγως δὲ ἐξει
καὶ ἐπὶ τῆς τῶν λοιπῶν τόνων
διαστάσεως. ὁ δὲ ὑπερμικρολύδιος
τοῦ ὑποδώριου τῷ διὰ πασῶν
ἐστὶν ὀξύτερος.

Гипермиксолидийская, называемая
также гиперфригийской.

Две миксолидийские, более высокая
и более низкая, среди которых более
высокая называется и гипериионийской,
а более низкая — гипердорийской.

Две лидийские, более высокая и более
низкая, среди которых более низкая
называется также эолийской.

Две фригийские, более высокая и бо-
лее низкая, среди которых более низ-
кая называется также ионийской.

Одна дорийская.

Две гиполидийские, более высокая
и более низкая, среди которых более низ-
кая называется также гипоэолийской.

Две гипофригийские, среди которых
более низкая называется также гипо-
ионийской.

Гиподорийская.

Среди них самая высокая — <гипер-
миксолидийская, а> самая низкая —
гиподорийская. Последующие [тональ-
ности], от самой высокой до самой
низкой, превышают друг друга на полу-
тон, а параллельные — на два с полови-
ной тона. Соответственно, получается
и с интервалом между остальными то-
нальностями. Гипермиксолидийская
же выше гиподорийской на октаву.

Заключительная часть этого фрагмента содержит сообщение, которое, кроме полутоновой градации звукового пространства, обращает внимание на так называемые «параллельные тональности» (τόνοι παράλληλοι), подразумевающие «одноименные тональности»,

³⁹⁶ Чтение К. Яна (*Jan.* P. 204).

³⁹⁷ Конечно, традиционное написание — ὑποδώριος.

³⁹⁸ Принимаю чтение Дж. Соломона (*Cleon.* Isag. // Op. cit. P. 344–346), поскольку при рукописном τριημιτονίῳ («на трехполутоний») получается полный абсурд, не соответствующий содержанию всего предыдущего текста.

такие как гиподорийская, дорийская и гипердорийская, или гипофригийская, фригийская и гиперфригийская и им подобные. А они, согласно логике тетрахордного музыкального мышления, находились на квартговом расстоянии друг от друга, что и записано в тексте при упоминании интервала в $2^{1/2}$ т.

Если представить эту 13-тональную систему в таблице, то можно получить такие последовательности:

	Звуки музыкальной системы	Ранние названия тоналностей	Поздние названия тоналностей	
h ¹	паранэта	гипермиксолидийская	гиперфригийская	13
b	трита ³⁹⁹	миксолидийская	гиперионийская	12
a	меса	миксолидийская	гипердорийская	11
as		лидийская	лидийская	10
g	лиханос	лидийская	эолийская	9
ges		фригийская	фригийская	8
f	паргипата	фригийская	ионийская	7
e	гипата	дорийская	дорийская	6
es		гиполидийская	гиполидийская	5
d	лиханос	гиполидийская	гипоэолийская	4
des		гипофригийская	гипофригийская	3
c	паргипата	гипофригийская	гипоионийская	2
h	гипата	гиподорийская	гиподорийская	1

Таблица показывает, что, наряду с естественными для античного музыкального мышления тенденциями, в ней присутствует то, что противоречит им и не согласуется с описанием, представленным в тексте источника.

Сначала целесообразно отметить первую группу факторов. Все исторически ранние тональные названия ограничиваются тремя «семействами»: дорийской, фригийской и лидийской тоналностями. Это полностью соответствует как сложившимся в Античности историческим воззрениям, так и особенностям тетрахордного мышления.

Действительно, Птолемей сообщает, что древние музыканты «пользовались только дорийской, фригийской и лидийской [тоналностями]» (μόνοὺς γὰρ ἤδεισαν τὸν τε δόριον καὶ τὸν φρύγιον

³⁹⁹ Трита тетрахорда соединенных.

καὶ τὸν λύδιον. — *Ptolem. Harm.* II 6). Такая точка зрения отражена и в трактате Псевдо-Плутарха, где утверждается, что «во времена Полимнеста⁴⁰⁰ и Сакада⁴⁰¹ существовало три тональности — дорийская, фригийская и лидийская» (Τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου. — *Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 8).

Что же касается соответствия «трехладового» сообщения логике тетрахордного мышления, то необходимо учитывать, что его фундаментом является трехступенное диатоническое ладовое образование. Оно в ранние исторические периоды должно проявляться и в соответствующей тональной структуре, выражавшейся трехтональной последовательностью. В такой системе одноименный звук более высокого тетрахорда должен был квалифицироваться как «гипертональность»:

Звуки системы	Тональности
гипата	гипердорийская
1 т.	
лиханос	лидийская
1 т.	
паргипата	фригийская
$1/2$ т.	
гипата	дорийская

⁴⁰⁰ Полимнест Колофонский (Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος) — древнеэллинский музыкант VII или VI в. до н. э., которому приписывается создание жанра «так называемых Ортий» (τῶν Ὀρθίων καλουμένων. — *Ps.-Plut.* 1134 C, § 9). В одной из трагедий Еврипида сказано, что «ортий [буквально — «высокое»]... [это] звучание сальпинги» (Ὀρθίαν ... σάλπιγγος ἤχην. — *Eurip. Troades*, 1266). Очевидно, этот жанр отличался высоким регистром звучания. В другом источнике сообщается, что «Полимнест создал авлодические номы» (Πολύμνηστος δ' αὐλοδικοὺς νόμους ἐποίησεν. — *Ps.-Plut.* 1134, § 10), то есть вокальные произведения в сопровождении авлоса.

⁴⁰¹ Сакад Аргосский (Σακάδας Ἀργεῖος) — выдающийся древнеэллинский авлет, прославившийся как победитель на Пифийском агоне, который, по подсчетам исследователей, проходил в 586 г. до н. э. Он прославился как автор сочинения, получившего наименование *трехмелосный* (см.: *Ps.-Plut.* 1134, § 8): «Сакад научил хор петь первую [строфу] в дорийской [тональности], вторую — во фригийской, а третью — в лидийской. Из-за [такой] модуляции этот ном был назван трехмелосным» (τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην· καλεῖσθαι δὲ Τριμελῆ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν. — *Ibid.*).

Дальнейшая внутрिलाдовая эволюция и стремление иметь возможность создавать тональности через каждый из составляющих тетрахорд полутонов, должна была привести к тому, что в современной теории музыки называется «хроматизацией». В результате тоновые расстояния между паргипатой, лиханосом и верхней гипатой «раскололись» и стали полутоновыми⁴⁰²:

Звуки системы		Тональности
гипата		гипердорийская
	$\frac{1}{2}$ Т.	
		эолийская
	$\frac{1}{2}$ Т.	
лиханос		лидийская
	$\frac{1}{2}$ Т.	
		ионийская
	$\frac{1}{2}$ Т.	
паргипата		фригийская
	$\frac{1}{2}$ Т.	
гипата		дорийская

Попутно целесообразно отметить, что ионийская и эолийская тональности могли поменяться местами и это не противоречило бы логике происшедшего процесса, поскольку в обоих случаях они занимали бы «промежуточные» места между исторически ранними тональными образованиями. Однако источники сохранили именно такой вариант.

Вместе с тем следует обратить внимание, что весьма неопределенные представления Аристоксена о тональности (обсуждавшиеся при анализе § 19) плохо согласуются с сообщениями, приписываемыми ему столь детальное описание тональной системы. При этом нужно вновь напомнить, что в самом трактате Аристоксена, вообще не затрагивающего серьезные проблемы тональности, подобная информация полностью отсутствует. Следовательно, есть основание предполагать, что это поздняя инициатива приверженцев аристоксеновского направления⁴⁰³. Для Античности такая тенден-

⁴⁰²Как известно, нечто подобное при активной хроматизации мажора и минора происходило в новоевропейской музыке.

⁴⁰³Правда, можно предполагать, что содержащаяся в трактате Клеонида информация заимствована из утраченных работ Аристоксена, о которых сообщают

ция была весьма популярна (достаточно вспомнить тот комплекс открытий и нововведений, которые приписываются Пифагору и другим знаменитостям). А трактат Клеонида, содержащий «тональности Аристоксена», от начала до конца пронизан «аристоксеновским духом», и поэтому не следует удивляться такому факту.

Кроме того, хорошо известно, что количество тональностей не устанавливается теоретиками, а зависит от особенностей музыкального мышления. Сюда же следует добавить, что тональная ономастика, представленная как аристоксеновская, противоречит данным, которые бытовали среди античных ученых. Действительно, таблица, сформированная согласно «тональностям Аристоксена», показывает, что исторически ранние названия тональностей (дорийская, фригийская и лидийская), издавна выстраивавшиеся по диатоническому ряду (гипата, паргипата, лиханос), после «хроматизации» системы перестраивались. Это нетрудно увидеть даже в рамках одного тетрахорда⁴⁰⁴:

Звуки системы	Интервалика	Древние названия тональностей	Поздние названия тональностей
гипата		дорийская	дорийская
	$\frac{1}{2}$ т.		
			лидийская
	$\frac{1}{2}$ т.		
лиханос		лидийская	эолийская
	$\frac{1}{2}$ т.		
			фригийская
	$\frac{1}{2}$ т.		
паргипата		фригийская	ионийская
	$\frac{1}{2}$ т.		
гипата		дорийская	дорийская

источники. Согласно византийской энциклопедии «Суда», основанной на античных источниках, в посвященной Аристоксену статье сказано, что «насчитывается до 453 его книг» (ἀριθμοῦνται αὐτοῦ τὰ βιβλία εἰς ὑνγ´. — Suid. s. v.; в рукописи — ἀριθμοῦ, а ἀριθμοῦνται — конъектура К. Мюллера: *Müllerus C. Fragmenta Historiæ Graecorum*. Т. III. Parisiis, 1849. P. 270). Среди утраченных трудов Аристоксена упоминается и трактат «О тональностях» (Περὶ τόνων. — Ibid. P. 271). Однако трудно сказать, насколько такое предположение реалистично.

⁴⁰⁴ Далее приводится преобразованный фрагмент одной из предыдущих таблиц.

Здесь традиционные «места» древних тональностей оказались заняты новыми. Такая метаморфоза противоречит элементарной логике и может служить следствием самых разнообразных причин.

Кроме того, нельзя не обратить внимания на очевидную неполноту этой 13-тональной системы. Несмотря на то, что в ней уже присутствует для каждого «семейства» тональностей терминологическая триада (основное название, а также гипо- и гиперварианты), лидийская и эолийская тональности остались без своих гипермодификаций.

Во всяком случае, складывается впечатление, что эта последовательность была сконструирована так, как представляли исторический процесс развития тональной системы во время создания учебника Гауденция. Ведь то же самое свидетельство, которое изложено в сочинении Клеонида, содержится и в другом источнике — трактате Аристида Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus.* I 10). А это говорит о популярности таких воззрений. Поэтому предложение Гауденция рассмотреть «последовательность нот по полутону» (τὴν καθ' ἡμιτόνιον τάξιν τῶν σημείων) и вообще весь материал данного параграфа необходимо осознавать с учетом всех этих особенностей.

Во втором абзаце § 20 излагается метод, посредством которого каждый музыкант должен был начать «приспосабливать» тональную систему к своему инструменту. Иначе говоря, перед ним стояла задача понять, как она может «работать» в рамках диапазона его инструмента. Для этого нужно было прежде всего установить доступный самый низкий звук инструмента в качестве прослаббаноменоса. По словам Гауденция, «древние обозначали его лежащим “полуфи” и установили его первым для начала нот — Ψ » (οἱ παλαιοὶ κατεσημήσαντο τῷ ἡμίφι πλαγίῳ καὶ ἀρχὴν τῶν σημείων ἔθεντο τοῦτο πρῶτον — Ψ). В античной нотографической системе это обозначало прослаббаноменос самой низкой гиподорийской тональности. В трактате Алипия⁴⁰⁵ этот звук представлен так: «прослаббаноменос, [на письме изображающийся] лежащим перевернутым в противоположную сторону полуфи, а также лежащим полуфи»

⁴⁰⁵ Опус Алипия самый обстоятельный не по объяснению нотационных единиц и вообще логики нотографической системы, а по сохранившимся таблицам, содержащим нотные последовательности 38 ладотональных образований.

(προσλαμβανόμενος ἡμίφι πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ ἡμίφι πλάγιον. — *Alup. Isag.* 14). Как известно, буква греческого алфавита «фи» в своей обычной форме — Φ. Ее правая половина, очевидно, представлялась как Ρ, а левая — Ϝ», и поэтому два «лежащих» варианта были установлены в такой форме: для вокальной нотации как Ϝ, а для инструментальной — Ϝ. Так музыкант обозначал самый низкий звук своего инструмента.

Согласно Гауденцию, соответствующим образом устанавливались прослабаноменосы всех последующих тональностей, отстоящих от предыдущих на полутон. Так, например, он не указывает, о прослабаноменосе какой тональности далее идет речь, но говорит только о нотном знаке, представленном буквой «тау» Τ. По свидетельству трактата Алипия, это знак прослабаноменоса гипоионийской тональности, но описанный точнее: «прослабаноменос — [это] лежащее перевернутое в противоположную сторону “тау” и правильное “тау”» (προσλαμβανόμενος ταῦ πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ ταῦ ὀρθόν. — *Ibid.* 11). Следовательно, лежащая и перевернутая буква (Ϝ) представляла знак вокальной нотации, а та же буква обычной формы (Τ) — тот же звук, но инструментальной нотации.

Аналогичным образом Гауденцием описывается процедура определения прослабаноменоса гипофригийской тональности (хотя само название «тональность», как и в предыдущем случае, не упоминается). В основе графики следующего знака лежит вариант буквы греческого алфавита «сигма» Σ, которая «удвоенная» представлялась в такой форме — Ε. Поэтому в сочинении Алипия об этом знаке сказано так: «прослабаноменос — [это] перевернутая в противоположную сторону двойная “сигма” и [просто] двойная “сигма” — 3 Ε» (προσλαμβανόμενος σίγμα διπλοῦν ἀπεστραμμένον καὶ σίγμα διπλοῦν. — *Ibid.* 8). Следовательно, первый вариант — нотный знак вокальной нотации, а второй — инструментальной.

Таким же образом учащемуся предлагается дальше изучить «взаимодействие» своего инструмента с нотирующейся системой по «установлению» очередных прослабаноменосов при определении полутонового расстояния между тональностями. Для этого, по словам Гауденция, ему нужно осмыслить звуковысотное пространство «до тридцатого ряда полутонов» (μέχρι τριακοστοῦ στίχου τῶν ἡμιτονίων). Чтобы осознать его совместно с ното-

графической организацией тоналностей, необходимо учитывать многие особенности.

Как уже указывалось, по сложившимся теоретическим воззрениям тональность представлялась двухоктавной системой, способной воплощаться на любых высотных уровнях. Значит, каждая тональность включала в себя звуковую сферу, равную 24 полутонам. Но ведь тональная система включала в себя 15 тоналностей, отстоящих друг от друга на полутоновом расстоянии. Следовательно, объем музыкальной системы должен был включать в себя 15 двухоктавных образований при их полутоновой последовательности. Самые элементарные вычисления показывают, что 30 полутонов — это величина звукового объема двух октав и тетра хорда. Если ее отсчитывать от самого низкого звука системы, прослабаномено-са гиподорийской тональности, то конечной высокой точкой при этом является нэта тетра хорда верхних дорийской тональности. Сопоставление результатов этого «арифметического» анализа с системой «аристоксеновских тоналностей» показывает, что вычисленный звуковой объем заполняется шестью самыми низкими тоналностями.

Очевидно, по сложившимся во времена Гауденция представлениям, такая дифференциация звукового пространства являлась первым этапом в его тонално-нотационном освоении.

Этот аспект информации § 20 связан со стремлением координировать акустическо-тональную сферу. Однако в том же абзаце данного параграфа упоминается о нотировании по полутонам «от 19 ряда, который имеет “о микрон” и “каппу”» (ἀπὸ τοῦ ἐννεακαίδεκάτου ἀρχόμενοι στίχου, ὃς ἔχει οὐ καὶ κάππα σημεῖον). А эти сведения призваны осветить уже непосредственно одну из особенностей нотографических аспектов тоналной системы.

При знакомстве с диаграммами Алипия (*Alup. Isag.* 10) нетрудно заметить, что меса ионийской тональности нотировается знаками «“о микроном” и “каппой”» (οὐ καὶ κάππα) — Ο Κ, а «нэта [тетра хорда] верхних — “о микроном” и каппой со штрихами» (οὐ καὶ κάππα, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα)⁴⁰⁶ — Ο´ Κ´. Между этими звуками также октавное расстояние.

⁴⁰⁶ Здесь и далее в аналогичных оборотах, для ясной координации фразы ἐπὶ τὴν ὀξύτητα с обоими знаками, потребовалось в переводе заменить singularis на pluralis.

Более того, чем выше располагается тональность, тем больше появляется дублирующих знаков, представляющих звуки, находящиеся на октавном расстоянии друг от друга. Их графика отличается только «штрихами», что в форме таблиц это можно представить следующим образом (каждый звук сопровождается указанием ступени, которую он представляет в соответствующем тетрахорде, поскольку такое сопоставление важно для формирования выводов):

Гипердорийская тональность (<i>Alyp. Isag. 15</i>)		
Ο Κ	Κ Λ	Η > ⁴⁰⁷
паргипата	лиханос	меса
II	III	I
Тетрахорд средних		

Ο' Κ'	Κ' Λ'	Η' >'
трита	паранэта	нэта
II	III	I
Тетрахорд верхних		

Гиперионийская тональность (<i>Alyp. Isag. 12</i>) ⁴⁰⁸			
Ο Κ	Ξ ≍	Ι <	Ζ ⊔
гипата	паргипата	лиханос	меса
I	II	III	I
Тетрахорд средних			

Ο' Κ'	Ξ' ≍'	Ι' <'	Ζ' ⊔'
нэта	трита	паранэта	нэта
I	II	III	I
Тетрахорд верхних			

⁴⁰⁷ Эта пара знаков в одном случае описывается как «эта» и лежащая перевернутая в обратную сторону «лямбда»» (ἦτα καὶ λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον), а в другом — с добавлением «со штрихами».

⁴⁰⁸ Кроме уже упоминавшейся пары Ο Κ, остальные три представлены так: «кси» и перевернутая «каппа»» (ξῖ καὶ κάππα ἀνεστραμμένον), «иота» и лежащая «лямбда»» (ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον), «дзета» и лежащее «пи»» (ζῆτα καὶ πῖ πλάγιον).

Гиперэолийская тональность (<i>Alyp. Isag. 6</i>)				
Ο Κ	Κ Λ	Ι <	Ζ ⊞	Α \ ⁴⁰⁹
лиханос	гипата	паргипата	лиханос	меса
III	I	II	III	I

Тетрахорд средних

Ο´ Κ´	Κ´ Λ´	Ι´ <´	Ζ´ ⊞´	Α´ \´
паранэта	нэта	трита	паранэта	нэта
III	I	II	III	I

Тетрахорд верхних

Обзор таких таблиц дает основание для самого главного вывода: несмотря на то, что одинаковые нотные пары представляют звуки, находящиеся на октавном расстоянии друг от друга, каждый из них в своем тетрахорде выполняет одни и те же ладовые функции. Таким образом, это еще одно подтверждение, что нотография формировалась с учетом особенностей тетрахордного мышления⁴¹⁰.

Сами же «нотные параллели» свидетельствуют о том, что на какой-то исторической стадии развития буквенной нотации расширение тонально-нотографической системы, обусловленное потребностями музыкальной практики, вызвало необходимость внесения большого числа нотных символов. Если бы подобная реорганизация осуществлялась при помощи увеличения числа совершенно новых символов, то это осложняло бы освоение нотации музыкантами-исполнителями. Поэтому стал внедряться ряд знаков, уже использовавшихся, но с добавлением «штрихов». Благодаря этому облегчалось постижение арсенала 70 знаков буквенной нотации.

Весь этот комплекс сведений Гауденций хотел кратко донести до читателя своего «Введения», изложив его в одном небольшом абзаце учебника. Очевидно, для подлинного освоения содержа-

⁴⁰⁹ Последние два знака данной последовательности (остальные упоминались прежде), согласно диаграммам Алипия, характеризуются как «дзета» и лежащее «пи» (ζῆτα καὶ πῖ πλάγιον), а также как «альфа» и «вария» (ἄλφα καὶ βάρεια). О послем символе см. далее сноску 439.

⁴¹⁰ Другую трактовку появления «октавных знаков» с точки зрения возможного процесса эволюции нотации см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 475–476.

ния этих сложных проблем без помощи наставника трудно было обойтись. Но о том, как это осуществлялось непосредственно в античной музыкальной педагогике, приходится только догадываться.

Последний абзац § 20 посвящен так называемым «гомотонам». Но поскольку этим звукам отведен весь последующий параграф, то их целесообразно обсуждать в его рамках.

§ 21

Οἱ ὁμοτόνοι

Νυνὶ δὲ ἐκκείσθωσαν ἡμῖν ἐπὶ κανονίου τὰ καθ' ἡμιτόνιον σημεῖα σὺν τοῖς ὁμοτόνοις, τῶν μὲν ὁμοτόνων ἐν τῷ αὐτῷ σελιδίῳ κειμένων, τῶν δὲ καθ' ἡμιτόνιον ὀξυτέρων εἰς τὸ ἐφεξῆς.

Ὁ μὲν οὖν πρῶτος στίχος τῶν σημείων ἐν τοῖς φθόγγοις βαρυτάτην δύναμιν σημαίων ἔχει σημεῖα τὸ ἡμίφι πλάγιον **⊥** καὶ ἡμίφι ἀπεστραμμένον **⊂**.

Ὁ δὲ δεῦτερος στίχος τῷ ἡμιτονίῳ τοῦ πρώτου φθόγγου ὀξύτερος ἔχει σημεῖον πλάγιον **⋈** ἀπεστραμμένον καὶ **⋈** πλάγιον **<⚡ →>**. Τούτοις δὲ ὁμότονα, τουτέστι τὴν αὐτὴν δύναμιν ἐν τοῖς φθόγγοις σημαίνοντα, ἐστὶ **⊥** πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ ταῦ ὀρθόν **⊂** **⊥**.

Гомотоны

Сейчас нами будут изложены по правилу ноты гомотонов⁴¹¹, согласно полутоновой [последовательности]; причем одни из гомотонов находятся на той же строке⁴¹², а другие [расположены] на полутон выше — на следующей.

Итак, первый ряд нот, обозначающий самое низкое значение звуков, содержит [такие] ноты — лежащее «полуфи» **⊥** и «полуфи» [лежащее], повернутое в обратную сторону, **⊂**.

Второй ряд, [обозначающий] звуки на полутон выше первого, содержит лежащий перевернутый в обратную сторону знак **⋈** и лежащий **⋈** **<⚡ →>**⁴¹³. Но их гомотоны, то есть [ноты], обозначающие те же значения звуков, — это лежащее перевернутое в обратную сторону **⊥** и правильное «тау» **⊂** **⊥**.

⁴¹¹ Дословно: «ноты с гомотонами».

⁴¹² Буквально «в том же столбце». Но поскольку в данной публикации античные вокальные и инструментальные нотные знаки даны не в столбцах, а на одной строке, это пришлось отразить и в переводе.

⁴¹³ Поскольку в рукописях, с которыми работал К. Ян, «перевернутый» и «лежащий» знаки даны в своей «правильной форме», то для большей наглядности он дал в угловых скобках упоминающиеся в тексте их формы.

Ὁ δὲ τρίτος στίχος, κατὰ τὸν λόγον τῶν ἐφεξῆς στίχων ἡμιτονίῳ ὀξύτερος τοῦ δευτέρου, σημεῖον ἔχει σίγμα διπλοῦν ἀπεστραμμένον καὶ σίγμα διπλοῦν Ζ Ε.

Ὁ δὲ τέταρτος στίχος ἔχει ῥῶ ἀπεστραμμένον καὶ τὸ ω D ω. τοῦτοις δὲ ὁμότονά ἐστιν ἐν τῷ τετάρτῳ στίχῳ πῖ ἀνεστραμμένον καὶ σίγμα διπλοῦν ἀπεστραμμένον Π 3.

Ὁ δὲ πέμπτος ὁμοίως ὀξύτερος ὢν τοῦ τετάρτου τῷ ἡμιτονίῳ — πάντες γὰρ οἱ ἐφεξῆς ἡμιτονίῳ ἀλλήλων διαφέρουσιν — ἔχει σημεῖα οὐ κάτω γραμμῆν ἔχον καὶ ἦτα⁴¹⁴ Ϝ Η.

Ὁ δὲ ἕκτος στίχος ἔχει ξῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον, καὶ πῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον Ν Η, τοῦτοις δὲ ὁμότονα, ἀντὶν καὶ πῖ διπλοῦν, И П.

Третий ряд, [который] по последовательности рядов второй, на полутон выше [предыдущего], содержит двойной знак перевернутой в обратную сторону «сигмы» и [обычной] двойной «сигмы» Ζ Ε.

Четвертый ряд содержит повернутое в обратную сторону «ро» и «омегу» — D ω. Их гомотонами в четвертом ряду являются перевернутое «пи» и двойная перевернутая в обратную сторону «сигма» Π 3.

Пятый [ряд], находясь аналогичным образом на полутон выше четвертого [ряда] (ибо все смежные [ряды] отличаются между собой на полутон), имеет знак «о микрон» с линией под ним⁴¹⁵ и «эта» — Ϝ Η.

Шестой ряд содержит перевернутое удвоенное «кси» и перевернутое удвоенное «пи» — Ν Η, а у них⁴¹⁶ [в качестве] гомотона — обратное «ню» и удвоенное «пи» — И П.

Первый абзац этого параграфа, совершенно ясный по содержанию, лишен каких-либо сложностей для понимания. Действительно, «гомтоны» (οἱ ὁμότονοι) — «однозвучия», и, следовательно, здесь предполагается обсуждение нотных знаков, указывающих одну и ту же высоту звука (то, что в новоевропейской музыке принято именовать *unisonus*). Автор учебника предупреждает, что эти «гомтоны» будут рассматриваться последовательно, то есть по строкам, на которых записаны звуки, отстоящие друг от друга на полутон. Причем, согласно его плану, обзор начинается с «первого ряда нот, обозначающих самое низкое значение звуков». Иначе говоря, будет представлен ряд гомтонов в последовательности тональностей, также расположенных по полутонам, начиная от самой низкой.

⁴¹⁴ В издании К. Яна только η.

⁴¹⁵ Буквально «вниз».

⁴¹⁶ То есть у этих знаков.

Желательно обратить особое внимание на заключительную фразу первого абзаца, сообщающую, что, кроме гомотонов, рассматриваются и те прослабаномены, которые согласно «тональному порядку» располагаются «на полутон выше, на следующей [строке]» (καθ' ἡμιτόνιον ὀξύτερον εἰς τὸ ἐφεξῆς). Эту фразу целесообразно сопоставить с теми обстоятельствами (они рассмотрены в § 6), которые на раннем этапе развития античного музыкознания вызвали необходимость назвать один из самых низких звуков музыкальной системы прилагательным «гипата» (ὕλατι — «высокая»). Как установлено, это было следствием того, что теоретики, письменно фиксируя музыкальную систему, давали каждому звуку название по его позиции на листе. А начинали они с самого низкого звука, название которого выписывалось в верхней части писчего листа, и поэтому он получил название «гипата». Затем перечислялись наименования остальных звуков, от самого низкого до самого высокого, и в результате получалось: чем выше был звук, тем более низкое положение занимал он на листе. Поэтому издавна сложилась традиция, согласно которой диаграммы, содержащие музыкально-звуковые последовательности, в записи оказывались изложенными в «зеркальном порядке»: низкие звуки регистрировались в верхней части таблиц, а высокие — в нижней.

Знакомясь с текстом § 21 и с нотографическими таблицами, завершающими дошедший до нас текст учебника Гауденция, приходится фиксировать две тенденции. В комментируемом параграфе автор начинает описание «гомотонов» от прослабаномена самой низкой тональности и предполагает представлять их с постепенным повышением по полутонам. Следовательно, здесь проявляется попытка излагать нотационные категории в соответствии с их реальным звучанием. Но приводящиеся в дальнейшем нотографические таблицы Гауденция (а также Алипия) говорят о прямо противоположном, поскольку в них все осталось по-прежнему: низкие звуки вверху диаграмм, а высокие — внизу.

Это наблюдение — еще один небольшой штрих, свидетельствующий о том, как трудно было музыкознанию освободиться от архаичных традиций, вне зависимости от того, было ли у большинства гармоников такое желание. Подобных перемен требовали обстоятельства, сложившиеся и в науке о музыке, и в художественной практике.

Начиная со второго абзаца § 21 излагается обещанное обсуждение нотных символов «гомотонов».

Автор приступает к этой теме с описания нотных знаков прослабаноменоса гиподорийской тональности. Согласно соответствующей диаграмме Алипия, озаглавленной «Ноты гиподорийской тональности в диатоническом ладе» (Ὑποδορίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος), этот «прослабаноменос [регистрируется в нотации как] лежащее перевернутое “полуфи” и [просто] лежащее “полуфи»» (προσλαμβανόμενος ἡμίφι πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ ἡμίφι πλάγιον. — *Alyp. Isag.* 14). Так описаны вокальный и инструментальный знаки — \sqcap и \sqcup . Очевидно, буква «фи» (Φ), «рассеченная» на две части, представлялась в подобных нотографических формах как \mathcal{C} и \mathcal{P} . Но в данном случае один знак характеризовался «лежащим», а другой не только «лежащим», но и «перевернутым».

Казалось бы, что сейчас, следуя собственному плану, автор учебника укажет «гомотоны» этих звуков и обсудит их взаимодействие. Однако в сохранившемся тексте ничего подобного нельзя обнаружить, и это совершенно естественно, поскольку прослабаноменос гиподорийской тональности установлен как самый низкий звук системы. Поэтому у него не может быть гомотонов. Остается только сожалеть, что Гауденций не объяснил этого читателю своего учебника.

Представление знаков «второго ряда» (ὁ δεῦτερος στίχος), то есть звука, расположенного на полутон выше предыдущего прослабаноменоса, начинается с обсуждения символов, в основе графики которых, скорее всего, начертание буквы \uparrow — $\hat{\upsilon}$ ψιλόν («и псилон» или «ипсилон»). Причем ее варианты даются в особой форме: «знак, лежащий [и] перевернутый в обратную сторону, а также [просто] лежащий» (σημεῖον πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ πλάγιον): \leftarrow \rightarrow . Однако само название этой буквы в тексте отсутствует, что дает повод сомневаться в справедливости предложенной трактовки этого знака как $\hat{\upsilon}$ ψιλόν. Сомнение усиливается из-за того, что в таблицах Алипия невозможно обнаружить символ, квалифицирующийся как $\hat{\upsilon}$ ψιλόν.

Но этот знак, также без «имени», выписан в трактате Аристида Квинтилиана, в котором предполагается аналогичное нотографическое изложение прослабаноменосов и других звуков музыкальной системы (*Arist. Quint. De mus.* I 11).

Καὶ τοῦτο ἀρχὴν τοῦ κοιλοτάτου
τῶν τρόπων ποιησάμενοι, πάλιν
ἡμιτόνιον ἐπιτείναντες τοῦ μετ'
αὐτὸν τάττομεν τὸν προσλαμβανόμενον,
καὶ τοὺς ἐξῆς ταῖς αὐταῖς
ὑπεροχαῖς συντιθέντες τὸν τῶν
τε τρόπων πληροῦμεν ἀριθμὸν.
ὑπόκειται δὲ ἡ καθ' ἡμιτόνιον
τῶν στοιχείων ἔκθεσις.

Формируя начало самых низких⁴¹⁷
из тональностей, мы вновь устанавливаем
этот прослабаноменос, повышая на полутон.
И, устанавливая [таким образом] следующие
их⁴¹⁸ превышения, заполним [собрание]
тональностей числом 15.
Устанавливается же изложение
букв по полутону.

В этом источнике «и псилон» является частью нотной схемы, описание которой, очевидно, утрачено. Вместе с тем его «позиция» в диаграмме позволяет с достаточной долей вероятности утверждать, что обсуждаемый знак действительно происходит от буквы «и псилон»⁴¹⁹.

Относительно причин появления такой нотографической пары, как $\leftarrow \rightarrow$, следует учитывать, что в самой низкой тональности гиподорийской системы, как и в любой другой, не зафиксирован звук, отстоящий выше прослабаноменоса на полутон. Рассматриваемый знак «и псилон», согласно логике сформировавшейся нотной системы, должен был бы указать этот отсутствующий звук. Ведь именно «и псилон», а не его гомотон по высоте, но не по логике, должен был обозначать эту отсутствующую в системе паргипату⁴²⁰.

Вместе с тем в том же абзаце текста Гауденция указываются в качестве его «гомотонов» «лежащее перевернутое и правильное “tau”» (πλάγιον ἀπεστραμμένον καὶ αὐτὸ ὀρθόν) — $\neg \Gamma$. Теперь

⁴¹⁷ При знакомстве с этим текстом невозможно не обратить внимание на особенности использования прилагательного κοῖλος («глубокий»), которое ни в одном другом специальном источнике не используется как определение низкого звучания музыкального звука, лада или тональности. Крайне редкое появление этого слова всегда связано с физико-акустическими, а не музыкальными категориями (*Nicom. Enchir.* 4; *Ps.-Nicom. Excerpta* 3). Хотя это наблюдение не имеет непосредственного отношения к обсуждаемой проблеме, оно выявляет одну из многих лексических единиц, которые в состоянии сформировать представление об исторических взаимоотношениях между источниками.

⁴¹⁸ Подразумеваются тональности.

⁴¹⁹ Таков результат исследований, проведенных С. Е. Энглиным и опубликованных в ряде его работ, указанных в настоящем издании.

⁴²⁰ Подробнее о подобных особенностях античной нотации сказано во многих исследованиях. См., например: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 475–476.

остаётся понять взаимодействие приведенных двух пар. Для решения такой задачи необходимо прежде всего выяснить, какие звуки и в каких тональностях указывают данные символы.

Анализ таблиц Алипия, самого информационного и наиболее полного из сохранившихся источников, содержащих соответствующий материал, показывает, что с обнаружением значений второй пары нет никаких затруднений. Согласно диаграмме, озаглавленной «Ноты гипсионийской тональности в диатоническом ладе» (Ὑποαιστίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alyp. Isag.* 11), это вокальное и инструментальное обозначения прослаббаноменоса, описываемого как «лежащее перевернутое “tau” и правильное “tau”» (ταῦ πλάγιον ἀεστραμένον καὶ ταῦ ὀρθόν). Как мы видим, Гауденций представил эти знаки аналогичным образом. Что же касается высотного уровня этого прослаббаноменоса, то в ранее приведенной таблице, отражающей последовательность «тональностей Аристоксена», он располагается на полутон выше самой низкой гиподорийской тональности. И это полностью соответствует порядку представления тональностей, запланированному в обсуждаемом параграфе Гауденция.

Вместе с тем нельзя исключать и другой вариант, поскольку вполне возможно, что этот «и псилон» — самая ранняя форма, которая впоследствии была заменена на более четкую и определенную по своим начертаниям «тау».

Теперь необходимо организовать аналогичную «разведку» по поиску второй пары гомотоновых знаков, определить указываемые ими звуки, а потом сопоставить их функции. Но при осмыслении проблемы, связанной с «гомотоном» звука, расположенного на полутон выше самого низкого прослаббаноменоса системы, вновь возникают те же самые соображения, которые уже излагались выше: вряд ли существовала еще одна тональность, использовавшая данный звук. И действительно, самый тщательный анализ алипиевых материалов и всех других источников, содержащих сведения об античной нотографии, не выявил (и не мог выявить!) таких знаков.

Так о каких же гомотонах предполагал рассказать Гауденций в самом начале обсуждаемого параграфа? Первая мысль, возникающая при осмыслении сложившейся ситуации, может быть выражена в форме традиционного вопроса: не присутствует ли здесь некое «рукописное недоразумение»?

Действительно, обращение к рукописям Bodleianus Baroccianus, текст которых опубликовал Марк Мейбом⁴²¹, показывает, что первое предложение исследуемого абзаца дает другие сведения, отличные от присутствующих в рукописях, с которыми работал Карл Ян:

Ὁ δὲ δεύτερος στίχος τῷ ἡμιτονίῳ τοῦ πρώτου φθόγγου ὀξύτερος, ἔχει σημεῖον πλάγιον γάμμα ἄπεστραμμένον καὶ γάμμα πλάγιον Γ Γ.	Второй ряд, [обозначающий звуки] на полутон выше первого [ряда], содержит лежащий перевернутый знак «гаммы» и [просто] лежащей «гаммы» — Γ Γ.
---	---

Однако при знакомстве с этим сообщением прежде всего вызывает удивление, что вторая «гамма» не представлена «лежащей» (πλάγιον), как сказано в тексте. Но это можно отнести к типографским погрешностям.

Итак, следуя этой информации, сопоставлять нужно — Γ с иной парой знаков — с «гаммами». Как обозначение прослабаноменоса «гамма» представлена в диаграмме Алипия, озаглавленной «Ноты гипериионийской тональности в диатоническом ладе» (Ἵπεριαστίου τρόπου σημεία κατὰ τὸ διάτονον γένος — *Alup. Isag.* 12):

Προσλαμβανόμενος γάμμα ἄπεστραμμένον καὶ γάμμα ⁴²² ὀρθόν.	Γ Γ	Προσλαбаноменос — «гамма» перевернутая и «гамма» правильная.
--	-----	---

Но ведь, согласно античной музыкальной системе, гипериионийская тональность отстоит выше гипоиионийской на 10 полутонов, и поэтому прослабаноменосы этих тональностей не являются гомотонами. Следовательно, информация и мейбомовских рукописей не проясняет проблему третьего абзаца § 21.

После такого анализа становится понятной фраза М. Мейбома, которой он завершает свои комментарии к опусу Гауденция: «Nos omnibus modis est mendosum»⁴²³ («Это полностью ошибочный во всех отношениях фрагмент»).

Таким образом, из-за явных утрат текста и очевидных его дефектов содержание данного предложения также пока остается неразгаданным в обоих рукописных вариантах.

⁴²¹ См. «Ауфтакт без музыки», § 3.

⁴²² В публикации М. Мейбома вместо слова γάμμα стоит знак Γ.

⁴²³ *Marci Meibomii. Notae in Gaudentii philosophi Introductionem Harmonicam* P. 40.

Следующий абзац знакомит читателя с прослабаноменосом новой тональности, отстоящей выше первой на целый тон, что в учебнике Гауденция квалифицируется как «третий ряд» (ὁ τρίτος στίχος). Его нотационные знаки — «двойная перевернутая “сигма” и [обычная] двойная “сигма” З Э » (σίγμα διπλοῦν ἀπεστραμμένον καὶ σίγμα διπλοῦν З Э). Эти символы произошли от одного из вариантов одноименной буквы — С , которая «удвоенная» представлялась в такой графической форме — Э , а «перевернутая» в противоположную сторону — З .

Согласно таблице Алипия, носящей заглавие «Ноты гипофригийской тональности в диатоническом ладе» (Ὑποφρυγίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alyp. Isag.* 8), эти два знака обозначают прослабаноменос данной тональности:

προσλαβανόμενος σίγμα	З Э	Прослабаноменос — перевернутая
διπλοῦν ἀπεστραμμένον		в обратную сторону удвоенная «сигма»
καὶ σίγμα διπλοῦν		и [обычная] удвоенная «сигма».

Положение этого звука в тональной системе, как пишет Гауденций, действительно находится на тоновом расстоянии от первого из указанных прослабаноменосов. Значит, можно утверждать: несмотря на отсутствие в дошедшем до нас тексте данного абзаца указания на конкретную тональность, таблицы Алипия дают возможность аннулировать эту явную лакуну. Следовательно, может быть установлено, что здесь подразумевается прослабаноменос гипофригийской тональности и этой же нотой указывалась гипата тетра хорда нижних самой низкой гиподорийской тональности.

В следующем абзаце того же § 21 автор переходит к обсуждению нотационных знаков звуков «четвертого ряда» (τέταρτος στίχος) от первоначального прослабаноменоса гиподорийской тональности. То есть он приступает к представлению «гомотонов» разных тональностей, расположенных на полтора тона выше этого прослабаноменоса.

В тексте дается такое описание графической формы первой пары нотных знаков: «перевернутое в обратную сторону “ро” и “омега” — В ω » (ῥῶ ἀπεστραμμένον καὶ τὸ ω). Как мы видим, «омега» здесь дана в своем обычном варианте, тогда как буква «ро» (Р) «перевернутая»: В . Вторая пара, упомянутая в тексте Гауденция как «гомотон», — «перевернутое “пи” и перевернутая в обратную сто-

рону двойная “сигма” Π 3» (πὶ ἀνεστραμμένον καὶ σίγμα διπλοῦν ἀπεστραμμένον). Если графика такой формы «сигмы» (3) уже обсуждалась, то перевернутое «пи» встречается впервые. Его контуры вытекают из начертаний известной буквы алфавита Π, которая «перевернутая» становится иной — Π.

После знакомства с особенностями графики перечисленных двух пар знаков необходимо выяснить, в каких тональностях они участвуют и какие звуки обозначают. Согласно высотному уровню «четвертого ряда», как уже указывалось, обе пары должны определять звук, расположенный на полтора тона выше прослабаноменоса самой низкой гиподорийской тональности.

После соответствующего очередного обзора алипиевых диаграмм можно смело констатировать: представление первой графической пары звуков в учебнике Гауденция и в диаграммах Алипия частично различается. Если в первом из источников эта пара описывается как «перевернутое в обратную сторону “ро” и “о мега” — Β ω» (см. выше), то во втором — таблица, озаглавленная «Ноты гиподорийской тональности в диатоническом ладе» (Ἰποδωρίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alyp. Isag.* 14), содержит такие сведения:

παρῦλάτῃ ὑλάτων ῥω
ἀνεστραμμένον καὶ σίγμα
διπλοῦν ἀνεστραμμένον

Β ω паргипата [тетрахорда] нижних —
перевернутое «ро» и перевернутая
двойная «сигма».

Иначе говоря, знак ω в одном случае квалифицируется как «о мега», а в другом — как «перевернутая двойная сигма». Вполне возможно, что в музыкантском обиходе существовали оба варианта названия.

Что же касается второй пары знаков, то она встречается в двух «ипостасях». Так, в таблице «Ноты гипозолийской тональности в диатоническом ладе» (Ἰποζοιλίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alyp. Isag.* 5) прослабаноменос представлен в таких символах: «перевернутое “пи” и двойная перевернутая в противоположную сторону “сигма”» (πὶ ἀνεστραμμένον καὶ σίγμα διπλοῦν ἀπεστραμμένον Π 3). А в таблице «Ноты гипоионийской тональности в диатоническом ладе» (Ἰποῖαστίου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alyp. Isag.* 11) гипата тетрахорда нижних представлена теми же знаками. Таким образом, система буквенной нотации

демонстрирует три рода «гомтонов», отстоящих от самого низкого звука на полтора тона вверх.

Значит, в сознании будущего музыканта устанавливался общий по высоте звук разных тональностей, в каждой из которых он выполнял свои функции, в зависимости от того, какой ступенью он оказывался. В приведенной здесь таблице указываются ступени этих гомтонов в разных тональностях⁴²⁴:

Π	β ω	паргипата	гиподорийская
I	Ц З	гипата	гипоионийская
	Ц З	просламбаноменос	гипоэолийская

Наш современник может условно представить подобную тональную ситуацию, если сопоставит, например, звук «f» как I ступень в тональности F-dur с тем же звуком в качестве IV ступени C-dur.

Но возникает вполне закономерный вопрос: какие причины вызвали необходимость один и тот же звук обозначать разными графическими символами? При всей условности сравнения эти причины в какой-то мере те же, что заставляют наших современников в одном случае записывать ноту как *fis*, а в другом — как *ges*⁴²⁵.

Следующий абзац комментируемого параграфа отведен для знакомства с графикой знаков и звуков «пятого ряда» (ὁ πέμπτος στίχος), то есть отстоящих от самого низкого просламбаноменоса гиподорийской тональности выше на интервал дитона. Эти два знака представлены так: «о микрон» с линией под ним и «эта» (ὀν κάτω ὑράμνην ἔχον καὶ ἦτα) — ϑ Н. Графика первого из них действительно составлена из обычной буквы «о микрон» (Ο), но с добавленной «линией снизу», а начертание второго — «заглавная буква» (τὸ κεφαλαῖον ὑράμμα) Η, тогда как обычная — η. Как и в аналогичных предыдущих случаях, на данном участке нотированной полутоновой последовательности гомотонный знак закономерно отсутствует.

Но Гауденций здесь, как и в предыдущих случаях, не указывает ни тональность, ни функцию звука (то есть отсутствует наимено-

⁴²⁴ Поскольку просламбаноменос в античной музыкальной системе не входит ни в один тетракорд, то в данной таблице и следующей не указан номер его ступени.

⁴²⁵ Подробнее об этом см.: *Энглин С. Е.* Нотация буквенная. С. 477–478.

вание ступени в каждой из тональностей). Помощь исследованию здесь вновь оказывают таблицы Алипия. В одной из них, озаглавленной «Ноты гиполидийской тональности в диатоническом ладе» (Ἰπολυδίου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alup.* Isag. 2), сказано: «прослабаноменос [обозначается как] «о микрон», [снабженный] снизу линией, и “эта”» (Προσλαμβανόμενος οὐ κάτω γραμμῆν ἔχον καὶ ἦτα) — ♪ Н. А в диаграмме «Ноты гипофригийской тональности в диатоническом ладе» (Ἰποφρυγίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alup.* Isag. 8) можно обнаружить, что «гипата тетра хорда нижних — [это] “о микрон” и “эта”» (ὑπάτη ὑπάτων οὐ κάτω γραμμῆν ἔχον καὶ ἦτα) — ♪ Н. Те же самые нотные знаки в таблице «Ноты гипоионийской тональности в диатоническом ладе» (Ἰποῖαστίου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος. — *Alup.* Isag. 11) представляют «паргипату [тетра хорда] нижних» (παρυπάτη ὑπάτων). Следовательно, благодаря данным из сочинения Алипия можно установить все случаи появления этого звука в различных тональностях.

Абзац, завершающий § 21, посвящен звуку шестого ряда (ὁ ἔκτος στίχος), отстоящему от исходного прослабаноменоса гиподорийской тональности на $2^{1/2}$ тона, а иначе — прослабаноменосу тональности, которую Клеонид (*Cleon.* Isag. 11) квалифицировал как «параллельную»⁴²⁶, то есть относящуюся к тому же «дорийскому семейству». Тем не менее в тексте трактата сначала приводится пара знаков Ν Η⁴²⁷, которая у Алипия зарегистрирована в качестве нот для «паргипаты [тетра хорда] нижних [гипофригийской тональности, зафиксированной как] удвоенное перевернутое “кси” и удвоенное перевернутое “пи”» (παρυπάτη ὑπάτων ξῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον καὶ πῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον. — *Alup.* Isag. 8). Прослабаноменос же дорийской тональности, каждый нотный знак которой Гауденций представляет как «перевернутое удвоенное “кси” и перевернутое удвоенное “пи”» (ξῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον, καὶ πῖ διπλοῦν ἀνεστραμμένον) — Ν Η⁴²⁸, показан как гомотон (в труде Алипия сказано так: «прослабаноменос

⁴²⁶ Этот фрагмент процитирован при исследовании § 20.

⁴²⁷ Первый (вокальный) из этих двух знаков — соответствующий графический вариант («удвоенный» и «лежащий») буквы древнегреческого алфавита Ξ.

⁴²⁸ Традиционное написание буквы «ню» — Ν, а принятая в нотации ее «обратная» форма — И.

[Дорийской тональности выражается знаками] обратное “ню” и удвоенное “пи” И П» — Προσλαμβανόμενος ἀντίτυ καὶ πῖ διπλοῦν И П. — *Alyp. Isag.* 13).

Рассмотренный материал в схематизированной форме принимает следующий вид:

ступени	знаки	звуки	тональности
III	И П	лиханос	гиподорийская
II	М Ё	паргипата	гипофригийская
	И П	прослабаноменос	дорийская

Нетрудно обратить внимание, что Гауденций в данном параграфе ограничен нотными знаками, которые представляют самый низкий тетрахорд нотационно-тональной системы, что полностью соответствует нормам тетрахордного мышления:

	Тональности прослабаноменосов	Знаки	Тональности гипат	Тональности паргипат	Тональности лиханосов
e	дорийская	М Ё — И П	гипоэолийская	гипофригийская	гиподорийская
dis — es	гиполидийская	ϣ Н	гипофригийская	гипоионийская	
d	гипоэолийская	Ь ω — Ц З	гипоионийская	гиподорийская	
cis — des	гипофригийская	З Ε	гиподорийская		
c	гипоионийская	⊣ Т			
h	гиподорийская	Д Ϛ			

Вполне возможно, что в следующих параграфах, которые не сохранились⁴²⁹, поочередно представлялись гомотоны других тетрахордов. Если же демонстрация гомотонов была ограничена лишь данным параграфом, то это было знакомство учащегося с основным

⁴²⁹ Об этом см. далее.

методом поисков таких нотных символов, которые должны были показать высотное положение одного звука при «исполнении» разных функций.

Как представляется, это достаточно несложная часть овладения нотацией. Действительно, глядя в нотный текст, весьма легко определить гомотоны, представленные разными нотными символами. Вот только некоторые из таких пар, сведенных в таблицы⁴³⁰:

ионийская	дорийская	гипоэолийская	гипоионийская	гиподорийская
гипата нижних 𐀨 𐀩 ⁴³¹	паргипата нижних 𐀫 𐀬 ⁴³²	лиханос нижних 𐀨 𐀩	гипата средних 𐀨 𐀩	паргипата средних 𐀫 𐀬
I	II	III	I	II

эолийская	фригийская	дорийская	гипоэолийская	гипофригийская
гипата нижних 𐀮 𐀯 ⁴³³	паргипата нижних 𐀲 𐀳 ⁴³⁴	лиханос нижних 𐀮 𐀯	гипата средних 𐀮 𐀯	паргипата средних 𐀲 𐀳
I	II	III	I	II

Кроме того, овладение гомотонами — не единственная задача, стоявшая перед будущими музыкантами. Но, к сожалению, дошедший до нас текст учебника Гауденция на этом фактически обрывается и вся последующая методология изучения античной нотографии, содержавшаяся когда-то в этом источнике, остается вне досягаемости для исследования.

⁴³⁰ Нижняя строка диаграммы указывает номера ступеней тетрахорда.

⁴³¹ Графика этих двух нот описывается как «неполная и перевернутая в обратную сторону «эта», а также перевернутый в обратную сторону «э псилон»» (ἦτα ἑλλειπὲς ἀπεστραμμένον καὶ εἰ τετράγωνον ἀπεστραμμένον).

⁴³² В таблицах Алипия относительно этих знаков можно прочесть: «полутета» с линией снизу и перевернутый квадратный «э псилон» (ἥμιθῆτα κάτω νεῶν καὶ εἰ τετράγωνον ὑπτιον). Можно только догадываться, каким преобразованиям подвергалась буква «тета» (Θ), чтобы приобрести форму 𐀫 .

⁴³³ «Перевернутая «дельта» и лежащее перевернутое в другую сторону «тау»» (δέλτα ἀνεστραμμένον καὶ ταῦ πλάγιον ἀπεστραμμένον ταῦ).

⁴³⁴ ««Дигамма» и перевернутое «тау»» (δίγαμμα καὶ ταῦ πλάγιον ἀνεστραμμένον).

§ 22

Τὰ διαγράμματα τῶν τρόπων κατὰ τὸ διάτονον γένος

Диаграммы тональностей в диатоническом ладе

Эта утрата наложила свой отпечаток и на последующие уцелевшие фрагменты учебника. Поэтому представление собранных в заключительный параграф сохранившихся в рукописях «остатков» приходится начинать не с изложения текста источника, как было прежде, а с краткого обзора дошедших до нас материалов.

В рукописях после § 21 выписаны только четыре нотографические диаграммы: гиполидийской, гиперлидийской, эолийской и гипозолийской тональностей. Все они содержат лишь знаки диатонических форм. Причем последние две диаграммы оказались уже без нотных знаков. Поэтому в данном издании они приводятся с нотографическими символами, заимствованными из соответствующих таблиц Алипия. Кроме того, из последней, гипозолийской диаграммы остались сведения только о нотационных символах пяти самых низких звуков.

«Тональное содержание» сохранившихся таблиц также свидетельствует о том, что это краткая уцелевшая его часть. Действительно, гиполидийская и гиперлидийская диаграммы должны были дополнять данные, зафиксированные в лидийской тональности, которая всегда рассматривалась как начальная в процессе освоения всего нотного тезауруса. И, конечно, присутствие эолийской и гипозолийской диаграмм указывает на то, что рядом с ними была и гиперэолийская. Кроме того, вряд ли этими шестью таблицами ограничилась нотографическая сфера учебника Гауденция. Скорее всего, в ней были запечатлены все 15 тональностей системы и, возможно, не только их диатонические варианты, но и хроматические. Однако нам не остается ничего другого, как ознакомиться лишь с тем, что сохранилось⁴³⁵.

⁴³⁵ См. также: *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации. С. 127–128.

Ἰπολυδίου τρόπου σημεῖα
κατὰ τὸ διάτονον γένος
Προσλαμβανόμενος οὐ κάτω
γραμμῆν ἔχον καὶ ἦτα.

Ἰπάτη ὑπάτων μὴ ἀνεστραμ-
μένον καὶ ἦτα ἔλλιπες.

Παρυπάτη ὑπάτων ἄλφα
ἀνεστραμμένον καὶ ἦτα
ἔλλιπες ὑπτιον.

Ἰπάτων διάτονος ζῆτα
ἔλλιπες καὶ ταῦ πλάγιον.

Ἰπάτη μέσων γάμμα
ἀπεστραμμένον καὶ γάμμα
ὀρθόν.

Παρυπάτη μέσων βῆτα
ἔλλιπες καὶ γάμμα
ἀνεστραμμένον.

Μέσων διάτονος φῖ καὶ
διγάμμα.

Μέση σίγμα καὶ σίγμα.

Τρίτη συνημμένων ρῶ καὶ
σίγμα ἀνεστραμμένον

Συνημμένων διάτονος μὴ
καὶ πῖ καθεικκυμένον.

Νήτη συνημμένων ἰῶτα καὶ
λαμβδα πλάγιον.

Παράμεσος οὐ καὶ κάππα.

Τρίτη διεξευγμένων ξῖ καὶ
κάππα⁴³⁶ ἀνεστραμμένον.

Διεξευγμένων διάτονος ἰῶτα
καὶ λάμβδα πλάγιον.

Νήτη διεξευγμένων ζῆτα καὶ
πῖ πλάγιον.

Ноты гиполидийской тональ- ности в диатоническом ладе

ϣ Η	Προσλαμβανομενος — «ο микрон», снабженный снизу линией, и «эта».
W Η	Гипата [тетра хорда] нижних — перевернутое «мю» и неполная «эта».
V T	Паргипата [тетра хорда] нижних — перевернутая «альфа» и опрокинутая неполная «эта».
7 7	Диатон [тетра хорда] нижних — неполная «дзета» и лежащее «тау».
Г Г	Гипата [тетра хорда] средних — обращенная [в другую сторону] «гамма» и «гамма» правильная.
R L	Паргипата [тетра хорда] средних — неполная «бэта» и перевернутая «гамма».
Φ F	Диатон [тетра хорда] средних — «фи» и «дигамма».
C C	Μεσα — «сигма» и «сигма».
P O	Τριτα [тетра хорда] соединенных — «ро» и перевернутая «сигма».
M Π	Диатон [тетра хорда] соединенных — «мю» и неполное «пи».
<	Νητα [тетра хорда] соединенных — «иота» и лежащая «лямбда».
O K	Παμεσα — «ο микрон» и «каппа».
Ξ ≠	Τριτα [тетра хорда] отделенных — «кси» и перевернутая «каппа».
<	Диатон [тетра хорда] отделенных — «иота» и лежащая «лямбда».
Z ⊐	Νητα [тетра хорда] отделенных — «дзета» и лежащее «пи».

⁴³⁶ В тексте, опубликованном К. Яном, — только первая буква К.

Тρίτη ὑπερβολαίων εἰ τετρά-
γωνον καὶ πῖ ἀνεστραμμένον.

Ἐπερβολαίων διάτονος ω τετρά-
γωνον ὕπτιον καὶ ζῆτα.

Нῆτη ὑπερβολαίων φῖ πλάγιον
καὶ ἦτα ἀμελητικόν.

Ἐπερλυδίου τρόπου σημεία
κατὰ τὸ διάτονον γένος
Προσλαμβανόμενος φῖ
καὶ δίγαμμα.

Ἐπάτη ὑπάτων σίγμα καὶ
σίγμα.

Παρυπάτη ὑπάτων ῥῶ καὶ
σίγμα ἀνεστραμμένον.

Ἐπάτων διάτονος μῦ καὶ πῖ
καθειλκυσμένον.

Ἐπάτη μέσων ἰῶτα καὶ
λάμβδα πλάγιον.

Παρυπάτη μέσων θῆτα καὶ
λάμβδα ἀνεστραμμένον.

Μέσων διάτονος γάμμα καὶ
νῦ.

Μέση ω τετράγωνον ὕπτιον
καὶ ζῆτα.

Тρίτη συνημμένων ψῖ κάτω
νεῦον καὶ ἡμίαλφα δεξιόν.

Συνημμένων διάτονος ταῦ
ἀνεστραμμένον καὶ ἡμίαλφα
δεξιόν ἄνω νεῦον.

Нῆτη συνημμένων μῦ καὶ πῖ
καθειλκυσμένον, ἐπὶ τὴν
ὀξύτητα.

Е U Трита [тетра хорда] верхних —
квадратный «эпсилон» и пере-
вернутое «пи».

U Z Диатон [тетра хорда] верхних —
квадратная опрокинутая «оме-
га» и «дзета».

Ө У Нэта [тетра хорда] верхних — ле-
жащее «фи» и небрежная «эта».

Ноты гиперлидийской тональности в диатоническом ладе

Ф F Прослабаноменос — «фи»
и «дигамма».

С С Гипата [тетра хорда] нижних —
«сигма» и «сигма».

Р U Паргипата [тетра хорда] ниж-
них — «ро» и перевернутая
«сигма».

М П Диатон [тетра хорда] нижних —
«мю» и неполное «пи».

Ι < Гипата [тетра хорда] средних —
«иота» и лежащая «лямбда».

Ө V Паргипата [тетра хорда] сред-
них — «тета» и перевернутая
«лямбда».

Г N Дитон [тетра хорда] средних —
«гамма» и «ню».

U Z Меса — опрокинутая квадрат-
ная «омега» и «дзета».

Ϡ Ϝ Трита [тетра хорда] соединен-
ных — направленное вниз
«пси» и правая [сторона]
«полуальфы».

Ι У Диатон [тетра хорда] соединен-
ных — перевернутое «тау» и
правая [сторона] «полуальфы»,
направленная вверх.

М' П' Нэта [тетра хорда] соединен-
ных — «мю» и неполное «пи»
со штрихами.

Παράμεσος φῖ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμελητικόν καθειλκυσμένον.

Τρίτη διεξευγμένον υ̇ κάτω νεῦον καὶ ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον.

Διεξευγμένων διάτονος μῦ καὶ πῖ καθειλκυσμένον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.

Νήτη διεξευγμένων ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.

Τρίτη ὑπερβολαίων θῆτα καὶ λάμβδα ἀνεστραμμένον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.

Ἐπερβολαίων διάτονος γάμμα καὶ νῦ, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.

Νήτη ὑπερβολαίων ω τετράγωνον καὶ ζ, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.

Αἰολίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος

Προσλαμβανόμενος ἦτα ἔλλιπὲς ἀπεστραμμένον καὶ εἰ τετράγωνον ἀπεστραμμένον.

Ἐπάτη ὑπάτων δέλτα ἀνεστραμμένον καὶ ταῦ πλάγιον ἀνεστραμμένον⁴³⁷.

Παρυπάτη ὑπάτων γάμμα ἀπεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν.

Ἐπάτων διάτονος χῖ καὶ ἡμίμυ δέξιόν.

Ϡ Υ Παραμεса — лежащее «фи» и небрежная неполная «эта».

λ Λ Τριτα [тетрахорда] отделенных — «иота» и направленная вниз «ипсиловн» и направленная вверх левая «полуальфа».

Μ Π Διατον [тетрахорда] отделенных — «мю» и неполное «пи» со штрихами.

Ι < Νηта [тетрахорда] отделенных — «иота» и лежащая «лямбда» со штрихами.

Ϡ V Τριτα [тетрахорда] верхних — «тета» и перевернутая «лямбда» со штрихами.

Γ Ν Διατον [тетрахорда] верхних — «гамма» и «ню» со штрихами.

Υ Ζ Νηта [тетрахорда] верхних — квадратная [опрокинутая]⁴³⁷ «омега» и «дзета» со штрихами.

Νοты εὐολιγκόσῃ τογальности в диатоническом ладе

Н З Прослаибаноменос — неполная перевернутая «эта» и обращенный [в другую сторону] квадратный «эпсилон».

Ϡ Η Гипата [тетрахорда] нижних — перевернутая «дельта» и лежащее перевернутое «таυ».

Π Γ Παργипата [тетрахорда] нижних — обращенная [в другую сторону] «гамма» и правильная «гамма».

χ Υ Διατον [тетрахорда] нижних — «хи» и правое «полумю».

⁴³⁷ См. описание нотных символов меры этой же тональности.

⁴³⁸ У Алипия — ἀπεστραμμένον (Alypii Isag. 4).

Ἦπάτη μέσων ταῦ καὶ δίγαμμα ἀπεστραμμένον.	Т Ʒ	Гипата [тетрахорда] средних — «тау» и обращенная [в другую сторону] «дигамма».
Парυπάτη μέσων σίγμα καὶ σίγμα.	С С	Паргипата [тетрахорда] средних — «сигма» и «сигма».
Μέσων διάτονος ου καὶ κάππα.	Ο Κ	Диатон [тетрахорда] средних — «о микрон» и «каппа».
Μέση κάππα καὶ ἡμίδελτα καθειλκυσμένον.	Κ Λ	Μεσα — «каппа» и неполная «полудельта».
Τρίτη συνημμένων ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον.	<	Трита [тетрахорда] соединенных — «иота» и лежащая «лямбда».
Συνημμένων διάτονος ζήτα καὶ πῖ πλάγιον.	Z Ʒ	Диатон [тетрахорда] соединенных — «дзета» и лежащее «пи».
Νήτη συνημμένων ἄλφα καὶ βαρεῖα.	Α \	Нэта [тетрахорда] соединенных — «альфа» и «вария» ⁴³⁹ .
Παράμεσος ἦτα καὶ λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον.	Η >	Парамеса — «эта» и лежащая, обращенная [в другую сторону] «лямбда».
Τρίτη διεξευγμένων ζήτα καὶ πῖ πλάγιον	Z Ʒ	Трита [тетрахорда] отделенных — «дзета» и лежащее «пи».
Διεξευγμένων διάτονος ἄλφα καὶ βαρεῖα.	Α \	Диатон [тетрахорда] отделенных — «альфа» и «вария».
Νήτη διεξευγμένων χῖ διεφθορὸς καὶ ἡμιάλφα ⁴⁴⁰ κάτω νεῦον.	Ж ʌ	Нэта [тетрахорда] отделенных — искаженное «хи» и направленная вниз «левая» «полуальфа».

⁴³⁹ Как известно, «вария» в античной просодии — знак тяжелого (или «тупого») ударения (accentus gravis — « ` »), ставившийся в письменной речи. Следует также отметить, что то же самое название носила нота, зарегистрированная в ранневизантийской невменной нотации (Ϟ), а так называемая «двойная вария» (δύο βαρεῖα) — экфонетический знак (Ϟ), активно использовавшийся в той же культуре. Кроме того, «вария» — известный знак унифицированной так называемой «средневизантийской» невменной нотации (см.: *Floros C. Universale Neumenkunde. Bd. I. Kassel, 1970. S. 141–144; Haas M. Byzantinische und slavische Notationen. Köln, 1973. S. 33; Palikarova Verdel R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX^e au XIV^e siècle). Copenhagen, 1953 (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia III). P. 117, 129; Tylliard H. J. W. Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation (Monumenta Musicae Byzantinae. Série Sublidia I). Copenhagen, 1970². P. 26, 29). Все это лишь один из серии аргументов, на основании которых есть основания считать, что античная нотация не прошла бесследно для сменившей ее византийской нотографии.*

⁴⁴⁰ У Алипия после ἡμιάλφα вставлено еще слово ἀριστερόν (Ibid.).

Τρίτη ὑπερβολαίων φῖ πλάγιον καὶ ἦτα ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον.	Θ Μ	Трита [тетрахорда] верхних — лежащее «фи» и небрежная неполная «эта».
Ἐπερβολαίων διάτονος ου καὶ κ, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.	Ο´ Κ´	Диатон [тетрахорда] верхних — «о микрон» и «каппа», [каждая] со штрихом.
Νῆτη ὑπερβολαίων κάππα καὶ ἡμίδελτα καθειλκυσμένον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα.	Κ´ Δ´	Нэта [тетрахорда] верхних — «каппа» и неполная «полу-дельта», со штрихами.
Ἐποαιολίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος		Ноты гипоэолийской тональности в диатоническом ладе
Προσλαμβανόμενος πῖ ἀνεστραμμένον καὶ διπλοῦν σίγμα ἀπεστραμμένον.	Π З	Прослабаноменос — перевернутое «пи» и двойная обращенная [в другую сторону] «сигма».
Ἐπάτη ὑπάτων ἀντὶ νῦ καὶ πῖ διπλοῦν.	И П	Гипата [тетрахорда] нижних — противоположное «ню» и удвоенное «пи» ⁴⁴¹ .
Παρυπάτη ὑπάτων μῦ ἀνεστραμμένον καὶ ἦτα ἐλλιπές.	Ш Н	Паргипата [тетрахорда] нижних — перевернутое «мю» и неполная «эта».
Ἐπάτων διάτονος ἦτα ἐλλιπές ἀπεστραμμένον καὶ εἰ τετράγωνον ἀπεστραμμένον.	Н Э	Диатон [тетрахорда] нижних — неполная обращенная [в другую сторону] «эта» и обращенный [в другую сторону] квадратный «ипсилон».
Ἐπάτη μέσων δέλτα ἀνεστραμμένον καὶ ταῦ πλάγιον ἀπεστραμμένον.	∇ →	Гипата [тетрахорда] средних — перевернутая «дельта» и лежащее обращенное [в другую сторону] «тау».

На этом завершается изложение «Введения в гармонику философа Гауденция» в сохранившихся рукописях.

⁴⁴¹ В издании К. Яна вопреки информации текста, указывающего на «удвоенное «пи»» (Π), стоит «ро» (Ρ). Я посчитал возможным в данном случае следовать за текстом.

КРАТКАЯ ПОСТЛЮДИЯ

Итак, какие выводы можно сделать после проведенного исследования первого дошедшего до нас европейского учебника для музыкантов?

Как показывает весь комплекс рассмотренных материалов, основная цель опуса состояла в том, чтобы приобщить тех, кто обучается игре на каком-либо инструменте, к теории музыки. Очевидно, главным стимулом зарождения такой тенденции стало стремление освоить нотацию, введение которой в обиход стало одним из важнейших достижений античной музыкальной цивилизации. Ведь появление нотографии всегда знаменует новый, более высокий этап исторического развития музыкальной культуры.

Но буквенная нотация, о которой идет речь, по своему происхождению и сути была неразрывно связана с теоретической музыкальной системой. Поэтому ее введение в художественную практику потребовало того, чего прежде не было в античной жизни на протяжении многих столетий: активного знакомства исполнителей и композиторов с основными теоретическими категориями, поскольку сформировавшаяся нотография в своей основе опиралась на ряд важнейших из них.

Создававшиеся же для реализации такой цели учебники могли следовать только той традиции, которая издавна сформировалась в науке, получившей название «гармоника». Поэтому самые ранние опыты в этом направлении, а в том числе и учебник Гауденция (единственный сохранившийся образец такого рода), находились в нелегкой ситуации. Ведь они должны были облегчить путь практикующим музыкантам к познанию нотации, но это было крайне трудно сделать без основательного ознакомления с множеством довольно сложных теоретических положений. А если учитывать, что еще не была выработана методика, способствующая решению столь сложной задачи, то станут понятны многие преграды, стоявшие на пути авторов таких учебников.

Как показывает сочинение Гауденция, был выбран вполне определенный план. Он сводился к знакомству с основными теорети-

ческими категориями, но по возможности представленными так, чтобы они прокладывали некую тропу, сближающую теорию с практикой. Однако осуществить это было весьма трудно, что и показывает проанализированный источник. Прежде всего, нужно было противостоять многовековой пифагорейской традиции дискредитации слуха и продемонстрировать, что без него никакое подлинное искусство недоступно музыканту. Конечно, никто никогда не утверждал, что идеальный профессиональный слух является гарантией мастерства и высоких художественных свершений. Он только средство познания звучащего комплекса, а все остальное — дело таланта, уровня мастерства, вкуса и эстетических предпочтений. Но как инструмент восприятия звукового континуума участие такого орудия, как слух, необходимо. Поэтому Гауденций и, как представляется, все другие авторы, ставшие на этот путь, должны были сделать все возможное, чтобы радикально изменить отношение к этой проблеме. Как мы видели, Гауденций начинает изложение материала именно с данной темы.

В том же методическом ракурсе нужно рассматривать обсуждение особенностей музыкального звука, поскольку здесь чуть ли не впервые в истории античного музыкознания появилось упоминание о длительности, без которой он немислим.

Кроме того, не исключено, что именно из музыкантского обихода в теорию проникла идея о «парафонных интервалах», поскольку она является следствием слухового анализа интервальных образований. Конечно, не последнюю роль в этом сыграли и изменения в самой музыкально-художественной жизни, когда расширялись фактурные формы, и они уже не ограничивались одноголосием.

Возможно, что именно тенденция сближения теории музыки с практикой и задача по облегчению изучения музыкантами теории привели к тому, что в учебнике Гауденция даже не упоминаются такие важные разделы гармоникки, как «модуляция» и «мелопея». Ведь совершенно очевидно, что тому, кто делает только начальные шаги в освоении теории, крайне сложно понять, что собой представляет феномен модуляции. Эти трудности возрастают, когда музыкант-практик знакомится, например, с таким спекулятивным определением: «Модуляция — это пере-

мещение чего-то соответствующего в другое [звуковое] пространство» (Μεταβολὴ δὲ ἐστὶν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις. — *Cleon. Isag.* 1). А когда он сталкивается с более определенной дефиницией этого феномена, то задача не становится легче (*Ibid.* 13):

Μεταβολὴ δὲ λέγεται τετραχῶς·
καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ
σύστημα καὶ κατὰ τόνον καὶ
κατὰ μελοποιίαν.

Модуляция же подразумевается
в четырех значениях: по ладу,
по системе, по тональности,
по мелопее.

Действительно, без основательного знания таких сложных категорий, как лад, тональность, система, и без теоретического осмысления «мелопеи» феномен модуляции в рамках науки остается непостижимым. В практике же музицирования его освоение намного проще, поскольку там не требуется от музыканта-исполнителя задумываться над организацией многих составляющих сам процесс модулирования.

Почти та же самая перспектива вырисовывается при стремлении любого инструменталиста познать теоретические принципы мелопеи, которые сводились к регистрации различных форм мелодического движения. Они именовались такими терминами, как «исходное положение» (ἡ λήψις), «смещение» (ἡ μίξις), «переплетение» (ἡ πλοκή) и т. д. Сюда же относятся разные виды так называемого «ведения» (ἡ ἀγωγή), которое могло быть «прямым, обратным [и] круговым» (εὐθεῖα ἀνακάμπουσα περιφερέως). И это далеко не все формы мелопеи, обсуждавшиеся в теории музыки⁴⁴². Совершенно очевидно, что для музыканта-практика само понятие «мелопеи» (ἡ μελοποιία, от существительного τὸ μέλος — «мелос» и глагола ποιεῖω — «делать») понималось как непосредственное «созидание мелоса». Поэтому она воспринималась как результат художественного творчества, который оценивался согласно информации, получаемой слухом, и на основании целой серии иных критериев, что никак не координировалось с установками, сложившимися в музыкознании.

⁴⁴² Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 451–536.

Очевидно, все эти обстоятельства привели к необходимости временно изъять «модуляцию» и «мелопею» из учебника по гармонии, ставившего своей целью сближение музицирующих с теорией музыки ради более глубокого и осмысленного освоения нотографической системы.

Вместе с тем Гауденцию и, вполне возможно, другим авторам, работавшим в том же направлении, не удалось избавиться от серии разделов, явно бесполезных для начального знакомства практикующих музыкантов с теорией и никак не связанных с изучением нотации. Это прежде всего «математическая эквилибристика», которая не имеет никакого отношения к каким-либо аспектам музыкальной практики и вообще к музицированию. Но поскольку со времен пифагорейцев эти разделы стали неотъемлемой частью учения об интервалах, то их изъятие могло рассматриваться как «покушение» на саму науку о музыке. А этого не могло допустить сознание ни одного из создателей музыкально-теоретических опусов, поскольку противоречило их профессиональному воспитанию и образованию. Поэтому музыкантам, занимавшимся освоением своих инструментов и вообще музыкальной практикой, пришлось углубляться в «дебри» математических воплощений интервальных величин. А в учебнике Гауденция этому отведены самые большие разделы. Не случайно исследователи фиксируют, что «Гауденций, последователь аристоксеновской теории, а еще соединенный с пифагорейскими вычислениями, дает один из полных расчетов истории молотов⁴⁴³ в античной литературе»⁴⁴⁴. Скорее всего, в этом решающую роль сыграла, конечно, традиция.

Она же отразилась и на других аспектах теоретического музыкознания, представленных в учебнике Гауденция: искаженная идея о функциях звуков, обычное подробное обсуждение видов кварты, квинты и октавы и т. д.

Да и сама уже отмеченная методика познания нотации также демонстрирует явную беспомощность, поскольку ограничивается

⁴⁴³ Имеются в виду все материалы, связанные с «кузнечной легендой».

⁴⁴⁴ «Gaudentius favors Aristoxenian theories; yet he incorporates Pythagorean calculations and gives one of the fullest accounts of the story of the hammers in the ancient literature» (*Palisca* C. Op. cit. P. 129).

лишь общим знакомством с нотной системой, полутоновой последовательностью тональностей и выявлением «гомтонов». Конечно, для таких столь критических выводов не последнюю роль сыграла утрата заключительных разделов учебника. Однако все остальные факты говорят о том, что они не могли бы внести радикальные изменения в приведенное заключение, так как исторически предшествующая музыкально-теоретическая идеология противостояла любым изменениям.

Все это свидетельство того, сколь нелегким было развитие науки о музыке во времена начавшейся ее «стыковки» с музыкальной практикой и какой сложный путь должна была пройти музыкальная педагогика, чтобы приблизиться к решению актуальных задач.



Принятые сокращения античных и средневековых источников

- Alyp.* Isag. — *Alypi* Isagoge // Jan. P. 359–406.
- Anon.* De mus. — *Anonyma.* De musica scripta Bellermanniana / Ed. D. Najoek. Leipzig, 1975.
- Arist. Quint.* De mus. — *Aristidis Quintiliani.* De musica libri tres / Ed. R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963.
- Aristot.* — *Aristotelis.* Opera / Ed. Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. I–V. Berolini, 1831–1870.
- Aristot.* De cael. — *Aristotelis.* De caelo // Ibid. I. P. 268–313.
- Aristot.* Metaph. — *Aristotelis.* Metaphysica // Ibid. II. P. 980–1093.
- Aristot.* Polit. — *Aristotelis.* Politica // Ibid. II. P. 1252–1342.
- Aristox.* Elem. harm. — *Aristoxeni.* Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 5–92.
- Aristox.* Elem. rhythm. — *Aristoxeni.* Elementa rhythmica. The Fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory / Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford, 1990. P. 2–19.
- Athen.* — *Athenaei Naucratic.* Deipnosophistarum libri XV. Recensuit G. Kaibel. I–III. Lipsiae, 1887–1890.
- Bacch.* Isag. rog. — *Bacchii.* Isagoge (rogatia) // Jan. P. 292–316.
- Bacch.* Isag. nar. — *Bacchii.* Isagoge (narratoria) // *Bellermann J. Fr.* Anonymi scriptio de musica. Berlin, 1841. S. 101–108.
- Boet.* De instit. mus. — *Boetii A. M. T. S.* De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii / Ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867. P. 177–371.
- Cass.* Exp. in Ps. — *Cassiodori.* Expositio in Psalterium // Patrologia cursus completus. Series latina / Ed. J. P. Migne. T. 70. Paris, 1868. Col. 9–1053.
- Cass.* Instit. — *Cassiodori Senatoris.* Institutiones / Ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1938 (переиздание — в 1963 г.).
- Cleon.* Isag. — *Cleonidis.* Isagoge harmonica // Solomon J. Cleonides: EISAGWGH ARMONIKH. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill, 1980. P. 114–144. Но нумерация глав по изд.: Jan. P. 179–207.

Dion. Hist. Rom. — *Dionis Cassii Cocceiani. Historia romana* / Ed. primam curavit L. Dindorf, recognovit J. Melberg. I–II. Lipsiae, 1890–1894.

Eurip. Troades — *Euripidis. Tragoediae* / Ex recensione A. Nauckii. Editio tertia. 1884. T. II. P. 38–63.

Hymn Hom. — *Humni Homerici accedentibus epigrammatis et batrachomyomachia Homero vulgo attributis* / Ex recensione A. Baumeister. Lipsiae, 1882.

Jan. — *Jan K. von. Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).

Man. Bryen. Harm. — MANOUHL BRUENNIU ARMONIKA. The Harmonics of Manuel Briennius / Ed. with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker. Groningen, 1970. P. 50–132.

Mart. Cap. — *Martiani Capellae. De nuptiis Philologiae et Mercurii* / Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866.

Nicom. Enchir. — *Nicomachi. Enchiridion* // *Jan.* P. 236–265.

Plat. Dial. — *Platonis. Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi* / Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. I–VI. Lipsiae, 1908–1915.

Plat. Legg. — *Platonis. Legges* // *Plat. Dial.* Vol. V. P. 1–418.

Plat. Phaed. — *Platonis. Phaedo* // *Plat. Dial.* Vol. I. P. 83–174.

Plat. Protag. — *Platonis. Protagoras* // *Plat. Dial.* Vol. III. P. 135–198.

Plat. Resp. — *Platonis. Respublica* // *Plat. Dial.* Vol. IV. P. 1–318.

Plut. Mor. — *Plutarchi Chaeronensis. Moralia* / Recognovit Gregorius N. Bernardakis. I–VII. Lipsiae, 1888–1896.

Plut. Quast. conv. — *Plutarchi. Quaestionum convivalium libri IX* // *Ibid.* IV. P. 1–395.

Plut. Inst. Lac. — *Plutarchi. Instituta Laconica* // *Ibid.* II. P. 181–190.

Porph. In Harm. Ptol. comm. — *Porphyrios. Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios* / Hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).

Ps.-Aristot. Probl. — [*Aristotelis*] *Problemata* // *Aristotelis. Opera* / Ed. Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Vol. II. P. 859–967.

Ps.-Eucl. Sect. can. — *Euclidis. Sectio canonis* // *Jan.* P. 148–165. *Busch O. LOGOS SYNTHESIOS. Die euklidische Sectio canonis, Aristoxenos, und die Rolle der Mathematik in der Antiken Musiktheorie* (Veröffentlichungen der Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz / Hrsg. von Th. Ertelt. Bd. X). Berlin, 1998. P. 133–158.

Ps.-Nicom. Excerpta. — *Excerpta ex Nicomacho* // *Jan.* P. 266–282.

Ps.-Plut. De mus. — *Plutarque.* De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Fr. Lasserre. Olten; Lausanne, 1954. P. 111–132.

Ps.-Ptolem. — Ptolemaïou Mousika // *Jan.* P. 411–421.

Ptolem. Harm. — Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios / Hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årskrift, 36/1).

Suid. Lex. — *Suidae.* Lexicon / Ed. Em. Bekkeri. Berlin, 1854.

Theon. Smyrn. — *Theonis Smyrnaei philosophi platonici.* Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium / Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878.

Στέφανης — *Στέφανης Ι.* Διονυσιακοὶ τέχνιται. Συμβολὲς στὴν προσωπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν. Ἡράκλειο, 1988.



Научное издание

Герцман Евгений Владимирович
ПЕРВЫЙ ЕВРОПЕЙСКИЙ УЧЕБНИК
ДЛЯ МУЗЫКАНТОВ

Корректурa *Н. А. Товмач*
Технический редактор *Е. М. Денисова*

Подписано в печать 20.05.2019. Формат 60 × 84^{1/16}.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 16,75. Заказ № 281к

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Типография РГПУ им. А. И. Герцена.
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48