

Российский институт истории искусств

Е. В. Герцман

# СТАНОВЛЕНИЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ КАК НАУКИ

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное



· САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ·  
· МОСКВА ·  
· КРАСНОДАР ·

**Г 41** Герцман Е. В. Становление истории музыки как науки : учебное пособие / Е. В. Герцман. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 372 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8603-8 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1554-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISBN 978-5-86845-255-0 (Российский институт истории искусств)

В европейском музыкознании на протяжении нескольких последних столетий принято воззрение, согласно которому история музыки как наука, возникла только во второй половине XVIII в. Анализ исторических свидетельств показывает, что такая точка зрения появилась в результате вполне определенной причины: соответствующие исторические документы древних цивилизаций оценивались по новоевропейским критериям. Это — антинаучный метод, поскольку при таком подходе можно признать, что древний мир не знал ни арифметики, ни геометрии, ни астрономии, ни других подобных научных дисциплин.

Целью настоящей монографии является доказательство того, что первое европейское подлинно научное историческое исследование было создано приблизительно на рубеже Античности и Средневековья. Но оценивать его нужно по критериям науки Античности. В книге приводятся на языке подлинника и в переводе не только данный трактат, но и многочисленные другие источники, имеющие непосредственное отношение к данной проблематике.

Монография адресована историкам музыки, а также всем интересующимся античной музыкальной культурой.

ББК 85.313(0)

**Г 41** Gertsman E. V. Formation of the music history as a science : textbook / E. V. Gertsman. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 372 pages. — Text : direct.

In European musicology, over the past several centuries, there has been accepted the view that the music history as a science arose only in the second half of the 18th century. An analysis of historical evidence shows that this point of view emerged as a result of a quite definite reason: the relevant historical documents of ancient civilizations were estimated according to the new European criteria. This is an anti-scientific method, since with this approach it can be judged that the ancient world did not know arithmetic, geometry, astronomy, or other similar scientific disciplines.

This monograph aims to prove that the first European truly scientific historical research was created around the turn of Antiquity and the Middle Ages. But it must be assessed according to the criteria of the science of Antiquity. The book contains not only this treatise, both in original language and in translation, but also other numerous sources that are directly related to this issue.

The monograph is addressed to music historians, as well as to anyone interested in ancient musical culture.

Рецензенты: доктор искусствоведения Н. Б. Захарьина;  
кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021  
© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств», 2021  
© Е. В. Герцман, 2021  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2021

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Интродукция</b> .....	5
§ 1. Критерии одной эпохи для познания другой и прочие проблемы .....	5
§ 2. Некоторые предуведомления .....	18
<b>Глава I. Сведения об истории античных музыкальных жанров</b> .....	31
§ 1. Вокальные и вокально-инструментальные жанры .....	33
а) Архаичные жанры .....	33
б) Культовые жанры .....	35
в) Обиходные жанры .....	39
г) Жанры профессий .....	45
д) «Ном» и его разновидности .....	47
е) Траурные жанры .....	56
§ 2. Инструментальные жанры .....	60
<b>Глава II. Деятельность знаменитых музыкантов в историческом ракурсе</b> .....	67
§ 1. Поэтическая мистификация в классической филологии .....	68
§ 2. «Первый, который» среди струнников .....	82
§ 3. «Первый, который» среди духовиков .....	92
а) Триада основоположников .....	92
§ 4. «Первый, который» среди композиторов .....	99
<b>Глава III. Исторические воззрения античных музыкально-ведов, труды которых датированы современной наукой</b> .....	108
§ 1. Следуя пифагорейскому учению .....	108
§ 2. У истоков «гармоники» .....	114
§ 3. «Лакунный период» .....	130
а) Теофраст Эресский .....	131
б) Эратосфен .....	132
в) Панетий .....	133
г) Трасилл .....	135
д) Дидим, сын Гераклида .....	138
е) Птолемаида Киренская .....	140
ж) Адраст Афродисийский .....	141
§ 4. Музыкально-теоретическая триада второго столетия новой эры .....	144
а) Никомах Гераский .....	145
б) Теон Смирнский .....	155
в) Клавдий Птолемей .....	162

<b>Глава IV. История в источниках анонимного музыкознания .....</b>	<b>179</b>
§ 1. Под именем Аристотеля .....	179
§ 2. Под именем Никомаха .....	185
§ 3. Под именем Птолемея .....	192
§ 4. Последователь Аристоксена .....	195
<b>Глава V. Поиск музыкально-исторических свидетельств</b>	
<b>в «Параллельных житиях» Плутарха .....</b>	<b>216</b>
§ 1. Преамбула к подлинному и мнимому Плутархам .....	216
§ 2. Общие сведения о «Параллельных житиях» .....	220
§ 3. Обзор свидетельств текста .....	224
а) Фрагменты об архаичном периоде .....	224
б) Фрагменты о классическом периоде .....	229
<b>Глава VI. Поиск музыкально-исторических свидетельств</b>	
<b>в «Моралиях» Плутарха .....</b>	<b>237</b>
§ 1. Общие сведения о «Моралиях» .....	237
§ 2. Обзор свидетельств текста .....	239
а) Представления об архаичной эпохе .....	239
б) Суждения о музыкальных жанрах .....	242
в) Музыканты и их деяния .....	247
г) Музыканты вне творчества .....	251
д) Музыканты и государство .....	252
е) Добавочные сведения .....	258
<b>Глава VII. Первый опыт систематизации истории музыки:</b>	
<b>Комментированный трактат Псевдо-Плутарха</b>	
<b>«О музыке» и его анализ .....</b>	<b>262</b>
<b>Итоговые выводы .....</b>	<b>363</b>
<b>Принятые сокращения изданий античных источников .....</b>	<b>368</b>

## ИНТРОДУКЦИЯ:

### § 1. Критерии одной эпохи для познания другой и прочие проблемы

Чтобы начать обсуждение темы, изложенной в заглавии данной монографии, необходимо прежде всего ознакомиться с нынешними научными представлениями о начале «Истории музыки» как науки.

Известно, что общепринятые воззрения, касающиеся основных проблем самых разных областей знания, как правило, отражены в Энциклопедиях и Словарях. Бытующая точка зрения на историографию музыки также запечатлена в знаменитом и авторитетном для своего времени «Словаре Римана», впервые опубликованном в 1882 г. В нем сказано<sup>1</sup>:

«Попытки написать очерк всеобщей истории музыки были сделаны впервые лишь в 18-м веке; в короткие промежутки времени появились труды:

*Padre Martini* “Storia della musica” (3 т. 1757, 1770, 1781),

*Hawkins* “A general history of the science and practice of music” (5 т. 1776),

*Burney* “A general history of music” (4 т. 1776–89),

*Forkel* “Allgemeine Geschichte der Musik” (2 т. 1788, 1801)».

По сложившимся представлениям, эти издания являются не только первыми европейскими исследованиями по «всеобщей истории музыки», но и самыми ранними публикациями, посвященными анализу истории какой-либо одной музыкальной цивилизации. Таким образом, указанные авторы и их труды квалифицируются как «зачинатели» музыкальной историографии.

Почти столетие спустя эта точка зрения, согласно которой исследование европейской истории музыки началось лишь с XVIII в., не изменилась, поскольку в отечественной «Музыкальной энциклопедии» XX в. повторяется аналогичное утверждение:

«В 18 в. появились первые обстоятельные труды по истории музыки, основанные не на легендарных и анекдотических сведениях, а на стремлении к критическому анализу и освещению подлинного документального материала. “История музыки” итальянского исследователя Дж. Мартини»..., в которой изложение доведено до начала средневековья. Более последовательный научный характер носят капитальные труды англичан Ч. Бёрни (т. 1–4, 1776–1789) и Дж. Хокинса (т. 1–5, 1776), проникнутые просветительской идеей прогресса; явления прошлого оцениваются авторами с точки

---

<sup>1</sup> Цитируется по изд.: *Риман Х.* Музыкальный словарь. Изд. П. Юргенсона. М., 1901. С. 558.

зрения передовых эстетических идеалов современности. Автор «Всеобщей истории музыки» на немецком языке (*Allgemeine Geschichte der Musik*. Bd. 1–2, 1788–1801) И. Н. Форкель видел задачу в том, чтобы проследить развитие музыкального искусства от «первоначальных истоков» до «высшего совершенства»<sup>2</sup>.

Можно было бы привести еще достаточно много аналогичных свидетельств, но почти все они тождественны по смыслу. Например, в публикации одного из авторитетных отечественных музыковедов XX в. М. С. Друскина (1905–1991), в качестве аналитического вывода утверждается:

«Итак, музыкальную историографию следует рассматривать как науку об эволюции знаний по истории музыки и об источниках этих знаний... Этап первоначального накопления таких знаний был длительным и неравномерным. Прошли долгие века, прежде чем народы Европы стали интересоваться своим музыкальным прошлым. (Имеется в виду не музыкальная традиция, а обоснование художественной практики в трудах о музыке.) Лишь на исходе Средневековья пробуждается чувство историзма, пока еще робкое, неуверенное, скованное догматизмом предшествующей эпохи.

Отправной точкой для прослеживания эволюции музыкальной историографии является XVIII век»<sup>3</sup>.

Таким образом, можно с полной уверенностью зафиксировать общепринятое суждение по данному вопросу, которое формулируется так: история музыки как наука началась фактически только с XVIII в.

Как представляется, основной причиной для формирования такой позиции послужило несколько обстоятельств. Для их верного понимания необходимо, прежде всего, не забывать об одном важном и объективном обстоятельстве.

Ведь европейские музыковеды издавна интересовались главным образом той музыкой, которая звучала в музыкальном обиходе их эпохи и ближайших к ней исторических периодов. Это совершенно естественно для тех, кто живет и работает в конкретной музыкальной цивилизации, поскольку в таких случаях интерес вызывают те образцы музыкального искусства, которые соответствуют сформировавшимся нормам музыкального мышления конкретной эпохи. А они, как известно, изменяется. Поэтому нет ничего удивительного в том, что все внимание музыковедов было сосредоточено на музыке, созданной и звучавшей в окружающей их жизни.

Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с активным обсуждением особенностей «современной» для каждой эпохи музыки, а также с развитием ее теории, основанной на стремлении осмыслить музыкально-художественные направления того же исторического периода. Более того, факты свидетельствуют о том, что музыкально-теоретические идеи передавались от эпохи к эпохе, постепенно перестраиваясь и трансфор-

---

<sup>2</sup> *Келдыш Ю. В.* Музыковедение // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 3. М., 1976. Кол. 813. Выпущенная из цитируемого фрагмента фраза не имеет непосредственного отношения к обсуждаемой проблеме, так как отражает лишь официальную советскую идеологию, где изложение Дж. Мартини представлено как «еще не свободное от влияния христианско-теологических представлений».

<sup>3</sup> *Друскин М.* Вопросы музыкальной историографии (на зарубежном материале) // Современные вопросы музыковедения: Сборник статей. М., 1976. С. 88–89.

мируясь в зависимости от «позывов» характерных тенденций в музыкальной практике. Конечно, контакты между теорией музыки и практикой не всегда были активны, но чем позднее они осуществлялись, тем энергичнее проявляли себя. Особенно очевидным такое направление стало после появления нотации, которая проложила мост между наукой о музыке и непосредственным музыкальным творчеством.

И это еще одно подтверждение того, что абсолютный приоритет всегда остается за познанием той музыки, которая звучит в конкретную эпоху. Для одного из многих подтверждений такого вывода достаточно сопоставить количество современных историков музыки, которые занимаются анализом музыкального материала, изложенного в современной нотации, и тех, кто изучает образцы, зафиксированные в более ранних формах нотации. Совершенно очевидно, что сфера научных интересов абсолютного большинства историков музыки ограничивается определенным историческим периодом, близким к их эпохе, то есть к тому времени, в котором функционируют их нормы музыкального мышления. Выход же за его границы – это шаг, который могут себе позволить весьма немногие, и у различных исследователей он вызван самыми разными причинами. Поэтому описанная ситуация всегда была и, как представляется, всегда будет оставаться неизменной.

Кроме того, идея о том, что изучение истории музыки, как науки, началось только с XVIII в., соответствовала ряду обстоятельств, которые невозможно оставить без внимания.

Так, в одной из приведенных выше публикаций было сказано, что именно в XVIII в. появились музыкально-исторические работы, основанные «не на легендарных и анекдотических сведениях». Такой подход к данной проблеме свидетельствует о том, что исторические воззрения эпохи более чем 25-вековой давности оцениваются современными критериями. А это уже явно антиисторический и антинаучный метод. Если для современного исследователя легенда – это лишь жанр народного творчества, то, например, для античного научного мышления это была форма исторического повествования. При аналитическом знакомстве с любым мифом необходимо понять, какие реальные факты и исторические обстоятельства скрываются за мифологической формой изложения. Причем нужно учитывать, что многие музыканты, запечатленные в мифологических преданиях, согласно множеству свидетельств и исследований, являлись реальными творцами и исполнителями музыки, которые благодаря значимости их творческой деятельности оказались в мифологических повествованиях.

Например, образ такого мифологического персонажа, как авлет Марсий (Μαρσίᾱς), первоначально воплощал в себе негативное отношение дорийцев к внедрению в их обиход не только нового, но и непривычного для их традиции стиля музыки, сформировавшегося во Фригии. Более того, эта фотгийская музыка активно сопровождала обряды нового для дорийцев религиозного культа Диониса, который с большими трудностями входил в дорийский обиход. К этим сведениям необходимо добавить, что, согласно одному из мифов, авлет Марсий вступил в соревнование с игравшем на лире богом Аполлоном, одним из главных божеств дорийцев<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: «Алетейя», 1995. С. 115–122. *Landels J. G.* Music in Ancient Greece and Rome. London

При поверхностном и ненаучном подходе к сюжету этого мифа, Марсий – лишь легенда, не имеющая ничего общего с подлинными событиями музыкальной жизни. Вместе с тем, философ Платон (*Plat. Symp.* 215e)<sup>5</sup> был убежден:

ἃ γὰρ Ὀλυμπος ἤλει, Μαρσίῳ λέγω, То, что авлировал Олимп, я считаю [музыкаль] его учителя Марсия.

Олимп же – знаменитый и совершенно реальный древнеэллинский авлет, оставивший глубокий след в античном музыкальном искусстве<sup>7</sup>. Следовательно, музыка, сочиненная Марсием, звучала в период жизни Платона, и он высказал не свое личное мнение, а воззрения, бытовавшие среди его современников.

То же самое относится ко всем древним музыкантам, попавшим в орбиту древнеэллинской мифологии. Свидетельства этого будут приведены в нескольких разделах данной монографии. Они доказывают, что оказавшиеся в мифологических преданиях музыканты имеют самое непосредственное отношение к реальной жизни и музыке, поскольку их творческие свершения отражают важные явления ее истории<sup>8</sup>.

---

and New York, 2001. P. 153–159. *Thierner H.* Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik. Bonn–Bad Godesberg, 1979. S. 52–65. *Pogel M.* Der Schlauch des Marsyas // *Rheinisches Museum für Philologie.* 107, 1964. S. 36–56. *Wegner M.* Das Musikleben der Griechen. Berlin, 1949. S. 18–19. *Wille G.* Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam 1967. S. 533–536.

<sup>5</sup> В настоящей монографии ссылки на источники даются сокращенно, согласно сложившейся традиция при работе с античными памятниками письменности. Каждая из ссылок состоит из двух частей: а) сокращенное имя автора и название сочинения (если сохранился один его опус, то дается лишь имя создателя текста); б) римскими цифрами указаны крупные разделы источника (номер книги, части, песни), а арабскими – более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска искомого фрагмента указываются страницы (P.) или колонки (col.) соответствующих изданий, список которых прилагается в конце данного издания. В византийской энциклопедии X в., под загадочным названием «Суда» (*Suid. Lex.*), и в «Словаре» греческого филолога VI в. Гесихия (*Hesych.*) соответствующие статьи изложены в алфавитном порядке, что освобождает от необходимости указания страниц изданий и прочих сведений. Полные данные о соответствующих письменных памятниках древности см. в приложении «Принятые сокращения изданий античных источников».

<sup>6</sup> Здесь и далее в квадратных скобках даются слова и даже небольшие фразы, отсутствующие в тексте источников, но необходимые при переводе.

<sup>7</sup> См. гл. II, § 3, сектор «а».

<sup>8</sup> Во всяком случае, упомянутые особенности античной мифологии не идут ни в какое сравнение с особенностями «отечественной псевдомифологии» XX в., когда в изданиях, посвященных исследованию, например, античной литературы, более 60 раз (а точнее – 65) ссылаются на работы таких «основательных антиковедов», как К. Маркс, Ф. Энгельс и В. Ленин (см. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. М., 1969). Аналогично, в учебнике той же тематической направленности предлагается освоить «марксистско-ленинский метода изучения [античной] литературы» (см. Античная литература. Под редакцией проф. А. А. Тахо-Годи. М., 1973. С. 420). Более того, для автора этих строк стало неожиданностью узнать, что, согласно проведенному анализу, знаменитые русские интеллектуалы-демократы В. Г. Белинский, А. И. Герцен и Н. Г. Чернышевский следовали той же марксистско-ленинской методике. Конечно, для этого существовали причины, весьма далекие от подлинной науки. Однако это ничего не изменяет в самом факте использования подобной «псевдо-мифологии» при публикации обзоров истории античной литературы.



Однако следует отметить, что в специальных античных музыкально-теоретических описаниях их авторы никогда не приводили подобных мифологических сказаний. Поэтому даже на закате Античности, в одном из популярных трактатов, в котором первая книга почти полностью посвящена теории музыки, сказано (*Arist. Quint. De mus. I 3*)<sup>9</sup>:

ἡμῖν δὲ τοῖς οὐ διὰ μέρους μουσικῆς παλαιούς μύθους διηγησομένοις ἀλλ' αὐτὴν τε σύμπασαν... Мы не будем излагать по частям древние мифы о музыке, а [представим] ее<sup>10</sup> в целом...

Такую тенденцию необходимо постоянно учитывать. Вместе с тем, нужно установить, в каких отношениях находились существовавшая в античные времена наука о музыке и музыкально-исторические представления. Чтобы понять эту проблему, следует прежде всего полностью осознать, что представляла собой античная наука о музыке.

Как известно, древнее музыкознание являлось той частью цикла научных знаний, которые на закате Античности получили название *quadrivium* («четырёхпутие»), включавшего в себя четыре науки: арифметику, геометрию, астрономию и музыку. Они рассматривались как «четырёхпутие», необходимое для того, чтобы приступить к дальнейшему освоению «науки наук» – философии. Конечно, музыка попала в этот научный «ансамбль» благодаря тому, что гегемоном среди методов анализа при освоении каждой из указанных дисциплин была математика. А она в период становления теории музыки и дальнейшего ее развития в античную эпоху активно использовалась для познания музыкальной интервалики.

Знакомство же с содержанием науки о музыке, входившей в этот *quadrivium*, нисколько не напоминает о том, что могло бы рассматриваться как раздел, тематически освещающий историю музыки. Музыка в этой системе состояла из трех дисциплин:

«гармоника» (ἡ ἁρμονική), посвященная изучению звуковысотных аспектов музыки;

«ритмика» (ἡ ῥυθμική), сосредоточенная на освоении структурно-метрических поэтических образований, преобразующихся впоследствии в распеваемые тексты;

«органика» (ἡ ὄργανική), анализирующая особенности древнего инструментария.

А если проанализировать самую главную из этих трех дисциплин – «гармонику», то ее содержание лишь подтвердит, что здесь никогда не излагались и не обсуждались исторические аспекты музыки, поскольку ее

---

<sup>9</sup> Аристид Квинтилиан (*Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός*) – автор неизвестного времени, под именем которого сохранился трактат *Περὶ μουσικῆς* («О музыке»), состоящий из трех книг. Его создатель, говоря о стране оратора Цицерона и актера Росция (то есть о Древнем Риме), именует ее «их отечество» (ἡ πατρίς αὐτῶν – *Arist. Quint. De mus. II 6*). Возможно, это является косвенным подтверждением того, что, несмотря на свой римский *soignonem* (*Quintilianus*), он был византийцем, род которого уже утратил свою связь с Древним Римом. Кроме того, в его сочинении есть раздел, посвященный античной нотации, а это также свидетельство того, что данный опус создан не ранее заката Античности. Хотя другие исследователи придерживаются иного мнения (см., например, *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 29*).

<sup>10</sup> То есть науку о музыке.

разделы касались исключительно теоретических аспектов. Так, в одном из анонимных источников, который в научной среде называется «Анонимами Беллерманна»<sup>11</sup>, раздел «гармоники» представлен так (*Anon. De mus.* 20):

κεφάλαια δὲ τῆς ἁρμονικῆς τὰ κυριώτατα  
καὶ πρῶτα περὶ ἃ μάλιστα ἐσπούδακεν  
ἐπτά,

πρῶτον μὲν τὸ περὶ φθόγγων διαλαβεῖν,

δεύτερον τὸ περὶ διαστημάτων,

τρίτον περὶ συστημάτων,

τέταρτον περὶ γενῶν,

πέμπτον περὶ τόνων,

ἕκτον περὶ μεταβολῶν,

ἕβδομον περὶ μελοποιίας.

Основных и важнейших глав «гармоники», о которых преимущественно говорилось [в древности], – семь:

первая – понятие о [музыкальных] звуках<sup>12</sup>,

вторая – об интервалах,

третья – о системах,

четвертая – о ладах,

пятая – о тональностях,

шестая – о модуляциях,

седьмая – о мелопее<sup>13</sup>.

Тематика всех этих разделов свидетельствует о том, что интерес к музыкально-историческому процессу в науке о музыке полностью отсутствовал.

Не исключено, что приведенные данные стали еще одной из причин, способствовавших формированию бытующих ныне научных представлений о периоде зарождения европейской музыкальной историографии не только в постантичную и постсредневековую эпоху, а только в XVIII в.

Изучая эту проблему в рамках античной цивилизации, необходимо прежде всего осознать специфику древних воззрений на историю и их отличие от современных.

Ведь даже само слово ἡ ἱστορίη («история»), основанное на глаголе ἰστορέω («расспрашивать», «распознавать», «описывать»)<sup>14</sup>, для древних эллинов обозначало не более чем «рассказ», «повествование». Так, в рукописях X–XV вв. сочинение Геродота «История» дошло до нас под таким названием: Ἰηροδότου τοῦ Ἀλικαρνασέως ἱστορίη, что для древнеэллинского восприятия звучало как «Рассказ Геродота Галикарнасского» или «Повествование Геродота Галикарнасского».

Не исключено, что это обстоятельство повлияло на то, что сочинение Геродота, представленное на всех европейских языках как «История», чаще всего относится не к разделу историографии, а к «Прозе V–IV вв. до н. э.»<sup>15</sup> или к «Аттической прозе V–IV вв. [до н. э.]»<sup>16</sup>. Только иногда его обсуждение помещено в главу «Греческая историческая проза»<sup>17</sup>. Отсюда следует вывод, что в новоевропейской классической филологии литературные

<sup>11</sup> Этот анонимный античный источник так назван в честь его издателя Фридриха Беллерманна (1795–1874).

<sup>12</sup> Таково необходимое уточнение, поскольку в античном теоретическом музыковедении термином ὁ φθόγγος обозначались только музыкальные звуки.

<sup>13</sup> Последний раздел – древнее учение о мелодических формах. Подробнее о нем см. гл. IV, § 4.

<sup>14</sup> Здесь и далее все глаголы приводятся в соответствующей словарной форме: древнегреческие – в первом лице единственного числа, а их русские варианты – в инфинитиве.

<sup>15</sup> См.: Античная литература. Под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М., 1973. С. 171.

<sup>16</sup> Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. М., 1972. С. 167.

<sup>17</sup> Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1969. С. 335.

письменные памятники дифференцируются, в основном, не по тематике, а по жанрам и формам изложения – поэзия и проза.

Таким образом, с современной точки зрения вполне оправданно помещать подобные «повествования» в сферу литературных жанров, а не в отдел историографии. Что же касается методики представления материала в указанном сочинении Геродота, то один из основательных исследователей античных источников верно заметил<sup>18</sup>: «Геродот пытается рационализировать свой рассказ и часто, передавая ходячие мнения, доказывает их несостоятельность. Но и его объяснения часто носят очень наивный характер... Мировоззрение Геродота полно наивных представлений о силе и зависти богов, о всемогуществе рока и т. д.»<sup>19</sup>. Следовательно, подобные воззрения рассматриваются как наивные на основе современных критериев. Ничего подобного не было в Древнем мире, где религиозно-мифологическое осмысление являлось общепринятым и считалось естественным. Более того, при изложении исторического материала Геродот, как и другие, использует художественные средства, что сближает его с эпическими поэтами<sup>20</sup>, а это недопустимо в работе современных историков. Но для всей античной эпохи Геродот был подлинным историком. Поэтому нет ничего удивительного в том, что четыре столетия спустя после Геродота, то есть после того, как представления о термине «история» несколько трансформировались, знаменитый Цицерон (рубеж II–I вв. до н. э.) назвал Геродота (Cic. De leg. I 1) «pater historiae» («отец истории»)<sup>21</sup>.

Следовательно, отсутствие документальных свидетельств о том или ином историческом факте, а также неаналитическая их оценка не мешали древним эллинам и римлянам рассматривать Геродота как подлинного историка, полностью соответствовавшего их представлениям о создателе исторических работ.

Здесь целесообразно отметить, что античные авторы, создавшие сочинения о музыке, вообще не использовали термин «история». Исключение составляет лишь небольшой фрагмент из «Комментариев» Порфирия (III в.) к трактату Клавдия Птолемея «Гармоника»<sup>22</sup>, где сказано (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 107*):

Τῶν Πυθαγορικῶν τινες, ὡς Ἀρχύτας καὶ Δίδυμος, ἱστοροῦσι μετὰ τὸ καταστήσασ-      Некоторые из пифагорейцев, как Архит и Дидим<sup>23</sup>, рассказывают [«повеству-

<sup>18</sup> Автор данной монографии, придавая большое значение научной специализации исследователей, при обсуждении проблем, лишь отдаленно связанных со сферой его профессиональной направленности, считает необходимым основываться на публикациях специалистов соответствующих областей знаний.

<sup>19</sup> *Радциг С. И.* Указ. соч. С. 337–338.

<sup>20</sup> Там же. С. 338.

<sup>21</sup> Дословно текст Цицерона такой: [как сказано] «у отца истории Геродота» (*apud Herodotum patrem historiae*).

<sup>22</sup> Напомним, что Клавдий Птолемей (Πτολεμαῖος Κλαύδιος) – выдающийся александрийский ученый – астроном, математик, географ и теоретик музыки II в. Среди его трудов до нас дошел трактат, иногда в рукописях называемый «Три книги гармоник» (Ἀρμονικῶν βιβλία τρία). Подробнее о нем см. гл. III, § 4, сектор «в». А Порфирий (Πορφύριος) – философ-неоплатоник III в., который вошел в историю музыковедения как комментатор «Гармоники» Птолемея (см. гл. III, § 3).

<sup>23</sup> Архит Тарентский – ученый-пифагореец, жизнь и деятельность которого принято относить к IV в. до н. э. Дидим, сын Гераклида (Δίδυμος ὁ τοῦ Ἡρακλείδου), – грам-

θαὶ τοὺς λόγους τῶν συμφωνίων συγκρί-  
νοντες αὐτοὺς πρὸς ἀλλήλους...

ют», «описывают»], как вслед за созданием пропорций симфоний они сравнивают их между собой...

Следовательно, и здесь понятие «истории» ограничивается «рассказом».

Что же касается упомянутой эволюции семантики этого термина, происшедшей в античную эпоху, то, по свидетельству исследователей, значительный шаг в сторону более основательного исторического знания якобы сделал писатель V в. до н. э. Фукидид. Зачастую в своих представлениях исторических событий он опирается на «документальные данные – постановления высших государственных органов, распоряжение властей, договоры между государствами и т. д.»<sup>24</sup> Но здесь же современные исследователи признают, что «Фукидид не приводит их в дословной передаче» и нередко благодаря этому он «драматизирует свой рассказ»<sup>25</sup>. В результате таких наблюдений делается вполне обоснованный вывод: «“История” Фукидида была не только важным научным трудом, но и высокохудожественным произведением»<sup>26</sup>. А это также никак не соответствует современной методике представления исторических документов. Совершенно очевидно, что в труде Фукидида присутствует и много других данных, демонстрирующих разновидности аналогичной тенденции. Так, например, он достаточно активно использует в своем опусе художественные методы изложения материала. Общеизвестно, что «своеобразным художественным приемом античного историка по почину Фукидида являются речи, которые он вкладывает в уста выводимых им деятелей»<sup>27</sup>.

Аналогичный вывод с полным основанием следует распространить и на древнеримских историков. Так, исследователи признают, что в трудах государственного руководителя и историка Гая Юлия Цезаря (I в. до н. э.) встречаются художественные описания, например, «Геркинских лесов<sup>28</sup> и полей, а также ландшафтов с могучими однорогими быками, лосями и зубрами»<sup>29</sup>. А это также отступление от современных строго научных исторических представлений.

Касаясь же работ римского историка Гая Саллюстия Криспа (85–35 гг. до н. э.), исследователи отмечают, что он «создал жанр художественно-исторического трактата»<sup>30</sup>. А при более широком подходе к соответствующим письменным источникам нужно признать, что активная художественная форма никогда не покидала античных историков. Поэтому выдающийся древнеримский историк Тит Ливий (I в. до н. э.) характеризуется как «историк-литератор, повествующий о событиях без их анализа»<sup>31</sup>. Более того, «Ливий – большой художник массовых сцен, боев и собраний, описаний

---

матик, живший во времена императора Нерона (54–68 гг.), занимавшийся также и изучением музыки.

<sup>24</sup> Радциг С. И. Указ. соч. С. 341.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. С. 344.

<sup>27</sup> Там же. С. 343.

<sup>28</sup> Это лес, который, по сообщению античных авторов, располагался к востоку от Рейна и проходил через южную часть Германии.

<sup>29</sup> Античная литература. Под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М., 1973. С. 370.

<sup>30</sup> См. там же. С. 372.

<sup>31</sup> См. там же. С. 373.

местности, городов и героев»<sup>32</sup>. Знакомство же с методикой изложения соответствующего материала в этих памятниках письменности говорит о том, что «художественное» преобладало над «историческим».

Подобный обзор можно было бы без труда продолжить, но он не даст ничего нового, а только подтвердит уже сделанный вывод: античные представления об исторической науке радикально отличались от современных. И это относится не только к древней историографии, но и к другим наукам.

Как уже указывалось, в состав «квадривиума» входила такая сложная и важная наука, как астрономия. По свидетельству специалистов, работавших в этой области знания, «за небом наблюдали не одни только греки, но лишь они сумели выдвинуть верную гипотезу и найти подтверждающие ее факты»<sup>33</sup>. Другой важной заслугой древних пифагорейцев, «по праву считающихся первой античной подлинно научной школой, является установление порядка, в котором расположены планеты»<sup>34</sup>. Среди выводов исследователей, изучавших эту тематику, можно познакомиться и с таким заключением: «греческая астрономия, как нам представляется, достигла большего, чем греческая физика»<sup>35</sup>. Согласно этому заключению следует признать, что античная астрономия – один из важнейших этапов развития не только европейской астрономии как таковой, но и вообще научного знания о вселенной.

Вместе с тем, при знакомстве с одним из аспектов древнеэллинической астрономии, именованной «гармонией сфер» (ἡ ἁρμονία τῶν σφαιρῶν) и находившейся на стыке астрономии и музыки, не только у современного исследователя, но и у любого человека, далекого как от астрономии, так и от музыки, может возникнуть вопрос: действительно ли речь идет о научном анализе космоса?

Ведь, согласно воззрениям пифагорейцев, которые максимум внимания уделяли изучению акустических аспектов музыки, составляющие ее элементы – неотъемлемые части природы и мироздания. Следовательно, по пифагорейским убеждениям, они подчиняются тем же всеобщим закономерностям, поскольку происходящее в музыке совершается в соответствии с законами природы. Пифагорейцы были убеждены: если каждое движение порождает звучание, то движение небесных тел также не может проходить в тишине. Поэтому непрерывное движение планет – источник постоянного звучания, которое должно подчиняться тем же законам, регулирующим все звуковые образования, известные на земле.

Основываясь на такой концепции, пифагорейцы верили, что само звучание каждой планеты зависит от ее массы, скорости движения, а также от расстояния ее до земли и до других планет:

αἱ δὲ τρεῖς αἴτια διαφοραὶ τρανῶς ἔρῳνται περὶ τοὺς πλάνητας μεγέθει τε καὶ τάξει καὶ τόλῃ διεστῶτας ἀλλήλων καὶ Этi три отличия ясно наблюдаются в разных по величине, скорости и взаимному положению планетах, по-разному

<sup>32</sup> См. там же.

<sup>33</sup> Жмудь Л. Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб., 1994. С. 249.

<sup>34</sup> См. там же. С. 253.

<sup>35</sup> Ньютон Р. Преступление Клавдия Птолемея. Перевод с английского Н. Б. Малышевой. М., 1985. С. 13.



го космоса должно непрерывно сопровождать каждого человека всю его жизнь. Но по какой-то причине ни один человек не слышал эту «гармонию космоса».

Однако пифагорейцы, как и в других подобных случаях, нашли причины, якобы объясняющие полную «глухоту» человечества, для которого было недоступно звучание космоса. Причем таких объяснений было несколько.

В одном из них, изложенном в сочинении Цицерона (*Cicer. De re publ. VI, 5, 18–21*), толкование «глухоты» человека по отношению к музыке космоса объясняется следующим образом:

Hic vero tantus est totius mundi incitatis-  
sima conversione sonitus, ut eum au-  
res hominum capere non possint,

sicut untueri solem adversum nequitis,  
eiusque radiis acies vestra sensusque vin-  
citur.

Таким образом, пифагорейцы считали, что причиной «глухоты» в данном случае являлась неприспособленность человеческого слуха для восприятия столь оглушительного звучания.

Другое пифагорейское объяснение той же проблемы сохранилось в сочинении Аристотеля (*Aristot. De coel. II, 9, 290b 25*). Передавая воззрения пифагорейцев, он писал:

ὑποθέμενοι δὲ ταῦτα καὶ τὰς ταχυτή-  
τες ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν συμ-  
φωνῶν λόγους,

ἐναρμόνιον φασὶν γίνεσθαι τὴν φωνὴν  
φερομένων κύκλων τῶν ἀστρῶν.

ἐπεὶ δ' ἄλογον ἐδόκει τὸ μὴ συνα-  
κούειν ἡμᾶς τῆς φωνῆς ταύτης, αἶτον  
τοῦτου φασὶν εἶναι τὸ γιγνομένοις εὐθὺς  
ὑπάρχειν τὸ ψόφον.

Такой громкий<sup>41</sup> этот звук осуществ-  
ляется самым стремительным враще-  
нием всего мира, поэтому человеческое  
ухо не может его воспринимать<sup>42</sup>.

Как невозможно смотреть против солн-  
ца, ибо острота восприятия вашего глаза  
побеждается лучами солнца.

Основываясь на этих [идеях о] различ-  
ных скоростях [планет, пифагорейцы  
убеждают, что] они<sup>43</sup> имеют соответствие  
симфониям.

Они говорят, что звучания двигаю-  
щихся по кругу планет создает гармонию.

Но представляется безрассудным [их  
мнение], что мы не слышим [этого] зву-  
чания по причине того, что оно суще-  
ствует сразу же с [нашим] рождением.

Иначе говоря, по утверждению пифагорейцев, любой человек сразу же после рождения попадает в мир, который якобы постоянно наполнен непрерывным звучанием благодаря «гармонии сфер». Поэтому каждый настолько привыкает к этому звучанию, что никак не реагирует на него.

Сам Аристотель открыто критиковал и смеялся над этим объяснением, которое ему «представляется безрассудным» (ἄλογον ἐδόκει). Однако источники свидетельствуют о том, что несмотря на это пифагорейская «гармония сфер» являлась важной частью древней науки о космосе, и не учитывать ее невозможно, поскольку она свидетельствует об определенном историческом уровне познания как астрономии, так и музыки. Следовательно, и в данном

<sup>41</sup> Буквально: «большой».

<sup>42</sup> Дословно; «освоить».

<sup>43</sup> То есть звуки, якобы издаваемые при движении планет.

случае античные и современные критерии для определения качества научного знания радикально отличны друг от друга.

Ту же самую тенденцию нетрудно установить при знакомстве с другими науками Античности. Согласно одному из авторитетнейших источников (*Jambl. De vit. pythag.* 163),

Τῶν δ' ἐπιστημῶν οὐχ ἥκιστα φασιν αὐτοὺς τοὺς Πυθαγορείους τιμᾶν μουσικὴν τε καὶ ἰατρικὴν μαντικὴν.

Говорят, что среди наук пифагорейцы не меньше почитали музыку, врачевание и пророчество.

В качестве одного из доказательств в том же источнике сказано, что пифагорейцы считали также (*Idid.* 164),

...τὴν μουσικὴν μέγαρα συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγίαν, ἃν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντος τρόπους.

...что музыка весьма способствует здоровью, если кто-то использует в ней приличные стили.

В этом проявляется неоднозначное отношение современников к музыкальным культурам различных народов Древней Эллады, которые подразделялись на «дорийский стиль», «фригийский стиль», «лидийский стиль» и т. д. Что же касается общего содержания этого фрагмента, то вряд ли нужно доказывать, что история всего человечества продемонстрировала полную беспомощность так называемой «музыкальной терапии», которой пифагорейцы придавали большое значение. Ведь вся история медицины и музыки не зафиксировала ни одного случая исцеления больного таким способом. Но, как мы видим, во времена ранних пифагорейцев подобные воззрения оставались в системе древних наук.

Не вызывает сомнений, что если сопоставить современные физику, математику, химию, биологию и другие науки с их античными вариантами, то мы с необходимостью придем к аналогичным выводам. Например, трудно представить современное музыкознание в отрыве от музыкальной практики и любое исследование без аргументов, основанных на конкретном музыкальном материале, представленном в нотографической форме. Однако, продолжительный исторический период античная наука о музыке была почти полностью оторвана от музыкальной практики. Для этого существовали объективные причины<sup>44</sup>, и только на закате античной эпохи появились некоторые симптомы сближения теории музыки с непосредственной музыкальной практикой. Однако, несмотря на это, античная теория музыки сформировала тот фундамент, на котором впоследствии развивалось и новоевропейское музыкознание.

То же самое можно соотнести не только с науками, которые ныне именуется «фундаментальными» и «точными», но и с гуманитарными, и даже — с художественными. Так, например, начало истории современного балета нынешняя история хореографии относит к XVI в., когда в 1581 г. во Франции появился «Комедийный балет королевы», организованный итальянцем Бальтазарини де Бельджозо. Поэтому становление балета относится лишь к самому концу эпохи Возрождения<sup>45</sup>. Вместе с тем, не существует ни одного

<sup>44</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Первый европейский учебник для музыкантов. СПб., 2019. С. 5–9.

<sup>45</sup> См., например: Красовская В. М. Балет // Музыкальная Энциклопедия. Т. I. М., 1973. Кол. 294. То же самое утверждение присутствует и в аналогичной статье Большой Советской Энциклопедии (1981 г.).



доказательства, что в античном мире отсутствовала практика спектаклей, где сюжеты и художественные образы воплощались лишь средствами хореографии и музыки, как это принято в новоевропейском балете<sup>46</sup>.

Все это доказательства того, что к явлениям исторического прошлого нельзя подходить с современными критериями. Причем, нужно постоянно учитывать их особенности и лишь после этого делать определенные выводы.

Так, например, ни один современный историк не должен доверять выводам своих предшественников, если отсутствуют доказательства, основанные на документальном материале либо на тщательно проведенном анализе с привлечением целого комплекса аргументов. Однако ничего подобного не было в Древнем мире, где авторитет древних авторов был настолько велик, что ссылка не только на их прозаические опусы, но даже и на сочинения ранних поэтов служила убедительным свидетельством исторической достоверности. Более того, приводящиеся подобные сведения могли быть не только процитированы, но и представлены в форме пересказов, которые дошли до автора конкретного источника через третью или четвертую передачу либо были почерпнуты из бытовавшей молвы. Но в Древнем мире они никогда ни у кого не вызывали сомнений.

Именно поэтому в античных письменных памятниках постоянно присутствуют такие утверждения:

«как говорит Анаксагор<sup>47</sup>» (ὡς περ Ἴ�ναξαγόρας φησί),

«это обозначил Гомер» (τοῦτο δὲ καὶ Ὅμηρος ἐλεσημήνατο),

«как сказал Платон» (ὅσα Πλάτων εἶρηκε)

«как говорят, Лас из Гермियोны<sup>48</sup> и последователи пифагорейца Гиппаса из Метапонта» (Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεύς, ὡς φασί, καὶ οἱ περὶ τὸν Μεταποντῖνον Ἴππασον Πυθαγορικόν).

«Как говорит Сократ» (ut Socrates ait) и т. д.

Все данные, «сопровождаемые» именами древних авторов, в абсолютном большинстве случаев рассматривались как истина в последней инстанции.

Однако здесь же следует отметить, что термин «древние» (οἱ παλαιοί) почти не встречается в античных музыкально-теоретических источниках. Исключение составляют лишь два письменных памятника. Один из них – «Комментарии Порфирия к “Гармоникам” Птолемея», а второй – сочинение Аристида Квинтилиана «О музыке», где в одном из разделов сказано (*Arist. Quint. De mus. II 4*):

Τί δὴ θαυμάζομεν εἰ συνέβη τοὺς παλαίους πλείστην ἐπανόρθωσιν πεποιῆσθαι διὰ μουσικῆς;

ἑώρων γὰρ τὴν τε τοῦ πράγματος ἰσχὺν καὶ τὴν ἐνέργειαν τὴν κατὰ φύσιν.

Чем мы восхищаемся, если [узнаем], что древние достигли вершины в совершенстве?

Ведь они видели силу этой науки и ее действие в природе.

Если подходить к такой методике анализа с современными критериями, то со строго научной точки зрения они, конечно, не выдерживают никакой

<sup>46</sup> Частично эта проблема освещена в книге: *Герцман Е. В.* Далекое эхо античной хореографии. СПб., 2019. Passim.

<sup>47</sup> Анаксагор – древнеэллинский ученый V в. до н. э.

<sup>48</sup> Лас Гермионский – поэт VI в. до н. э.

критики. Однако при изучении этого материала новоевропейскими историками музыки их должны интересовать музыкально-исторические представления Античности, соответствующие критериям, принятым в Древнем Мире. В противном случае возникает антинаучная ситуация, когда к сведениям, полученным из одной исторической цивилизации, подходят с критериями другой.

Комплекс всех многочисленных подобных данных свидетельствует о том, что выводы о присутствии или отсутствии истории музыки как науки в античном мире должны быть основаны на критериях, принятых в античной цивилизации, а не на тех, которые сформировались спустя много столетий. В связи с этим возникает необходимость предложить задуматься и хотя бы мысленно представить, с какой критикой наши далекие потомки, спустя такое же количество столетий, которое отделяет нынешнюю эпоху от Античности и Средневековья, будут оценивать музыкально-исторические критерии, принятые в современной науке. Однако такая ситуация возникнет только в том случае, если они будут оценивать наши исторические представления по своим «меркам». Нужно надеяться, что развитие научно-исторических знаний аннулирует возможность такого подхода и для всех станет очевидным, что их особенности, сформированные в настоящее время, соответствуют уровню развития и специфике современного научно-исторического мышления.

С аналогичными критериями необходимо подходить и к познанию науки об истории музыки в древние времена, изучению которых посвящена настоящая монография. Ее целью является исследование особенностей истории музыки как науки в Античности и ее эволюция, ограниченная временем существования той же цивилизации.

Главная цель данной монографии – выяснить, существовала ли в Античности история музыки как наука. При положительном выводе предстоит установить, в чем заключались ее главные особенности.

## **§ 2. Некоторые предуведомления**

Приступая к ознакомлению с содержанием данной монографии, целесообразно восстановить в памяти еще одну особенность, отличающую новоевропейских ученых от античных. Как известно, постоянное развитие наук способствовало активной эволюции самых различных научных знаний. Их объем постепенно настолько увеличивался, что с течением времени стала ясна необходимость специализации исследователей в одной конкретной научной области. Более того, в результате такой эволюции наступил период, когда аналитический материал каждой научной дисциплины радикально расширился. В результате интеллектуальный потенциал одного человека и отпущенное ему время жизни не давали возможности полностью осмыслить и основательно проанализировать весь необходимый научный комплекс. Поэтому постепенно научная практика показала, что плодотворные результаты появляются лишь тогда, когда происходила специализация ученого в конкретной сфере знаний.

Поэтому любая историческая дисциплина, а в том числе и история музыки, потребовали именно такого подхода. Это следствие громадного объема многочисленных исторических сведений, связанных с освоением самых разнообразных музыкальных культур, обладающих особой спецификой

и громадным комплексом многочисленных и самых многоликих по форме, содержанию и языкам источников.

Само изучение истории музыки показывает, что это постепенно стали понимать музыковеды, работающие в данной сфере. Если в XVIII и XIX вв. появлялись «Всеобщие истории музыки», созданные одним автором, то в XX в. их стало значительно меньше. А работы «храбрецов», следующих прежней традиции, постоянно доказывают наличие многочисленных недостатков, весьма сомнительных выводов и обширных пробелов в изложении исторического материала. Причем, в абсолютном большинстве случаев это не свидетельство профессиональной недостаточности, а демонстрация ограниченных возможностей одного, даже основательного специалиста, в научном охвате столь объемного научного комплекса. Высказанное наблюдение относится не только к историкам музыки, но и к музыковедам, стремящимся «объять необъятное»: начиная от творчества новаторов XX и XXI вв. вплоть до ладовых образований древних музыкальных культур<sup>49</sup>.

Если мы обратимся к эпохе Античности, то убедимся что критикуемое обстоятельство в те времена активно функционировало, но несколько в ином варианте.

Как известно, в той цивилизации не было градации ученых по конкретной специализации. Ученый, как правило, занимался изучением тех наук, которые считались самыми главными. Начали эту традицию пифагорейцы, каждый из которых систематически занимался изучением целого свода наук: астрономии, физики, арифметики, геометрии и музыки. Потом принятые пифагорейцами нормы распространились на всю научную сферу, существовавшую много столетий. Для доказательства этого существует бесчисленное множество примеров. Как известно, античные ученые, занимавшиеся изучением науки о музыке («гармоники»), время жизни которых установлено, в большинстве были «поликомпетентными» специалистами:

Клавдий Птолемей всегда квалифицируется как астроном, астролог, математик, механик, оптик, гармоник;

комментатор его трактата Ἄρμονικῶν βιβλία τρία («Три книги гармоник») Порфирий постоянно представляется как философ-неоплатоник, астролог, математик, гармоник;

Никоимах Герасский известен как философ-неопифагорец, математик и гармоник;

а знаменитый Боэций – как государственный деятель, философ-неоплатоник, гармоник, христианский философ.

Сюда же необходимо добавить, что сфера деятельности тех, кого называли «философами» (οἱ φιλόσοφοι – «любящие мудрость»), касалась не только всех наук, но и всех сфер жизни общества. Литературное наследие Платона, Аристотеля и других философов полностью подтверждает такую традицию. А это отразилось на всех науках и, в частности, на истории музыки Античности.

Изучение соответствующих источников показывает, что перед древними авторами не стояла задача изучить и изложить историю музыки. Более того, как покажет далее представленный анализ музыковедческих памят-

---

<sup>49</sup> Автор этих строк отдает себе отчет в том, что не все согласны с такой точкой зрения. Но это не должно служить преградой для ее публикации.

ников, их создателей не интересовала история музыки как основная цель исследования. Они занимались только ее теорией, но при этом вынуждены были рассматривать и проблемы эволюции тех же музыкально-теоретических категорий. А это свидетельствует не только об уровне научного освоения ими необходимого материала, но и об особенностях музыкального мышления. А весь комплекс таких объектов – результат специфики музыкального искусства. Поэтому исследования показали, что весьма часто при описании некоторых общеисторических событий, при изложении географических сведений либо фактов из жизни знаменитых или неизвестных людей, а также при повествовании о самых разнообразных явлениях нередко в источниках появляются сведения, имеющие непосредственное отношение к истории музыки.

Среди многочисленных примеров, подтверждающих такое наблюдение, можно привести несколько фрагментов из самого раннего среди дошедших до нас исторических трудов – сочинения «отца истории» Геродота Галикарнасского (V в. до н. э.). Как известно, он много путешествовал и в своем тексте передает некоторые сообщения, с которыми познакомился во время этих странствий.

Одно из них связано с распространением в музыкальной жизни разных народов популярной в Древней Элладе песни о древнеэллинском музыканте Лине<sup>50</sup> (*Herod. Hist. II 79I*):

πατρίοισι δὲ χρῶμενοι νόμοισι ἄλλων  
οὐδὲνα ἐπακτῶνται·

τοῖσι ἄλλα τε ἐπάξιά ἐστι νόμιμα, καὶ δὴ  
καὶ ἄεισμα ἓν ἐστι, Λίνος, ὅσπερ ἓν τε  
Φοινίκη ἀοιδμός ἐστι καὶ ἐν Κύπρῳ καὶ  
ἄλλῃ.

Κατὰ μέντοι ἔθνεα οὕνομα ἔχει,

συμφέρεται δὲ αὐτὸς εἶναι τὸν οἱ Ἑλ-  
ληνες Λίνον ὀνομάζοντες ἀείδουσι,

ὥστε πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα ἀποθουμάζειν  
με τῶν περὶ Αἴγυπτον ἐόντων,

ἐν δὲ δὴ καὶ τὸν Λίνον ὀκόθεν ἔλαβον τὸ  
οὕνομα·

φαίνονται δὲ αἰεὶ κοτε τοῦτον ἀείδοντες.

ἔστι δὲ Αἴγυπτιστὶ ὁ Λίνος καλεούμενος  
Μανερῶς.

ἔφασαν δὲ μιν Αἴγυπτιοὶ τοῦ πρώτου βα-  
σιλεύσαντος Αἰγύπτου παῖδα μουνογενέα  
γένεσθαι,

Пользуясь отечественными напевами<sup>51</sup>,  
[египтяне] не употребляют другие.

Но, среди иных, заслуживающих внимания обычаев, у них есть одна песня – «Лин», которая поется [также] в Финикии, на Кипре и в других [местах].

Конечно, племена дают [ей разные] названия.

Но оказывается, что это та же самая [песня], которую поют эллины, называя [ее также] «Лин».

Среди существующих в Египте [обычаев] меня удивляет многое другое.

Но между тем [интересно знать], откуда взято [ими] название «Лин».

Очевидно, что [песня] поется [у них] издавна.

По-египетски «Лин» называется «Манерос».

Египтяне рассказывали мне, что он был единственным сыном первого царя Египта.

<sup>50</sup> Подробнее о нем и его судьбе см. гл. II, § 2.

<sup>51</sup> Буквально: «номами» (подробнее об этом музыкальном жанре см. гл. IV, § 10). Представляется, что Геродот специально использовал здесь название древнеэллинского «патриотического жанра», чтобы его соотечественникам была более понятна привязанность египтян к своей традиционной музыке.

ἀποθανόντα δὲ αὐτὸν ἄναρον θρήνοισι  
τούτοισι ὑπὸ Αἰγυπτίων τιμηθῆναι,  
καὶ ἀοιδὴν τε ταύτην πρώτην καὶ μόνην  
σφίσι γενέσθαι.

Его преждевременную смерть египтяне  
отмечали погребальными песнями.  
И эта песня была у них первой и един-  
ственной.

Из этого текста следует, что египтяне, не допуская в свой музыкальный обиход ничего иноземного<sup>52</sup>, все же не смогли противиться популярности этой древнеэллинской песни. Однако в египетской музыкальной культуре она не только получила новое название, но и сопроваждавшая ее легенда перенесла образ Лина в Египет. С точки зрения истории музыки, подобные события демонстрируют обстоятельства, в результате которых происходит «акклиматизация» новых для музыкальной культуры жанров и вообще художественных средств музыкальной выразительности.

Рассказывая же о событиях, связанных с деятельностью одного из царей Лидии<sup>53</sup> Алиатта (рубеж VII–VI вв. до н. э.), Геродот описывает (*Herod. Hist. I 17*), как он организовал

ἐστρατεύτο δὲ ὑπὸ συρίγγων τε καὶ πηκτί-  
δων καὶ αὐλοῦ γυναικίου τε καὶ ἀνδρῆ-  
ου.

военный поход под [звуки] «сиринг»  
и «пектид», а также женского и мужско-  
го «авлоса».

После знакомства с этим отрывком становится ясно, что Геродот, древнеэллинский автор, называет лидийские инструменты греческими терминами. Этим он предвосхитил метод создателей «Септуагинты»<sup>54</sup>, осуществивших первый перевод древнееврейской Библии на греческий язык. Историк же музыки, благодаря этой информации и сопоставив ее данные с другими сохранившимися сведениями об античном инструментарии, может понять некоторую тенденцию исторического развития одной из сфер музыкальной культуры.

Аналогичный фрагмент из опуса Геродота, также связанный с инструментарием, информирует о его особенностях в Египте. Так, описывая один из религиозных праздников, он сообщает (*Herod. Hist. II 60*):

ἐς μὲν νυν Βούβαστιν πόλιν ἐπεὰν κομί-  
ζωνται, ποιεῦσι τοιαύδε:

Как только [египтяне] отправляются  
в город Бубастис, они делают следую-  
щее:

πλεύουσι τε γὰρ δὴ ἅμα ἄνδρες γυναίξει  
καὶ πολλόν τι πλῆθος ἑκατέρων ἐν ἑκάστῃ  
βάρι.

плывут вместе, мужчины и женщины,  
так что на каждом тяжелом [судне] мно-  
жество [тех и других].

αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα  
ἔχουσαι κρόταλίζουσι, οἱ δὲ αὐλέουσι  
κατὰ πάντα τὸν πλόον,

Некоторые из женщин имеют «кро-  
талы», и они кроталиствуют<sup>55</sup>, а [мужи-  
чны], плавая, постоянно авлируют<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Впоследствии этим будет восхищаться Платон (*Plat. Leg. II 656e*).

<sup>53</sup> Лидия (Λυδία) – страна в Малой Азии.

<sup>54</sup> «Септуагинта» (*лат. Septuaginta [interpretes]* – «70 [толковников]», греч. ἑβδομήκοντα – «Семьдесят», или Μετάφρασις τῶν Ὁ – «Перевод семидесяти») – переведенный на греческий язык Ветхий Завет. Принято считать, что этот перевод был осуществлен в период с III до I вв. до н. э.

<sup>55</sup> То есть играют на ударном инструменте – «кроталах».

<sup>56</sup> Играют на духовом инструменте – «авлосе».

αἱ λοιπαὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες αἰείδουσι  
καὶ τὰς χεῖρας κροτέουσι.

Остальные же женщины и мужчины  
поют и хлопают в ладоши<sup>57</sup>.

Следовательно, какие-то египетские инструменты обозначены в данном фрагменте греческими названиями – «кроталы» и «авлос». То есть здесь складывается та же ситуация, которая была отмечена при анализе предыдущего отрывка. А это предельно сжатое, но все же дополнение к сформировавшимся ко времени Геродота музыкально-историческим воззрениям на античный инструментарий.

Следующий музыкально-исторический эпизод, зафиксированный в сочинении Геродота, связан с полумифологическим древнеэллинистическим кифародом<sup>58</sup> рубежа VII–VI вв. до н. э. Арионом Метимнским (Ἀρίων Μηθυμναῖος<sup>59</sup>). Согласно популярному преданию, которое имеет все основания рассматриваться как вполне реальный случай, бандиты замыслили убить кифарода, чтобы завладеть его богатством. Дело происходило на корабле, где бандитами оказались моряки, а корабль направлялся из итальянского Таранта в Коринф<sup>60</sup>. Узнав о готовящемся злодеянии и сознавая, что спасение невозможно, Арион уговорил моряков разрешить ему перед смертью спеть. Получив разрешение, он облачился в традиционный наряд кифарода, взял в руки кифару и, встав на корме корабля, запел. Завершив песню, он бросился в море, выбрав смерть более достойную, чем от рук убийц. Корабль поплыл дальше, ибо команда была уверена, что Арион найдет свою гибель в морской пучине. Но его подхватила стая дельфинов и вынесла на берег у мыса Тенар<sup>61</sup>. Вот как об этом писал Геродот (*Herod. Hist. I 23*):

Ἀρίωνα τὸν Μηθυμναῖον ἐπὶ δελφίνος  
ἐξενεχθέντα ἐπὶ Ταίναρον,  
έόντα κιθαρωδὸν τῶν τότε έόντων οὐδενὸς  
δέυτερον,

Арион Метимнский был вынесен  
[из моря] дельфином [на берег] у Тенара.  
Он был [выдающимся] кифародом, [ибо]  
среди существовавших тогда другого [та-  
ково] второго не было.

καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν  
ήμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα  
καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

И насколько мы знаем, он первый среди  
людей создал «дифирамб», [дал ему] на-  
звание и обучал [его пению] на Коринфе.

<sup>57</sup> Буквально: «стучат руками».

<sup>58</sup> Термин «кифарод» (ὁ κιθαρωδός) образован соединением двух существительных: ἡ κιθάρα («кифара») и ὁ ῥόδός «певец»), что обозначало – «певец, поющий в сопровождении струнного инструмента». В одной из своих публикаций (см.: *Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинистической и византийской музыки. Т. II. СПб., 2019. С. 92–93*; в дальнейшем это издание будет представляется кратко: *Герцман Е. В. Энциклопедия*) я уже обращал внимание на то, что в русскоязычной литературе используется название «кифаред», ведущее свое происхождение от латинской транскрипции слова, в которой греческая «омега» с «подписной» «йотой» [J] транскрибировалась как латинский дифтонг *oe*, читающийся как «е» – *citharodius*. В результате возникло странное звучание «кифаред», нарушающее этимологическую связь с «одос» (ὁ ῥόδός – «певец»). Приходится вторично упоминать об этой проблеме, так как она продолжает существовать.

<sup>59</sup> Метимна (Μήθυμνα) – город на северном побережье Лесбоса.

<sup>60</sup> Коринф (Κορίνθος) – главный город Коринфской области, занимавший большую часть Коринфского перешейка.

<sup>61</sup> Тенар (Ταίναρον) – мыс в южной оконечности Лаконии, с храмом бога морей Ποσειδῶνα и с пещерой, которая, согласно мифу, являлась входом в подземное царство.

Если основываться на датах времени жизни, принятых сейчас наукой для Ариона и Геродота, то процитированный текст нужно рассматривать как первое сообщение о том, как эллины V в. до н. э. воспринимали творчество кифарода. Кроме того, по свидетельству Геродота, именно Арион был создателем, исполнителем и распространителем такого популярного жанра, как «дифирамб». Можно сомневаться или не соглашаться с этим сообщением (поскольку существует и иная информация), но важно понять, что таково было одно из музыкально-исторических воззрений, бытовавших во времена Геродота.

Следующий музыкально-исторический сюжет, запечатленный в его сочинении, связан с деятельностью двух исторических персонажей VI в. до н. э. – царя Лидии Креза и персидского царя Кира II, захватившего Лидию. Согласно сообщению Геродота, Крез советует покорившему его страну персидскому монарху, что делать, чтобы лидийцы не восстали против захватчиков (*Herod. Hist. I 155*):

πρόειπε δ' αὐτοῖσι κίθαρίζειν τε καὶ ψάλλειν καὶ καπηλεύειν παιδεύειν τοὺς παῖδας.	Объяви, что им необходимо кифарить и [вообще] бряцать [на инструментах], а также торговать и при воспитании обучать [этому] детей.
--	--

В этом небольшом тексте явно проявляются воззрения лидийского владыки на функции музыки в современной ему общественной жизни. С его точки зрения, занятия музыкой (как и торговлей) не дают возможности людям заниматься гражданскими делами и вообще политикой. Факты последующей истории музыки ставят под сомнение такую точку зрения. Однако не исключено, что информация Геродота по этому поводу отражала мнение, существовавшее среди различных античных правителей. И это также элемент информации, входивший в состав музыкально-исторических воззрений современников Геродота.

В другом разделе своего сочинения Геродот сообщает (*Herod. Hist. III 131*) о существовавшем в его время мнении, согласно которому

κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ χρόνον καὶ Ἀργεῖοι ἤκουον μουσικὴν εἶναι Ἑλλήνων πρῶτοι.	в то же время аргосцы <sup>62</sup> считались первыми в музыке.
--	---

Эта информация безусловно важна для истории музыки, поскольку дает потенциальную возможность сопоставить ее с другими аналогичными сообщениями, но содержащими иные сведения и отдающие приоритет в музыке другим географическим районам или племенам. А такие сравнения помогают понять исторические процессы, возникавшие при эволюции музыкальной культуры в различных регионах.

Среди сообщений Геродота есть одно, относящееся к социально-педагогическому аспекту определенного периода античной истории музыки. Оно запечатлено в следующих словах (*Herod. Hist. VI 60*):

συμφέρονται δὲ καὶ τάδε Αἰγυπτίοισι Λακεδαιμόνιοι·	Вот этот [обычай] лакедемонян <sup>63</sup> соответствует [традиции] египтян.
--	---

<sup>62</sup> «Аргос» (Ἄργος) – столица Аргολиды (Ἀργολίς) – области на северо-востоке Пелопоннеса.

<sup>63</sup> «Лакедемон» (Λακεδαίμων) – столица Спарты (Σπάρτη).

οἱ κήρυκες αὐτῶν καὶ ἀλλήται καὶ μά-  
γειροι ἐκδέκονται τὰς πατρώϊας τέχνας,  
καὶ ἀλλήτης τε ἀλλήτῳ γίνεται καὶ  
μάγερὸς μάγειρου καὶ κήρυξ κήρυκος·

У них глашатаи, авлеты и повара на-  
следуют ремеслу отцов.

Сын авлета становится авлетом, сын по-  
вара – поваром, а глашатая – глашатаем.

Это наблюдение также важно, поскольку дает основание понять происхождение основной массы античных авлетов.

Весь приведенный материал ясно демонстрирует, что в трактате Геродота в виде разбросанных фрагментов изложены различные сообщения, отражающие отдельные сферы музыкально-исторических представлений, сформировавшихся к времени жизни Геродота. Следует отметить, что подобная тенденция присутствует и во многих опусах других авторов. Их систематизация способна представить достаточно полный объем сведений, касающихся истории античной музыки.

Конечно, это не та методология, которая вошла в научный обиход в последние столетия новоевропейской цивилизации. Но содержание приведенного материала не означает, что история музыки как наука не существовала в Древнем Мире. Ведь рассеянные и разбросанные сведения античных источников, касающиеся истории музыки, отражают различные ее аспекты. А они зафиксированы в письменных памятниках, авторы которых либо являлись свидетелями тех или иных событий и тенденций, либо заимствовали сообщения о них из утраченных впоследствии и не дошедших до нас источников.

Что же касается непривычной для наших современников формы представления этого материала, то это следствие сложившейся судьбы всей античной историографии, в том числе и музыкальной. Поэтому сейчас задача состоит в том, чтобы попытаться осуществить хотя бы две цели:

1 – представить античную науку о музыке в той форме, в которой она сохранилась;

2 – понять, как начал осуществляться переход от древнего способа описания музыкально-исторического материала к тому, который стал впоследствии общепринятым в новоевропейские времена.

Приступая к исполнению первой задачи, важно так дифференцировать представляемый аналитический материал источников, чтобы он отражал главные музыкально-исторические аспекты античной музыкальной цивилизации. При этом наиболее рациональной представляется следующая последовательность, посредством которой могут быть представлены не все, но основные и важнейшие стороны музыкально-исторического процесса:

История античных музыкальных жанров;

Деятельность знаменитых музыкантов в историческом ракурсе;

Исторические воззрения античных музыковедов, труды которых датированы современной наукой;

История в источниках анонимного музыкознания.

Конечно, в этом тематическом плане отсутствует целый ряд тем, также способных передать особенности античного музыкально-исторического процесса:

Эволюция античного инструментария;

Исторические изменения в музыкальных конкурсах;

Преобразования в античной музыкальной педагогике;

Музыка в религиозно-культурных обрядах;



Усовершенствование музыки в воинском обиходе;  
Развитие музыки в театральном искусстве;  
Взаимоотношения государства и музыкальной культуры.

Однако, чтобы ограничить тематику проблемами, доступными для освещения в рамках одной монографии и возможностями одного исследователя, целесообразно вначале изучить первый из перечисленных комплексов тем. Кроме того, отдельные стороны истории некоторых указанных предметов обсуждения второго цикла мною уже анализировались в предыдущих исследованиях. Это обстоятельство также дает основание сосредоточиться на иной проблематике, зафиксированной в первой группе. Надеюсь, что в дальнейшем и второй из них также станет объектом анализа коллег, среди которых я рассчитываю и на вклад своих учеников.

Что же касается следующего раздела данной монографии, обозначенного как «Первый опыт систематизации истории музыки», то его структура будет основываться на последовательности, зафиксированной в источнике, появление которого, как представляется, ознаменовало новый этап истории музыки как науки.

Предваряя изложение начальных разделов монографии, я вынужден остановиться на нескольких проблемах, имеющих самое непосредственное отношение к предлагаемой методике изложения аналитического материала.

В одной из предыдущих публикаций<sup>64</sup> мне уже приходилось обращать внимание на особенность исследовательской работы, неразрывно связанной с научной деятельностью того, кто специализируется в конкретной области научного знания. Ведь в тексте данного издания изредка приводятся фрагменты из сочинений древних авторов, которые уже анализировались мною в других книгах. Однако здесь трудно что-либо изменить, поскольку все исследователи Античности всегда изучают сохранившийся комплекс соответствующих источников. Таков главный путь к познанию любой сферы жизни древнего общества (подобно тому, как музыковеды, специализирующиеся в изучении творчества, например, Баха, Моцарта, Гайдна и Бетховена, постоянно анализируют их произведения). Ведь создатели таких текстов, являясь современниками изучаемой эпохи, оказываются главными свидетелями жизни древней цивилизации. Именно по этой причине они всегда находятся в поле зрения антиковедения. История музыки не является исключением, и любой музыковед, специализирующийся в этой области, всегда изучает и анализирует определенный свод подобных сохранившихся материалов.

Поэтому не следует удивляться, если на страницах данной монографии появляются фрагменты текстов древних авторов, уже обсуждавшиеся в других моих публикациях. Это в полной мере относится и к их трактовке. Если не изменилось мнение, касающееся содержания какого-то древнего свидетельства, то естественно, что его представление в данном случае дается в том же смысловом ракурсе, в котором оно уже публиковалось. Поэтому не исключено, что в таких случаях могут появляться повторы в соответствующих аналитических текстах.

---

<sup>64</sup> Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения. Издательство РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2020.

В связи с этим я прошу к таким, иногда встречающимся фрагментам, относиться не как к дублированию, а как к разделу музыкальной формы, именуемому «репризой» (франц. reprise – «возобновление»). Ведь основная его функция заключается не столько в повторении, сколько в закреплении основных музыкальных образов, прошедших определенный путь развития. В данном случае конкретный античный текст проходит предназначенный ему аналитический этап, в результате которого он может быть вновь представлен с прежними или измененными особенностями (как бывает и в различных типах «репризы»).

Вторая проблема, требующая такого же пояснения, связана с методикой представления античных источников. Ведь они являются главными и пока единственными аргументами, способными подтвердить или отвергнуть тот или иной вывод. Поэтому без их свидетельств любые выводы современного исследователя остаются недоказанными, и их можно принять только в том случае, если они удостоверяются соответствующими античными источниками.

Так как каждый из них написан на древнегреческом или латинском языках, это создает определенные трудности. Укажу только на нескольких из них. Во-первых, любой термин древних языков обладает достаточно многочисленной семантикой, и только верное понимание конкретно контекста дает основание для их точного перевода. А когда речь идет о музыкальных терминах, то указанная трудность только увеличивается, поскольку соответствующие термины необходимо представить в том значении, в котором они соответствуют музыкальному контексту источника. Вся история европейских переводов античных письменных памятников, посвященных музыке, говорит о том, что именно эта трудность привела к возникновению целой серии ошибочных идей, которые до сих пор продолжают существовать в музыкальном антиковедении<sup>65</sup>.

Но поскольку каждый переводчик имеет право на ошибку, то, во избежание подобных недоразумений, необходимо перевод обязательно представлять вместе с непосредственным текстом источника. Автор этих строк глубоко убежден, что публикация перевода без соответствующего древнегреческого и латинского текстов находится вне научного поля, поскольку может способствовать формированию ошибочных воззрений. Конечно, не исключено, что даже при представлении перевода и древнего текста возможны аналогичные ошибки. Но при такой ситуации есть возможность понять заблуждение переводчика. Именно по этой причине не только в данной монографии, но и в других своих публикациях я придерживаюсь указанно-го принципа, поскольку я также не застрахован от ошибок.

Последнее же предупреждение является скорее ответом на вопрос, который может возникнуть у любого читателя. При знакомстве с данной монографией нетрудно будет увидеть, что в абсолютном большинстве случаев цитируются фрагменты из источников, написанных на древнегреческом языке. Латиноязычных же письменных памятников приводится всего несколько. Является ли это осознанной дискриминацией древнеримской музыкальной культуры или это следствие иных причин?

---

<sup>65</sup> В данной монографии, в процессе изучения соответствующего материала, некоторые из них будут указаны. В одной из предыдущих сносок уже обсуждалась судьба термина «кифарод».

Давно установлено, что после завоевания римлянами Древней Эллады захватчикам стало ясно, что они имеют дело с народом, создавшим высококачественную науку и уникальную культуру, частью которой являлась не только наука о музыке, но и само музыкальное искусство.

К чести римлян следует признать, что, осознав это, они не только с уважением относились к достижениям эллинов, но и стремились освоить их. Например, в науке о музыке многие греческие термины перешли в латинский обиход, получив соответствующую транслитерацию: греческий *τόνος* («тон») стал *tonus*, греческая *διὰ τεσσάρων* («кварта») превратилась в *diatessaron*, греческая *διὰ πέντε* («квинта») приобрела форму *diapente*, а греческая *διὰ πασῶν* («октава») преобразилась в *diapason*. И это только часть заимствований из древнеэллинской науки о музыке. То же самое происходило и в музыкальном искусстве. Если сопоставить число греческих и римских музыкантов, имена которых сохранили эпиграфические памятники, то абсолютный приоритет первых не вызывает никакого сомнения<sup>66</sup>. Все это свидетельствует о том, что музыкальная культура греков высоко ценилась римлянами. Поэтому совершенно естественно, что музыкально-историческая информация более подробно зафиксирована в древнегреческих источниках.

Такие документы подтверждают давно известный вывод. Римляне были, прежде всего, воинами. Ведь сформировать столь громадную империю, покорившую многие народы и простиравшуюся на севере почти от Британии, а на юге – до южной части Египта, на востоке же – до Дуная и Крыма, и на западе – до Атлантического океана, можно было только обладая большой и оснащенной армией. Конечно, в римском обществе, как и в любом другом, существовала плеяда интеллектуалов – философов, писателей, историков. Но, как свидетельствуют источники, их интерес к музыке не идет ни в какое сравнение с тем, которым отличались древнеэллинические историки. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести лишь несколько примеров.

Знаменитый римский историк рубежа старой и новой эры (59 г. до н. э. – 17 г. н. э.) Тит Ливий (Titus Livius) в своем повествовании о Римской Империи упоминает о музыке только как о некоем проходящем явлении, которое никак не связано с историей культуры римского общества. Так, рассказывая о деяниях римского императора VI в. до н. э. Сервия Туллия (Servius Tullius), историк писал (*Tit. Liv. I 20*):

Σαλιοσ ιτεμ δυοδτχιμ Μαρτι Γραδιαο  
λεγιτι

Ferre ac per ugbem ire canentes carmina  
cum tripudiis sollemnique saltatu iussit.

Он собрал 12 салиев<sup>67</sup> [для служения]  
Марсу Градиву<sup>68</sup>...

И повелел шествовать в городе, распевая  
песни с благоприятным предзнаменова-  
нием<sup>69</sup> и торжественно танцуя.

<sup>66</sup> Эти данные можно получить хотя бы сравнением материалов двух изданий: *Stšfanhj I. Διονυσιακὰ τέχνητα. Συμβολὲς στὴν просολογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν. Ἠράκλειο, 1988* (Далее это издание упоминается как *Stšfanhj*). *Федорова Е. Ф.* Латинские надписи. М., 1976.

<sup>67</sup> *Salii* («танцоры», «прыгуны») – члены жреческих коллегий, культовые службы которых посвящались богу войны Марсу.

<sup>68</sup> *Gradivus* – «шествоющий [в сражение]».

<sup>69</sup> Именно таково было содержание *tripus* – «треножника», на котором восседала Пифия, дельфийская жрица, пророчествовавшая от имени Аполлона.

А о музыкантах Тит Ливий упоминает только при рассказе о государственной классификации граждан по профессиям, что было осуществлено тем же Сервием Туллием (Ibid. I 43):

quinta classis aucta, centuriae triginta factae...	Пятая группа больше <sup>70</sup> , [в ней] образованы 30 центурий <sup>71</sup> ...
In his accensi cornicines tubicinesque...	В нем служители – горнисты и трубачи...

Другой римский историк рубежа I–II вв. Гай Светоний Транквилл (Gaius Suetonius Tranquillus) в своем сочинении «О жизни цезарей» («De vita caesarum») вспоминает о музыке и музыкантах в описываемых им ситуациях, которые к музыкальному искусству не имели никакого отношения. Так, например, в одном из разделов своего трактата, озаглавленном «Божественный Юлий» и посвященном императору I в. до н. э. Гаю Юлию Цезарю, писал (Sueton. «Divus Iulius» 49):

Pudicitiae eius famam nihil quidem praeter Nicomedis contubernium laesit.	Целомудренности его репутации ничего не портило, кроме внебрачного сожительства с градоправителем Никомедом.
---	--

В этом же разделе описываются последующие результаты указанного обстоятельства, нашедшие отражение в музыке (Ibid.):

Gallico denique triumpho milites eius inter cetera carmina, qualia currum prosequentes ioculariter canunt, etiam illud vulgatissimum pronuntiaverunt: «Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarum, Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit, Nicomedes non triumphat qui subegit Caesarem».	Только во [время] галльского триумфа <sup>72</sup> его войны, среди других песен, следуя за колесницей, самые простые солдаты, распевали популярную песню; «Цезарь укрощает Галлию, [а] Никомед – Цезаря. Смотри; ныне Цезарь торжествует, что укротил Галлию, [А] Никоимед не торжествует, что укротил Цезаря».
---	--

Совершенно очевидно, что эта песня не могла стать важным событием в истории античной музыки. В другом разделе «Жизни цезарей», названном «Божественный Веспасиан (Divus Vespasianus), в котором описываются деяния императора I в. Тита Флавия Веспасиана (Titus Flavius Vespasianus), было зафиксировано и такое событие (Sueton. Divus Vespasianus 17):

Apellaei tragoedo quadrigenta, Terpno Diodoroque citharoedis ducena, nonnullis centena,	Трагическому актеру Апелларию [он подарил] четыреста [сестерциев <sup>73</sup> , а] кифародам Терпну и Диодору – двести, [а] некоторым [другим] – сто.
---	--

Такая информация, возможно, дает повод сделать выводы о финансовой стороне жизни некоторых музыкантов при правлении Веспасиана. Но сведений об этой проблеме при других императорах не сохранилось (исключая сообщения, связанные с Нероном)<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> Чем перечисленные прежде.

<sup>71</sup> Centuria – «группа», «разряд».

<sup>72</sup> То есть во время празднования победы над галлами.

<sup>73</sup> Sestertius – древнеримская серебряная монета.

<sup>74</sup> Автор этой монографии уже пытался рассмотреть этот вопрос. См.: Герцман Е. В. Оплата труда профессиональных музыкантов в античном мире // День науки

Аналогичным образом Светоний сообщает данные о музыкальном образовании одного из императоров (*Sueton. Divus Titus 3*):

Sed ne musicae quidem rudis, ut qui Но, конечно, он был обучен музыке [на- cantaret et psallerunt iucunde scienterque. столько], что умело пел и бряцал.

А в разделе, посвященном последнему римскому императору I в. из династии Флавиев – Титу Флавию Домициану (*Titus Flavius Domitianus*), – содержится информация, касающаяся истории возникновения одного из многочисленных музыкальных конкурсов, проходивших в античные времена (*Sueton. Domitianus 4*):

Instituit et quinquennale certamen Он установил тройное пятилетнее сорев- Capitolino Iovi triplex, musicum equestre нование – музыкальное, всадническое [и] gymnicum. гимнастическое.

Другие же римские историки упоминали только звучание военных духовых инструментов, сопровождавших войска в походах, в сражениях и в лагерной жизни. Поэтому нет ничего удивительного в том, что такой знаменитый римский историк IV в., как Аммиан Марцеллин (*Ammianus Marcellinus*), в своем трактате «Деяния» (*Res gestae*) из музыкально-исторических событий упоминает только (*Amm. Marc. Rer. Gest. XV 9, 8*) то, как

Bardi quidem fortia virorum illuxtrium барды воспевали в эпических стихах, facta heroicis composita versibus cum под сладкие звуки лиры, храбрые подви- dulcibus lyrae modulis cantitarunt. ги славных мужей.

Но в латиноязычных источниках нет почти никаких сведений, касающихся непосредственно науки о музыке, музыкальном творчестве или музыкально-исторических событиях.

Конечно, на этом фоне исключением выглядит фундаментальный труд выдающегося римского писателя, философа и государственного деятеля рубежа V–VI вв. Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (*Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius*), озаглавленный в некоторых рукописях как «Пять книг о музыкальном установлении» (*De institutione musica libri quinque*). Здесь собран комплекс сведений об античной науке о музыке, так же материалы, касающиеся музыкальной истории. Сам Боэций не скрывал, что все эти данные заимствованы им из сочинений греческих авторов, большинство имен которых он упоминает в своем труде.

То же самое нужно сказать и о сочинении писателя IV в. Марциана Капеллы (*Martianus Capella*), озаглавленном «О бракосочетании Филологии и Меркурия» (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*). Это не научное, а художественное произведение, в котором глава IX названа «Гармонией» (*Harmonia*). Здесь сама персонифицированная Гармония рассказывает о себе, что является пересказом важнейших представлений о древней музыке, касающихся ее исторических и теоретических аспектов, зарегистрированных прежде в грекоязычных источниках.

Таким образом, признавая ценность этих двух опусов, нужно понять, что они лишь передатчики положений древнеэллинических источников.

---

в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов. Материалы ежегодной международной научно-практической конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России». 24–25 мая 2000 года. СПб., 2000. С. 56–58.

Комплекс этих обстоятельств является основной причиной, согласно которой несравненно больше информации, целенаправленной на выявление особенностей античной теории музыки и музыкальной практики, сосредоточено в грекоязычных источниках как древнеэллинистического, так и римского периодов. Именно поэтому в данной монографии в большинстве случаев анализируются грекоязычные письменные памятники.

И последнее предупреждение, которое я считаю нужным сделать. На протяжении всей монографии достаточно часто будут встречаться ссылки на мои публикации. Это следствие двух обстоятельств. Во-первых, мне не следует повторять уже опубликованные и обсуждавшиеся в моих книгах и статьях проблемы. Поэтому представляется целесообразным указать на их публикации тем, кто заинтересуется такими вопросами. Во-вторых, к сожалению, исследованием античной музыкальной цивилизации занимаются считанные музыковеды, и каждому из них трудно охватить весь многочисленный комплекс проблем, связанных с древней музыкальной культурой. И автор этих строк – не исключение. В результате получается, что одни аспекты музыкального антиковедения анализируются одними исследователями, а другие – другими. Поэтому, когда есть возможность указать на различные или одинаковые точки зрения, то указываются соответствующие публикации. А когда таких нет – то приходится ссылаться только на собственные. Надеюсь, что читатели с пониманием отнесутся к этому обстоятельству.

# ГЛАВА I

## СВЕДЕНИЯ ОБ ИСТОРИИ

### АНТИЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Для каждой музыкальной цивилизации эта тема является одним из главных показателей исторического уровня развития. Ведь жанр – это многоликая группа музыкальных произведений, содержание которых зависит от их назначения, влияющего на способ музыкально-художественного воплощения сюжета и образов.

Обсуждая эту важнейшую сферу античной музыкальной культуры, необходимо, прежде всего, отметить, что на протяжении длительного исторического периода музыкальными жанрами признавались только те, которые соответствовали «совершенному мелосу» (τὸ τέλειον μέλος). А этот феномен во всех источниках квалифицировался одинаково. Поэтому его описание в одном источнике (*Arist. Quint. De mus. I 12*) полностью соответствует другим:

μέλος δέ ἐστι τέλειον μὲν τὸ ἔκ τε ἀρμονί-  
ας καὶ ῥυθμοῦ καὶ λέξεως συνεστηκός.

«совершенным мелосом» является тот, который образован из гармонии, ритма и слова.

То есть подразумевались те жанры, в которых художественные образы воплощались посредством указанных трех видов искусств. Первый из них, названный «гармонией», подразумевал музыку, второй – обозначенный как «ритм» – танец или вообще какие-то движения исполнителя, а третий – поэзию. В данном союзе искусств словесный текст являлся гегемоном, поскольку художественный уровень слушателей не позволял воспринимать содержание и образы исполняемого произведения без слов. По этой причине длительный исторический период инструментальная музыка, лишенная поэтического текста, не существовала в качестве автономной разновидности музыкального искусства. Исключения составляли «прикладные жанры», когда инструментальная музыка сопровождала различные шествия войск или религиозно-культурные процессии, либо погребальные мероприятия и т. д.

И такой подход к данной проблеме ясно запечатлен в источниках. Особо убедительно это зафиксировано Платоном, который уже в классическую эпоху (V в. до н. э.) возмущался появлением первых образцов инструментальной музыки (*Plat. Leg. II 670a*):

...ἀυλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν  
ᾄσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν,

...[нельзя] пользоваться «авлесисом»  
и «кифарисом»<sup>1</sup>, кроме как для сопровождения пляски и песни,

<sup>1</sup> Об этих инструментальных жанрах см. далее.

ψιλῶ δ' ἑκατέρῳ πᾶσά τις ἄμουσία καὶ  
θαυματουργία γίγνεται ἄν τῆς χρήσεως.

а при каждом случае [ее] сольного испол-  
нения [без слов] создается некая полная  
безвкусица и фокусничание.

Поэтому в античной музыкальной культуре на протяжении долгого исторического периода главное место занимали вокальные и вокально-инструментальные жанры, в которых инструментальная музыка выполняла лишь функции сопровождения. Знакомясь со свидетельствами источников, освещающих данную проблему, нужно обратить внимание еще на одно весьма показательное обстоятельство. Общеизвестно, что функционирование инструментальных жанров самым тесным образом связано с инструментарием, и поэтому процесс развития инструментальной музыки невозможно обсуждать без соответствующих параллелей, касающихся эволюции древней органики<sup>2</sup>. А она свидетельствует о том, что часть архаичных инструментов со временем перестала использоваться и о некоторых из них даже исчезли сообщения. Среди струнных инструментов фактически сохранилось свидетельство только об одном из них, который назывался «кифарис». Так, Гомер в одной из своих поэм рассказывает о том, как (*Homer. Od. I 153–154*)

κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα  
θήκεν Φημίῳ.

глашатай вложил распрекрасный «ки-  
фарис» в руки [певцу] Фемию<sup>3</sup>.

Очевидно, из ранних инструментальных образцов в музыкальной практике сохранилась фактически только «лира», архаичность которой подтверждается соответствующим мифом, где ее создание приписывается Гермесу – богу скотоводства и покровителю пастухов<sup>4</sup>. Впоследствии появились новые струнные инструменты с более широкими техническими и художественными возможностями. Лира же считалась самым легким и «любительским инструментом», поэтому на ней крайне редко играли профессиональные музыканты. Впоследствии появилась кифара, которая, очевидно, была названа по имени древнего и упомянутого Гомером кифариса. Она стала инструментом профессионалов. Во всяком случае, Аристотель именно так и называет кифару – «профессиональным инструментом» (ὄργανον τεχνικόν. – *Aristot. Polit. VIII 4, 1341a*). Поэтому появилась целая область профессионального музицирования, которая называлась «кифаристикой» (ἡ κίθαριστική). Аналогичной сферы под названием «лиристика» античные источники не зафиксировали, и это подтверждает разницу между любительской лирой и профессиональной кифарой. Более того, впоследствии под термином «кифаристика» подразумевалась профессиональная игра не только на кифаре, но и на всех струнных инструментах<sup>5</sup>.

Такая ситуация наложила отпечаток даже на особенности вокальных жанров еще до появления в музыкальной жизни Античности самостоятель-

<sup>2</sup> Как известно, «органика» (ἡ ὄργανική) – древнеэллинская наука об инструментах и искусстве игры на них.

<sup>3</sup> Фемиий Итакский (Φημίος ὁ Ἰθακήσιος) – один из мифических эпических певцов, которого Гомер называет «божественным певцом» (θεῖος αἰοιδός – *Homer. Od. XVI 252*).

<sup>4</sup> См.: *Wegner M. Das Musikleben der Griechen. Berlin, 1949. S. 16–17.*

<sup>5</sup> Очень редко в некоторых источниках встречается термин «кифарисма» (τὸ κίθαρισμα), являвшийся синонимом «кифаристики». Так, в одном эпиграфическом памятнике (Στέφανος № 2240) упоминается κίθαρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου («кифарисма» из «Вакханок» Еврипида).



ной инструментальной музыки. Например, был весьма популярен жанр «лиродии» (ἡ λυρῳδία), название которого образовано соединением двух существительных – ἡ λύρα («лира») и ἡ ᾠδή («песнь»). Таким образом, «лиродия» – это песнь, исполнявшаяся под аккомпанемент лиры. Считается, что жанр «лиродии» включал в себя не только любовные и застольные песни, но и сочинения самого разнообразного содержания и формы. А создатель произведений этого жанра и их исполнитель назывался «лиродом» (ὁ λυρῳδός).

Затем появился аналогичный жанр под названием «кифародия» (ἡ κιθαρῳδία), обозначавший исполнение песнопения первоначально в сопровождении кифары, а впоследствии под аккомпанемент и других струнных инструментов. Это получило название «Кифародия», которая была весьма распространена в Древней Элладе, и не возникало сомнений в том, что такая форма музицирования существовала издавна.

Подобно тому, как вокалиста, исполнявшего песню в сопровождении лиры, называли «лиродом», так его же, выступавшего под аккомпанемент кифары, именовали «кифародом» (ὁ κιθαρῳδός). Чтобы составить общее представление о деятельности «кифарода», целесообразно познакомиться с мнением Платона, высказанном им в одном из диалогов в форме вопроса, который у современников даже не требовал ответа (*Plat. Alc. I 108a*):

Ἄλλὰ μὴν καὶ τὸν ἄδοντα δεῖ κιθαρίζειν      Но ведь певец, сопровождая песнь, должен играть на кифаре и ходить?

Иначе говоря, во время исполнения кифарод не стоял на одном месте, а в соответствии с текстом песнопения и характером музыки делал какие-то движения, которые активизировали внимание слушателей, становившихся и зрителями. Не исключено, что в таком виде проявлялось продолжение архаичной традиции исполнения «совершенного мелоса», когда пение сопровождалось танцем. Но в случае с «кифародией» это было затруднено, поскольку требования к качеству пения и музицирования на инструменте стали более высокими, а это обстоятельство не давало возможности подключить к дуэту пения и аккомпанементу еще и подлинный танец. Поэтому исполнителю, приверженному к данной традиции, не оставалось ничего другого, как делать какие-либо скромные движения – то, что Платон назвал «ходить».

После освоения всех этих общих сведений можно перейти к непосредственному знакомству с конкретными музыкальными жанрами.

## § 1.

### Вокальные и вокально-инструментальные жанры

#### а) Архаичные жанры

Что же касается возможности исторического обзора указанных жанров, то сохранились свидетельства только о нескольких функционировавших в архаичную эпоху и оставшихся в далеком прошлом.

Один из них назывался «мольпа» (ἡ μολπή, по-дорийски – ἁ μολπά). Согласно источникам, «мольпа» представляла собой песнопение, сопровождаемое танцем, или танец, сопровождаемый пением. Его архаичность доказывается тем, что сведения о «мольпе» уцелели, в основном, только в древнейшей поэзии.

Так, например, Гомер сообщает, как ахейцы<sup>6</sup> участвовали в богослужении, исполняя «мольбу» (*Homer. II. 472–473*). Это были

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο, ежедневные умилоствления бога [посредством] «мольбы».

А дочь царя феаков<sup>7</sup> во время одного из описываемых Гомером событий (*Homer. Od. VI 101*)

ναυσικάα λευκόλενος ἤρχετο μολπῆς. белорукая Навсикая начала «мольбу», чтобы обольстить Одиссея.

Другой такой же архаичный жанр назывался «эпода» (ἡ ἐπώδη). Он представлял собой некий своеобразный магический заговор или заклинание. Так, у того же Гомера дети одного из героев поэмы, Автолика, заговором остановили кровотечение у его внука Одиссея (*Homer. Od. XIX 455–458*): ἐπαιοδῆ αἷμα ἔσχεθον (буквально: «эподой удержали кровь»). Больше никаких сведений о нем невозможно было обнаружить.

Очевидно, к архаичным жанрам нужно отнести и «ойму» (ἡ οἶμη – «сказание»). Это название одного из песенных жанров, также упоминаемого в гомеровской «Одиссее». Как сказано в этом сочинении, певец Фемий Итакский говорил (*Homer. Od. XXII 347*):

Θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας παντοίας Бог вдохнул мне в разум разнообразные «оймы».

Здесь подразумеваются сказания, которые Фемий доводил до слушателей в форме песен.

По словам главного героя этой поэмы, Одиссея, «муза научила [певцов] «ойме»» (οἶμας μουσῆ ἐδίδαξε. – *Ibid. VIII 481*). Однако музыкальные особенности этого жанра остаются неизвестными.

Очевидно, к этой же группе следует отнести так называемую «палинодию» (ἡ παλινοδία). Этот термин образован соединением наречия πάλιν («вновь») и существительного ἡ ᾠδή («песнь»). А семантика глагола παλινοδεῖν подразумевает: «вновь запеть песню». Платон говорил (*Plat. Phaedr. 257a*), что

καλλίστη καὶ ἀρίστη ... παλινοδία. [«палинодия»] – прекрасная и наилучшая песнь.

Однако нет никаких свидетельств, доказывающих, что такое песнопение звучало в его времена.

В византийской энциклопедии «Суда» оно представлено так:

Παλινοδία, ἐναντία ᾠδή· ἢ τὸ τὰ ἐναντία «Палинодия» – это противоположная песнь, то есть<sup>8</sup> противоположное тому, что было пропето<sup>9</sup> прежде.

Предание говорит, что поэт Стесихор якобы лишился зрения за то, что в песне, в основе которой лежал его стих, была осуждена дочь Зевса Еле-

<sup>6</sup> «Ахейцы» (Ἀχαιοί) – жители Ахеи, одной из областей Пелопоннеса.

<sup>7</sup> Феаки (Φαίακες) – согласно мифологии – жители острова «Схерия» (Σχέρη), который ныне, возможно, называется «Керкира».

<sup>8</sup> Дословно: «или».

<sup>9</sup> Буквально: «сказано», но так как речь идет о песнопении, то само содержание фрагмента не противоречит варианту «пропето».

на, из-за которой началась кровопролитная Троянская война. Но потом он сочинил «палинодию», то есть поэму, в которой Елена уже не порицалась. В результате такого художественного «акта исправления» к нему вернулось зрение. Но все это, конечно, никак не проясняет особенности музыки, которая озвучивала «палинодию».

Других музыкальных жанров архаичной эпохи не удалось обнаружить в источниках.

## б) Культовые жанры

Культовые богослужения играли большую роль в жизни древних эллинов и римлян. Эта традиция сложилась так, что в абсолютном большинстве случаев такой обряд не обходился без музыки. Следовательно, и это музыкальное оформление священнодействий также отражает историю музыкальной культуры Античности. Все говорит о том, что существовало очень много таких обрядов, но мы можем познать только те, сведения о которых сохранились в письменных источниках.

Как известно, в ту эпоху важнейшим и древнейшим среди обрядов было жертвоприношение, сопровождавшееся молебствием, посвященным богам. Свидетельства об этом говорят, что такое священнодействие сопровождалось песней, называвшейся «ололигмос» (ὁ ὀλολυγμός – «крик», «вопл»). Она представляла собой древнеэллиническую ритуальную песнь. Когда жрец под звуки *авлоса* или *лиры* возносил просьбы к божеству, чтобы жертва была принята благосклонно, животное закалывали, а женщины начинали гимн-вопл, называвшийся «ололигмос».

К сожалению, не сохранилось никаких данных о музыкальной особенности и этого песнопения.

То же самое приходится сказать о жанре, который назывался «мелос призывной» (τὸ μέλος ἐὐκτικόν), с которым обращались к какому-либо из богов с просьбой о даровании благ. В одном из источников о песнопениях этого жанра упоминается так (*Procl. Chrest.* 29):

ἐὐκτικὰ δὲ μέλη ἐγράφετο τοῖς αἰ-  
τουμένοις τι παρὰ θεοῦ γένεσθαι.

Призывные мелосы сочинялись для тех,  
кто просит у бога, чтобы что-то соверши-  
лось.

Музыка использовалась также в богослужениях вне храма. В одном из сочинений Плутарха Херонейского (рубеж I–II вв.) сообщается (*Plut. Quasten. Conviv.* IX 14 743c, § 1), что после одной из дискуссий за пиршественным столом ее участники совершали возлияния Музам и прославляли их,

συνήσαμεν ... πρὸς τὴν λύραν ἐκ τῶν σπели ... под лиру из [поэмы] Гесиода  
Ἠσιόδου τὰ περὶ τὴν Μουσῶν γένεσιν. о рождении Муз.

Это может рассматриваться как свидетельство того, что тексты поэта Гесиода, жившего, по утверждению исследователей, на рубеже VIII–VII вв. до н. э., распевались еще во времена Плутарха.

К культовой группе жанров относится также и «гимн» (ὁ ὕμνος, от глагола ὑμνέω – «прославлять»), являвшийся хвалебным песнопением. «Гимн» возник в культовых богослужениях, когда прославлялось какое-то божество. Таково было мнение Платона и его современников. Философ в одном из своихopusов (*Plat. Leg.* III 700b) записал:

...τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο.

...всякий жанр песни [представлял собой] молитвы богам, что именовалось названием «гимны».

А существительное «гимнодия» (ἡ ὕμνωδία) подразумевало не только «песнопение», но и «предсказание», поскольку нередко в архаичные времена оно представлялось современникам в форме песнопения. Такой вид пророчества производил более сильное впечатление на людей.

В культуре Диониса (Διόνισος) – древнеэллинского бога ежегодно пробуждающейся и умирающей природы, бога вина и виноделия, веселья и радости – возник вокальный жанр, получивший наименование «дифирамб» (ὁ διθύραμβος)<sup>10</sup>.

Как свидетельствуют источники, первоначально сюжетом «дифирамба» было предание о рождении Диониса, связанное с особой «олимпийской интригой». Согласно этому преданию, его мать, смертная женщина Семела, забеременела от главного бога Зевса. Но его ревнивая жена Гера, узнав об этом, специально порекомендовала Семеле попросить Зевса явиться к ней в божественном облике. Выполнив ее просьбу, Зевс предстал перед Семелой громовержцем со сверкающими молниями, чего, естественно, смертная женщина не смогла выдержать, поскольку огонь молний дотла испепелил ее в объятиях Зевса. Но в самый драматический момент Зевс успел вынуть из горящего чрева Семелы недоношенного младенца Диониса, зашил сына в свое бедро и носил его, пока тот не окреп.

Однако позднее тематика «дифирамба» постоянно расширялась и превращалась в повествование о жизни и деяниях Диониса. Среди сохранившихся фрагментов античной литературы впервые название этого песнопения упоминается у поэта VII вв. до н. э. Архилоха. Его отрывок уцелел в передаче Афиней<sup>11</sup> (*Athen.* XIV 628 a–b, § 24):

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος.

Как запевать [для] Диониса прекрасный мелос.

Οἶδα διθύραμβον, οἶψυ συγκεραυνωθείς φρένας.

Я знаю – [это] «дифирамб», [исполняемый] мышлением, смешанным с вином.

Обсуждая «дионисийскую традицию» в культовой музыке, нельзя не упомянуть так называемый «мелос фаллический» (τὸ μέλος φαλλικόν), где прилагательное φαλλικόν («фалликон») произошло от существительного ὁ φαλλός («фаллос»), обозначавшего «мужской половой член», который рассматривался как культовый символ плодородия. Таким образом, это была древнеэллинская песня, певшаяся и танцевавшаяся во время процессии людей, шествовавших с макетом фаллоса на праздниках, посвященных

<sup>10</sup> К сожалению, филологи до сих пор не установили происхождения этого термина.

<sup>11</sup> Афиней Навкратидский (Ἀθηναῖος Ναυκρατικός) – автор рубежа II–III вв., создавший труд в 30 книгах, от которых до нас дошли только 15. Его заглавие – *Δειπνοσοφισταί* можно перевести как «Пирующие (либо «обедающие») софисты» или «Софисты за трапезой». В некоторых книгах этого опуса (I, IV, XIV и XV) излагаются предания о музыкантах и музыкальных инструментах, а также приводится много наблюдений, связанных с тем, что принято называть «музыкальным бытом». Кроме того, в этом трактате большое число заимствований из сочинений древних авторов, которые впоследствии были утрачены. И это также весьма ценные сведения, но к которым следует относиться с осторожностью, как к любой информации, прошедшей через «многие руки».

Дионису. Известен был «фаллический [танец под песню] в честь Диониса» (καὶ φαλλικὸν ἐπὶ Διονύσῳ. – *Polluc.* IV 100). А Аристотель свидетельствует (*Aristot.* *Poet.* IV 1449a 9–11) о своем времени следующее:

Τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα. Фаллические песни, которые еще и ныне продолжают использоваться во многих городах.

Очевидно, соответствующие обряды являлись важным свидетельством преклонения перед всеми божествами, но сведения об их музыкальном сопровождении сохранились только из нескольких важнейших культов. Например, «гомолы» (Ὁμολώλια) представляли собой празднества в честь Зевса, которые в Беотии и Фессалии носили название горы Гомолы (Ὁμόλη), расположенной в Фессалии, где было святилище Зевса. Кроме того, что в соответствующих обрядах использовались песнопения, во время этих праздников проходили соревнования, в которых участвовали и музыканты. Именно там оставил о себе память афинянин Каллон, сын Каллона (Κάλλων Κάλλωνος, Ἀθηναῖον) – певец, рапсод и трагический актер<sup>12</sup>.

Аналогичным образом проходили празднества в честь богини плодородия Деметры, когда пели гимн, называвшийся «иулос» (ὁ ἴουλος), в котором значение слова «иулос» ассоциировалось с первыми весенними побегами растительности и возрождением всей живой природы. Основные сведения об этом гимне сохранились у Афинея, который в своем сочинении процитировал сообщение комедиографа рубежа VI–V вв. до н. э. Эпихарма (Ἐπίχαρμος), что «“иулос” [песня] ткачей» (ἢ δὲ τῶν ταλασιουργῶν ἴουλος – *Athen.* XIV 618d, § 10). Однако сразу же вслед за этим предложением в том же источнике изложен текст, который если не опровергает утверждение Эпихарма, то, во всяком случае, уточняет его:

Σῆμος δ' ὁ Δῆλιος ἐν τῷ περὶ Παιάνων φησί·

ἅτὰ δράγματα τῶν κριθῶν αὐτά· καθ' αὐτὰ  
προσηγόρευον ἁμάλας· συναθροισθέντα  
δὲ καὶ ἐκ πολλῶν μίαν γενόμενα δέσμην  
οὔλους καὶ ἰούλους

καὶ τὴν Δήμητρα ὅτε μὲν Χλόην, ὅτε δὲ  
Ἴουλό

ἀπὸ τῶν οἶν τῆς Δήμητρος εὐρημάτων  
τοὺς τε καρπούς καὶ τοὺς ὕμνους τοὺς  
εἰς τὴν θεὸν οὔλους καλοῦσι καὶ ἰούλους.  
Δημήτρουλα καὶ καλλιούλοι.

καὶ πλεῖστον ὄυλον οὔλον ἴει, οὔλον  
ἴει ἢ.

Но Сем из Делоса<sup>13</sup> в [своем сочинении] «О пенах» говорит:

«Сами снопы ячменя по отдельности [древние] называли “амалами”, но собранные вместе и образовавшие один сноп из многих [снопов именовались] “улосами” и “иулосами”.

И Деметру [называли] иногда “Хлоей”<sup>14</sup>, а иногда “Иулой”.

[Поэтому] среди творений Деметры “иулосами” называют плоды и гимны в честь богини, [а также] “деметрулами” и “каллиулами”.

И часто [повторяют в песне] “густорастущий”, “свяжи густорастущий”».

<sup>12</sup> Во всех этих ампулах он зарегистрирован как участник 4-й Пифаиды 97 г. до н. э. (Στέφανος ἢ 1368). «Пифаида» (ἢ Πυθαΐδα) – языческое богослужение, проходившее в Дельфах и совмещавшееся с выступлениями артистов и музыкантов.

<sup>13</sup> Сем Делосский (Σῆμος ὁ Δῆλιος) – древнеэллинистический историк III в. до н. э.

<sup>14</sup> Прозвище Деметры «Хлоя» (Χλόη) обозначает «зелень», «трава», являющиеся свидетельством жизни природы.

«Густорастущий» по-древнеэллинистически также звучало, как «уло́с». В результате всех этих словесно-фонетических форм гимн Деметры и получил название «иуло́с».

Активную роль при богослужениях выполнял «просодий» (ἡ προσῳδία, буквально – «то, что исполняется под песню» или «то, что исполняется под пение»). Так обозначалось шествие с пением, сопровождаемое игрой на музыкальных инструментах и двигавшееся по направлению к тому месту, где должны были совершаться жертвоприношения или соревнования. По мнению Прокла<sup>15</sup> (*Procl. Chrest. 10*),

Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον,

ἐπειδὴν προσίασι τοῖς βαμοῖς ἢ ναοῖς,  
καὶ ἐν τῷ προσωιέναι ἦδετο πρὸ αὐλόν·

ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο  
ἐστῶτων.

«Просодием» называлось [такое действие]:

когда, подходя к жертвенным алтарям или храмам, и при шествии поют в сопровождении авлоса.

Гимн же в основном, как было установлено, пелся под кифару.

В одном же из декретов эритрейцев<sup>16</sup>, сохранившемся в эпиграфическом памятнике, датированном IV в. до н. э., объявляется (IG XII 9, 189, 11–13):

...τοὺς δὲ τὴν μουσικὴν ἀγωνιζομένους  
πάντας ἀγωνίζεσθαι προσόδιον τῆι θυσί-  
ει ἐν τῆι αὐλῆι ἔ<χο>ντας τὴν σκευὴν,  
ἥμπερ ἐν τῷ ἀγῶνι ἔ<χο>υσι·

...чтобы все участники музыкального «агона»<sup>17</sup> участвовали в «просодии» во время жертвоприношения во дворе [храма] в той одежде, какую они носят на состязании.

Обычай требовал, чтобы в таких шествиях-«просодиях» шагали все участники жертвоприношения и соревнования. Для этого мероприятия даже сочинялись специальные музыкальные «просодии».

У Поллукса<sup>18</sup> можно прочесть (*Polluc. IV 64*):

Πλάτων γὰρ ἐστὶν ὁ ὀνομάζειν οὕτω  
δοκῶν, ὥσπερ καὶ Κριτία τὰς πρὸς κι-  
θάραν ᾠδὰς προσῳδίας ἀρέσκει καλεῖν.

Платон, как и Критий<sup>19</sup>, предпочитает называть «просодическими» песни в сопровождении кифары.

Почти то же самое писал в своем «Словаре» Гесихий: ««просодии» – это песня в сопровождении инструмента» (προσῳδία μετ' ὀργάνου ᾠδή).

Культовое происхождение и у жанра, называвшегося «спондей» (τὸ σπονδεῖον), – мелодия, звучавшая перед алтарем во время жертвоприношений.

Первоначально название «спондей» носила чаша, служившая для ритуальных возлияний. Потом это название перешло на песнопение и инструментальное произведение, звучавшее во время этих обрядов.

<sup>15</sup> Прокл (Πρόκλος) – философ-неоплатоник V в.

<sup>16</sup> Эритры (Ἐρυθραῖ) – город в Беотии.

<sup>17</sup> «Агон» (ὁ ἀγών) – «состязание».

<sup>18</sup> Поллукс (Πολλύξ), настоящее имя которого Полидевк Юлий (Πολυδεύκης Ἰούλιος), – грамматик и лексикограф II–III вв. Он вошел в историю Античности как автор энциклопедического словаря «Ономастикон» (Ὀνομαστικόν, от ὄνομα – «имя»), содержащего важные материалы по истории науки и искусства. Очевидно, существующий в настоящее время словарь Поллукса – лишь сокращенный вариант более крупной работы, многие разделы которой утрачены.

<sup>19</sup> Критий (Κριτίας) – один из собеседников Платона, с которым философ обсуждал многие проблемы.

Можно предполагать, что «спондеический мелос» представлял собой некое родовое название, к которому относились различные произведения. Подтверждение такого предположения можно обнаружить у Поллукса, который, обращаясь к своему читателю, писал (*Polluc. IV 79*):

τὸ δὲ σπονδεῖον μέλος εἴποις ἂν ἐπι-  
βώμιον, καὶ ἄλλο τελεστήριον, καὶ ἄλλο  
κουρητικόν.

Один «спондеический мелос» ты можешь назвать «жертвенным», другой – «посвячительным», а третий – «куретским».

Третий из перечисленных здесь вариантов «спондея» связан с мифом о *куретах* (οἱ κουρήτες), охранявших и скрывавших новорожденного Зевса, который, согласно предсказанию, должен был убить своего отца, древнейшего доолимпийского божества «Кроноса» (*Paus. Gr. descr. V 7, 4*). Спасая Зевса, куреты перенесли его подальше от Олимпа на остров Крит. Но младенец, как и все новорожденные, кричал и плакал. Чтобы эти звуки не достигли слуха Кроноса, пожиравшего всех своих новорожденных детей, куреты постоянно исполняли воинскую пляску, гремя щитами и оружием. Создаваемый ими шум заглушал крик младенца. Пляска куретов – отражение реальной жизни Древней Эллады, где танец, особенно воинский, занимал важное место в воспитании будущих граждан. Поэтому упоминание куретов в процитированном фрагменте Поллукса можно рассматривать как напоминание о музыкальном сопровождении богослужения в честь куретов, которые спасли верховного бога древних эллинов.

## в) Обиходные жанры

Существовал достаточно обширный цикл музыкальных жанров, постоянно использовавшихся в быту. Самым популярным из них был, конечно, «гименей» (ὕμναιος – «свадебный») – древнеэллиническое свадебное песнопение. Согласно традиции, участники свадебной процессии были убеждены, что их шествие возглавляет невидимый для человеческого глаза юный бог брака Гименей, спутник богини любви Афродиты. Легенда гласит, что он был рожден не богами, а простыми смертными людьми. Однажды, в самый канун нескольких свадеб, разбойники похитили группу афинских девушек, которые должны были выйти замуж. В городе воцарился траур, и все уже оплакивали несчастных девушек. Но вдруг они неожиданно возвратились. Привел их отважный и храбрый юноша Гименей. Поэтому в течение всего пути, от дома невесты к дому жениха, звучала свадебная песнь с постоянно повторяющимся рефреном: «О Гимен, о Гименей!». Гесихий<sup>20</sup> так определял этот жанр:

Ὑμναίων· γαμικῶν ᾠσμάτων, μέλος  
ὀδῆς.

[Мелос] «гименеев» – это свадебные песнопения [и вообще] музыка [для] пения.

После знакомства с сообщениями некоторых источников становится ясно, что зачастую «гименей» исполнялся в сопровождении танца. Так, в одной из поэм Гомера (*Homer. II. XVIII 493–494*) можно прочесть:

πολὸς δ' ὕμναιος ὀρώρει·  
κοῦροι δ' ὀρχηστήρες ἐδίνεον.

двигается продолжительный «гименей»,  
юноши, танцую, закружились.

<sup>20</sup> О нем см. «Интродукцию», сноску 5.

«Гименей» был весьма популярным жанром. Существовало даже поверие, что его следует исполнять и при случке животных. Об этом сообщает Клавдий Элиан<sup>21</sup> (*Ael. Nat. anim.* XII 44):

λέγει δὲ Εὐριπίδης καὶ ποιμνίτας τινὰς ὑμεναίους·

ἔστι δὲ ἄρα τοῦτο αὐλήμα, ὅπερ οὖν τὰς μὲν ἵππους τὰς θηλείας ἐς ἥρωτα ἐμβάλλει καὶ οἴστρον ἀφροδίσιον...

τελοῦνται μὲν δὴ ἵππικοὶ γάμοι τὸ τρόπον τοῦτον, καὶ ἔοικεν ὑμεναίον ἄδειν τὸ αὐλήμα.

Еврипид упоминает и некоторые пастушеские «гименеи».

Значит, существует такая «авлема»<sup>22</sup>, которая ввергает лошадей-женщин в любовь и половое влечение...

Ведь конские свадьбы завершаются именно таким образом, и кажется, что «авлема» – [это] пение «гименея»<sup>23</sup>.

Непосредственно с жанром «гименей» связано песнопение, известное как «мелос эпиталамный» (τὸ μέλος ἐπιθαλάμιον). Это терминологическое образование возникло от соединения приставки ἐπί («при») и существительного ὁ θάλαμος («опочивальня», «спальня»). Так называлась одна из древнеэллинических песен свадебного обряда, исполнявшаяся после пиршества, когда невесту и жениха провожали в опочивальню. Она имела два варианта. Один из них именовался «катакеметикон» (κατακομητικόν – «усыпляющее»). Это была своеобразная колыбельная песенка со словами, полными намеков и двусмыслиц, адресованных новобрачным. Спев ее, гости расходились по домам, но утром они вновь собирались перед спальней молодоженов, чтобы пропеть им вторую разновидность «эпиталамного мелоса» – «диегертикон» (διεγερτικόν – «пробуждающее»).

Еще одним античным вокальным жанром, звучавшем в житейском обиходе, была так называемая «Калика» (Καλύκη) – древняя песня о неразделенной любви, получившая название по имени героини. Сообщение о ней содержится у того же Афиня (Athen. XIV 619d – e):

Ἀριστόξενος δὲ ἐν τετάρτῳ περὶ Μουσικῆς ἥδον, φησὶν, αἱ ἀρχαῖαι γυναῖκες Καλύκην τινὰ ᾄδῃν.

Στησιχόρου δ' ἦν ποίημα, ἐν ᾧ Καλύκη τις ὄνομα ἐρώσα Εὐάθλου νεανίσκου εὐχεται τῇ Ἀφροδίτῃ γαμηθῆναι αὐτῷ.

ἐπεὶ δὲ ὑπερεῖδεν ὁ νεανίσκος, κατεκρήμνισεν ἑαυτήν. ἐγένετο δὲ τὸ πάθος περὶ Λευκάδα.

Аристоксен в четвертой [книге] «О музыке» говорит, что древние женщины пели некую песнь «Калика».

Она – творение Стесихора, в котором Калика, полюбив юношу Эватла, молит Афродите, чтобы она поженила [ее] с ним.

Но так как юноша отверг [ее], она бросилась со скалы. Произошло же [это] несчастье близ Левкады<sup>24</sup>.

Совершенно очевидно, что такой сюжет предполагал весьма драматическую музыку. Но, к сожалению, о ней также не сохранилось никаких сведений.

<sup>21</sup> Клавдий Элиан (Αἰλιανός Κλαύδιος, лат. Aelianus Claudius) – римский автор рубежа II–III вв., писавший по-гречески.

<sup>22</sup> «авлема» (τὸ αὐλήμα) – сольная пьеса для авлоса.

<sup>23</sup> То есть это указание на то, что музыка, исполняемая авлосом, в данном случае представляет собой жанр «гименея».

<sup>24</sup> «Левкада» – остров с одноименным городом, располагавшимся у северного побережья Акарнании, – области на западном побережье Средней Греции.



Почти таким же по содержанию античные источники указывают на жанр, называвшийся «номий» (τὸ νόμιον [μέλος] – «пастушеский [мелос]»). При первом знакомстве с семантикой этого термина может показаться, что речь идет о пастушеской песне. Однако в действительности ее содержание связано с совершенно иной тематикой. Афиней приводит отрывок из первой книги утраченных «Любовных историй» философа рубежа IV–III вв. до н. э. Клеарха, который содержит описание «номия» (*Athen.* XIV 619 c – d, § 11):

Ἦριφανὶς ἡ μελοποιὸς Μενάλκου κυνηγετοῦντος ἐρασθεΐσα ἐθήρευεν μεταθέουσα ταῖς ἐπιθυμίαις.

φοιτῶσα γὰρ καὶ πλανωμένη πάντας τοὺς ὄρειους ἐπεξήκει δρυμοὺς ... ὥστε μὴ μόνον τῶν ἀνθρώπων τοὺς ἀστοργίᾳ διαφέροντας, ἀλλὰ καὶ τῶν θηρῶν τοὺς ἀνημερωτάτους συνδακρῦσαι τῷ πάθει, λαβόντας αἴσθησιν ἐρωτικῆς ἐλπίδος ἡ. ὅθεν ἐποίησέ τε καὶ ποιήσασα περιήει κατὰ τὴν ἐρημίαν, ὡς φασιν, ἀναβοῶσα καὶ ἄδουσα τὸ καλούμενον νόμιον, ἐν ᾧ ἐστὶν ἄμακραι δρύες, ᾧ Μένάλκα ἡ.

«Композитор Эрифанида, влюбившись в Меналка, когда он охотился, стала домогаться его, преследуя своими желаниями.

Метаясь и блуждая, она пробегала все горные рощи..., так что не только люди, известные своей черствостью, но даже самые кровожадные из диких зверей проникались симпатией к ее горю, видя [ее] чувство любовной надежды».

Так она сочиняла [песню], и, как говорят, создав ее, она бродила в диких кущах, громко крича и распевая так называемый «номий», где есть слова «Дубы высоки, о Меналк».

Конечно, такое описание не содержит сведений о музыке, но оно хотя бы дает возможность узнать о грустном и тоскливом характере песнопения. Эта песня о несбывшейся любви и разрушенных надеждах.

Среди перечисленных музыкальных жанров, появлявшихся постоянно в обычной жизни древних эллинов, весьма редко упоминается жанр, названный «гномологик» (γνωμολογικόν – здесь: «нравоучительное»). Единственное сообщение о нем удалось найти только в сочинении Прокла (*Procl. Chrest.* 32. P. 355), где название жанра приводится во множественном числе:

Τὰ δὲ γνωμολογικὰ δῆλον ὅτι παραίνεσιν ἠθῶν ἔχειν.

Очевидно, что «гномологик» содержат советы [касающиеся] нравов.

Такая цель жанра скорее всего могла воплощаться в тексте, а от него зависел характер музыки.

Жанр, называемый «миниризм» (ὁ μινυρισμός, иногда – τὸ μινυρίσμα, от глагола μινυρίζω – «жалобно стонать», «печально напевать»), Секстом Эмпириком<sup>25</sup> представлен так (*Sext. Empir. Adver. math.* VI 24), что возникает прямая аналогия с современной «колыбельной песней»:

νήπια γοῶν ἐμμελοῦς μινυρίσματος κατακουόντα κοιμίζεται.

младенцы, конечно, успокаиваются, по-винуясь подходящей «миниризме».

Еще одним древним бытовым древнеэллиническим жанром, от которого также ничего не уцелело, было песнопение, называвшееся «коронисма» (τὸ κορώνισμα). Это слово произошло от существительного ἡ κορώνη («ворона») и являлось песнопением бродяг и попрошайек. Каждый из них ходил с вороной на руке, являвшейся символом долголетия, который якобы пере-

<sup>25</sup> Секст Эмпирик (Σέξτος ὁ Ἐμπειρικός) – римский философ рубежа II–III вв, писавший по-гречески.

ходил к тем, кто удовлетворял просьбы попрошаек. По свидетельству того же источника (Ibid. VIII 360b), «коронист» (ὁ κορωνιστής) – тот, кто поет «коронисмы». Но эта информация также не дает никаких сведений о музыке.

Один из жанров носил название «алета» (ἡ ἀλήτης – «путешественница»). Очевидно, чаще всего такие песнопения исполнялись афинскими девушками на качелях. Предание гласит, что когда-то в Афинах жил некий Икарий, у которого была дочь Эригона. Дионис обучил Икария возделыванию винограда и производству вина. Однажды Икарий предложил приготовленное им вино пастухам, которые выпили слишком много этого божественного напитка и опьянели. Не понимая, что с ними происходит, пастухи решили, что их отравили. Находясь в пьяном угаре, ослепленные гневом и ненавистью, они убили Икария. Эригона в отчаянии повесилась, но перед смертью прокляла всех девушек Аттики и в своем проклятии предсказала им такую же смерть. С тех пор, согласно преданию, афинские девушки, чтобы задобрить дух проклявшей их Эригоны, качаясь на качелях, пели песню, называвшуюся «алета». Раскачивание на качелях воспроизводило либо действия пьных шатающихся пастухов, либо акт самоубийства через повешение, а качели в этом случае рассматриваются как символ виселицы. Благодаря песне дух покойной Эригоны словно успокаивался, видя, что ее предсказание сбылось.

По поводу песнопений этого жанра в сочинении Поллукса отмечено (*Polluc.* IV 55):

Ἦν δὲ καὶ ἀλήτης ᾄσμα ταῖς αἰώραις ἦν ἡ ἀλῆτης. Была также песня, [называемая] «алета», исполняемая шатающимися.

Такую информацию также можно трактовать двояко.

К данной популярной группе жанров, очевидно, следует отнести и так называемые «партении» (τὰ παρθένεια или τὰ παρθένια). Это существительное однокоренное с прилагательным παρθένιος («девичий»). Исторические истоки данного жанра запечатлены в сочинении Прокла. Согласно его свидетельству (*Procl. Chrest.* 25. P. 352),

δάφνας γὰρ ἐν Βοιωτία δι' ἐννεατηρίδος εἶη τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος κομιζόντες οἱ ἱερεῖς, ἐξύμνουσιν αὐτὸν διὰ χοροῦ παρθένων. В Беотии каждые 9 лет жрецы, принося лавры в честь Аполлона, славят его хором «партений» [то есть – девушек].

Все говорит о том, что впоследствии названием «партении» определялись любые женские хоровые выступления.

Но самым популярным среди обиходных жанров был «сколий» (τὸ σκόλιον), обозначенный существительным, однокоренным с прилагательным σκολίος – «искривленный», «изогнутый». Это древнеэллинический, довольно часто упоминаемый в античной литературе жанр застольной песни, поющейся после активно выпитого вина.

По поводу происхождения самого термина «сколий» в письменной традиции существуют две версии. Одна из них связана с тем, что пьяный, поющий «сколий», ходит неровно и «изогнуто». Его походку можно было определить как «кривую», «неровную» (σκόλιος – «сколиос»). Вторую же версию происхождения этого термина соотносят с обычаем, согласно которому после обильного приема вина в конце пира кто-либо из его участников, держа в руках миртовую ветвь, запевал песню. Пропев какой-то ее раздел, певец передавал ветвь не рядом сидящему, а тому, кто сидел «через одного» либо

наискось от него. Тот же, в свою очередь, пропев новый раздел, передавал ветвь следующему сотрапезнику, возлежащему за столом в аналогичном порядке. И так продолжалось до тех пор, пока песня не завершалась. Якобы этот «искривленный» порядок исполнителей и способствовал появлению названия «сколий». Об этом можно прочесть у Плутарха (*Plut. Quast. conv. I 1 615b, § 5*):

...πρῶτον μὲν ἦδον ᾠδὴν τοῦ θεοῦ κοινῶς ἅπαντες μιᾶ φωνῇ παιανίζοντες,

δεύτερον δ' ἐφεξῆς ἐκάστῳ μυρσίνης παραδιδόμενης, ἦν αἴσακον οἶμαι, διὰ τὸ ἄδειν τὸν δεξάμενον, ἐκάλουν·

ἐπὶ δὲ τούτῳ λύρας περιφερομένης, ὁ μὲν πεπαιδευμένος ἐλάμβανε, καὶ ἦδεν ἄρμοζόμενος, τῶν δ' ἀμούσων οὐ προσημειμένων,

σκολίον ὠνομάσθη τὸ μὴ κοινὸν αὐτοῦ μηδὲ ῥάδιον. ἄλλοι δὲ φασι τὴν μυρσίνην οὐ καθεξῆς βαδίζειν,

ἀλλὰ καθ' ἕκαστον ἀπὸ κλίνης ἐπὶ κλίνην διαφέρεσθαι. τὸν γὰρ πρῶτον ἄδοντα τῷ πρῶτῳ τῆς δευτέρας κλίνης ἀποστέλλειν. ἐκεῖνον δὲ τῷ πρῶτῳ τῆς τρίτης, εἶτα τὸν δεύτερον ὁμοίως τῷ δευτέρῳ.

Содержание же «сколия» могло быть самым различным – от гимна в честь возлюбленной до прославления плотских радостей жизни. По свидетельству Прокла (*Procl. Chrest. P. 350*),

τὸ δὲ σκόλιον μέλος ἦδετο παρὰ τοὺς πότους· διὸ καὶ παροιόνιον ἐστ' ὅτε καλοῦσιν.

В одном из диалогов Платона Сократ, обращаясь к собеседнику, рассказывает вкратце содержание одного из «сколиев» (*Plat. Gorg. 451e*):

οἶμαι γὰρ σε ἀκηκοέναι ἐν τοῖς συμποσίοις δόντων ἀνθρώπων τοῦτο τὸ σκόλιον, ἐν ᾧ καταριθμοῦνται ἄδοντες, ὅτι ὑγιαίνειν μὲν ἄριστόν ἐστι, τὸ δὲ δεύτερον καλὸν γενέσθαι, τρίτον δέ, ὡς φησιν ὁ ποιητὴς τοῦ σκολιοῦ, τὸ πλουτεῖν ἀδόλως.

Несколько особняком от всех обиходных жанров находится так называемая «теретисма» (τὸ τερέτισμα). Это существительное, происшедшее от глагола *теретίζειν*, означает «щебетать», как цикада или ласточка,

...во-первых, все пеанствующие<sup>26</sup> пели песнь богу сообща, [словно] единым голосом,

во-вторых, каждому [поющему] передавалась миртовая ветвь, которую, я думаю, называли лавровой из-за того, что она давалась за пение<sup>27</sup>.

Когда с ней передавалась *лира*, то если тот, кто получал [ее], был обучен [играть], он складно пел [под *лиру*], а непричастные музам не присоединялись [к нему].

[Значит, песнь] была названа «сколием» не [из-за] своей общедоступности или легкости.

Другие же говорят, что миртовая ветвь обходила [пирующих] не по порядку, а переносилась каждому от застольного ложа к ложу, ибо каждый поющий посылал [ее] первому из второго ложа, а тот – первому из третьего [ложа], затем таким же образом второму – второго [ложа].

сколический мелос пелся во время пооек, поэтому иногда [его] называют разгульным.

Я надеюсь, ты слышал на пирушках людей, поющих этот «сколий», в котором поющие считают, что, прежде всего, лучше быть здоровым, во-вторых, создавать прекрасное, а в-третьих, как говорит сочинитель «сколия», честно богатеть.

<sup>26</sup> То есть поющий победную песнь – «пеан» (о ней см. далее).

<sup>27</sup> Как известно, лавровый венок или ветвь лавра в Античности являлся символом победы и славы.

поскольку древние эллины верили, что цикады и ласточки издают однотипные звуки.

Термином «теретисма» обозначались песнопения с распевами и колоратурами, когда поющий текст отступал на «задний план», а все внимание было сосредоточено на музыкальном воплощении образов. Философ Платон в одном из своих сочинений передает легенду о цикадах (*Plat. Phaedr.* 41, 259b – c):

Λέγεται δ' ὡς ποτ' ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν ἄπρην Μούσας γεγενῆσθαι, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ᾠδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλάγησαν ὑφ' ἡδονῆς, ὥστ' ἄδοντες ἡμέλησαν σίτων τε καὶ ποτῶν, καὶ ὄλαθον τελευτήσαντες αὐτούς· ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ' ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν, μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ' ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθὺς ἄδειν, ἕως ἂν τελευτήσῃ.

Говорят, что когда-то, еще до рождения Муз, [цикады] были людьми.

Когда же родились Музы и обнаружилось пение, то тогда некоторые [люди], ошеломленные от удовольствия [пения], распевая [песни] и пренебрегая пищей и питьем, сами молча умирали.

Вместе с тем, [именно] от них произошел род [цикад].

Ведь получив этот дар от Муз<sup>28</sup>, родившись, они не требуют пищи, а сразу без пищи и питья поют до тех пор, пока не умрут.

Такова мифологическая предыстория «теретисм».

В Словаре Гесихия этот жанр представлен следующими словами:

τερетίσματα· ᾠδαὶ ἀπατηλαίη, ἠχητικά. ἢ μωρολογίαὶ ἠχημέναι.

«теретисмы» – ложные шумные песни, либо [просто] гудящий вздор.

Отсюда нетрудно понять, что «теретисмы» представляли собой вокально-инструментальные произведения с многочисленными трелями, распевами и колоратурами, что не нравилось приверженцам музыкальных традиций. Согласно источникам, в языческие времена это был один из самых популярных жанров, поскольку для деятелей раннего христианства «теретисмы», наряду с музыкальными инструментами, стали одним из главных признаков ненавистного прошлого. Так, например, Климент Александрийский<sup>29</sup> (*Clem. Alex. Paedag.* III 11 // PG 8, col. 660) пишет о тех, кто

ἔξωθεν δὲ ἄρα μετὰ τῶν ἀθέων ἀλύουσι κρουμάτων καὶ τερетισμάτων ἐρωτικῶν, αὐλωδίας τε καὶ κρότου, καὶ μέθης, καὶ παντὸς ἀναπιμπλάμενοι συρφετοῦ·

блуждает вне [церкви] с безбожными бряцаниями и «теретисмами», зараженные [порочным влиянием] «авлодии»<sup>30</sup> и рукоплесканий, пьянства и всякого сброда.

Такое отношение к «теретисмам» говорит о том, что в них часто проявлялись новаторские музыкальные тенденции, которые большинством слушателей воспринимались критически. Ведь в них не было того «уважения» к тексту, которое постоянно сопровождало «совершенные мелосы», а активно проявлялось дробление слов на «фиоритуры», состоящие из длительных

<sup>28</sup> Подразумевается дар пения.

<sup>29</sup> Климент Александрийский (Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρῖνος) – раннехристианский писатель рубежа II–III вв.

<sup>30</sup> То есть песнопения, исполнение которых сопровождается аккомпанементом авлоса. О жанре «авлодия» см. далее.

распевов отдельных слогов. В «теретисмах» проявлялся симптом нового исторического этапа эволюции музыкального искусства.

### г) Жанры профессий

Издавна существовала группа жанров, связанная с различными формами профессиональной работы. Один из них назывался «гимеос» (ἱμαῖος [μέλος] – буквально: «мельничный мелос»). Это была древнеэллиническая песня мельников, отражавшая их утомительный и однообразный труд, связанный с мельничными жерновами. Возможно, песня была создана, чтобы ее пение в процессе этой тяжелой работы облегчало труд мельника. Такой вывод можно сделать на основании свидетельства того же источника (*Athen.* XIV 618d, § 10):

ἱμαῖος ἢ ἐπιμύλιος καλουμένη, ἣν παρὰ τοὺς ἀλέτους ἦδον.	«Гимеос» — называется мельничной [песней], которую они пели, пока мололи.
--	---

Фрагмент припева одной из разновидностей песни мельников сохранился в сочинении Плутарха (*Plut. Sep. Sapien. Conviv.* 157d–e, § 14):

ἄλει, μύλε, ἄλει καὶ γὰρ Πιττακὸς ἄλει μεγάλας Μυτιλιάννας βασιλεύων.	Мелет мельник, мелет, мелет и Питтак, правлящий большой Митиленой.
---	--

Здесь труд мельника сравнивается с работой правителя города Митилены (на острове Лесбосе) Питтака (VII–VI вв. до н. э.). Очевидно, распевая фразы «Мелет мельник, мелет», иллюстрировалась тяжелая и безостановочная работа. Однако благодаря своему однообразию и однотипному ритмическому движению песня должна была облегчать труд работника, организуя и упорядочивая его равномерные действия.

К таким же «трудовым песнопениям» относится и «мелос георгиев» (τὸ μέλος γεωργικόν – буквально: «земледельческий мелос») – древнеэллиническая песня крестьян. Такие песни упомянуты Проклом (*Procl. Chrest.* 8).

К жанрам, связанным с работой в сфере конкретных профессий, с полным основанием можно отнести и те, тематика которых посвящена воинскому делу. Это, прежде всего, «мелос касторов» (τὸ μέλος καστόριον или καστόρειον) – походная музыка спартанского войска, исполнявшаяся, по свидетельству источников, непосредственно в сражениях. Название этого жанра связано с мифическим образом одного из братьев Диоскуров, Кастором, – покровителем Спарты и спартанского войска. Согласно мифу, Кастор и его брат Полидевк совершили много героических деяний. Впоследствии по воле богов они были превращены в созвездие Близнецов. Кастор рассматривался как один из родоначальников героического «спартанского духа».

Все источники свидетельствуют о том, что «касторов мелос» представлял собой вокально-инструментальный жанр, исполнявшийся солистом или хором в сопровождении авлетов. Достаточно яркая картина с его участием присутствует в одном из сочинений Плутарха (*Plut. Licurg.* 22, 6):

ἦδη δὲ συντεταγμένης τῆς φάλαγγος αὐτῶν καὶ τῶν πολεμίων παρόντων, ὁ βασιλεὺς ἅμα τὴν τε χίμαιραν ἐσφαγιάζετο καὶ στεφανοῦσθαι παρήγγελλε πᾶσι	Когда их фаланга и бойцы были построены, царь одновременно закалывал козла и призывал всех увенчать себя [победными] венками.
--	---

καὶ τοὺς ἀὐλητὰς αὐλεῖν ἐκέλευε τὸ Ἀβλεταμ же он приказал авлировать  
 Καστόρειον μέλος· ἅμα δ' ἐξήρχεν «касторов мелос» и одновременно [сам]  
 ἐμβατηρίου παιάνος, запевал [мелос] «эмбатерийного пеана».

Упомянутое в данном фрагменте прилагательное «эмбатериос» (ἐμβατήριος, производное от глагола ἐμβαίνω – «ходить», «наступать») обозначало маршевое движение, а «мелос эмбатерийный» (τὸ μέλος ἐμβατήριον) звучал, когда древнеэллинистские воины были на марше. Как свидетельствуют источники (*Plut. Inst. Lac.* 238b – с, § 16),

καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ρυθμοὶ παρορμητικοὶ [В Спарте] воодушевляющие «эмба-  
 ἦσαν πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα терийные ритмы» существовали для  
 καὶ ὑπερφρόνησιν θανάτου, [воспитания] мужества, отваги и презре-  
 ния к смерти.

οἷς ἐχρῶντο ἔν τε χοροῖς τε καὶ πρὸς Идущие в сражение исполняли их хора-  
 αὐλόν, ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις, ми в сопровождении авлоса.

Таким образом, согласно выше процитированному фрагменту, «касторов мелос» представлял собой торжественный «пеан», исполнявшийся в «эмбатерийном ритме». Поллукс также обращает внимание на особый ритм этой музыки (*Polluc.* IV 78):

Μέλος δέ, καστόρειον μὲν, τὸ Λακωνικὸν «Касторов мелос» лаконский, [зву-  
 ἐν μάχαις, ὑπὸ τὸν ἐμβατήριον ῥυθμόν. чавший] в сражениях, [и исполнялся]  
 в «эмбатерийном ритме».

В том же процитированном фрагменте было упомянуто существительное «пеан» (ὁ παιάν – «целитель», «избавитель»), которое первоначально являлось одним из культовых эпитетов Аполлона как бога-целителя. Впоследствии оно превратилось в название песнопения в его честь. Считается, что в архаичные времена «пеан» был хоровым гимном, обращенным к Аполлону со словами благодарности за избавление от болезни, несчастья, голода и т. д. В «Илиаде» Гомера ахейцы устраивают пир, «распевая прекрасный “пеан”» (καλὸν ἀείδοντες παιήονα) в честь бога (*Hom. Il.* I 473).

Впоследствии «пеаны» получили большое распространение и стали сочиняться не только в честь Аполлона, но и во славу других богов. Порфирий сообщает, что по утрам Пифагор «распевал некоторые «пеаны» древнего Фалета»<sup>31</sup> (*Porph. De vit. Pythag.* 32).

Наряду с другими патриотическими песнопениями «пеан» способствовал воодушевлению сражавшихся воинов. В одном источнике, где сохранился раздел, посвященный античным музыкальным жанрам (*Procl. Chrest.* 11), о «пеане» сказано так:

Ὁ δὲ παιάν ἐστὶν εἶδος ᾠδῆς εἰς πάντας «Пеан» – жанр песни, сочиняющийся  
 νῦν γραφόμενος θεοῦς· сейчас для всех богов.

τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ В древности же они относились главным  
 Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι, ἐπὶ κατα- образом к Аполлону и Артемиде, распе-  
 παύσει λοιμῶν καὶ νόσων δόμενος· ваясь при прекращении эпидемии или  
 бедствий.

К этой же группе следует отнести «полемикон» (πολεμικόν – «воинственное») – в древнеэллинистской музыке это жанр произведений воинственного

<sup>31</sup> Фалет (Θαλήτας) – поэт VIII–VII вв. до н. э., живший в Спарте.

характера. Однако нетрудно догадаться, что он озвучивался также и певцами, в сопровождении инструментов.

То же самое исполнение характеризовало и жанр «энкомия» (τὸ ἐγκώμιον), название которого произошло от глагола ἐγκωμιάζω («прославлять»). Так первоначально именовалась песнь в честь победителей спортивных соревнований. Она пелась во время торжественного шествия, организованного в честь победителя. Например, говоря о Ксенофонте Коринфском, который одержал победу на Олимпийских играх в 464 г. до н. э., Афиней сообщает (*Athen.* XIII 573f, § 33):

Πίνδαρος τε τὸ μὲν πρῶτον ἔγραψεν εἰς Πίνδαρ<sup>32</sup> первый написал «энкомий»  
αὐτόν ἐγκώμιον. в его честь.

Здесь упоминается только поэт, поскольку почти на всем протяжении древнего периода Античности, при «совершенном мелосе» гегемоном всегда являлся текст. Поэтому в сознании современников он постоянно рассматривался как автор самого песнопения, а о композиторе даже не упоминалось<sup>33</sup>.

Следует также отметить, что почти ту же функцию, аналогичную с «энкомием», выполняла и песня «эпиникий» (τὸ ἐπινίκιον [μέλος] – «победная песнь»). В древнеэллинской художественной жизни это было песнопение в честь победителя на Олимпийских, Пифийских, Истмийских, Немейских и прочих соревнованиях. Все знаменитые поэты Древней Эллады сочиняли стихи «эпиникиев», которые впоследствии становились песнопениями. Однако об их музыке не сохранилось никаких сведений. Известно, что еще в архаичные времена «эпиникий» не только пелся, но и танцевался. Поллукс, описывая содержание так называемого «пифийского нома», говорит о том, что в последней части этого инструментального сочинения, отражающего борьбу Аполлона с драконом, победивший «бог танцует “эпиникий”» (ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια χορεύει. – *Polluc.* IV 84).

Очевидно, именно эта особенность отличала «эпиникий» от почти аналогичного по тематике и задачам «полемикона».

## д) «НОМ» и его разновидности

Этот многоликий жанр со своими вариантами в вокальной и инструментальной музыке выполнял в античные времена самые разнообразные функции. Сам же термин «ном» (ὁ νόμος) буквально обозначает «закон»<sup>34</sup>. Традиция связывает его создание с творчеством выдающегося композитора и исполнителя Терпандра Лесбосского.

Согласно преданию, он, благодаря своему искусству, прекратил раздоры в Спарте. Такое мнение сохранилось почти до заката Античности, поскольку уже на рубеже II–III вв. раннехристианский писатель и мыслитель Климент Александрийский (*Clem. Alex. Strom.* I 15 // PG 8, col. 792) писал:

...πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα ἦδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται...

...прежде чем [люди] научились грамоте, они пели свои «номы» [= законы], чтобы [их] не забывать...

<sup>32</sup> Пиндар – древнеэллинский поэт рубежа VI–V вв. до н. э.

<sup>33</sup> Подробнее об этом см. следующую главу.

<sup>34</sup> Не путать с «номом» (ὁ νόμος) – единицей территориального деления.

Καὶ τῶν ὕστερον κιθαρωδῶν τὰς ψᾶς τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας.

и поэтому позднее [люди] дали песням «кифародов» то же самое название, которое [носили их] первые [песни-законы].

Смысл этого сообщения может быть объяснен так: текст спартанских законов был преобразован в песнопения, и они стали распеваться певцами «кифародами». А как известно, песня, поющаясь с детства, остается в памяти на всю жизнь. Следовательно, вместе с мелодиями этих песен в сознание народа навсегда вошли также и слова распевавшихся законов. Благодаря этому они стали важнейшими и незабываемыми принципами жизни, а раздоры, будоражившие прежде Спарту, прекратились. В результате возник жанр «кифародического нома» (νόμος κιθαρωδικός), то есть «нома», поющегося в сопровождении кифары. Такое толкование подтверждается сообщением и другого источника<sup>35</sup> (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 28*):

Διὰ τί νόμοι καλοῦνται οὕς ᾄδουσιν;

Отчего «номы» [= законы], которые поют, [так] называются?

— Ἡ ὅτι πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα, ἦδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται, ὥσπερ ἐν Ἀγαθήροις ἔτι εἰώθασιν;

— Потому ли, что прежде, чем ввели письменность, законы пели, чтобы они не забывались, как еще было в обычае у агатирсов<sup>36</sup>?

καὶ τῶν ὕστερον <κιθα>ρωδῶν τὰς <ψᾶς> τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας.

И позже среди кифародов первые песни были названы тем же [именем – «номы»].

Конечно, впоследствии тематика «нома» расширилась, и в его сферу стали проникать совершенно иные сюжеты и образы. В результате жанр «нома» стал настолько распространенным, что словом «ном» уже назывались самые различные песнопения, сопровождаемые кифарой. Платон, строя планы своего «идеального» государства, был убежден, что «номы», поющиеся по обычаю древних «номов-законов», также будут неотъемлемой частью музыкальной культуры общества (*Plat. Leg. VII 799e*):

Δεδόχθω μὲν δὴ, φαμέν, τὸ ἄτοπον τοῦτο, νόμους τὰς ψᾶς ἡμῖν γεγόνεαι καὶ καθάπερ οἱ παλαιοὶ τότε περὶ κιθαρωδῶν οὕτω πως, ὡς ἔοικεν, ὠνόμασαν...

Пусть будет допущена [в государстве], говорим мы, эта нелепость, чтобы песни сделались для нас «номами» [то есть законами], так древние, как кажется, называли то, что относится к кифародии...

Жанр «нома» в древнейшую эпоху исполнялся в соответствии с нормами художественного синкретизма – его пели и одновременно танцевали. Афиней приводит свидетельства (*Athen. XIV 626b, § 22*) того, что в древности ученики

Τοὺς Τιμοθέου καὶ Φιλοξένου νόμους μανθάνοντες χορεύουσι κατ' ἐνιαυτὸν.

танцевали ежегодно в театре «номы» Тимофея и Филоксена<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Об этом сочинении см. гл. IV, § 1.

<sup>36</sup> Агатирсы – древнее скифское племя. Его упоминание дается в вопросительном предложении, которое не требует ответа. Как известно, такое изложение в форме вопросов, не нуждающихся в ответах, было у многих авторов. В том числе и в диалогах Платона.

<sup>37</sup> Тимофей Милетский (Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος) – выдающийся древнеэллинский кифарод и композитор V в. до н. э. из города Милета (Μίλητος), располагавшегося на северном побережье Крита.



Таким образом, одной из ранних форм «номов» стали «кифародические номы».

Очевидно, к этой же категории «номов» следует отнести и «ном тетраодический» (ὁ τετραοίδιος νόμος – буквально: «ном четырехпесенный»). Это кифародический «ном», упоминающийся в тексте трактата Псевдо-Плутарха (Ps.-Plut. De mus. 1132d, § 4). Возможно, он подразумевался и в двустихии, приписываемом Терпандру, которое приведено Страбоном<sup>38</sup> (Strabo XIII 4, 618). Правда, в одной из цитируемых строк остается достаточно смутным термин τετράγηρυς, который здесь условно переводится как «четырёхгранный»):

σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστρέψαντες  
ἄοιδῆν  
ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν  
ὑμνοῦς.

Отсылая четырехгранную песнь [в прошлое], мы тебе  
будем петь новые гимны под семизвучную формуingu<sup>39</sup>.

Таким образом, можно предполагать, что кифародический «тетраодический ном» состоял из четырех песен, составляющих единое целое вокально-инструментального произведения.

Другим из аналогичных жанров, очевидно, был так называемый «колобийский ном» (ὁ κολοβός νόμος, – буквально: «усеченный ном», «неполный ном»). Это термин, встречающийся в одном-единственном источнике – в «Словаре» Гесихия в таком контексте:

Κολοβός· κονδός, σμικρός, ὀλιγοστός  
ἢ ἑστερημένος, καὶ νόμος τις κιθαρωδικός.

«Колобос» – малоразмерный, маленький, небольшой либо лишенный [чего-то], а также некий «кифародический ном».

Возможно, прилагательное κολοβός («колобос») в обиходе применяли к любому «ному», не отличавшемуся художественными достоинствами. Не исключено также, что это слово подразумевало «ном», исполнявшийся не целиком, а лишь отдельными частями, или подразумевался «ном» небольшой продолжительности.

Перечисленные здесь вокально-инструментальные образцы «номов» – только часть разновидностей этого жанра, которая предполагала вокальное исполнение в сопровождении исключительно струнных инструментов. Действительно, весь рассмотренный материал свидетельствует об этом. Очевидно, для такого положения были определенные причины.

Ведь использование духовых инструментов в качестве аккомпанирующих создавало большие трудности для певцов, которые должны были «бороться» не только с активной динамикой звучания духовых инструментов, но и с их тембром. Эти обстоятельства постоянно создавали препятствия для исполнения, особенно когда профессионализм вокалистов и инструменталистов лишь начинал осваивать стоявшие перед ним задачи. Поэтому все говорит о том, что на протяжении длительного исторического периода существовали только дуэты вокалистов со струнными инструментами.

Но по прошествии определенного времени появлялись образцы «номов» в сопровождении наиболее популярного духового инструмента – «авлоса», а сам жанр стал именоваться «авлодическим номом» (νόμοι ἀυλοδικοί).

<sup>38</sup> Страбон (Στράβων) – путешественник и географ рубежа старой и новой эры.

<sup>39</sup> Подразумевается семиструнный инструмент.

В таком ансамбле, следуя элементарной логике, «авлодом» (αὐλωδός) должен был бы именоваться певец, поскольку именно он был ведущим исполнителем этого жанра, певшим под аккомпанемент музыканта, называвшегося «авлетом» (ὁ αὐλητής). Однако есть свидетельства, что иногда «авлодом» называли именно «авлета».

Так, например в византийской энциклопедии «Суда» можно прочесть:

Ἀντιγενίδης, Σατύρου, θηβαῖος, μουσικός, αὐλωδὸς Φιλοξένου ...

Антигенид, сын Сатира, фиванец, музыкант, «авлод» Филоксена...

Согласно этому тексту, «авлодом» является «авлет Антигенид», выступавший вместе с певцом Филоксеном. Поэтому не исключено, что «авлодами» могли называть как певца, так и музыканта-инструменталиста<sup>40</sup>.

Во всяком случае, сохранился довольно обширный цикл свидетельств об «авлодических номах». В одном источнике зафиксировано следующее сообщение (*Ps.-Plut. De mus. 1132d, § 4*)<sup>41</sup>:

Οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τοῦτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, αὐλωδικοὶ ἦσαν Ἀπόθετος, Ἐλεγοί, Κομάρχιος, Σχοινίων, Κήδειος καὶ Τριμελής<sup>42</sup>.

Номы же у них<sup>43</sup>, достойный Онесикрат<sup>44</sup>, были авлодическими – «апотетос», «элегии», «комархический», «схиниев», «траурный» и «трехмелосный».

Ἵστέρω δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνάστια καλούμενα ἐξευρέθη.

В позднее время были изобретены и так называемые «полиместии».

Название упомянутого в самом начале приведенного вокально-инструментального цикла «нома апотетос» (ὁ ἀπόθετος νόμος) фактически обозначало «тайный ном», поскольку прилагательное ἀπόθετος («апотетос») произошло от глагола ἀποτίθημι («прятать», «сберегать»). «Апотетами» (Ἀποθέται) называли пропасть, расположенную у Тайгета (τὸ Ταῦγετον) – горного кряжа вдоль лаконско-мессенской границы. В находившиеся там пропасти сбрасывали новорожденных с физическими недостатками. Вот как об этом писал Плутарх (*Plut. Lycurg. 16*):

Εἰ δ' ἄγεννὲς καὶ ἄμορφον, ἀπέπεμπον εἰς τὰς λεγομένας Ἀποθέτας, παρὰ Ταῦγετον βαρᾶθρῶδι τόπον,

Если же [ребенок был] жалким и безобразным, [его] отправляли в так называемые Апотеты – место у Тайгета, изобилующее пропастями.

ὥς οὔτε αὐτῷ ζῆν ἄμεινον ὄν οὔτε τῇ πόλει τὸ μὴ καλῶς εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς πρὸς εὐεξίαν καὶ ῥώμην πεφυκός.

Потому что лучше для него и для государства, чтобы [такая] жизнь, лишённая с самого начала здоровья и силы, не развивалась.

Остается сожалеть, что не сохранилось никаких данных о музыкальном материале этого «нома», который смог бы показать не только отношение современников к такому явлению общественной жизни, но и особенности его воплощения музыкально-художественными средствами.

<sup>40</sup> См. также свидетельства некоторых эпиграфических памятников (Στέφανης № 310).

<sup>41</sup> Этому анонимному памятнику посвящена вся последняя глава данной монографии.

<sup>42</sup> Непонятно, почему все однородные члены даны в форме singularis, а Ἐλεγοί – как pluralis?

<sup>43</sup> То есть у древних эллинов.

<sup>44</sup> Онесикрат – участник беседы, которая является литературной формой подачи материала этого источника.

Упомянутый вторым жанр «элегии» (τὸ ἐλεγείον, чаще pluralis – τὰ ἐλεγεία) первоначально представлял собой стихи, написанные элегическими двустишиями и затем превратившиеся в песнопения. Византийский исследователь античной художественной культуры XII в. митрополит Фессалоники Евстафий писал об этом жанре так (*Eust. Com. II. 1372, 29*)<sup>45</sup>:

οἱ Ἑλληνικοὶ δ' ἔλεγοι, ὃ ἐστὶ θρήνοι, οἱ ἔλεγοι ἄλλοι. Эллинические элегии – это плачи с [аккомпанементом] авлоса.

А по словам автора приписывающегося Проклу сочинения (*Procl. Chrest. P. 345*):

Τὸ γὰρ θρήνος ἔλεγον ἐκάλουον οἱ παλαιοὶ καὶ τοὺς τελευτηκότας δι' αὐτοῦ εὐλόγουν. Древние называли «элегическим» плач и прославляли им умерших.

Таковы основные свидетельства о «номе элегическом».

Название следующего «нома», согласно выше процитированному источнику, – «ном комархический» (ὁ κομάρχιος νόμος). Начальная часть прилагательного этого названия произошла от существительного ὁ κῶμος – известного в древности как «веселое шествие». А его заключительная часть возникла от ἡ ἀρχή – здесь «начальствование». Таким образом, «комархический» – это «ном» возглавляющего веселое шествие.

Упомянутый же в источнике «ном схиниев» (ὁ σχοινίων νόμος), возможно, посвящен авлосу, поскольку ὁ σχοίνος («схинос») – «тростник», «камыш», из которого в архаичную эпоху изготовлялся авлос. Во всяком случае, единственное, что сохранилось от этого «нома», – заглавие, а оно не дает оснований для иного предположения.

Не совсем понятная информация связана с «номом траурным» (ὁ κήδειος νόμος). Но его название со всей очевидностью показывает предназначение этого «нома».

Последний же из перечисленных «номов» анализируемой группы назван «ном трехмелосный» (ὁ τριμελής νόμος). Это явно «авлодический ном», исполнявшийся певцом или хором в сопровождении авлоса. Очевидно, он относится к жанрам того древнего периода, который античным музыковедением характеризуется как эпоха, в течение которой использовались только три тональности: дорийская, фригийская и лидийская<sup>46</sup>. Дальнейшее повествование, содержащееся в трактате Псевдо-Плутарха, рассказывает о следующем (*Ps.-Plut. De mus. 1134a, § 8*):

...ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην·

...говорят, что, сочинив в каждой из указанных тональностей строфу, Сакад<sup>47</sup> научил хор петь первую [строфу] в дорийской [тональности], вторую – во фригийской, а третью – в лидийской.

<sup>45</sup> Евстафий Фессалоникийский (Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης) – византийский писатель XII в., митрополит Фессалоники, автор комментариев к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера.

<sup>46</sup> Как сказано в трактате Псевдо-Плутарха: «При Полимнесте и Сакаде 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. § 8*) Подробнее об этом см гл. IV, § 4.

<sup>47</sup> Сакад Аргосский (Σακάδας Ἀργεῖος) – выдающийся древнеэллинический авлет VI в. до н. э.

Καλεῖσθαι δὲ Τριμελῆ τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν.

Из-за [такой] модуляции этот «ном» был назван «трехмелосным».

Такая информация ясна и не требует комментариев.

Что же касается так называемых «полимнестий», указанных в сообщении Псевдо-Плутарха, то это произведения древнеэллинического музыканта Полимнеста Колофонского (Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος), деятельность которого исследователи связывают с рубежом VII–VI вв. до н. э.<sup>48</sup> Соответствующие материалы свидетельствуют о том, что название этого жанра у современников стало ассоциироваться с именем его создателя и поэтому он был запечатлен в истории как «полимнест». Само же название τὰ Πολυμνάστια («полимнестии») состоит из πολὺ («много», «часто») и прилагательного μνηστός («сочетающийся браком»). Поэтому когда Полимнесту приписывалось создание двух разновидностей этого жанра: «полимнест» и «полимнеста» (Πολύμνηστος τε καὶ Πολυμνήστη)<sup>49</sup>, то они воспринимались как «частобракующийся», «многоженец» или «много бракующаяся», «многомужница». Очевидно, «героем» первого варианта был мужчина, а второго – женщина. Современниками это воспринималось как нечто непристойное и даже похотливое. Что же касается особенностей музыки этих жанров, то о ней сохранилось фактически единственное свидетельство (Ibid. § 10):

Καὶ Πολύμνηστος δ' ἀυλοδικοὺς νόμους ἐποίησεν·

ἐν δὲ τῷ Ὀρθίῳ νόμῳ τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται, καθάπερ οἱ ἀρμονικοὶ φασιν· οὐκ ἔχομεν δ' ἀκριβῶς εἰπεῖν, οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοι τι περὶ τοῦτου.

Полимнест же создал «авлодические номы».

Но, как говорят гармоники, пользовался ли он <энгармонической><sup>50</sup> мелопеей в «ортическом номе»<sup>51</sup>, – мы не можем точно сказать, ибо древние ничего не сказали об этом.

Таким образом, особенности музыки «полимнестий» остались недоступными для автора данного трактата. А это свидетельствует о том, что «полимнестии» использовались в музыкальной практике лишь в ранний исторический период.

Упомянутый же здесь «ном ортический» (ὁ ὀρθίος νόμος – буквально: «высокий ном») – древнеэллинический «ном», сведения о котором весьма противоречивы.

Согласно одному сообщению, создание так называемой «ортической мелодии» (что является явным синонимом «ортического нома») приписывается знаменитому кифароду Терпандру, так как считалось (*Ps.-Plut. De mus.* 1140e, § 28), что, среди прочих нововведений, ему принадлежит

...καὶ τὸν τῆς Ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους.

...и стиль «ортической мелодии», [названный так] из-за высоких [звуков].

<sup>48</sup> *Michaelides S.* The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 267.

<sup>49</sup> См. § 5 трактата Псевдо-Плутарха, опубликованный и прокомментированный в последней главе данного издания.

<sup>50</sup> Вставка Р. Вестфалю (*Westphal R.* Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Dritte Abtheilung: Plutarch über die Musik. Breslau, 1866. S. 8). Она оправдана тем, что традиция связывает творчество Полимнеста с такими интервалами как «экбола» (ἡ ἐκβολή) величиной в пять «диесисов» и «эклисис» (ἡ ἐκκλισις) – размерами в три «диесиса». Эти интервалы появлялись в энгармонической последовательности.

<sup>51</sup> О нем см. далее.

Очевидно, этот же «ортический ном» подразумевается в том же сочинении, когда упоминается «высокий ном» (ὄξυς νόμος – Ibid. 1132d, § 4). Один из римских источников<sup>52</sup> (*Aul. Gel.* XVI 19, 14) также подтверждает это:

orthium dicitur, voce sublatissima «ортический» [мелос так] называется, cantavit. потому что [его] пели высоким голосом.

Однако Поллукс связывает происхождение «ортического нома» с определенной ритмической организацией (*Polluc.* IV 65):

Νόμοι δ' οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν «Номы» Терпандро [произошли] от на-  
ἐθνῶν ὄθεν ἦν, Αἰόλιος καὶ Βοιωτίας, ἀπὸ родов, поэтому он был – «эолийский»  
δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχάιος. и «беотийский»<sup>53</sup>, а от ритмов [зависели]  
«ортический» и «трохеический»  
[«номы»].

Таким образом, согласно Поллуксу, название «ортический ном» обусловлено не высотой звучания музыкального материала, а его ритмикой. Если речь идет о «номах» кифарода Терпандро, то тогда понятна их связь с распеваемым текстом и его метро-ритмической организацией. Однако наряду с этим существует свидетельство об авлетическом «ортическом номе»<sup>54</sup>, то есть об инструментальном жанре. А его ритмику уже трудно согласовать с поэтической метрикой, поскольку любой музыкальный материал ритмически регулируется особыми нормативами.

Весь этот комплекс неоднозначных показаний источников дает основание предполагать, что «ортический ном» был настолько распространен, что использовался не только в «кифародии», но впоследствии и в «авлетике» (ἡ ἀλλητική), то есть в авлосовой инструментальной музыке.

Относительно же упомянутого в анализируемом источнике «трохеического нома» (ὁ τροχάιος νόμος) можно сказать, что единственное правдоподобное предположение, основанное на его названии, очевидно, связано с тем, что текст данного песнопения был организован по принципу трохеического метра. Как известно, в его основе стопа, состоявшая из трех «хроносов протосов»<sup>55</sup>, где первый и второй образовывали долгую часть, а третий, равный одному «хроносу протосу», – краткую. Следует отметить также, что прилагательное τροχάιος («трохеический») произошло от глагола τρέχω («бежать»). Поэтому можно также предполагать, что исполнение «трохеического нома» отличалось подвижным темпом.

Среди «номов» весьма популярным был и так называемый «гарматийский ном» (ὁ νόμος ἀρμάτειος или ἀρμάτιος – буквально: «колесничный ном») – древнеэллинический авлетический «ном» (*Ps.-Plut.* De mus. 1133 f, § 7):

<sup>52</sup> Это сочинение древнеримского писателя II в. Авла Геллия (Aulus Gellius).

<sup>53</sup> «Ном беотийский» (ὁ βοιωτικός νόμος) – кифародический ном. Вполне возможно, что он основывался на интонациях, характерных для фольклора Беотии – области Средней Греции. То же самое можно сказать и об «эолийском номе». Ведь Эолида (Αἰολίς) – область Фессалии (Θεσσαλία), страны на северо-востоке Эллады.

<sup>54</sup> В византийской энциклопедии «Суда» сказано: «Авлет же Тимофей... говорят, что он как-то авлирует так называемый “ортический ном”» (Τιμόθεος γὰρ ὁ ἀλλητῆς... ὃν ποτε ἀλοῦντα λέγουσι τῆς Ἀθηνᾶς τὸν Ὀρθιον νόμον ἐπικαλούμενον).

<sup>55</sup> «хронос протос» (ὁ χρόνος πρῶτος – «первичное время») – в древнеэллинической теории музыки название наименьшей ритмической длительности, которая не подразделяется на более мелкие и является единицей измерения более продолжительных длительностей. Подробнее о «хроносе протосе» см. гл. III, § 2.

Τὸν δὲ καλούμενον Ἀρμάτειον νόμον ὁ πρῶτος Ὀλύμπιος. Говорят, что «ном», называемый «гарматийским», первым сочинил Олимп.

Очевидно, этот жанр представлял собой произведение, призванное передать напряжение стремительного движения колесницы. Возможна также и другая трактовка сведения о «гарматийском номе». Так, в трагедии Еврипида «Орест» упоминание «колесничного мелоса» связано со скорбным и трагическим звучанием (*Eurip. Or.* 1384–1385). Поэтому не исключено, что «колесничный ном» представлял собой инструментальную пьесу, отобразившую похоронное шествие, когда тело умершего или погибшего воина покоится на медленнодвигающейся колеснице.

Знакомясь с информацией, связанной с этим произведением, следует обратить внимание на то, что в процитированном фрагменте из трактата Псевдо-Плутарха фактически инструментальная пьеса называется термином «ном». Однако, как показывает полный свод источников, «номами» с эпохи их возникновения назывались вокально-инструментальные жанры. А как свидетельствуют все сообщения, нет никаких оснований относить «колесничное» сочинение, созданное авлетом Олимпом, к образцам вокально-инструментального жанра. Причем, это не единственный случай подобного рода, когда инструментальное произведение в источниках представляется как «ном».

Существовал и «ном крадийский» (ὁ κρᾶδίας [или κρᾶδίης] νόμος). В его названии прилагательное κρᾶδίας («крадиас») обозначает «фиговый», «смоковничий»). Следовательно, речь идет об инструментальной музыке, сопровождавшей религиозный обряд искупления и исполнявшейся на авлосе. Внешние атрибуты этого обряда были связаны с действиями заклинателей, которые, размахивая ветками фигового дерева, очищали город и его жителей от скверны. Сведений об этом произведении сохранилось весьма мало. Одно сообщение о нем можно найти в «Словаре» Гесихия:

Κρᾶδίης νόμος· νόμον τινὰ ἐπαυλοῦσι τοῖς ἐκτεμνομένοις φαρμακοῖς, κρᾶδιαῖς καὶ θρίοις ἐπραβδιζομένοις. «Крадийский ном» – это некий «ном» с выступающими заклинателями, хлещущими фиговыми и смоковничими [ветками]<sup>56</sup>.

Таким образом, ясно, что здесь инструментальная пьеса называется «номом».

Аналогичная ситуация сопровождает «ном Афины» (ὁ Ἀθηνᾶς νόμος) – инструментальную пьесу, посвященную богине Афине, покровительнице искусств и ремесел, войны и мира. Такой вывод можно сделать на основании древнего предания, согласно которому первым создателем этого «нома» был тот же знаменитый фригийский авлет Олимп (см. *Ps.-Plut. De mus.* 1143b, § 33):

...Ὀλύμπω τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ Φρυγίου τόνου τεθὲν παῖωνι ἐπιβατῶ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἦθος ἐγέννησεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ· ...энгармонический лад во фригийской тональности, установленный Олимпом, смешан с «пеоном эпибатов»<sup>57</sup>, так как этот характер создан в номе Афины для [его] начала.

<sup>56</sup> В современном лексике это дерево называется «Инжир» или «Смоковница».

<sup>57</sup> παῖων ἐπιβατός – стопа, содержащая 5 долгих слогов.

Весьма часто в источниках встречается упоминание «пифийского нома» (ὁ νόμος πυθικός) – инструментального жанра, получившего широкое распространение. В нем музыкально-художественными средствами воплощалась борьба и победа Аполлона над чудовищем Пифоном.

Согласно писателю Аполлодору, Аполлон прибыл в Дельфы, где тогда пророчествовала богиня Фемида. Вход в прорицалище охранял страшный дракон Пифон, и, чтобы проникнуть внутрь, Аполлону пришлось вступить с ним в схватку и убить его (*Apollod. Bibl. I 4, 1*)<sup>58</sup>. Однако существует и другая версия конфликта между Аполлоном и Пифоном: Аполлон хотел отомстить Пифону за то, что по наущению ревнивой Геры тот преследовал его мать. Длительный и изнурительный поединок бога с Пифоном завершился победой олимпийца и смертью дракона.

Музыкальное содержание «пифийского нома» представлено Поллуксом следующим образом (*Polluc. IV 84*):

τοῦ δὲ Πυθικοῦ νόμου τοῦ ἀὐλητικοῦ μέρη πέντε, πείρα, κατακελευσμός ἱαμβικὸν σπονδεῖον καταχόρευσις.

δήλωμα δ' ἐστὶν ὁ νόμος τῆς τοῦ Ἀπόλλωνος μάχης πρὸς τὸν δράκοντα.

καὶ ἐν μὲν τῇ πείρᾳ διορᾷ τὸν τόπον, εἰ ἄξιός ἐστι τοῦ ἀγῶνος·

ἐν δὲ τῷ κατακελευσμῷ προκαλεῖται τὸν δράκοντα, ἐν δὲ τῷ ἱαμβικῷ μάχεται. ἐμπειρίληψε δὲ τὸ ἱαμβικὸν καὶ τὰ σαλπικτικὰ κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμὸν ὡς τοῦ δράκοντος ἐν τῷ τετοξεῦσθαι συμπρίοντος τοῦς ὀδόντας.

τὸ δὲ σπονδεῖον δηλοῖ τὴν νίκην τοῦ θεοῦ. ἐν δὲ τῇ καταχορεύσει ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια χορεύει.

«Пифийского нома» 5 частей авлетики: «начинание», «призыв», «ямбик», «спондей», «хоровод».

«[Пифийский] ном» – свидетельство сражения Аполлона с драконом.

В «начинании» [Аполлон] осматривает местность, пригодно ли оно для борьбы.

В «призыве» он вызывает дракона [на поединок], в «ямбике»<sup>59</sup> – сражается, а «ямбика» содержала трубные призывы и «одонτισмос»<sup>60</sup>, [то есть] словно дракон скрежещет зубами, когда он поражен стрелами.

«Спондей»<sup>61</sup> же показывает победу бога. А в «хороводе» бог танцует «эпиникий»<sup>62</sup>.

Таким образом, возможно, перед нами описание первого европейского образца инструментальной «программной музыки». Ведь по приведенному сообщению Поллукса, «пифийский ном» состоял из пяти частей, каждая из которых выполняла свою функцию в форме этого произведения.

Вполне возможно, что «пифийский ном» встречался под названием «поликефалов ном» (ὁ πολυκέφαλος νόμος – буквально: «многоглавый ном»).

<sup>58</sup> Это сочинение дошло до нас под названием «Мифологическая библиотека» и под именем писателя II в. до н. э. Аполлодора (Ἀπολλόδορος). Однако исследователи называют его «Псевдо-Аполлодором», поскольку, по их мнению, материал трактата показывает, что создатель этого опуса жил позже подлинного Аполлодора.

<sup>59</sup> Среди многих значений этого термина «ямбика» часто воспринималась как сатирический жанр песни. См.: Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения. Возможно, и в данном фрагменте подразумевалась сражающаяся сатирическая фигура дракона и как противопоставление – образ подлинного воина Аполлона.

<sup>60</sup> Буквально: «зубное».

<sup>61</sup> О нем см. в разделе «Культовые жанры».

<sup>62</sup> Об этом победном жанре см. раздел «Жанры профессий».

В одном из сообщений по поводу этого опуса сказано так (*Ps.-Plut. De mus.* 1133d, § 7):

Ὀλυμπον, ἀθλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον ἀθλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον πολυκέφαλον.

Олимп, будучи авлетом из Фригии, со-  
здал «авлетический ном» в честь Апол-  
лона, называемый «поликефаловым».

Таким образом, весьма возможно, что оно отображало борьбу лучезарного бога с чудовищем Пифоном, который мог представляться «многоголовым».

Следовательно, последние из рассмотренного цикла «номов» – «колесничный», «крадийский», «Афины», «пифийский», «поликефалов» – в действительности являлись инструментальными пьесами, которые только назывались «номами». Так, сложившуюся ситуацию можно трактовать по-разному, вплоть до предположения о том, что авторы дошедших до нас источников плохо разбирались в том материале, который они описывали в своих сочинениях, называя «номами» не вокально-инструментальные произведения, а созданные только для исполнения на инструментах.

Однако более правдоподобным, как представляется, является иное толкование ситуации, сложившейся в сфере «номов». Прежде всего, обратим внимание, что в последнем из процитированных фрагментов трактата Псевдо-Плутарха «поликевалов ном» представлен как «авлетический ном». Значит, не все авторы заблуждались в этом вопросе.

Кроме того, сопоставление всех проанализированных материалов показывает, что жанр «нома», как и любой другой музыкальный жанр, подвергнут исторической эволюции. И это не могло не отразиться на его особенностях. Ведь на протяжении длительного исторического периода жанр «нома» был ведущим, поскольку он лучше других соответствовал требовавшимся художественно-эстетическим критериям. Это проявлялось в том, что при восприятии музыкально-поэтического произведения гегемоном являлось слово, а самые популярные инструменты были не только его «украшением». Более того, они способствовали более яркому воплощению характерных черт поэтических образов. Поэтому термин «ном» соотносился с самыми лучшими достижениями искусства.

Но когда в музыкальную практику стала внедряться автономная инструментальная музыка, то «ном», занимавший главное место среди античных жанров, не должен был терять свой приоритет, и поэтому он принял в свою «семью» новый жанр, оставив за ним название «нома». В результате возникли также инструментальные жанры «нома»<sup>63</sup>.

Все эти данные убедительно свидетельствуют о том, что «ном» – это не только богослужебный жанр, как сказано в одной из публикаций<sup>64</sup>, а жанр, использовавшийся в различных сферах музыкальной жизни.

## е) Траурные жанры

Самым известным жанром этого цикла являлся «трен» (ὁ θρήνος – «плач», «жалоба») – древнеэллиническая погребальная песня, в которой опла-

<sup>63</sup> Об этой разновидности «нома» см. § 2 данной главы.

<sup>64</sup> Лосев А. Ф. Классическая лирика. Мелос – VII–IV вв. до н. э. // Античная литература. М., 1973. С. 79.



кивался погибший или умерший человек. В трактате Псевдо-Плутарха сообщается о «первом» авторе «тренов». Согласно этому источнику (*Ps.-Plut. De mus.* 1132b, § 3),

Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνουσ πεποιη-  
κέναι λέγει.

[Гераклид Понтийский<sup>65</sup>] говорит, что  
«трены» создал Лин из Эвбеи.

Эту информацию нужно трактовать как известие об одном из наиболее ранних сочинителях таких песнопений. Создателем «треновых» песнопений считался египетский «двойник» Лина – Манерос<sup>66</sup>. Хотя Геродот несколько иначе представляет создание таких песен (*Herod. Hist.* II 79):

ἔστι δὲ Αἴγυπτιστὶ ὁ Λίνος καλούμενος  
Μανερῶς...

Египтяне называют Лина Манерос...

ἀποθανόντα δὲ αὐτὸν ἄνωρον θρήνοισι  
τοῦτοισι ὑπὸ Αἴγυπτίων τιμηθῆναι,

его, безвременно умершего, среди египтян почитали этими «тренами».

καὶ ἀοιδὴν τε ταύτην πρώτην καὶ μούνην  
σφίσι γενέσθαι.

И эта песня была у них первой и единственной.

Все эти сведения о полумифологических персонажах говорят о том, что «трен» использовался издавна.

Считается, что самый ранний из известных образцов «тренов» запечатлен в последней песне гомеровской «Илиады» и воплощен в плаче над телом убитого Ахиллом троянского героя Гектора (*Homer. Il.* XXIV 720–722):

...παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς  
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν  
ἀοιδὴν  
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον.

...при нем [поместили] певцов,  
запевал «тренов», они [пели] рыдающую  
песнь,  
стало быть – «треновую».

Это своеобразный эскиз развернутого музыкально-драматического произведения, обладавшего своеобразной структурой. Вначале поэт упоминает «запевал тренов» (θρήνων ἐξάρχους), начинающих плач над телом Гектора. К ним присоединяются голоса присутствующих женщин. Затем раздаётся плач жены Гектора Андромахи, который подхватывается троянками. Их сменяет голос матери Гектора – Гекубы, поддержанный другими женщинами-соотечественницами. В последнем эпизоде слышен плач Елены, ставшей причиной Троянской войны и гибели Гектора, а также многих других. Завершает все поэтическое описание обряд сожжения тела Гектора на костре.

Это яркий образец музыкально-художественной формы, где сольные эпизоды чередуются с хоровым рефреном. Правда, по гомеровскому тексту трудно судить, какая роль в музыкальной композиции отводилась «запева-лам тренов». Пели ли они сольные эпизоды (которые у Гомера исполняются Андромахой, Гекубой и Еленой)? Выполняли ли они функции хора? Не говорит гомеровский текст ничего и об инструментальном сопровождении, хотя хорошо известно, что «трены» всегда звучали в сопровождении авлосов. Во всяком случае, последняя песнь «Илиады» со всей очевидностью по-

<sup>65</sup> Гераклид Понтийский (Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός) – древнеэллинический ученый IV в. до н. э., ученик Платона и Аристотеля, который, по сообщению Диогена Лаэртского, написал трактат, состоящий из двух книг, под названием «О музыке» (Περὶ μουσικῆς – *Diog. Laert.* V 86).

<sup>66</sup> Кратко предание о Лине обсуждалось во вступительном разделе монографии.

казывает, что древние «трены» основывались на диалоге солистов и хора. Можно предполагать, что в более поздние времена, даже при всех изменениях, в форме «тренов» сохранился этот принцип.

В другой поэме Гомера также упоминаются «трены» (*Homer. Od. XXIV 60–61*). Здесь они звучат на похоронах Ахилла, когда

μοῦσαι δ' ἔννεα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπι μוזы, все девять, чередуясь, прекрасно  
καλῆ θρήνεον. «треновали».

Для исполнения «тренов» существовали профессиональные певицы-плакальщицы, которых за определенную плату нанимали для участия в подобном обряде. Тем, кому такой хор был не по карману, на помощь приходил авлет-солист. Он исполнял ту же самую «треновую авлему», а стоил значительно дешевле. Обеспеченные семьи нанимали нескольких и даже многих авлетов. Их ансамбль должен был производить сильное впечатление на участников обряда.

Наряду с термином «трень» в источниках можно встретить различные лексические образования, относящиеся к этому жанру. Например, в сочинении Плутарха (*Plut. Quas. Conv. III 8, 657f, § 2*) зафиксирована «тренодия» (θηρηφῳδία) – «треновая песня». По мнению автора этого источника, она действовала на слушателей следующим образом:

ἡ θηρηφῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν «треновая песня» и погребальный авлос  
ἀρχῆ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει. в начале создают состояние несчастья  
и вызывают слезы.

προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω Однако, вводя душу в сострадание, она  
κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκεται τὸ мало-помалу постепенно удаляет и сни-  
λυπητικόν. мает печаль.

Аналогичным образом в источниках можно встретить и такой вариант жанра, как «тренодема (θηρηφῳδημα). Этот термин образован соединением существительных ὁ θρήνος («плач») и ὁ δῆμος («народ»). Поэтому его можно трактовать как «плач народа». Хотя это же слово «демос» (ὁ δῆμος) нередко обозначал также и «филу» (ἡ φυλή), то есть родовую общину людей. В этом случае предполагался траур всей общины, выражающийся в песнопении.

Большое распространение в той же области получил «мелос карийский» (τὸ μέλος καρυκόν) – древнеэллинический жанр погребального пения. В «Законах» Платона (*Plat. Leg. III 2, 800e*) по поводу его можно прочесть:

Οἱ περὶ τοὺς τελευτήσαντας μισθοῦμενον После смерти<sup>67</sup> похороны сопровождаются  
Καρικῆ τινὶ μουσῆ προπέμνουσι τοὺς некоей карийской музыкой<sup>68</sup> нанятых  
τελευτήσαντας. [женщин].

Это были певицы-плакальщицы, среди которых особенно ценились женщины из Карики – страны, находившейся на юго-западе Малой Азии. Они слыли непревзойденными по своему мастерству. Исполняемая ими музыка была предельно динамизирована и звучала с подлинным драматизмом. Она не могла оставить никого равнодушным, вызывая сопереживание и слезы даже у самых сдержанных и бесчувственных людей. Плакальщицы пели не только в момент погребения, но и во время похоронного шествия. Такие карийские мелодии оказались столь распространенными, что их образцы

<sup>67</sup> Буквально: «при кончине».

<sup>68</sup> Дословно: «музой».

были «аранжированы»<sup>69</sup> в инструментальную музыку и часто исполнялись солирующими авлетами. Особенно был известен «монавλος тренетический» (ὁ μόναυλος θρηνητικός – буквально: «похоронный однотрубный авлос»)<sup>70</sup>. Поллукс писал о нем следующее (*Polluc. IV 75*):

Λέγεται δὲ καὶ Φρύγας εὐρεῖν μόναυλον  
θρηνητικόν, ᾧ κεκρήσθαι τοὺς Κάρας παρ'  
ἐκείνων λαβόντας

Говорят, что фригийцы изобрели «третический монавλος», которым пользовались карийцы, перенявшие [его] у них.

Не исключено, что «третическим» именовался любой однотрубный авлос, исполнявший «трены» или сопровождавший эти песнопения.

В этой же области был известен не только «мелос карийский», но и «мелос эпикедический» (τὸ μέλος ἐπικήδειον – «похоронный мелос», «погребальный мелос»). О нем Прокл писал (*Procl. Chrest. 24. P. 352*) так:

Διαφέρει δὲ τοῦ ἐπικηδείου ὁ θρήνος· ὅτι  
τὸ μὲν ἐπικήδειον παρ' αὐτὸ τὸ κήδος, ἔτι  
τοῦ σώματος προκείμενον, λέγεται· ὁ δὲ  
θρήνος οὐ περιγράφεται χρόνω.

«Трен» отличается от «эпикедия» тем, что «эпикедий» называется, в отличие от того<sup>71</sup>, похоронным [потому что он звучит], когда тело еще не погребено, а «трен» не ограничивается временем.

Иначе говоря, «трен» мог звучать во время всего похоронного цикла, а «эпикедий» – только до самого акта погребения.

Еще один жанр аналогичной направленности именовался «ойктос» (ὁ οἴκτος – «скорбный вопль»). Согласно трактату Псевдо-Плутарха, так назывались некоторые из трагических песнопений (*Ps.-Plut. De mus. 1136f, § 17*):

...τραγικοὶ οἴκτοί ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου  
τρόπου ἐμελωδήθησαν.

...трагические «ойктосы» музыкально озвучивались в дорийском стиле.

О другом аналогичном песнопении упоминает в своем сочинении Афиней (*Athen. XIV 619b, § 10*):

ἡ δ' ἐπὶ τοῖς θανάτοις καὶ λύπαις ᾠδὴ  
ὀλοφυρμός καλεῖται.

Песня для смертных и скорбных случаев называется «олофирмос».

А сам термин «олофирмос» (ὁ ὀλοφυρμός) обозначал «причитание», «жалобный вопль».

В источниках встречается наименование «ном траурный» (ὁ κήδειος νόμος), упоминаемый в трактате Псевдо-Плутарха при перечислении аналогичных произведений (*Ps.-Plut. De mus. 1132c, § 4*). Его название со всей

<sup>69</sup> Как известно, термин «аранжировка» (от немецк. *arrangieren*, франц. *arranger* – «приводить в порядок», «устраивать») в новоевропейской музыке обозначает «переложение». То есть музыкальное произведение, созданное первоначально для одного конкретного инструмента, «перекладывается» для исполнения другим или ансамблем. Аналогичным образом этот термин подразумевает также «переложение» музыкального материала, созданного для вокального исполнения, а затем приспособленного для инструментального воспроизведения.

<sup>70</sup> «Монавλος» (ὁ μόναυλος) – существительное, образованное соединением *μόνος* («единственный») и *ὁ αὐλός* («авлос»), то есть буквально обозначает «одинарный авлос», «однотрубный авлос». Это название обычного античного авлоса, очевидно ставшего популярным, когда широкое распространение получил «двойной авлос» (ὁ δίαυλος, ὁ δίδυμος αὐλός, или ὁ δικάλαμος), состоящий из двух трубок.

<sup>71</sup> То есть от «трена».

очевидностью показывает предназначение этого «нома». Однако отсутствие соответствующих сведений не дает возможности установить: «траурный ном» и «погребальный ном» – являются названиями одного и того же произведения или различных?

Вообще необходимо отметить, что траурные жанры в абсолютном большинстве случаев не входили в группу «номов». Исключение составляли только «ном траурный» и упоминавшийся выше «ном» элегический.

## § 2.

### Инструментальные жанры

Эта группа жанров значительно меньше по количеству, чем вокальные и вокально-инструментальные, которые были рассмотрены в предыдущих разделах. Таково следствие ряда объективных причин.

Как уже указывалось, на протяжении длительного исторического периода Античности уровень развития слушателей был таков, что они не могли осмыслить музыкально-художественные образы без текста.

По мнению современников, художественные средства, находившиеся в распоряжении музыки для духовых и струнных инструментов, следовало применять только как аккомпанемент для танца и песни. Аристотель напоминал (*Aristot. Polit. VIII 6, 6 1341a 25–28*), что основной дефект духовых инструментов состоит в том, что исполнитель не может одновременно играть и петь. Следовательно,

τὸ κολύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν ἀλλήσιν. «авлесис» создает препятствие для слова. Поэтому первые образцы автономной инструментальной музыки появились значительно позже, чем вокальные жанры с распеваемым текстом и инструментальным сопровождением. Исторически самое раннее свидетельство о слушательской реакции на инструментальный жанр зарегистрировано в тексте сочинения Платона (*Plat. Leg. II 670a*), а соответствующий фрагмент был процитирован в начале данной главы. Поэтому не остается ничего другого, как считать, что первые образцы инструментальной музыки появились во время Платона (то есть в V в. до н. э.). Конечно, такой вывод весьма условен, поскольку вполне возможно, что аналогичные более ранние свидетельства до нас не дошли. Поэтому изучение данного вопроса должно быть продолжено.

Стараясь на основе показаний источников представить исторический процесс становления инструментальной музыки, нужно учитывать ряд обстоятельств, из которых одно совершенно очевидно. Оно связано с тем, что музыкальная практика ранних периодов Античности сформировала некое «художественное доверие» к струнным инструментам. Это был результат, достигнутый популярнейшими песнопениями, исполнявшимися в сопровождении струнных инструментов. Именно поэтому широкое распространение получили «кифародические номы» (κίθαροδικοὶ νόμοι), подразумевавшие аккомпанемент посредством любых струнных инструментов (а не только кифары, как может показаться по названию этого «нома»). А после внедрения в музыкальную практику инструментальной музыки, исполнявшейся на струнных инструментах, возникло понятие «кифаристика» (ἡ κίθαριστική) – искусство игры не только на кифаре, но и любом струнном инструменте.

Что же касается творческого дуэта вокалистов с духовыми инструментами, то, как уже указывалось, здесь было много преград, которые удалось преодолеть лишь спустя достаточно продолжительное историческое время, после развития соответствующих профессиональных навыков исполнительниц. Именно тогда мог появиться термин «авлесис» (ἡ ἀύλησις), обозначающий сам акт игры на солирующем авлосе. Подобно тому как кифара была олицетворением профессионального музицирования на струнных инструментах, так авлос стал воплощением этих качеств у исполнительниц на духовых инструментах. Очевидно, тогда же появился термин «авлема» (τὸ ἀύλημα), непосредственно указывающий на сольную пьесу для авлоса.

Среди многих доказательств, способных подтвердить именно такой процесс эволюции, наиболее убедительным вновь окажется особенность терминологии.

Дело в том, что любая инструментальная музыка в античные времена именовалась «крума» (τὸ κρούμα). Это существительное возникло от глагола κρούειν («ударять», «бряцать»). Иначе говоря, данный термин первоначально подразумевал только звучания «бряцающих», то есть струнных инструментов. То же самое говорил Поллукс (*Polluc. IV 58*):

τὰ δ' ὄργανα τὰ κρούμενα εἴποις ἄν καὶ  
πλητόμενα, ἐπιπαλλόμενα, ἔγχορδα,  
πρόσχορδα, προσφάδα,

Можно было бы назвать бряцаемые инструменты ударяемыми, вибрирующими, звучащими в соответствии со струнами, аккомпанирующими песне.

τὰ δ' ἐμπνεόμενα, καταπνεόμενα,  
ὑποπνεόμενα, ἐμφυσώμενα.

А духовые – [это] вдвигаемые, поддуваемые, наддуваемые.

Таким образом, Поллукс, фиксируя в своем сочинении сложившуюся традицию, делит все инструменты на «бряцающие» и «вдвигаемые», то есть на струнные и духовые. Значит, термином τὰ κρούματα («круматы» – множественное число от τὸ κρούμα [«крума»]) вначале обозначалась музыка, исполнявшаяся только на струнных инструментах.

Но в процессе дальнейшего исторического развития музыкальной практики Античности, когда уровень художественного восприятия достиг способности освоения музыкальных образов и средствами духовых инструментов, термин «крума» стал обозначать также музицирование на духовых инструментах. В таком значении этот термин употребляет тот же Поллукс, когда пишет о «трубных бряцаниях» (τὰ σαλπυστικά κρούματα. – *Ibid. IV 84*), то есть о сольной музыке для трубы, называвшейся «сальпингой» (ἡ σάλπιγξ). У него же встречается термин «крумы авлем» (ἀύλημάτων κρούματα – *Ibid. IV 83*), а иначе – «композиции для авлосов». Эту тенденцию переосмысления древнего понимания термина «крума» заметил Плутарх, который писал (*Plut. Quast. conv. II 638b, § 4*), что

...ἐπιεικῶς γὰρ ἀπολαύειν τὰ νεότερα  
πράγματα κειμένων ἐν τοῖς παλαιότεροις  
ὄνομάτων

...новые [творческие] деяния, пожалуй, пользуются названиями, установленными в древние времена.

ἢς που καὶ τὸν αὐλὸν ἡρόσθαι λέγουσι,  
καὶ κρούματα ἀύληματα καλοῦσιν. ἀπὸ  
τῆς λῦρας λαμβάνοντες τὰς προσηγορίας.

Так, когда говорят, что авлос играет, то называют это «авлематическими крумами», заимствуя терминологию от лиры.

Следовательно, под термином «крума» подразумевалась любая инструментальная музыка, которая спустя длительный исторический период стала постепенно функционировать наряду с жанрами «совершенного ме-

лоса». По поводу этого у Анонимов Беллерманна можно прочесть (*Анон. De mus.* 29):

ὄργανικὸν δὲ μέλος λέγεται τὸ ἐκ τῶν ἰνструментальным называется мелос, συναφιεμένων ἀλλήλοις φθόγγων, [состоящий] из совместно издаваемых звуков, что называется «крумой».

Древнеэллинический историк I в. до н. э. Александр Полигистор, по свидетельству Псевдо-Плутарха, в своем «Собрании [фактов] о фригийцах» (*Συναγωγή τῶν περὶ Φρυγίας*) писал (*Ps.-Plut. De mus.* 1132f, § 5):

Κρούματα Ὀλυμπον ... πρῶτον εἰς τοὺς Οὐλυμπὸν первый ввел у эллинов «крумы». Ἑλλήνας κομίσει.

Когда же параллельно с развитием «кифародии» активизировалось сольное исполнительство на кифаре, то этот жанр стал именоваться «афона крумата» (ἄφωνα κρούματα – буквально: «беззвучные бряцания»), что подразумевало звучание инструмента без слов песни.

Как и следовало ожидать после знакомства со всеми обстоятельствами, связанными с внедрением в музыкальную практику инструментальных жанров, то есть «крум» в виде «кифарисов» и «авлесисов», сведений о них сохранилось крайне мало.

По свидетельству Афиней (*Athen.* XIV 618с), лексикограф рубежа старей и новой эры Трифон (Τρύφων) во второй книге своего труда «Наименования» (Ὀνομασία) перечислил ряд пьес, каждая из которых называлась синонимами: «авлесис» (ἢ αὐλῆσις) или «авлема» (τὸ αὐλήμα). То есть речь идет о цикле произведений для сольного авлоса. По информации Афиней, «все они авлировались вместе с танцем» (ταῦτα δὲ πάντα μετ' ὀρχήσεως ἠδύετο).

Свой каталог «авлесисов» Трифон начал с «комоса»<sup>72</sup>. Первоначально это было танцевальное песнопение, звучавшее во время дионисийского шествия под аккомпанемент музыкальных инструментов. Гесихий квалифицирует такие «комосы» как «похотливые и распутные песни» (ὀσελγῆ ἄσματα, πορνικά ...), которые сопровождалось вакхическим танцем.

Аналогичного плана были «авлесисы», называвшиеся «гедикомос» (ὁ ἠδύκομος – буквально: «приятное шествие») и «мотон» (ὁ μόθων – «нахал»). Упоминание о *комосе* можно обнаружить и у ранних христианских писателей. Так, например, один из деятелей египетского монашества, рубежа IV–V вв.

«Исидор Пелусиот» (Ἰσίδωρος ὁ Πηλουσιώτης), объясняя некому диакону Палладию особенности языческого и потому отвратительного ему «комоса», описывал его так (*Isidor Pelus. Epist.* I 456 // PG 78, col. 433):

Κῶμος ἐστίν, ὃ φιλότης, μεθυστικὸς αὐλός, ἐγχρονίζοντος οἴνου, ἐρεθίζων τὴν ἠδυπάθειαν, καὶ θέατρον ἄσχημον ποιῶν τὸ συμπόσιον, κυμβάλοις τισὶ καὶ ὀργάνοις ἀπατῆς καταθέλων τοὺς δαιτυμόνας ... «Комос», дружище, это пьяный авлос, когда много времени предаются вину, разжигая наслаждение и устраивая пиршество непристойного зрелища, околдовывая сотрапезников развлечением со всякими кимвалами и [другими] инструментами...

<sup>72</sup> Этот «комос» (ὁ κῶμος) не следует путать с обозначением части античной трагедии, также называвшейся «коммос» (ὁ κομμός), но письменно фиксировавшейся иначе. Ведь первое существительное произошло от глагола κομάζω («шеествовать». «предоваться разгулу»), а второе, часто подразумевающее в трагедии «скорбную песнь», возникло от глагола κόπτω («ударять», «умерщвлять»).

Следовательно, этот жанр дожил до византийских времен.

В каталоге Трифона указан и «авлесис» под названием «гинграс» (γίγγρας). Так именовался особый авлос небольшого размера, имевший, очевидно, пронзительный звук и использовавшийся при исполнении пьес траурного характера. Поллукс писал (*Polluc. IV 76*), что

γίγγρας δὲ μικρὸς τις αὐλίσκος γοῶδη *гинграс* – маленький авлосик, издававший жалобное звучание.

Следовательно, в этом случае «авлесис» получил название инструмента, на котором исполнялась его музыка.

Следующий «авлесис» в перечне Трифона — «тетракомос» (τετράκομος – буквально: «четырёхкомосный»). Это победная песнь в честь Геракла, сопровождавшаяся воинским танцем (*Polluc. IV 100 и 105*), которая впоследствии превратилась в «авлесис». Эта процедура известна во всех музыкальных цивилизациях, когда популярная песня начинает исполняться инструментально. Правда, по названию «тетракомос» трудно определить: это вокальный жанр или инструментальный? Поэтому данная проблема, как и многие другие, требует дальнейшего изучения.

История жанра «авлесис эпифаллос» (ἐπίφαλλος – буквально: «на фаллосе»), также упомянутого Трифоном, происходит от уже обсуждавшегося древнего дионисийского обряда с шествием, во время которого впереди процессии несли макет или изображение «фаллоса». Аналогичным образом «авлесис хорейос» (αὐλησις χορείος – «танцевальный авлесис») имеет своими истоками хороводную музыку. Причем, его традиционное название, как мы видим, сохранилось и после преобразования в инструментальный опус.

«Авлесис» же «каллиник» (καλλίνικος – «победный») возник из торжественного гимна-танца, исполнявшегося в честь победителя. Это жанр, аналогичный ранее упоминавшемуся «полемикону».

Название «авлесис сикиннотирбе» (αὐλησις σικιννοτύρβη) произошло от соединения наименований двух танцев – «сикиннида» (ἡ σίκιννις – название сатирического танца) и «тирбе» (ἡ τύρβη – «суматоха»). Первый танец – сатирический, стремительный, шумный, отличавшийся частыми прыжками. Об особенностях же второго ничего неизвестно, кроме того, что он исполнялся на дионисийском празднике. Однако этимология его названия говорит сама за себя. Поэтому представляется, что музыка «сикиннотирбе» должна была отличаться стремительным и бурным характером, подобным танцевальным движениям.

Когда-то «авлесис» «тирокопический» (θυροκοπικὸν [μέλος]) был песней с пляской, исполнявшейся перед домом возлюбленной. Ведь прилагательное θυροκοπικόν («тирокопический») произошло от глагола θυροκοπέω («стучаться в дверь»). Это поющая и танцующая серенада впоследствии превратилась (как и многие другие) в инструментальную пьесу.

В каталоге Трифона присутствуют еще два «авлесиса». Один из них – пасторальный «буколисм» (βουκολισμός), обозначающийся словом, возникшим от βουκολικός («пастушеский»). А другой – непристойный «книсм» (κνισμός – «возбуждение»).

Однако перечень Трифона не исчерпывает всех «авлесисов», существовавших в древнеэллинической музыкальной практике. Например, известен «авлесис Агафонов», то есть якобы созданный автором трагедий Агафоном (Ἀγάθων), младшим современником Еврипида (рубеж V–IV в. до н. э.). Этот «авлесис» упоминается в византийской энциклопедии «Суда»:

Ἄγαθόνειος ἀύλησις· ἢ μαλακὴ καὶ ἐκλελυμένη· ἢ ἢ μῆτε χαλαρά, μῆτε πικρά, ἀλλ' εὐκράτος καὶ ἡδίστη.

«Агафонов авлесис», мягкий и вялый, или не томный, не пронзительный, а нормальный и приятный.

Такие определения, имеющие весьма широкий спектр значений, можно толковать по-разному. Что же касается авторства этого «авлесиса», то, знакомясь с такой информацией, нужно учитывать уже затрагивавшуюся античную традицию, согласно которой авторами песнопений считались создатели их текстов. Аналогично, в качестве творцов музыки трагедий также рассматривались драматурги, авторы трагедий. Хотя существуют совершенно очевидные свидетельства, что в реальной театральной практике композиторские функции выполняли музыканты, чаще всего непосредственно участвующие в музыкальном сопровождении спектакля<sup>73</sup>.

Продолжая анализировать источники, освещающие античную инструментальную музыку, отметим, что в трактате Поллукса (*Polluc. IV 80*) можно прочесть:

ἦν δέ τι καὶ ὀδοντισμὸς εἶδος ἀυλήσεως.

существовал некий жанр авлесиса – «одонтисмос».

Как уже указывалось, «одонтисмос» – часть «пифийского нома». Но если Поллукс представляет ее в качестве самостоятельного «авлесиса», то можно предполагать, что этот раздел «пифийского нома» использовался и как отдельно исполняемое сочинение. Не исключено, что это косвенное свидетельство еще одной из эволюций жанра, когда часть крупной формы музыкального произведения в процессе эволюции вышла за его рамки и становилось самостоятельным музыкальным опусом<sup>74</sup>.

Существуют также свидетельства, доказывающие, что это не единственный подобный случай, происшедший в сфере инструментальных жанров.

Речь идет о так называемом «проэмии» (τὸ προοίμιον – «вступление») – вступительной части музыкального или литературного сочинения. Согласно источникам, в Древней Элладе музицирование в любом музыкальном жанре могло начинаться с «проэмии». Но, очевидно, в кифародии «проэмии» были распространены больше всего, поскольку они упоминаются во многих литературных памятниках. Так, Платон (*Plat. Leg. IV 722d*) писал:

...κιθαρῳδικῆς ᾠδῆς λεγομένων νόμων καὶ πάσης μούσης προοίμια θαυμαστῶς ἐσπουδασμένα πρόκειται.

...среди так называемых «номов», кифародической песне и всякой музее предпосылаются изумительно разработанные «проэмии».

Такое сообщение подтверждается и другим источником (*Ps.-Plut. De mus. 1132e, § 4*):

Πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρῳδικὰ ἐν ἔπεσιν.

Терпандром созданы также кифародические «проэмии» для эпических сказаний.

<sup>73</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. II. СПб., 2019. С.415 – 419.

<sup>74</sup> Наш современник может вспомнить аналогичный эволюционный процесс, происшедший, например, с жанром «прелюдии». Во времена Баха и Генделя она была вступительным разделом, а в эпоху Шопена «прелюдия» стала самостоятельным музыкальным жанром.



Это означает, что выдающийся музыкант VII в. до н. э. Терпандр Лесбосский (Τέρπανδρος ὁ Λέσβιος) сочинял инструментальные вступления к эпическим сказаниям, которые создавались в жанре «кифародии».

Но одним из важных сообщений в комплексе таких информации являются сведения о том, что, согласно византийской энциклопедии «Суда», знаменитый музыкант V в. до н. э. Тимофей Милетский создал 36 «проэмий» (Προοίμια λς'). Такие известия дают основание предполагать, что подобные «проэмии» нередко могли существовать и в качестве автономной музыкальной пьесы, то есть исполняться самостоятельно. В противном случае в литературной традиции вряд ли сохранилось бы сообщение об этих 36 «проэмиях» Тимофея Милетского.

В заключении этого раздела целесообразно обратить внимание еще на одно сообщение, касающееся такой категории, как «диаскева» (ἡ διασκεύα). Этот термин произошел от глагола διασκεύαζω («упорядочивать», «перерабатывать», «компилировать», «разрабатывать»). Его упоминание удалось обнаружить только в единственном источнике – в той же статье из энциклопедии «Суда», которая посвящена Тимофею Милетскому. В ней сообщается, что этот композитор сочинил «восемь “диаскев”» (Διασκευὰς ἧ'). Поскольку в других источниках, относящихся к музыке, этот термин не встречается, то достаточно трудно понять суть определяемого им объекта. Однако, учитывая этимологию самого слова и особенности его использования в указанной статье, можно предполагать, что речь идет о самостоятельном жанре. Вполне возможно, что это тот же жанр, который в новоевропейской музыке получил название «вариаций» (от латинского существительного *variatio* – «изменение»).

Однако такое предположение требует самой тщательной проверки, поскольку «диаскева» может быть названием, сформировавшимся в результате другого музыкально-исторического процесса, который в Византии именовался «каллопизацией» (ὁ καλλοπισμός – буквально: «украшение»). Так в византийские времена называлась обработка исторически более раннего музыкального материала новыми средствами художественной выразительности.

Значит, комплекс всех приведенных данных говорит о том, что музыкальная культура Античности характеризовалась не только многочисленными разнообразными жанрами, но и активными эволюционными тенденциями.

\* \*  
\*

Итак<sup>75</sup>, в данном разделе монографии, посвященной вокальным, вокально-инструментальным, а также исключительно инструментальным жанрам, представлено 33 их разновидности<sup>76</sup>. Все они зафиксированы в пись-

---

<sup>75</sup> Каждая глава данного издания будет завершаться таким разделом, в котором приводятся соответствующие выводы, полученные в результате анализа материала данной главы. Поэтому в таких заключениях возможны тематические повторения. Но они необходимы при систематизации итогов проведенного исследования. Автор данной монографии просит постоянно учитывать это обстоятельство.

<sup>76</sup> Это 33 образца самых распространенных жанров. Но иногда в отдельных источниках встречаются жанровые названия, отсутствующие в других письменных памятниках. Так, например, в одном сочинении (*Cleon. Isag.* 13), которое будет обсуждаться в гл. IV, § 4 данной монографии, упомянут жанр под названием «симбулы»

менных памятниках. Разве этот комплекс материалов, запечатленный в работах ученых и других авторов, не дает возможности убедиться в том, что интеллектуальная часть античного общества внимательно следила за жанровыми аспектами музыкальной жизни и их историей?

Систематизация всего приведенного материала показывает сложный процесс эволюции, который шел от жанров так называемого «совершенного мелоса» (τὸ τέλειον μέλος), отличавшихся абсолютной гегемонией словесного текста, что не могло не отразиться на самой музыке, занимавшей, очевидно, весьма скромное место в художественных функциях. И, как показывает тот же каталог источников, исторический процесс привел к кардинально новой жанровой специфике, где на художественную арену вышли образцы, в которых абсолютным гегемоном стала музыка.

Сюда же следует добавить, что процесс исторической эволюции и развитие музыкального мышления, как свидетельствует рассмотренная информация источников, привели к формированию возможностей создания образцов инструментальной музыки.

Конечно, все это собрание сведений не зарегистрировано в специальных музыкально-исторических исследованиях, как это стало обычным в новоевропейские времена. Но таково следствие сформировавшейся античной традиции, когда ученые и другие авторы фиксируют в своих опусах отдельные факты, прямо или косвенно связанные с историей музыки, хотя любое из их сочинений имеет своей целью совершенно иную задачу. Этот сложившийся обычай свидетельствует о том, что для античных воззрений факты, относящиеся к истории музыкальных жанров, были важной темой, которую нельзя было не упоминать, и иногда даже необходимо было обсуждать.

Такова была одна из специфических особенностей науки той эпохи. Если в новоевропейские времена полиспециализация историков музыки выражалась в освоении всех музыкально-исторических цивилизаций, то в античную эпоху историк стремился быть компетентным во всех сферах научного знания. По этой причине музыкально-исторический материал осваивался специалистами самых разных научных профессий и оценивался соответствующим образом. Тогда же, как мы видим, применялись и особые критерии для оценки музыкально-исторических событий, а в том числе и связанные с жанрами.

Поэтому, учитывая хотя бы только эти данные, любые утверждения об отсутствии истории музыки как науки во времена Античности вряд ли можно обосновать. Ее уровень и методы исследования полностью зависели от качества общенаучных знаний историков, освещающих не только факты истории музыки, но и любые известные исторические события. Конечно, сейчас ясно, что эта полиспециализация влияла на научный уровень познания, но такова была судьба античной истории как науки, и все научные представления, сформировавшиеся в ту эпоху, необходимо рассматривать с учетом указанных особенностей.

Аналогичный вывод подтверждается исследованием и других сторон античной музыкальной жизни и ее истории.

---

(συμβουλαί – «наставления», «советы»). Однако в других источниках его невозможно было обнаружить. Вполне допустимо предположить, что это название автор данного источника дал одному из популярных жанров, широко известным под другим названием.

## ГЛАВА II

# ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЗНАМЕНИТЫХ МУЗЫКАНТОВ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАКУРСЕ

Обсуждавшаяся в начале предыдущей главы ситуация в античной музыкальной культуре касалась активного использования вокальных и вокально-инструментальных жанров. Стало ясно, что полная дискриминация разновидностей автономной инструментальной музыки, как уже указывалось, была следствием исторически сложившегося уровня слушательского восприятия. Как свидетельствуют источники, это существовало достаточно долго, что доказывается распространенным мнением, бытовавшим уже во времена историка Плутарха Херонейского (рубеж I–II вв. новой эры) и зафиксированным в одном из его сочинений (*Plut. Quast. conv.* VII 8, 712f – d, § 4):

τὸ δὲ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ καὶ μὴ καθ' αὐτὰ προσφέρεσθαι μηδὲ λιχνεύειν  
...οὕτω ψαλτηρίου φωνῆς καὶ ἀλοῦ, καθ' ἑαυτὴν τὰ ὅσα κοπτούσης, μὴ ὑπακούωμεν·

Музыка же и танец<sup>1</sup> – словно приправа к слову, и не следует стремиться, чтобы [их] применяли самостоятельно...

...Так, когда в уши ударяет самостоятельное звучание псалтири<sup>2</sup> и авлоса [без слова], мы не прислушиваемся [к нему].

Здесь же следует вспомнить слова Платона (*Plat. Resp.* III 400a), который был убежден, что

τὸν πόδα τῷ ... λόγῳ ἀναγκάζειν ἔπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί καὶ μέλει.

стопа и музыка должны следовать за словом, а не слово за стопой и музыкой.

Знаменитый философ в экстазе дискуссии или из-за напряженного эмоционального состояния не обратил внимания, что стопа и слово – не отдельные детали ритмической организации, как следует из его утверждения. Ведь стопа – размер и смысловая единица, посредством которой организовывался поэтический текст. Но эта неточность никак не влияет на понимание идеи Платона и его современников о взаимоотношениях музыки и слова.

<sup>1</sup> Буквально: «мелос и ритм». Эти два термина в античных источниках нередко являлись синонимами «музыки» и «танца», поскольку при буквальном толковании получается, что «музыка» и «мелодия» (что часто обозначает термин «мелос») существуют отдельно от ритма.

<sup>2</sup> «Псалтирий» (τὸ ψαλτήριον) – название одного из древнеэллинических струнных инструментов. Кроме того, термин «псалтирий» фигурирует в историческом инструментоведении также и как общее название для группы струнных инструментов, звучание которых осуществляется без плектра. Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.

Абсолютная гегемония слова привела к тому, что на авторство музыки в течение длительного исторического периода вообще не обращали никакого внимания, и музыкально-поэтическая композиция рассматривалась всецело как принадлежащая автору слов. Такая тенденция укреплялась благодаря также и тому, что в различных городах и географических регионах один и тот же поэтический текст мог распеваться на неодинаковые мелодии, созданные различными музыкантами<sup>3</sup>. И поэтому нет ничего удивительного, что в сознании современников почти всегда авторство песнопений отождествлялось исключительно с деятельностью поэтов. Такое видение этой ситуации было поддержано и закреплено в новоевропейских научных воззрениях филологов.

Поэтому тематика данного раздела монографии требует обсуждения этой непростой проблемы. Следовательно, прежде чем перейти непосредственно к освещению основного вопроса данной главы, необходимо хотя бы кратко проанализировать сложившуюся в науке позицию и основные свидетельства, благодаря которым она сформировалась.

## § 1.

### Поэтическая мистификация в классической филологии

Прежде всего необходимо познакомиться со свидетельствами, ставшими основной причиной филологической мистификации.

Например, по общепринятому мнению, зафиксированному Павсанием<sup>4</sup> (*Paus. Gr. descr. IX 27, 2*), было известно, что полумифический Олен Ликийский (Ὠλήν ὁ Λυκιάκος)<sup>5</sup>

τοὺς ὕμνους τοὺς ἀρχαιοτάτους ἐποίησεν    создал для эллинов самые древние гимны.  
Ἑλλήσιν.

При анализе таких свидетельств постоянно возникает вопрос: Олен сочинял текст или музыку этих гимнов, либо был создателем обоих средств художественного воплощения?

Тот же вопрос возникает и при знакомстве с фрагментом из стиха древней поэтессы Бойо (Βοίω), посвященного Олену и процитированного Павсанием (*Ibid. X 5, 8*):

Ὠλήν θ', ὃς γένετο πρῶτος Φοῖβοιο προφάτας,  
πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτάναντ' αἰοιδάν.  
(«Олен же, который был первым Фебовым<sup>6</sup> пророком,  
Первый смастерил из древних стихов песнь»).

На основании комплекса приведенных поэтических строк невозможно сказать, был ли Олен музыкантом или поэтом. Ведь, согласно первой информации, он должен восприниматься как поэт, создатель гимнов. А содержание второй ясно говорит о том, что он «смастерил из стихов песнь», то есть был композитором. При анализе таких сообщений необходимо постоянно учи-

<sup>3</sup> См. Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. II. С. 587–591.

<sup>4</sup> Павсаний Магнесийский (Παυσανίας ὁ Μαγνήσιος) – путешественник и географ II в., автор выдающегося труда «Описание Эллады» (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος).

<sup>5</sup> Ликия (Λυκία) – область на юго-западном побережье Малой Азии.

<sup>6</sup> «Феб» (Φοῖβος – «лучезарный») – эпитет Аполлона.

тывать, что это поэтическое описание деятельности автора, в котором используются различные художественные приемы.

Однако абсолютное большинство источников в качестве создателей античных песнопений указывают на поэтов.

Очевидно, обсуждение этой проблемы целесообразно начать со сведений, касающихся самого раннего среди поэтов постгомеровской эпохи, Тиртея Афинского (Τυρταῖος ὁ Ἀθηναῖος), жившего в VII в. до н. э. Это древнеэллинический элегический поэт, искусство которого целиком было поставлено на службу спартанскому государству и его армии.

Среди многих сообщений, касающихся его, существует свидетельство такого содержания (*Polluc. IV 107*):

τριχορίαν δὲ Τύρταιος ἔστησε, τρεῖς  
Λακῶνων χορούς, καθ' ἡλικίαν ἐκάστην,  
παῖδας ἄνδρας γέροντας.

Тиртей установил «трихорие» – три хора спартанцев, каждый [из которых состоял из людей] по возрасту: детей, мужчин, старцев.

Можно предполагать, что здесь речь идет не о делении одного хора на три группы, а об исполнении песнопений Тиртея хористами различных возрастов. Подобная дифференциация музыкального репертуара соответствовала сложившимся в Спарте воззрениям, согласно которым для каждого возраста были свои песнопения, способствовавшие укреплению «спартанского духа». Так, по свидетельству Плутарха (*Plut. Licurg. 21*),

Τριῶν γὰρ χορῶν κατὰ τὰς τρεῖς ἡλικίας  
συνισταμένων ἐν ταῖς ἑορταῖς,  
ὁ μὲν τῶν γερόντων ἀρχόμενος ἦδεν·  
Ἄμμες πόκ' ἡμεῖς ἄλκιμοι νεανῖαι

На праздниках организовывались три хора по трем возрастам.

Начиная, [хор] старцев запевал:  
«Когда-то мы были молоды [и] отважны».

ὁ δὲ τῶν ἀκμαζόντων ἀμειβόμενος ἔλεγεν·  
Ἄμμες δὲ εἰμεν· αἱ δὲ λῆς, πείραν λαβέ.

Сменяя [их], достигшие зрелости пели:  
«А мы теперь [отважны], если хочешь, захвати [нас и] испытай».

ὁ δὲ τρίτος ὁ τῶν παίδων·  
Ἄμμες δὲ γ' ἐσόμεσθα πολλῶ κάρρονες.

А третий [хор] мальчиков [продолжал]:  
«Ведь мы будем гораздо сильнее».

Если даже это деление по возрастам осуществил Тиртей, то вряд ли следует считать, что это было сделано на основе каких-то музыкальных критериев.

Как можно установить по источникам, элегии поэта Тиртея стали песнями спартанского войска. Поэтому совершенно логично сообщение историка рубежа IV–III вв. до н.э. Филохора, сохранившееся в сочинении Афиenea (*Athen. XIV 630e – 631a, § 29*):

Φιλόχορος δὲ φησιν κρατήσαντας  
Λακεδαιμονίους Μεσσηνίων διὰ τὴν Τυρ-  
ταίου στρατηγίαν ἐν ταῖς στρατείαις ἔθος  
ποιήσασθαι,

Филохор говорит, когда спартанцы благодаря [поэтическому]<sup>7</sup> руководству Тиртея одолели мессенцев, они сделали своим обычаем в походах [такую традицию]:

<sup>7</sup> Эта вставка – естественное следствие содержания, чтобы читатели, знакомящиеся с данным переводом, не подумали, что Тиртей был также военачальником.

ἄν διεπνοοιήσωνται καὶ παίωνίσωσιν, съев пищу и пропев «пеан», каждому  
ἄδειν καθ' ἕνα <τὰ> Τυρταίου. [приходилось] петь [песнопение] Тиртея.

Итак, античная история представляет Тиртея как творца стихов и частично в качестве некоего музыкального оформителя распевающихся вокальных жанров. Однако насколько его деятельность в этой области действительно связана с подлинным музыкальным творчеством, по данным письменных источников невозможно установить.

Принято также считать, что поэтесса рубежа VII–VI вв. Сапфо являлась творцом поэзии и музыки. Согласно источникам, ей принадлежат свадебные песни «эпиталамии»<sup>8</sup>, исполнявшиеся хором девушек и юношей, стоявших перед комнатой, в которую удалялись молодожены после праздничного застолья. По существовавшему мнению, Сапфо сочиняла также гимны в честь богов. Был известен ее «Гимн Афродите» и посвященные эпиграммы. Более того, в одном источнике (*Ps.-Plut. De mus.* 1136c – d) сказано, что

Σαπφὸ πρῶτην εὑρεσθαι τὴν Μίξολυδιστί. Сапфо первая изобрела [стиль<sup>9</sup>] по-миксолидийски.

То есть, не «чисто лидийский», основанный на традициях и интонациях музыкальной культуры Лидии (Λυδία)<sup>10</sup>, а «смешанно-лидийский», что означает не ограниченный одними стилевыми особенностями, а, возможно, даже «соединенный» с особенностями музыкального искусства других народов.

Конечно, каждый из современных искусствоведов знает, что любой стиль музыки не создается творчеством одного человека, будь он поэтом или музыкантом. Но не следует забывать, что приведенное мнение древних появилось лишь тогда, когда искусствоведение делало свои первые шаги. Поэтому данную информацию нужно воспринимать с учетом этого обстоятельства. Таким образом, совершенно очевидно, что и поэтесса Сапфо представлялась в античном мире как творец поэзии и музыки.

Более того, в византийской энциклопедии «Суда» сказано:

...καὶ πρῶτη πλήκτρον εὑρεν. ...и она первая изобрела «плектр».

Как известно, «плектр» (τὸ πλήκτρον) в древности представлял собой пластинку, посредством которой приводились в движение струны и извлекался звук на многих струнных инструментах. Отсюда нетрудно сделать вывод, что в античную эпоху Сапфо рассматривалась и как исполнитель на каких-либо струнных инструментах, поскольку в противном случае она не могла бы изобрести «плектр». Значит, современники верили, что она не только распевает свои стихи, но и сопровождает этот творческий акт игрой на струнном инструменте. Однако убежденность ее современников в справедливости такого возрения еще не является доказательством его достоверности, поскольку нет никаких конкретных свидетельств (кроме поэтических) о музыкальном творчестве Сапфо. А поэтические указания нельзя принимать как реальность, поскольку любая поэтизация – результат творческого воплощения художественного образа, создающегося с учетом задач, стоящих перед автором, а не воплощение подлинной реальности.

<sup>8</sup> Об этом жанре см. предыдущую главу.

<sup>9</sup> Scil. ἡ ἄρμονία.

<sup>10</sup> Лидия (Λυδία) – одна из стран Малой Азии.

Небезынтересна аналогичным образом представленная в источниках поэтико-музыкальная деятельность мастера этого же исторического периода (рубежа VII–VI вв. до н. э.), известного под именем Стесихора Гимерийского (Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος)<sup>11</sup>. Принято считать, что под таким прозвищем в историю античного искусства вошел поэт, кифарод и композитор Тисий (Τισίας).

Согласно информации письменных памятников, он прославился в новаторском переустройстве хорового исполнения, за что и получил прозвище Стесихора (Στησίχορος). Начальная часть этого имени произошла от глагола ἵστημι («ставить», «расставлять»). Таким образом, «псевдоним» Стесихора – «говорящее имя», которое этимологически подразумевало «установщик хора».

Сообщается, что до Стесихора формы хоровой музыки состояли, как правило, из нескольких строф. При исполнении одной строфы, которая могла представлять собой музыкально-поэтическое построение различных размеров, поющих и танцующий хор двигался слева направо. Когда одна строфа завершалась, хор изменял направление движения и исполнял новую строфу, называвшуюся уже «антистрофой» (ἀντιστροφή). А после ее завершения вся музыкальная форма, состоящая из двух строф, многократно повторялась, но только уже с другим текстом. Все это, безусловно, способствовало созданию некоего однообразия, что снижало уровень художественно-эмоционального воздействия таких произведений. Чтобы избежать этого, после исполнения строфы и антистрофы Тисий ввел новый раздел, названный «эподом» (ἐπωδός)<sup>12</sup>. Однако во время его пения хор уже не двигался, а стоял, как нередко стояли кифароды во время пения под кифару. В крупных произведениях такая структурная триада могла повторяться несколько раз.

Совершенно очевидно, что подобную работу мог осуществить не только музыкант. Но именно на основе такой, явно поверхностной информации в древние времена считалось, что Стесихор поэт, кифарод и композитор.

Аналогичный вывод касается и других поэтов. Например, Плутарх в одном из своих сочинений называет поэтессу V в. до н. э. Миртис из Антедония (Μυρτίς ἡ Ἀνθηδονία) «создательницей песен» (ποιήτρια μελῶν. – *Plut. Quasten. Graec. 300f, § 40*). Однако одного этого утверждения, даже такого основательного историка, как Плутарх, явно недостаточно, чтобы принять его как отражающего реальность. А поскольку нет никаких других доказательств, ни прямых, ни косвенных, подтверждающих его высказывание, эту фразу справедливее всего толковать как одно из распространенных в Античности воззрений на композиторскую деятельность поэтов.

Почти то же самое в сознании древних эллинов было связано с сформировавшимся образом поэта VII–VI вв. до н. э. Ариона Метимнского (Ἀρίων Μηθυμναῖος), миф о котором излагался в одном из предыдущих разделов монографии. В византийской энциклопедии «Суда», основанной на античных источниках, о нем сообщается такая информация:

ἔγραψε δὲ ἄσματα, προοίμια εἰς ἔπη β'. Он написал песни, [а также] вступления к двум эпическим поэмам.

<sup>11</sup> Гимера (Ἱμέρα) – город, располагавшийся на северном побережье Сицилии.

<sup>12</sup> Не путать с существительным «эпода» (ἡ ἐπωδή – «заклинание», «волшебная песнь»).

Λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρέτης  
γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι,  
καὶ διθύραμβον ἄσαι, καὶ ὀνομάσαι τὸ  
δόμιον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους  
εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντες.

Утверждается [также], что он, [будучи]  
изобретателем трагического стиля, пер-  
вый учредил хор, спел дифирамб, дал на-  
звание тому, что пелось хором, и вывел  
[на сцену] сатиров, говорящих стихи.

Согласно этому тексту, Арион был не только поэтом, но также певцом. Что же касается музыки дифирамба, который он спел, то, несмотря на полное молчание этого источника по данному вопросу, никто из современников не сомневался, что это также результат творчества Ариона. Ведь по общепринятому в Античности мнению, поэт это одновременно и композитор, а зачастую – и исполнитель.

Композиторская профессия обозначалась термином «мелопой» (ὁ μελοποιός), образованным соединением существительного τὸ μέλος («мелос») и глаголом ποιέω («делать», «создавать»). В целом же это определение «творца мелоса».

При обсуждении проблемы поэтов-композиторов важно обратить внимание на предание, передававшееся в древности о Пиндаре (Πίνδαρος), выдающимся поэте рубежа VI–V вв. до н. э. По сложившимся в Античности представлениям, он должен был обязательно быть одновременно и поэтом, и композитором. Он прославился тем, что его стихи в честь победителей на Олимпийских, Пифийских, Немейских и Истмийских соревнованиях превратились в песни, распевавшиеся современниками. Более того, по свидетельству сохранившегося анонимного «Жизнеописания Пиндара», в детстве он учился играть на авлосе, так как его дядя, по имени Скопелин, был авлетом<sup>13</sup>:

...τινὲς δὲ τὸν Σκοπελίην πατέρα αὐτοῦ  
γενέσθαι καὶ αὐλητὴν ὄντα τὴν τέχνην  
διδάξαι.

...некоторые [говорят], что Скопелин  
был его дядей и, будучи авлетом, учил  
[Пиндара этому] искусству.

И здесь неважно, что появилось явное несоответствие, поскольку пиндаровские стихи распевались в сопровождении струнных инструментов, а его обучали играть на духовом инструменте. Очевидно, главная задача этого «Жизнеописания» заключалась в том, чтобы сблизить деятельность поэта с музыкой. И, конечно, в представлении современников Пиндар, как и многие другие поэты, был также певцом, исполнявшим свои распеваемые стихи. Так вот, предание гласит (*Pind. Carm. c. fr. 321*):

Ἐρωτηθεὶς πάλιν ὑπὸ τινος, διὰ τί μέλη  
γράφων ἄδειν οὐκ ἐπίσταται, εἶπεν·

Когда кто-то спросил [Пиндара], почему,  
сочиняя музыку, он не умеет [ее] петь, он  
сказал:

καὶ γὰρ οἱ ναυπηγοὶ πηδάλια κα-  
τασκευάζοντες κυβερνᾶν οὐκ ἐπίστανται.

«Ведь и кораблестроители, делающие  
кормовые весла, не умеют управлять  
[кораблем]».

Возможно, этот рассказ был создан уже на закате Античности, когда многие стали постепенно понимать всю условность сложившихся представлений в этой области. Хотя Секст Эмпирик (*Sext. Empir. Adver. math. VI 13*) признавал, что

...καὶ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται.

...и поэты называются композиторами.

<sup>13</sup> Цитата приводится по изд.: *Pindari. Carmina cun fragmentis*. Ed. Snell. Lipsiae, 1953, p. 319.



Но, как известно, искусствоведение всегда придерживалось традиций, а в античную эпоху эта тенденция действовала весьма активно.

Не последнюю роль в формировании этих ошибочных представлений сыграла трактовка полисемантического термина «пойет» (ὁ ποιητής – «создатель», «творец», «мастер», «сочинитель», «исполнитель»). В каждом отдельном тексте его значение зависит от конкретного содержания. В эпоху Древней Эллады, со времен синкретического искусства, так обозначался создатель поэтико-музыкально-танцевального произведения. Об этом можно прочесть у Платона (*Plat. Symp.* 205c), который жил уже в более поздний исторический период, но был также приверженцем архаичных эстетических критериев (хотя танец он уже не упоминает при установлении авторства):

...ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τοῦ ὅλου ὀνόματι προσ-αγορεύεται.

ποίησις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόριον τῆς ποιήσεως ποιηταί.

...от всего творчества отделена одна область, касающаяся музыки и стихов, [которая] именуется названием всего [творчества].

Ведь только это называется творчеством, и «поэты» – те, кто занимается этой областью творчества.

Таким образом термин «поэты», по мнению Платона, относится и к творцам стихов, и к создателям музыки. Есть много свидетельств, что и композитор в античных источниках определяется как «поэт». Но один из самых убедительных из них находится в трактате Псевдо-Аристотеля<sup>14</sup> (*Ps.-Arist. Probl.* XIX 20), где утверждается, что

πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσην ἀπαντῶσι.

все хорошие «поэты» часто обращаются к «месе».

Дело в том, что «меса» (μέση – здесь «центральная») – важная ступень античной музыкальной системы. Во-первых, она являлась основным «устойчивым» звуком конкретного тетрахорда, а любая ступень системы, выполняющая в каждом тетрахорде такую же функцию, квалифицировалась как «месоподобная» (месοειδής). Кроме того, по свидетельству источников, «меса» является неким «акустическим центром» музыкальной системы, именно по этому звуку зачастую настраивались музыкальные инструменты. Вот что пишется об этом в том же источнике (*Ibid.*):

Διὰ τί, ἐὰν μὲν τις τὴν μέσην κινήσῃ ἡμῶν, ἀρμόσας τὰς ἄλλας χορδὰς, καὶ χρῆται τῷ ὄργανῳ, οὐ μόνον, ὅταν κατὰ τὸν τῆς μέσης γένηται φθόγγον, λυπεῖ καὶ φαίνεται ἀνάρμοστον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἄλλην μελωδίαν·

ἐὰν δὲ τὴν λιχανὸν ἢ τινα ἄλλον φθόγγον, τότε φαίνεται διαφέρειν μόνον, ὅταν κἀκείνη τις χρῆται;

Отчего, если кто-то из нас изменит «месу», когда другие струны настроены, и будет пользоваться инструментом, то раздражает и оказывается негармоничным [звучание] не только когда возникает звук «меса», но и остальная мелодия.

Если же [кто-то из нас изменит] «лиханос»<sup>15</sup> или какой-то другой звук, тогда обнаружится, что отличается только он, когда им кто-то пользуется?

<sup>14</sup> О двух письменных памятниках, дошедших до нас под именем Аристотеля, см. гл. IV, § 1.

<sup>15</sup> «Лиханос» (ἢ λιχανός) – ступень III тетрахорда, функция которой связана с тяготением к ступени I более высокого тетрахорда.

Второй абзац этого фрагмента завершается вопросом, который не требовал ответа, поскольку для всех музыкантов было очевидно: если неправильно настроен центральный звук системы, «меса», то весь музыкальный материал звучит фальшиво. Если же этот недостаток затронул какую-то другую ступень ладового тетрахорда, то фальшиво звучит только она.

Все это свидетельствует о том, что когда в данном источнике утверждается «все хорошие “поэты” часто обращаются к “месе”», то это говорит о том, что в данном случае подразумевается даже не музыкант-исполнитель, а композитор.

Поэтому систематический перевод во всех случаях ὁ ποιητής как «поэт», искажает творческую картину Античности.

Музыкальные же сведения, касающиеся деятельности поэта VI в. до н. э. Ивика Регийского (Ἴβυκος ὁ Ῥηγίσιος)<sup>16</sup>, считавшегося автором текстов хоровых «эпиникиев» и «энкомиев», вообще можно охарактеризовать как фантазию. Согласно источникам, он был даже изобретателем струнного инструмента, называвшегося «самбикой»<sup>17</sup>. Таково сообщение, которое было зарегистрировано историком IV в. до н. э. Неантом из Кизика<sup>18</sup> и сохранилось в трактате Афинейя. При рассказе о «самбике» там сказано (*Athen.* IV 175e, § 77):

τοῦτο δὲ τὸ ὄργανον Νεάνθης ὁ Κυζικηνὸς ἐν αἰῶνι Ἐρωῶν εὕρημα εἶναι λέγει Ἰβύκου τοῦ Ῥηγίνου ποιητοῦ, ὡς καὶ Ἀνακρέοντος τὸ βάρβιτον.

Неант из Кизика говорит в первой [книге своих] «Времен года», что этот инструмент – изобретение поэта Ивика Регийского, как «барбитон» – [изобретение] Анакреонта<sup>19</sup>.

Если принимать эту информацию как достоверную, тогда может сложиться впечатление, что второй специальностью некоторых античных поэтов было изобретение струнных инструментов. Проверить подлинность таких сведений крайне трудно. Например, один из сохранившихся у Афинейя (*Ibid.* XIV 635c, § 37) стихов поэта Анакреонта говорит о том, что он в своем творчестве уделял внимание не барбитону, а совершенно иному инструменту:

Ψάλλω δ' εἴκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων.

Я бряцаю, имея «магадис»<sup>20</sup> с 20 струнами.

Что же касается изобретения, приписываемого поэту Ивику, то в энциклопедии «Суда» сообщается та же самая информация, согласно которой Ивик

πρῶτος εὗρε τὴν καλουμένην σαμβύκην· εἶδος δὲ ἐστὶ κιθάρας τριγώνου.

первый изобрел так называемую «самбику», [которая] является разновидностью треугольной кифары.

<sup>16</sup> Регий (Ῥήγιον, лат. Rhegium или Региум) – город в итальянской области Бруттии.

<sup>17</sup> Подробнее об этом и о других инструментах, упоминающихся в этом разделе см. Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.

<sup>18</sup> Кизик (Κύζικος) – город на полуострове Мисийского побережья Мраморного моря.

<sup>19</sup> Анакреонт – древнеэллинический поэт VI в. до н. э.

<sup>20</sup> «магадис» (ἡ μάγαδις) – струнный инструмент треугольной формы. См. Reinach Th. *Lyre // Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. Ch. Daremberg et Edm. Sotillo. I–VI. Paris 1907. P. 1437–1451. Michaelides S. *The Music of Ancient Greece*. An Encyclopaedia. London 1978. P. 195. Landels J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*. London and New York, 2001. P. 74.

Но это не удивительно, поскольку византийская энциклопедия «Суда» передает всегда информацию, распространенную в античные времена, но без проверки ее достоверности.

Конечно, такие сообщения нельзя принимать как истинные, поскольку они – следствие той же гегемонии слова. Именно его верховенство способствовало распространению воззрений, согласно которым автор текста являлся не только создателем музыки, на которую распевался стих, но и исполнителем этого жанра, поющим песню и аккомпанирующим себе на струнном инструменте. Более того, как мы видим, при таких представлениях ничто не мешало в ту эпоху поверить, что тот же поэт мог сам изобрести даже инструмент, звуками которого он сопровождал свое пение.

Если следовать такой явно поэтической традиции, то нужно верить, что знаменитый русский поэт Николай Алексеевич Некрасов всю жизнь был исполнителем на лире, поскольку он сам признался:

Я лиру посвятил народу своему.  
Быть может я умру неведомый ему.

Более того, великий Пушкин не скрывал, что «чувства добрые я лирой пробуждал».

Следуя буквальному пониманию пушкинских текстов, появляются все основания, чтобы великого русского поэта признать певцом-новатором. Ведь он сам утверждал: «Я гимны прежние пою».

При таком толковании окажется, что знаменитый русский поэт Николай Некрасов призывал всех коллег-стихотворцев обучаться игре на лире с вполне определенной целью:

К народу возбуждать вниманье сильных мира –  
Чему достойнее служить могла бы лира?..

В античную эпоху так и получилось: поэтическая информация перешла не только в литературные источники, но и в научные работы.

К сожалению, современные исследователи античной литературы не учитывают специфики поэтического описания реальности и зачастую следуют подобным стихотворным преданиям. В результате получается, что, по мнению филологов, «поэт должен был в себе совмещать и автора слов, и композитора, и даже хормейстера»<sup>21</sup>. Таким образом, складывается мнение, что античные поэты были «полиспециалистами», одновременно работавшими в различных творческих сферах.

Вначале может показаться, что это соответствует нормам античной жизни. Как уже указывалось, знаменитый Клавдий Птолемей был не только астрономом, но также математиком и теоретиком музыки. Известный математик Никомах Герасский работал также и в области музыкознания. Страбон был географом и историком. Этот список можно было бы без труда продолжить. Но он нисколько не объяснит аналогичную ситуацию в искусстве, поскольку у науки и искусства различные задачи и поэтому неодинаковые методы их решения.

Вообще иногда приходится задумываться над утверждениями некоторых филологов, которые трудно соотносить с научными воззрениями. Так, например, в одном издании, которое было «допущено министерством выс-

---

<sup>21</sup> Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1969. С. 119.

шего и среднего специального образования СССР в качестве учебного пособия для студентов филологических специальностей университетов и педагогических институтов», можно было прочесть: «Древность не знала различия между песней и стихотворением, так как вся поэзия была песенной»<sup>22</sup>.

Конечно, не исключено, что среди античных источников можно встретить подобное утверждение, истоки которого восходят к мифической или полумифической эпохам. Более того, такое высказывание могло принадлежать вполне реальному человеку. Но прежде чем его принять, целесообразно проанализировать содержание такой информации. Ведь если согласиться с ней, то непонятно, почему до нас дошли тексты стихотворений античных поэтов, но без музыки. Значит, прежде чем они распевались, образцы поэзии существовали в форме стихов. А кто может поверить, что они никогда не были известны в таком виде, а сразу становились песнями? Подобное толкование аналогично тому нелепому утверждению, что люди сначала пели, а лишь спустя много времени научились говорить.

Кроме того, иногда приходится удивляться смелости некоторых филологов, обсуждающих проблемы, выходящие за рамки их специализации. Вот лишь один пример подобного рода: «Древнейшая поэзия складывалась в синкретизме ритмов движения и звучания, где ведущим был ритм движения и в музыкальном сопровождении основным было отбивание такта, т. е. аккомпанемент ударных инструментов»<sup>23</sup>.

Следуя содержанию этого высказывания, приходится поверить, прежде всего, что древнейшая песня существовала без текста, поскольку в перечисленных элементах он даже не упомянут. Кроме того, нужно огорчить автора такой трактовки художественного синкретизма и сообщить ему, что ни античная музыкальная практика, ни древняя теория музыки не знали такого новоевропейского понятия, как «такт», а ритмическая организация осуществлялась иными методами. Остается только удивляться неведению автора, который не знает, что лира никогда не могла выполнять функции ударных инструментов. А поэтому ей никогда не поручалась такая задача. И, конечно, нужно сожалеть, что автор анализируемого текста не привел никаких доказательств существования вокального жанра с аккомпанементом ударных инструментов, о чем он указывает в процитированном отрывке. Ведь такая разновидность вокального жанра никем не была обнаружена в источниках, и вряд ли она там присутствовала.

Таким образом, как представляется, требуется пересмотр многих воззрений на специфику античных музыкальных жанров и, прежде всего, более основательно изучить проблему авторства их музыки.

Поэтому данный параграф нельзя завершить без освещения крайне важной проблемы: если поэты не сочиняли музыку к своим текстам, как утверждаетея на страницах данной монографии, то кто же был ее создателем? Ведь их стихи превращались в песни, после чего они распевались. Эти свидетельства столь очевидны, что сомневаться в их информации невозможно. Следовательно, задача состоит в том, чтобы понять, кто же все-таки выполнял функции композиторов при создании этих вокальных жанров.

---

<sup>22</sup> Чистякова Н. А. Лирическая поэзия // Н. А. Чистякова, Н. В. Вулих. История античной литературы. М., 1972. С. 60.

<sup>23</sup> Чистякова Н. А. Мелическая поэзия // Там же. С. 75.

К счастью, история сохранила ряд свидетельств, которые помогают решить обсуждаемую проблему<sup>24</sup>. Целесообразно начать рассмотрение этих источников, освещающих данный вопрос в сфере античной театральной жизни. Ведь подобно тому, как в приведенных письменных документах утверждается, что поэты являлись одновременно и композиторами, создающими музыку для своих стихов, так и драматургам и комедиографам приписывалось создание музыки, звучавшей в театральных постановках.

Так, например, в одном из анонимных позднеантичных или даже уже византийских памятников, посвященных античной трагедии (*De trag. 5*)<sup>25</sup> и основанном на еще сохранившихся во времена жизни автора этого источника древних документах, сообщается:

χρῶματι δὲ οὐδεὶς φαίνεται κεχρημένος      Никто из трагиков, вплоть до Еврипида,  
τῶν τραγικῶν ἄχρις Εὐριπίδου μαλακὸν      не пользовался хроматикой, ибо харак-  
γὰρ τὸ ἦθος τοῦ γένους τούτου.              тер этого лада изнеженный.

Это означает, что в сознании античной эпохи Еврипид был не только автором трагедий, но и творцом музыки, звучавшей на театральной сцене при исполнении спектакля.

Точно так же в эпоху Античности воспринималось творчество младшего современника Еврипида – драматурга рубежа V–IV в. до н. э. Агафона (*De trag. 5*):

Πρῶτος δὲ Ἀγάθων τὸν Ὑποδῶριον τόνον      Агафон первый ввел в трагедию гиподо-  
εἰς τραγῳδίαν εἰσήνευκε καὶ τὸν Ὑπο-      рийскую и гипофригийскую тонально-  
φρύγιον.    сти.

Вне зависимости от отношения к этому сообщению, где композитору приписывается абсолютно нереальный и невозможный акт внедрения в музыку двух конкретных тональностей, совершенно очевидно, что драматург Агафон здесь выступает и как создатель музыки<sup>26</sup>.

Аналогичные представления бытовали и в отношении творческой деятельности драматурга Софокла. В том же источнике (*Ibid.*) сказано:

Τοῦ δὲ Φρυγίου καὶ Λυδίου Σοφοκλῆς      Первым прикоснулся к фригийской  
ἤψατο πρῶτος.    и лидийской [тональностям] Софокл.  
Κέχρηται δὲ τῷ Φρυγίῳ διθυραμβι-      Однако фригийской он пользовался  
κώτερον.    [только как] более дифирамбической.

<sup>24</sup> Некоторые из этих материалов уже указывались автором данных строк (см.: *Герцман Е. В.* Введение в музыкальное антиковедение. Т. II. СПб., С. 432–435). Однако тематика текущего раздела требует нового их обсуждения. Кроме того, как известно, приверженность к традициям, вне зависимости от их достоинств и недостатков, всегда была характерной чертой многих гуманитарных наук, а в том числе как музыковедения, так и классической филологии. Поэтому отход от заблуждений требует неоднократного напоминания о подлинных аргументах. Это обстоятельство также способствовало повторному рассмотрению свидетельств источников.

<sup>25</sup> Подробнее о нем см.: *Герцман Е. В.* Византийский трактат о древнегреческой трагедии // *MOUSEION*. Профессору А. И. Зайцеву ко дню 70-летия. СПб. Издательство Санкт-Петербургского университета, 1997. С. 274–281.

<sup>26</sup> Наш современник может понять всю абсурдность этого сообщения, если сопоставит его с информацией, согласно которой какой-то композитор якобы впервые ввел в музыкальную практику ряд тональностей.

ὁ δὲ Ὑποφρύγιος καὶ ὁ Ὑποδῶριος Редки [в применении] по сравнению с ней  
σπάνιοι παρ' αὐτῇ εἶσιν ... διθυράμβῳ гипофригийская и гиподорийская...<sup>27</sup>  
προσήκοντες.

Не вдаваясь сейчас в столь же абсурдное содержание процитированного фрагмента<sup>28</sup>, обратим внимание, что в этом сообщении Софокл представлен композитором, излагающим музыкальный материал в различных тональностях.

Таким образом, есть все основания для вполне определенного вывода: драматурги рассматривались не только как поэты, создавшие свои трагедии, но и как композиторы, творцы музыки, звучавшей во время исполнения трагедий.

Для выяснения истины эту информацию нужно сопоставить с другими данными нескольких источников. Один из них, имеющий самое непосредственное отношение к обсуждаемой проблеме, эпиграфический документ, датирующийся приблизительно 260–252 гг. до н. э. В нем выписаны имена авлетов, участников спектаклей, представленных на так называемых «Амфиктионовых Сотериях»<sup>29</sup>:

Диофант Хиосский (Διοφάντος Χίος);  
Ксантипп, сын Мерагена, беотиец (Ξάνθιππος Μοιραγένου Βοιωτίας);  
Левкипп, сын Филонида, беотиец (Λεύκιππος Φιλωνίδου, Βοιωτίας);  
Лисандр, сын Декситея (Λύσανδρος Δεξιθέου);  
Орсилай, сын Гермеона, беотиец (Ὀρσίλαος Ἑρμαίωνος Βοιωτίας);  
Пантакл, сын Даалка, сикионец (Παντακλῆς Δαάλκου Σικυώνιος);  
Хариад, сын Хариада, афинянин (Χαριάδης Χαριάδου, Ἀθηναῖος);  
Клитий, сын Мендая, навкратиец (Κλύτιος Μενδαίου Ναυκρατίτης);  
Мелон, сын Мелона, гераклеец<sup>30</sup> (Μέλων Μέλωνος Ἡρακλειώτης);  
Филоксен, сын Геллана, тегеец<sup>31</sup> (Φιλόξενος Ἑλλάνος, Τεγεάτης);  
Филиск, сын Филона, беотиец (Φιλίσκος Φίλωνος Βοιωτίας).

Познакомившись с таким сводом имен авлетов, становится ясно, что создание музыки в театральных представлениях находилось в руках профессионалов. Конечно, при сопоставлении этой обширной информации с современной музыкальной практикой сразу же возникает сомнение. Ведь в этих

<sup>27</sup> В данном месте лакуна, и она не дает возможности понять взаимоотношение предыдущего текста с тем, который изложен далее: διθυράμβῳ προσήκοντες («относящиеся к дифирамбу»). Поэтому окончание цитаты опущено, но это никак не влияет на результаты проводящегося анализа.

<sup>28</sup> При активном желании вывести содержание данного отрывка из нелепой для него тональной смысловой плоскости в сферу фригийского и лидийского стилей также невозможно, поскольку в конце приведенной цитаты появляются термины «гиподорийский» и «гипофригийский», которые не могут быть связаны с античными музыкальными стилями, а являются названиями тональностей.

<sup>29</sup> Сотерии (τὰ Σωτηρία – «Спасения») – название праздничных соревнований, начавших проводиться со второй четверти III в. до н. э. в память о победе над «галастами» (οἱ Γαλάται), которые хотели ограбить Дельфийское святилище. Этот список собран из уникального собрания эпиграфических памятников, в котором отмечены участники самых разных музыкальных событий: Στέφανος. № 785, 1897, 1541, 1574, 1961, 1994, 2507, 2600, 1471, 1637, 2544, 2507.

<sup>30</sup> Наименование «Гераклея» (Ἡρακλεία) носили многие города, располагавшиеся в Южной Фессалии, во Фракии, в Македонии, на южном побережье Сицилии и в Вифинии. Из какого города этот музыкант – неизвестно.

<sup>31</sup> Тегея (Τεγέα) – город в Юго-восточной Аркадии.

источниках не сказано, что перечисленные авлеты были композиторами, поскольку они представлены только как исполнители. Безусловно, это современное толкование полученной информации. Однако, как покажет следующий раздел данной монографии, абсолютное большинство музыкантов, оставивших о себе след в истории, совмещали эти два творческих направления – исполнительское и композиторское.

Не следует также забывать, что в новоевропейской истории данная традиция была изменена из-за происшедших внедрений таких жанров, как опера, оркестровая и хоровая музыка и им подобные, где композитор не мог выполнять задачи исполнителя. Хотя древний обычай не ушел из музыкантского обихода. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить совмещение композиторской и исполнительской деятельности Моцарта, Паганини, Листа, Балакирева, А. Рубинштейна, Рахманинова, Скрябина, Шостаковича и других. Но если в новоевропейские времена по указанной причине не все могли совмещать обе деятельности, то в античную эпоху эта двойность была нормой музыкальной практики. И это также доказывает, что музыка древних спектаклей сочинялась музыкантами-профессионалами, а не драматургами.

При знакомстве с этими материалами может возникнуть вопрос о создателях песнопений для трагедийных хоров. Однако сохранилась документация, помогающая однозначно ответить на этот вопрос. Один из таких документов представляет собой посвятельную надпись из Истма<sup>32</sup>, датированную II в.<sup>33</sup>:

Ἡ βουλὴ καὶ δῆμος Μειλησίων Γ. Αἴλιον  
Θεμίωνα Θεοδότου υἱὸν νεικήσαντα  
Ἴσθμια, Νέμεα, κοινὸν Ἀσίας εἴ καὶ τοὺς  
λοιποὺς ἀγῶνας πᾶσι μόνον καὶ πρῶτον  
Εὐρεπίδην Σοφοκλέα καὶ Τιμόθεον  
ἐαυτῶ μελοποιήσαντα.

Совет и народ Милета [славят] Г(ая)  
Элия Темисона, сына Феодота, победив-  
шего на «Истмиях» и «Немеях», [а так-  
же] пять раз за союз [артистов] Азии и на  
остальных *агонах*, всего 89 раз. Он пер-  
вый, положивший на музыку [стихи] Ев-  
рипида, Софокла и Тимофея.

При обсуждении этой проблемы нельзя также забывать о «дидаскалах», то есть о тех, кого называли «учителями» трагедийных хоров (τραγικῶν χοροδιδάσκαλοι).

Так, например, уцелел остаток эпитафического памятника, освещающий одно из языческих богослужений в Дельфах. Оно проводилось в честь предсказательницы Пифии<sup>34</sup>, передававшей людям пророчества Аполлона, и было названо «Пифаида» (ἡ Πυθαΐδα). Как и многие аналогичные культовые ритуалы, Пифаиды совмещались с представлением трагедий и комедий, а нередко и музыкальных конкурсов. Пифаида, от которой сохранился указанный памятник, датированный 127 г. до н. э., проводилась аналогичным образом. Там зафиксирован ряд имен музыкантов, выступавших в качестве певцов (οἱ ᾄδοί) и дидаскалов трагедийного хора (χοροδιδάσκαλοι τραγικοί)<sup>35</sup>:

Клеон, сын Евмела, афинянин (Κλέων Εὐμήλου Ἀθηναῖος),  
Тимоксен, сын Археника, афинянин (Τιμόξενος Ἀρχενίκου, Ἀθηναῖος),  
Филот, сын Теоклея, афинянин (Φιλώτας Θεοκλέους, Ἀθηναῖος),  
Эвмед, сын Евгитона, афинянин (Εὐμήδης Εὐγείτονος Ἀθηναῖος).

<sup>32</sup> «Истм» (Ἴσθμός) – Коринфский перешеек.

<sup>33</sup> Греческий текст цитируется по изд. Στέφανης № 1132

<sup>34</sup> О ней см. гл. VI, § 1.

<sup>35</sup> См.: Στέφανης. № 965, 1461, 2423, 2573.

Это вполне естественно, так как именно певец, имеющий вокальный опыт, мог начать работу с хором по подготовке конкретного певческого репертуара того или иного спектакля. А кто может гарантировать, что руководители хоров не создавали песнопений из стихов драматургов? Если учитывать обычную для Античности исполнительско-композиторскую ситуацию, то это вполне естественный творческий акт.

Такая традиция продолжилась, когда Эллада стала частью Римской империи. Неизвестно, тот же принцип был ли у римлян издавна или они переняли его у греков. Обсуждаемая сейчас проблема частично отражена в некоторых так называемых «дидаскалиях» (Διδασκαλία – существительное, произошедшее от глагола διδάσκω – «обучать», «наставлять»).

К сожалению, в сохранившихся текстах позднеантичных и византийских лексикографов, освещающих данный вопрос, этот термин представлен почти моносемантическим. Так, в Словаре Гесихия о нем сказано: «Дидаскалия – совет, наставление» (Διδασκαλία: παραίνεσις, νουθεσία). А в византийской Энциклопедии «Суда» можно прочесть:

Διδασκαλεῖον τὸ σχολεῖον. Διδασκάλιον Διδаскалий – обучение, а дидаскалион – δέ, αὐτὸ τὸ μάθημα. это знание.

В античных же источниках ἡ διδασκαλία представлена также и как «разъяснение», и как «официальная информация»<sup>36</sup>. Принимая во внимание именно это значение данного термина, следует познакомиться с несколькими такими «дидаскалиями», то есть официальной информацией, посвященной комедиям римского комедиографа II в. до н. э. Теренция<sup>37</sup>.

Одна из них представляет создателей комедии «Свекровь» («Несуга») (*Terent. Com. P. 237*):

GRAECA. MENANDRU. ACTA. LYDIS. MEGALENSIBUS. S. IULIO. CAESARE. CN. CORNAL. DOLABELLA. AED. CUR.	[Комедия] греческая, [в традиции] Менандра <sup>38</sup> . Дана на Мегалийских играх <sup>39</sup> при кур[ульных] э[дилах] <sup>40</sup> Сексте Юлии Цезаре [и] Гн[ее] Корнелии Долабелле.
MODOS. FECIT. FLACCUS. CLAUDI. TIBIUS. PARIB. TOTA ACTA.	Мелодии для равных тибий сочинил Флакк, [раб] Клавдия.

Сохранилась и другая «дидаскалия», содержание которой относится к комедии Теренция «Братья» (*Adelphi*) следующего содержания (*Ibid. P. 285*):

GRAECA. MENANDRU. ACTA. LUDIS. FUNERALIBUS. LUCIO. AEMILIO. PAULO. QUOS. FECERE. Q. FABIUS. MAXUMUS. P. CORNELIUS. AFRICANUS.	[Комедия] греческая, [по традиции] Менандра. Дана на погребальных играх [в честь] Луция Эмилия Павла, которые провели К[винт] Фабий Максим [и] П[ублий] Корнелий Африканский.
EGERE. L. ATILIUS. PRAEN. L. AMBIVIUS. TURPIO.	Играли [актеры] Л[уций] Атилий Праен [и] Л[уций] Амбивий Турпион.

<sup>36</sup> См.: A Greek-English Lexicon. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996. P. 421.

<sup>37</sup> Их латинские тексты даны прописными буквами по аналогии с формой письма эпитафических памятников, в которых сохранились рассматриваемые дидаскалии.

<sup>38</sup> Менандр – древнегреческий комедиограф рубежа IV–III вв. до н. э., оказавший большое влияние на последующее развитие этого жанра.

<sup>39</sup> «Мегалия» – островок близ Неаполя.

<sup>40</sup> «Курульные эдилы» – одна из разновидностей местных властей (магистратов).



MODOS. FECIT. FLACCUS. CLAVDI.  
TIB. SERRANIS.

Мелодии сочинил [для] серранских тибий<sup>41</sup> Флакк, [раб] Клавдия.

Таким образом, становится ясно, что в обеих постановках музыку для этих спектаклей сочинил некий Флакк, бывший рабом неизвестного Клавдия.

Уцелело несколько сообщений, подтверждающих, что аналогичная ситуация существовала не только в сфере театра, но и в той области художественного творчества, которая принадлежала знаменитым поэтам. Рассказывая об истории внедрения в эллинскую музыкальную жизнь фригийского музыкального стиля, Афинея (*Athen.* XIV 624b, § 18) упоминает двух древнеэллинических поэтов – Алкмана (VII в. до н. э.) и Гиппонакта (VI в. до н. э.):

ταύτην δὲ τὴν ἁρμονίαν Φρύγες πρῶτοι εὔρον καὶ μετεχειρίσαντο.

διὸ καὶ τοὺς παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν ἀύλητὰς Φρυγίους καὶ δουλοπρεπεῖς τὰς προσηγορίας ἔχειν

Οἷός ἐστιν ὁ παρὰ Ἀλκμᾶνι Σάμβας καὶ Ἄδων καὶ Τῆλος, παρὰ δὲ Ἰππώνακτι Κίων καὶ Κώδαλος καὶ Βάβυς.

Первыми изобрели и пользовались этим стилем фригийцы.

Поэтому авлеты, [жившие] даже среди эллинов, носили фригийские имена, [более] подходящие рабам.

Например, у Алкмана [служили авлеты] Самб, Адон и Тэл, а у Гиппонакта – Кион, Кодал и Баб.

Таким образом, ничто не мешало Алкману и Гиппонакту иметь в своем распоряжении песнопения из своих стихов. Конечно, после знакомства с таким документом может возникнуть сомнение: ведь служили у поэтов авлеты, а их стихи чаще всего воплощались не в форме «авлодии», а средствами «кифародии». Чтобы разрешить такие сомнения, нужно учитывать ряд важных обстоятельств.

Во-первых, не следует забывать, что создание инструментального сопровождения для авлоса при определенной «аранжировке» всегда нетрудно переработать для лиры или кифары. Поэтому создание аккомпанемента для авлоса без особого труда можно было преобразовать в сопровождение струнного инструмента.

И во-вторых, не исключено, что нравственные нормы Древней Эллады, а впоследствии и Римской империи, способствовали частому упоминанию рабов-авлетов, и в то же самое время с осторожностью относились к распространению аналогичных сведений о таких же служащих, но свободнорожденных гражданах, играющих на струнных инструментах. Во всяком случае, анализируемая информация не единственная, и она находится в комплексе сохранившихся аналогичных сведений (*Ps.-Plut. De mus.* 1141, § 30):

Τὸ γὰρ παλαιὸν ἕως Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν συμβεβήκει τοὺς ἀύλητὰς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστοῦσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' ἀύλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις.

Получилось [так], что в древности до создателя дифирамбов Меланипида авлеты оплачивались поэтами, так как поэзия играла ведущую роль, а авлеты служили дидасками<sup>42</sup>.

Совершенно очевидна причина, по которой авлеты оплачивались поэтами. И это еще раз демонстрирует, что в абсолютном большинстве случаев

<sup>41</sup> Serranus – видоизмененное прилагательное (Sarranus), происшедшее от Sarra – древнего названия Финикии. Очевидно, в цитируемом источнике речь идет о разнородностях тибий, сделанных в Финикии.

<sup>42</sup> То есть учителями и наставниками. Подробнее о «дидаскалах» см.: Герцман Е. Введение в музыкальное антиковедение. Т. II. С. 291–308.

нет непосредственных доказательств участия поэтов в создании музыки для своих стихов. Конечно, такой вывод не должен пониматься как полное отсутствие поэтов-музыкантов. Подобные варианты могли существовать, но как типичное и всеобщее явление поэт создавал стихи, а музыкант – певческую мелодию и инструментальное сопровождение.

Создается такое впечатление, что классические филологи либо не знали о существовании таких документов, либо умышленно игнорировали их, чтобы не нарушать сложившуюся концепцию о поэтах-музыкантах.

Обсудив эту непростую проблему, необходимо перейти к основной цели данной главы, которая заключается в том, чтобы представить перечень наиболее выдающихся музыкантов и понять их вклад в музыкальную культуру Античности.

## § 2.

### «Первый, который» среди струнников

Комплекс сохранившихся письменных и эпиграфических памятников содержит имена почти 700 музыкантов разных профессий. Но в предлагаемом здесь небольшом каталоге упомянуты имена только тех, кто, согласно существовавшим в Античности воззрениям, явился зачинателем какого-либо жанра или вида музыкального искусства, а также музыкально-художественного направления. В большинстве источников такой музыкант представляется как *πρῶτῆ ἦν* («первый, который») отличился в какой-то конкретной области и стал ее «первооткрывателем».

Следует отметить, что внимание к таким личностям существовало на всем протяжении Античности. Оно было обусловлено вполне конкретной причиной. Комплекс всех материалов показывает, что для исторического мышления той эпохи, а значит и для ее науки, важно было установить исходную точку, от которой началось использование того или иного жанра, музыкального стиля и многих других художественных разновидностей. Как представляется, это помогало узнать не только «пионера-зачинателя» и приблизительно представить дальнейший процесс развития, но также и определить его «историческое место».

При знакомстве со всеми соответствующими материалами нужно учитывать, что большинство из них основано на традициях, чаще всего возникших по самым разным причинам и далеко не всегда на достоверных фактах. Но таков был научный уровень исторического музыкознания, и это не должно трактоваться как отсутствие науки о музыке. В связи с этим напомним еще один раз о том, что, несмотря на все дефекты античной концепции «гармонии сфер»<sup>43</sup>, у современных исследователей не возникает мысль, что пифагорейцы не занимались изучением астрономии как науки. Поэтому ознакомление с каталогом «первых, которые» также должно сопровождаться критериями, соответствующими древней эпохе.

Изложение этого каталога дифференцировано на области, в которых проявили себя «первые». И, конечно, его следует начать с представления тех, кто внес свой вклад в развитие самой популярной в Античности сферы – в музицирование на струнных инструментах.

---

<sup>43</sup> См. Интродукция, § 1.

Одним из первых нужно упомянуть полумифического музыканта по имени Лин (Λίνος)<sup>44</sup>. Согласно одной версии, он был рожден музой Уранией от Амфиомара, сына колебателя земли и бога морей Посейдона. Однако в сочинении античного мифографа, которого нынешние исследователи называют Псевдо-Аполлодором, сказано, что матерью Лина была не Урания, а муза Каллиопа, а отцом – речной божок Эагр, либо даже сам Аполлон (*Apollod. Bibl. I 3, 2*). Знаменитый римский поэт I в. до н. э. Вергилий (*Publius Vergilius Maro*) также передает традицию, согласно которой отцом Лина был Аполлон (*Vergilii Bukolica IV 57*).

Вместе с тем, в источниках зафиксированы два мифологических варианта, касающиеся Лина. Согласно одному из них (*Paus. Gr. descr. XXIX 6–7*),

μεγίστην δὲ τῶν τε ἐφ' αὐτοῦ καὶ ὅσοι  
πρότερον ἐγένοντο λάβοι δόξαν ἐπι-  
μουσικῆ,  
καὶ ὡς Ἀπόλλων ἀποκτείνει αὐτὸν ἐξι-  
σοῦμενον κατὰ τὴν ᾠδὴν.

[этот Лин] заслужил великую славу в му-  
зыке за его [сочинения, так как] он пре-  
взошел тех, кто был раньше.  
И поэтому [его] убил Аполлон за то, что  
он уравнился с ним в пении.

Знакомясь с этим сообщением, нельзя не обратить внимание на то, что его заключительная часть противоречит всей информации о деятельности Лина как музыканта, не только сочинявшего музыку, но и игравшего на струнном инструменте. Ведь само греческое слово λίνον («линон») обозначает «лён». Известно, что в архаичные времена струны делались из льна. Гомер, описывая знаменитый щит Ахилла, выкованный богом-кузнецом Гефестом, упоминает представленного там мальчика-кифарода, который «пел под прекрасный лён» (λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε. – *Homer. Il. XVIII 570*), то есть аккомпанировал себе на инструменте, струны которого сделаны из льна. Поллукс (*Polluc. IV 62*), перечисляя части струнных инструментов, при упоминании струн приводит λίνον («линон») наряду с тремя другими существительными, применявшимися для обозначения струны: «хорда» (ἡ χορδή – «кишка»), «линон» (τὸ λίνον – «лён»), «митос» (ὁ μίτος – «нить»). Таким образом, само происхождение имени Лина показывает, что его образ тесно связан с инструментальным музицированием. Поэтому конец процитированного предания, запечатленного в сочинении Павсания и указывающий на то, что Лин достиг мастерства Аполлона в пении, противоречит всему комплексу свидетельств об этом музыканте.

В том же сочинении Павсания приводится также и другой вариант предания, связанный с именем Лина (*Paus. Gr. descr. XXIX 9*):

Λέγεται δὲ καὶ ἄλλα τοιάδε ὑπὸ Θεβαί-  
ων ὡς τοῦ Λίνου τούτου γένοιτο ὕστερον  
ἕτερος Λίνος καλούμενος Ἴσμηνίου,

καὶ ὡς Ἡρακλῆς ἔτι παῖς ὦν ἀποκτείνει-  
εν αὐτὸν διδάσκαλον μουσικῆς ὄντα.

Среди фиванцев и других [людей] го-  
ворят о таком, как Лин, который жил  
позднее [и] назывался Лином, сыном  
Исмения,

и будто еще будучи мальчиком Геракл,  
обучаясь у него музыке, убил его.

При осмыслении этого предания нужно учитывать, во-первых, что отец этого Лина, Исмений (Ἴσμηνίας), – не мифологический, а знаменитый

<sup>44</sup> Не повторяя тех сведений о нем, которые зафиксированы об этом музыканте в трактате Геродота и были представлены в Интродукции (§ 2).

реальный древнеэллинический авлет, восхищавший современников своей музыкой и ее исполнением. Согласно свидетельству Плутарха Херонейского, он жил во времена правления отца Александра Македонского Филиппа (IV в. до н. э.).

По сведениям источников, Лин являлся изобретателем в одних письменных памятниках – трехструнной лиры, а в других – четырехструнной. В них также сообщается, что Лин добавил к старой разновидности лиры еще одну струну (*Plin. Nat. hist. VII 204*).

Вряд ли после знакомства со всем сводом источников у кого-то может появиться сомнение в реальности Лина.

Поэтому следует признать, что исследование преданий античной эпохи – не свидетельство низкого уровня развития исторического музыковедения, а его особенность, анализ которой способен дать много важных сведений. Поэтому следует отказаться от бытующего в новоевропейском музыковедении негативного отношения к мифологической форме фиксации исторического материала<sup>45</sup>. В древних музыкальных цивилизациях она была естественным и важным средством информации, а также способом хронологического осмысления того периода музыкально-исторического процесса, который, по сложившимся воззрениям, проходил в те времена, которые в новоевропейской истории квалифицируются как «доисторический период» (франц.: *période préhistorique*; немец.: *prähistorische Zeit*; англ.: *prehistory period*). То есть до той «точки отсчета», когда, согласно бытовавшему мнению, не было возможности хронологически систематизировать происходившие музыкально-исторические явления.

В одном из малоизвестных источников представлен знаменитый Орфей (Ὀρφεύς) – легендарный древнеэллинический мудрец, предсказатель, жрец, поэт и музыкант. В этом мифологизированном образе запечатлены многие явления древнейшей эпохи<sup>46</sup>. К ним следует отнести и сообщение памятника «Мадридский аноним»<sup>47</sup>, которое представлено в главе с таким названием<sup>48</sup>:

Ὅτι Ὀρφεὺς ἀπὸ τῆς τῶν ἑπτὰ πλανήτων παρατηρήσεως ἐν τῷ ἑπταχόρδῳ κανόνι πρῶτος τὸ δις διὰ τεσσάρων συνημμένον ἀνεκτούσατο μέλος.

[О том], что в результате наблюдения за семью планетами Орфей первый продемонстрировал на 7-струнном «каноне» мелос, соединенный в двух квартках.

Это заглавие свидетельствует о том, что Орфей здесь представлен не как музыкант-практик, а как теоретик музыки, который воспроиз-

<sup>45</sup> Если к освещению таких проблем подходить с современными критериями, тогда действительно можно утверждать, что, например, в «пифагореизме парадоксально сочетались наука и религия, философия и мифология» (*Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. М., 1972. С. 140*). В действительности же в античном сознании это была не «парадоксальная связь», а для своего времени – «плодотворная» и «результативная». Такой вывод с полным основанием относится и к истории музыки.

<sup>46</sup> Не исключено, что поэтому в византийской энциклопедия «Суда» представлено пять Орфеев.








<sup>47</sup> «Аноним Мадридский» – условное название для автора небольшого анонимного трактата из рукописи XV в. *Codex Matritensis gr. 4621 olim N 72, fol. 134–136* (см.: *Mathiesen Th. J. Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts. München 1988 (Repertoire International des Sources Musicales, XI. № 57)*).

<sup>48</sup> *Ruelle Ch. E. Deux textes grecs anonymes concertant le canon musical heptachorde puis octacorde publiés d'après le Ms. N. 72 de la Biblioteca Nacional de Madrid avec une traduction française et des notes. Paris, 1878.*

водит на 7-струнный инструмент, называвшемся «канон» (ὁ κανών), звуковую планетную систему космоса. Данный инструмент никогда не использовался музыкантами-исполнителями. Он был создан только для того, чтобы демонстрировать пифагорейскую теорию интервалов при помощи так называемого «деления канона» (κατάτομή κανόνος), а фактически «деления струны».

Однако автор этого анонимного документа стремился выстроить звуковую систему, соответствовавшую тетрахордным нормам античного музыкального мышления, когда все звуковое пространство, использовавшееся в музыке, для музыкального осмысления делилось на тетрахордные сегменты<sup>49</sup>. Именно для этого он отошел от традиционной формы однострунного канона и работал с 7-струнным вариантом инструмента. Ведь именно такое структурное образование способно продемонстрировать соединение двух тетрахордных ладовых форм, каждая из которых представляет собой 3-ступенную последовательность<sup>50</sup>.

При условном переносе такого античного образования в современную нотографию его можно представить в диатонической форме<sup>51</sup>:

ПЕРВЫЙ ТЕТРАХОРД			ВТОРОЙ ТЕТРАХОРД			
I	II	III	I	II	III	I
						

Таким образом, в данном случае античная научная традиция посредством полумифического образа Орфея стремилась зарегистрировать создание одного из ранних вариантов музыкальной системы, которая впоследствии, в процессе эволюции, достигнет двухоктавной величины и несколько изменит свою конструкцию.

Общеизвестно, что это структурное образование, носившее название «полной немодулирующей системы» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον), являлось основной «диаграммой» (τὸ διάγραμμα – «таблица») научной дисциплины, известной как «гармоника» (ἡ ἁρμονική). Она содержала описание звуковысотных категорий музыки и связанных с ними особенностей музыкального мышления. Иначе говоря, эта система являлась фундаментом древней теории музыки. Поэтому есть все основания считать, что представление Орфея в качестве создателя ранней формы указанной системы являлось попыткой зафиксировать начальные истоки античной науки о музыке.

Конечно, личность Орфея связывалась в Античности не с наукой о музыке, а с непосредственным музицированием. Следовательно, не исключено, что передислокация Орфея в новый «статус» могла быть обоснована несколькими причинами. Одна из них – это популярность музыкальной практики среди самых различных слоев населения, которая намного превосходила интерес к науке о музыке, являвшейся областью

<sup>49</sup> Подобно тому, как для современного музыканта оно дифференцируется на октавные образования.

<sup>50</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 226–250.

<sup>51</sup> Здесь и далее условные сопоставления античных ладовых образований со звуками новоевропейской музыкальной системы приводятся только для облегчения ориентации наших современников в контекст обсуждаемых проблем.

интересов лишь ученых. Поэтому связь теории музыки с личностью Орфея, ассоциировавшейся с непосредственной «живой музыкой», выглядела более убедительно, чем если бы становление теории музыки приписывалось кому-нибудь из малоизвестных населению «гармоников».

Действительно, в распоряжении создателей описываемой историко-научной легенды была широко известная личность Пифагора, научная деятельность которого частично связана с «гармонией сфер». Но по каким-то причинам в обсуждаемом источнике этот вариант не был реализован.

Второй повод обращения к образу Орфея, как представляется, мог быть вызван стремлением активизировать контакты между наукой о музыке и музыкальной практикой, что на протяжении длительного исторического периода не удавалось осуществить.

Во всяком случае, согласно анализируемому источнику, именно так была зарегистрирована в истории начало древней музыкальной системы и фактически наука и о музыке.

Затем предстояло найти основателя самой популярной вокально-инструментальной разновидности музыки – «кифародии» (ἡ κιθαροδία), то есть зачинателя сольного пения под аккомпанемент струнного инструмента. Среди мифологических персонажей для этой цели подходили два кифарода – участники общеизвестных сказаний: уже упоминавшийся в одном из предыдущих разделов монографии Арион Метимнский<sup>52</sup> и также знаменитый «кифарод» Амфион (Ἀμφίων) – сын Зевса и Антиопы, дочери речного бога Асопа. Однако в сохранившихся источниках<sup>53</sup> в качестве «первооткрывателя» этого жанра представлен второй из них. Этот выбор трудно объяснить. Не исключено, что источник, в котором возникновение «кифародии» связывается с именем Ариона, не дошел до нас. Нельзя исключать и иные версии. Во всяком случае, в распоряжении музыкального антиковедения есть свидетельство, согласно которому основателем «кифародии» был Амфион.

Не излагая всю общеизвестную легенду, где центральным персонажем был Амфион<sup>54</sup>, напомним ее заключительную часть, когда Амфион и его брат Зет, став царями крепости Кадмеи, решили обнести весь разросшийся город высокой стеной. Когда закипела работа, Амфион, взяв в руки лиру, играл, а затем запел. Он это делал так божественно, что свершилось чудо: под воздействием звучащей музыки камни сами передвигались и укладывались, образуя мощные и неприступные стены. В результате они оказались «семивратными», как об этом зафиксировано в одном источнике (*Nicom. Excerpta. 1*), в котором сказано, что Амфион

ἐπὶ τῶν ἐπτά χόρδων ἑπταπύλους τὰς Θῆ- воздвиг семивратные Фивы в соответ-  
βας ῥκοδόμησεν. ствии с семью струнами [лиры].

Конечно, этот миф является иносказанием, в котором из группы самых различных категорий – строительный материал в виде камней, человек-труженик и процесс работы – сохранены лишь некоторые. Сам же работник изъят из этой цепи, благодаря чему процесс работы был мифологизирован, и поэтому в предании камни сами выстраивали крепостную стену.

<sup>52</sup> См. Интродукция, § 2.

<sup>53</sup> См. далее.

<sup>54</sup> Ее сюжет и важнейшие его музыкальные аспекты представлены в изд.: Герцман Е. Введение в музыкальное антиковедение. Т. II. С. 54–59.

Однако не следует забывать, что об Амфионе существовали и более реалистические сведения. Поэтому не исключено, что именно они сыграли решающую роль в выборе личности для «первого» кифарода.

Такая информация лишь с некоторыми мифологическими аксессуарами запечатлена в трактате Павсания (*Paus. Gr. descr. IX 5, 4*):

Δόξαν δὲ ἔσχεν Ἀμφίων ἐπὶ μουσικῇ τὴν τε ἁρμονίαν τὴν Λυδῶν κατὰ κῆδος τὸ Ταντάλου παρ' αὐτῶν μαθὼν καὶ χορδὰς ἐπὶ τέσσαρσι ταῖς πρότερον τρεῖς ἀνευρών.

Ὁ δὲ τὰ ἔπη τὰ ἐς Εὐρώπην ποιήσας φησὶν Ἀμφίωνα χρῆσασθαι λύρα πρῶτον Ἑρμοῦ διδάξαντος.

πεποίηκε δὲ καὶ λίθων καὶ θηρίων < ><sup>57</sup> ὅτι καὶ ταῦτα ἄδων ἦγε.

Μυρῶ δὲ Βυζαντία ποιήσασα ἔπη καὶ ἐλεγεία Ἑρμῆ βωμόν φησὶν ἰδρύσασθαι πρῶτον Ἀμφίωνα καὶ ἐπὶ τούτῳ λύραν παρ' αὐτοῦ λαβεῖν.

Амфион как основатель кифародии зафиксирован и в других античных источниках. Например, Псевдо-Плутарх приводит в своем сочинении (*Ps.-Plut. De mus. 1131e – 1132a, § 3*) сведения, заимствованные им из утраченного труда античного философа и астронома IV в. до н. э. Гераклида Понтийского:

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν <Εὐρημάτων> ἐν μουσικῇ τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτον φησὶν Ἀμφίωνα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν.

Πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης...

Следовательно, в Сикионе существовал какой-то эпиграфический памятник, подтверждавший ту функцию, которую история античной музыки возложила на Амфиона. А это одно из свидетельств того, что данное воззрение было не только общепринятым, но и подтвержденным указанным документом.

Однако внедрение кифародии в музыкальную практику требовало от исполнителя навыков владения как вокальным искусством, так и инстру-

Амфион приобрел славу в музыке, когда на похоронах Тантала<sup>55</sup> он научился стилю лидийцев и к четырем прежним струнам [лиры добавил] еще три.

Создатель поэмы, посвященной Европе<sup>56</sup>, говорит, что Амфион, обученный [играть] Гермесом, первый пользовался лирой.

[Тот же автор] убеждал, что это пение [Амфиона] завлекало [даже] камни и зверей.

А византийская поэтесса Миро<sup>58</sup>, создавая эпические [сказания] и элегии, говорит, что Амфион первый соорудил жертвенник Гермесу и получил за это от него лиру.

Гераклид [Понтийский] в [своем] «Собрании <тех, кто прославился> в музыке» говорит, что Амфион, сын Зевса и Антиопы, первый изобрел кифародическое творчество, так как его обучил [этому], конечно, отец.

Это подтверждается забытой надписью из Сикиона<sup>59</sup>...

<sup>55</sup> Тантал – сын Зевса, который оскорбил богов и был низвергнут в подземное царство Аида.

<sup>56</sup> Буквально: «относительно Европы».

<sup>57</sup> По мнению издателя этого источника, в данном месте явная лакуна текста.

<sup>58</sup> Имеется в виду небольшой город Византий (τὸ Βυζάντιον) – располагавшийся на фракийском берегу Босфора еще задолго до того, как он стал столицей Византийской империи по названию Константинополь.

<sup>59</sup> Сикион (Σικυῶν) – город на северо-востоке Пелопоннеса.

ментальным. Более того, сам ансамбль этих двух художественных направлений предполагал умелое их взаимодействие. Особенно такая потребность заявляла о себе тогда, когда обе формы музицирования осуществлялись одним исполнителем. А это важнейшая и обязательная особенность «кифародии». К сожалению, данная проблема не освещена в сохранившихся письменных памятниках. Очевидно, она могла остаться незаметной для авторов источников, что обосновывалось, скорее всего, простейшей логикой: как поется и как играется, зависит от природных данных и приобретенных профессиональных навыков.

Однако анализ исторического обзора происходивших событий в античной музыкальной цивилизации свидетельствует о том, что интерес привлекала другая проблема, связанная с особенностями инструментального сопровождения «кифародии». В связи с этим в одном из источников сказано (*Ps.-Plut. De mus. 1141a – b, § 28*):

Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον ἀγαγεῖν.

Οἴονται δὲ καὶ τὴν κρούσιν τὴν ὑπὸ τὴν ῥοδὴν τοῦτον πρῶτον εὔρειν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.

Крекс<sup>60</sup>, приняв [метод Архилоха], ввел [его] в «дифирамб».

Считают, что он первым изобрел инструментальное сопровождение для песни, а все древние бряцали при соответствии [голоса] со струной.

Этот небольшой фрагмент создает много трудностей для верного понимания его содержания. Действительно, в источнике, из которого он заимствован, перед процитированным отрывком рассказывается о творческой деятельности автора VII в. до н. э. Архилоха (Ἀρχίλοχος). Как следует из текста, речь идет о ритмической организации его стихов, поскольку никаких даже намеков на музыкальное воплощение этих ритмов там нет. Но так как его стихи благодаря творчеству неизвестных композиторов становились песнями, то существует сообщение (*Ibid. § 10*):

Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη.

Главк<sup>61</sup>, утверждая, что Фалет<sup>62</sup> жил после Архилоха, говорит, что он подражал мелодиям Архилоха.

Источники сообщают, что некоторые из его песен пользовались большой известностью. Особенно популярен был гимн, прославлявший Геракла, отличавшийся характерным припевом: «Тэнелла, славься, победитель» (τῆνελλα, ᾧ καλλίνικε χαίρε). Очевидно, ничего не значащее слово «тэнелла» (наподобие нашего «тра-ля-ля») предполагало достаточно длинный фиоритурный распев и, возможно, многократные повторения, как это часто бывает при «слоговой вокализации». Можно считать, что причиной популярности этого гимна, посвященного Гераклу, стал именно этот яркий и запоминающийся припев.

Возвращаясь к анализу фрагмента, описывающего музыкальную деятельность Крекса, можно допустить, что, «приняв [метод Архилоха]», то есть слоговые распевы, он ввел в дифирамб аналогичные фиоритуры.

Более того, текст этого отрывка дает еще и другие, не менее важные сведения.

<sup>60</sup> Крекс – музыкант V–IV вв. до н. э.

<sup>61</sup> Главк – автор IV в. до н. э.

<sup>62</sup> О Фалете см. гл. I, § 1, сноску 31.



Использующийся в его конце термин «просхордос» (πρόσχορδος – буквально: «настроенный» в соответствии со струной (или «под струну») может подразумевать не только эту свою традиционную семантику, но также и звучание вокальной партии в унисон со струнами аккомпанирующего инструмента. Нетрудно понять, что такая форма музицирования является отражением древнейшего периода, когда делались первые шаги в приобретении навыков ансамблевого музицирования.

Как утверждается в тексте анализируемого фрагмента, все древние музыканты играли аналогичным образом. Следовательно, Крекс выступает как композитор, нарушивший давнюю традицию, в результате чего инструментальное сопровождение перестало быть буквальным повторением вокальной партии. Возможно, творчество Крекса было самым ярким в этом отношении, и потому оно стало олицетворяться с первым движением в этом направлении.

Значит, античная историография не только запечатлела становление жанра «кифародии», связывая его с творчеством Амфиона, но и пыталась зарегистрировать особенности инструментального сопровождения песнопений этого жанра и его эволюцию, представленную деятельностью Крекса.

Античные источники зафиксировали также одного из первых древних исполнителей кифародии. Его имя Стесандр Самосский (Στήσανδρος Σάμιος) – музыкант неизвестного времени, сведения о котором передает Афиней, основываясь на информации писателя IV в. до н. э. Тимомаха (*Athen.* XIV 638a, § 42):

Τιμόμαχος δ' ἐν τοῖς Κυπριακοῖς Στήσανδρον λέγει τὸν Σάμιον ἐπὶ πλείον ἀδῆσαι τὴν τέχνην καὶ πρῶτον ἐν Δελφοῖς κιθαροῦδῆσαι τὰς καθ' Ὀμηρον μάχας, ἀρξάμενον ἀπὸ τῆς Ὀδυσσεΐας.

Тимомах в «Киприотских [историях]» говорит, что Стесандр Самосский значительно развил искусство и первый в Дельфах в качестве кифарода исполнил [произведения] о сражениях по Гомеру, начиная с «Одиссеи».

Возможно, этот Стесандр рассматривался как основоположник «батальной кифародии». Других сведений о нем не сохранилось.

Античная историография отметила также музыканта, который, по сложившемуся мнению, ввел в музыкальную практику такой важный вид музицирования, как «кифаристику» (ἡ κιθαριστικὴ), то есть сольную игру на струнном инструменте.

Так, в одном разделе сочинения Афиней (*Athen.* XIV 637f, § 42) передаются сведения, заимствованные из не дошедшей до нас работы историка Менэхма (приблизительно III в. до н. э.):

τὴν δὲ ψιλὴν κιθάρισιν πρῶτον φησὶ Μέναιχμος εἰσαγαγεῖν Ἀριστόνικον τὸν Ἀργεῖον, τῇ ἡλικίᾳ γενόμενον κατὰ Ἀρχιλοχόν, κατοικήσαντα ἐν Κορκύρα.

Менэхм говорит, что сольную кифаристику первым ввел Аристоник Аргосский, живший во времена Архилоха [и] обитавший на Керкире<sup>63</sup>.

К сожалению, никаких данных, аргументирующих эту информацию, нигде нельзя было обнаружить. Вполне возможно, что если в сочинении Менэхма такие данные были, то Афиней, сохранивший лишь краткую ин-

<sup>63</sup> В цитируемом тексте использована ранняя форма написания – Κορκύρα («Коркира»). В последствии же было принято – Κέρκυρα («Керкира»). Это остров Ионического моря, располагавшийся у побережья Эпира. Ныне он называется «Корфу».

формацию, не стал пересказывать соответствующие доказательства. Это вполне соответствует античной ситуации, отличавшейся тем, что к авторам далекого и близкого прошлого относились с глубоким уважением и любая их информация в абсолютном большинстве случаев воспринималась как достоверная. Поэтому не было необходимости повторять подробности, изложенные у Менэхма.

Однако нельзя исключать и того, что даже в его опусе также отсутствовали эти важные сообщения. Ведь неизвестно, откуда Менэхм заимствовал эту информацию. Вряд ли он сам установил достижения Аристоники Аргосского. Скорее всего, такое воззрение возникло раньше периода жизни Менэхма, а он, также относясь с уважением к любой ранней авторской информации, лишь отметил ее основную идею.

Античная музыкальная историография зафиксировала не только «первого, который» ввел в музыкальную практику «кифаристику», но и того, кто способствовал ее дальнейшему развитию.

Афиней в своем сочинении передает сведения из утраченной книги уже упоминавшегося в данной публикации афинского историка Филохора (*Athen.* XIV 637f – 638a, § 42):

Φιλόχορος δ' ἐν γ' Ἀτθίδος Λύσανδρος, φησίν,  
ὁ Σικυώνιος κιθαριστὴς πρῶτος μετέστησε τὴν ψιλοκιθαριστικὴν, μακροὺς τοὺς τόνους ἐντείνων καὶ τὴν φωνὴν εὐογκὸν ποιήσαςί

καὶ περιελὼν τὴν συντομίαν τὴν ὑπάρχουσαν ἐν τοῖς ψιλοῖς κιθαρισταῖς χρώματά τε εὐχρῶα πρῶτος...

Филохор в третьей [книге «Истории» Атттики] говорит:

«Лисандр из Сикиона – первый кифарист, изменивший сольную кифаристику, натянув [струны для] далеких тональностей, создал разнообразное [по качеству] звучание...»<sup>64</sup>

И, отменив краткость существующей [музыки], первым [ввел в произведения] сольной «кифаристики» хроматические [лады] и «яркие хрóa».

Эта информация характеризует Лисандра не только как новатора-инструменталиста и новатора-композитора, но и вообще как реформатора музыкального искусства. Несмотря на то, что она написана не профессионалом, становится ясно, что Лисандр расширил тональные возможности инструмента и ввел в музыкальную практику акустические разновидности хроматического лада, о чем говорит упоминание «ярких хрóa»<sup>65</sup>. Действительно, комплекс того, что сообщается в этом свидетельстве, способен сформировать образ выдающегося деятеля музыки.

Однако все сообщения, почерпнутые из книги Филохора, не нужно воспринимать буквально и считать, что все происходило именно так, как сообщает писатель. Например, трудно поверить, что Лисандр из Сикиона был первым, кто использовал хроматику. Истории не дано знать такого музыканта. Скорее всего, Лисандр был в числе тех мастеров, в творчестве которых активно использовались хроматические ладовые формы. Поэтому

<sup>64</sup> Здесь выпущены небольшие отрывки текста, содержание которых не имеет отношения к основному «герою» данного фрагмента.

<sup>65</sup> «Хрóa» (ἢ χρῶα – «окраска») – в древнеэллинской теории музыки наименование акустических разновидностей тетракордно-ладовых форм. Подробнее о них см.: Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 79–108.

в сознании современников он мог представляться инициатором этого художественного направления.

Среди новаторов, способствовавших развитию кифаристики, источники упоминают и другого музыканта по имени Стратоник (*Athen.* VIII 532c, § 46):

Φαινίας δ' ὁ περιπατητικός ἐν δευτέρῳ περὶ Ποιητῶν Στρατόνικος φησὶν, ὁ Ἀθηναίας δοκεῖ τὴν πολυχорδίαν εἰς τὴν ψιλὴν κιθάρισιν πρῶτος εἰσενεγκεῖν καὶ πρῶτος τῶν ἁρμονικῶν ἔλαβε καὶ διάγραμμα συνεστήσατο.

Перипатетик Файний<sup>66</sup> во второй [книге своего трактата] «О сочинителях» говорит, что афинянин Стратоник, кажется, был первым, кто ввел полихордию в сольный кифарис, и первый среди гармоников составил диаграмму.

Для осмысления этой информации нужно учитывать, что термином «кифарис» (κιθάρις) назывался не только архаичный струнный инструмент, упомянутый Гомером (*Homer. Od.* I 153–154.), но и сам акт музицирования на таком инструменте, поскольку многие авторы, а в том числе и Платон (*Plat. Leg.* II 669d и 670a), упоминают «кифарис и авлесис» (κιθάρισει τε καὶ αὐλήσει), то есть музыку для струнных и духовых инструментов, лишенную распеваящихся слов.

Согласно же процитированному свидетельству, афинский музыкант Стратоник был якобы «первым, который» ввел в профессиональный обиход струнников так называемую «полихордию» (ἡ πολυχорδία), то есть «многострунность».

Этот термин в Древней Элладе олицетворял новшества средств музыкальной выразительности, и его зачастую понимали в различных значениях. Прежде всего, он действительно мог обозначать увеличение количества струн на инструментах. Ведь несмотря на то, что пифагорейцы открыли и изучили феномен «деления струны», в музыкальной практике еще много столетий спустя расширение звукового состава доступных струнным инструментам увеличивалось только за счет увеличения числа струн. Достаточно сказать, что источники сообщают об инструментах даже с 20 струнами<sup>67</sup>. Таков был путь музыкантов-струнников при желании расширить диапазонные, технические и художественные возможности инструментов.

Вместе с тем, то же самое обозначение «полихордия» могло подразумевать комплекс ладовых преобразований в рамках тетрахордного мышления, когда традиционные формы 3-ступенной *диатоники* ( $e - f - g - a$ ), *хроматики* ( $e - f - ges - a$ ) и *энгармонии*<sup>68</sup> ( $e - x - geses - a$ ) использовались совместно, образуя уже пятизвучковую организацию, получившую в античности название «смешанный мелос» (τὸ μέλος μικτόν).

Таким образом, Стратоника можно считать одним из музыкантов-новаторов, стремившихся в своем искусстве расширить художественные возможности струнных инструментов.

<sup>66</sup> Субстантивированное прилагательное ὁ περιπατητικός («перипатетик») произошло от глагола περιπατέω («ходить вокруг», «прохаживать»). Как известно, «перипатетиками» называли учеников и последователей Аристотеля, который во время лекций якобы любил гулять с учениками.

<sup>67</sup> См. приведенный в начале данной главы фрагмент из *Athen.* XIV 635c, § 37.

<sup>68</sup> Поскольку в современной музыкальной системе нет обозначения для ступени, находящейся на расстоянии четвертитонового интервала от предыдущей, то в приводящейся здесь последовательности такая ступень представлена знаком X, которым всегда обозначается неизвестный объект.

Продолжая анализировать источники, освещающие эволюционные процессы, происходившие в области струнных инструментов, нужно также обратить внимание на сообщение о музыканте, который

πρῶτον... κιθαρίσαι τὰς ἐρωτικὰς ᾠδὰς.      первый играл на кифаре любовные песни.

Эта информация сохранилась также благодаря трактату Афинейя (*Athen.* XIV 638b, § 42). А имя этого кифариста – Аметор Элевтерский (Ἀμήτωρ Ἐλευθερναῖος)<sup>69</sup>, но время его жизни неизвестно. Во всяком случае, такое сообщение частично свидетельствует о процессе внедрения в музыкальную практику инструментальной музыки произведений, которые прежде было популярны в вокальном жанре.

Такова в целом картина, касающаяся деятельности знаменитых музыкантов-струнников в сфере античной музыкальной практики.

### § 3.

#### «Первый, который» среди духовиков

Название данного параграфа условно, и оно предопределено особенностями музыкальной жизни Античности. Конечно, духовых инструментов в античной музыкальной цивилизации было значительно меньше, чем струнных. Вместе с тем, это была достаточно разнообразная инструментальная серия, которую условно можно поделить на три основные подгруппы: безмундштуковые, язычковые и мундштуковые. Наиболее ярким воплощением первых были инструменты типа *сиринги*, вторых – многочисленные разновидности *авлоса*, а третьих – *сальпинги*, *букцины* и им подобные медные инструменты. Однако непосредственно в исполнении художественного музыкального материала принимали участие только разновидности *авлосов*. *Сиринга* была инструментом пастухов, а *сальпинга*, *букцина* и аналогичные использовались только в общегосударственных и воинских мероприятиях и крайне редко в богослужениях. Но коль скоро в данном параграфе речь идет об обсуждении вопросов, касающихся участия духовых инструментов в исполнении художественных музыкальных произведений, то более точное название для данного параграфа было бы «“Первый, который” среди авлетов». Однако, следуя основной задаче монографии, для сохранения единого принципа изложения материала заглавие сохранено в традиционной форме.

Безусловно, анализ соответствующих источников следует начать со сведений, относящихся к деятельности триады исторически самых ранних авлетов.

#### а) Триада основоположников

Согласно бытовавшим в Древней Элладе историческим воззрениям (см., например, *Ps.-Plut. De mus.* 1132e, § 5), авлетическое искусство начали три фригийских авлета. Их деятельность в исторической последовательности выражалась в такой форме:

---

<sup>69</sup> Элевтеры (Ἐλευθεραί) – город на границе Аттики и Беотии.

Ἦγανιν δὲ πρῶτον ἀυλῆσαι, εἶτα τὸν Περвым авлировал Гиагнис, затем – его  
τοῦτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον. сын Марсий, потом – Олимп.

Такой подход к истории фригийской музыки закрепился и в музыкально-теоретических источниках. В одном из них (*Αποφ. De mus.* 28) сказано то же самое, только последовательность музыкантов несколько изменена:

Ἦ φρύγιος ἀρμονία πρωτεύει ἐν τοῖς ἐμπ- Фригийский стиль первенствует в духо-  
νευστοῖς ὄργανοις, μάρτυρες οἱ πρῶτοι вых инструментах. Первыми изобретают  
εὐρεταί, Μαρσύας καὶ Ἦγανις καὶ их фригийцы: Марсий, Гиагнис, Олимп.  
Ὀλυμπος οἱ Φρύγες.

Во всяком случае совершенно ясно, что, по сложившемуся мнению, началом авлетики послужила деятельность Гиагниса. На «Паросском мраморе»<sup>70</sup> выгравировано следующее, касающееся его сообщение (*Marin. Par.* 19–20):

Ἦγανις ὁ Φρύξ ἀυλοῦς πρῶτος ἤδρευ Фригиец Гиагнис первым изобрел ав-  
ἐν Κελαιναῖς καὶ τὴν ἀρμονίαν τὴν κα- лосы в Келенах<sup>71</sup>, и он также первым  
λουμένην Φρυγιστὶ πρῶτος ἤυλησε καὶ проавлировал в стиле, называемом фри-  
ἄλλους νόμους Μητρὸς Διονύσου Πανός. гийским, и другие номы в честь Матери  
[богов Кибелы], Диониса и Пана<sup>72</sup>.

Как бы не относиться к данной информации, она передает воззрения об этом музыканте, сформировавшиеся в Античности. Конечно, утверждать, что среди фригийцев именно Гиагнис первый стал играть и сочинять музыку во фригийском стиле, с современной точки зрения более чем наивно. Но не следует забывать, что подобные воззрения возникали в эпоху, когда музыкально-исторические представления только начинали формироваться. Скорее всего, такая точка зрения предполагает, что творчество древнего Гиагниса находилось на том высоком художественном уровне, который позволял рассматривать его как основоположника фригийской «классической» и высокопрофессиональной национальной музыки<sup>73</sup>. Значит, Гиагнис не только считался изобретателем авлоса, но также создателем музыкального стиля, характерного для музыкальной культуры Фригии. Одновременно с этим Гиагнис рассматривался как создатель серии «номов» для авлоса в честь языческих богов.

Более того, его авторитет был столь велик в сложившихся музыкально-исторических представлениях, что уже во II в. в сочинении римского пи-

<sup>70</sup> «Паросский мрамор» (*Πάριον Μάρμαρον*), или «Паросская хроника» (*Πάριον Χρονικόν*), – мраморный памятник с текстом на аттическом диалекте, обнаруженный в XVI в. на острове Паросе – одном из Кикладских островов. Ныне он хранится в Оксфордском университете. По мнению ученых, памятник был создан в III в. до н. э.

<sup>71</sup> Келены (*οἱ Κελαιναῖ*) – главный город Фригии (*Φρυγία*) – одной из областей Малой Азии.

<sup>72</sup> Это группа языческих божеств: Кибела – фригийская богиня, называвшаяся «Великой Матерью богов»; Дионис и его культ уже обсуждались (см. гл. I, § 1, сектор «б»); Пан – аркадский бог лесов и рощ, одно из мифологических преданий связывает его с возникновением пастушеского духового инструмента «сиринги» (см.: *Герцман Е.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 50–54).

<sup>73</sup> Наподобие того, как М. И. Глинка считается «родоначальником русской классической музыки» (*Левашёва О. Е.* Глинка // Музыкальная энциклопедия. Т. I. М., 1973. Кол. 1000). Но это не означает, что история русской музыки началась с его творчества.

сателя Апулея (*Apul. Flor.* III 11) Гиагнису приписывается создание «двойного авлоса» (ὁ διάυλος, δίδυμος αὐλός или δικάλαμος)<sup>74</sup>:

Primus Hyagnis in canendo manus  
discapedinavit,  
primus duas tibias uno spiritu animavit,  
  
primus laevis et dexteris foraminibus,  
acuto tinnitu et gravi bombo, concentum  
musicum miscuit.

Гиагнис первый при исполнении держал  
руки врозь.  
Он первый, кто одним дыханием вдох-  
нул жизнь в две *тибии*,  
[а также] первый, кто левыми и правыми  
отверстиями создал стройную музыку из  
высокого звучания и низкого гудения.

Безусловно, все сказанное здесь – лишь следствие исторического авторитета Гиагниса, который мог считаться даже первым исполнителем на двойном авлосе, хотя в его эпоху такого инструмента еще не было.

Сын же его, Марсий, продолжавший традиции отца, прославился так, что даже попал в миф. В нем он выступал как музыкант, настолько приверженный к национальной фригийской музыке, что оказался в конфликте с одним из важнейших олимпийских богов, Аполлоном, представлявшим дорийскую музыкальную культуру. Это соревнование между богом Аполлоном, игравшим на лире, и человеком, музицировавшим на авлосе, является лишь пародией на подлинный конкурс и аналогичен состязанию между скрипачом и трубачом, между виолончелистом и тромбонистом, между контрабасистом и тубистом. Но это был миф, в котором, согласно желанию его создателей, эллинская музыка, представленная в образе Аполлона, должна была одержать победу над фригийской, которую воплощал Марсий. Этого нетрудно было достичь, поскольку любое состязание между божеством и простым смертным не может завершиться победой последнего.

Однако в реальной жизни представленный в мифе конфликт между эллинской и фригийской музыкой завершился совершенно иначе, поскольку они обе стали представлять разновидности единой античной музыкальной цивилизации. Правда, этот союз был связан уже не с именем Марсия, а с творчеством его ученика – Олимпа<sup>75</sup>, так как сложившееся воззрение гласило (*Ps.-Plut. De mus.* 1141b, § 29):

Καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Ὀλυμπὸν ἐκεῖνον ᾧ δὴ  
τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς  
μουσικῆς ἀποδιδόασιν.

А этот Олимп – тот, к которому относят  
начало эллинской и номической музыки<sup>76</sup>.

Такая «задержка» на одно поколение – результат того, что для внедрения фригийской музыки в эллинскую музыкальную культуру должно было пройти определенное историческое время. Причем, вряд ли процесс приобщения эллинов к новой для них музыке занял всего лишь период одного поколения. Но античные историки, очевидно, представляли этот акт символически, регистрируя его столь краткой сменой одного поколения другим.

Вместе с тем, нужно учитывать, что о творчестве Марсия сохранилось достаточно много реалистических свидетельств, и некоторые из них изло-

<sup>74</sup> Упоминающаяся в латинском тексте *tibia* – римское название *авлоса*.

<sup>75</sup> О нем см. далее.

<sup>76</sup> Очевидно, здесь под «номической музыкой» следует понимать не «законную музыку», как может подразумевать прилагательное *νομικός*, происшедшее от существительного ὁ νόμος («закон»), а популярные и широко распространившиеся разновидности жанра «нома» (о нем см. предыдущую главу).

жены в столь авторитетных письменных памятниках, как диалоги Платона. Возможно, это связано с тем, что во время жизни философа еще исполнялись произведения Марсия. Вот что писал Платон (*Plat. Symp.* 215c):

ὁ μὲν γε δι' ὀργάνων ἐκίλει τοὺς ἀνθρώπους τῇ ἀπὸ τοῦ στόματος δυνάμει. Καὶ ἔτι νυνὶ ὅς ἂν τὰ ἐκείνου αὐλῆ.

Он завораживает людей инструментом [и] силой уст. И еще ныне [то же самое делает тот], кто будет авлировать его [музыку].

Насколько высоко ценил Платон музыку, сочиненную Марсием, ясно из следующих слов (*Ibid.* 215c):

Τὰ οὖν ἐκείνου ἕαν τε ἀγαθὸς αὐλητὴς αὐλῆ ἕαν τε φαύλη αὐλητρίς, μόνα κατέχεσθαι ποιεῖ καὶ δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους διὰ τὸ θεῖα εἶναι.

Авлирует ли его [музыку] талантливый авлет или бездарная авлетистка, [всегда] создается единое [впечатление] и выявляет нуждающихся в божественных и священных [наставлениях], так как она несет божественность.

Личность третьего фригийского авлета, Олимпа, в античных источниках ассоциируется со многими творческими свершениями. Кроме того, что его сочинения в представлении современников стали воплощением подлинно эллинской музыки, как было сказано в процитированном выше источнике, существовало мнение, что он ввел в художественную культуру Эллады инструментальную музыку. Согласно свидетельству одного литературного памятника (*Ps.-Plut. De mus.* 1132f, § 5), писатель рубежа II–I в. до н. э.

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας κομίσει.

Александр [Полигистор] в своем «Собрании [фактов] о фригийцах» писал, что Олимп первый ввел у эллинов «крумы»<sup>77</sup>.

Конечно, такое утверждение не следует понимать буквально, поскольку его невозможно согласовать даже с творчеством двух предшественников Олимпа из той же триады – Гиагниса и Марсия, которые активно создавали образцы инструментальной музыки для авлоса.

Не исключено, что такая функция была возложена античной историей музыки на Олимпа с учетом сложных обстоятельств, связанных с восприятием той музыки, которая была лишена распевавшегося текста. Как уже указывалось, в течение длительного исторического периода она не воспринималась современниками, что зависело от уровня развития их музыкального восприятия. Поэтому тем, кто формировал приведенное воззрение, должно было быть ясно, что для иного подхода к инструментальной музыке должно было пройти определенное время. Возможно, с этой точки зрения личность Олимпа представлялась наиболее подходящей, так как он был последним из всей триады. Однако, как известно, эволюция художественного мышления осуществляется не так быстро. Ведь Олимп лишь на одно поколение младше Марсия, и об его эпохе в античные времена существовало зафиксированное в византийской энциклопедии «Суда» вполне определенное мнение:

Ὀλυμπος Φρύξ, νεώτερος, αὐλητὴς γεγὼνὼς ἐπὶ Μίδου τοῦ Γορδίου.

Олимп Фригиец, более молодой авлет, живший при Мидасе, сыне Гордия.

<sup>77</sup> То есть «инструментальную музыку». О семантике термина τὸ κρούμα см. гл. I, § 2.

Согласно современным хронологическим исчислениям, это VII в. до н. э. А, как уже указывалось, даже два столетия спустя, по свидетельству Платона (*Plat. Legg. II 670a*)<sup>78</sup>, далеко не все воспринимали инструментальную музыку. Хотя уже ученик Платона, знаменитый Аристотель, вспоминая о музыкальных произведениях Олимпа (*Aristot. Polit. VIII 5, 4 1340a, 6–12*), писал:

Ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικὰς.

Они создают восторженные души.

Следовательно, это была весьма непростая проблема для формирования музыкально-исторических представлений, и поэтому к данной «концепции» о начале инструментальной музыки в античной музыкальной цивилизации нужно относиться с пониманием трудностей, возникавших при попытках осмысления этой темы. Кроме того, представленная трактовка — лишь одно толкование данной проблемы, и не исключено, что существовали другие, которые до нас не дошли.

Продолжая обсуждать свидетельства, связанные с творчеством Олимпа, нельзя пройти мимо существовавшего в древности убеждения (*Ps.-Plut. De mus. 1137a, §18*),

μηδένα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον.

что никто не может подражать стилю Олимпа.

Такой вывод мог быть обусловлен эстетическими критериями, поскольку, согласно зафиксированному мнению, художественный стиль произведений Олимпа был, очевидно, по представлениям современников, на таком высоком уровне, что никто из других музыкантов не мог достичь его.

Что же касается непосредственного творчества Олимпа, то о нем сохранилось слишком мало сведений. Все они отмечены в трактате Псевдо-Плутарха. Согласно одному сообщению (*Ps.-Plut. De mus. 1136c, § 15*),

Ὀλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνι φησὶν Ἐπικήδειον ἀδῆσαι Λυδιστί.

в первой книге [своего сочинения] «О музыке» Аристоксен говорит, что Олимп первым проавлировал по-лидийски погребальную музыку, [на смерть] Пифона<sup>79</sup>.

Второе же сообщение, уже упоминавшееся в предыдущей главе, в разделе, посвященном «номам», также отражало распространенное в Античности мнение (*Ibid. 1136d, § 7*):

Λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλυμπον, ἀλλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον ἀλλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον.

Говорят, что ранее упомянутый Олимп, будучи авлетом из Фригии, создал авлетический ном в честь Аполлона, называемый «многоголовым».

Таким образом, оба произведения, о которых сохранились сведения, посвящены Аполлону. Очевидно, это своеобразный творческий шаг, направленный на сближение с дорийской музыкальной культурой, но осуществленный уже со стороны фригийца.

И последнее важное известие, связанное с творчеством Олимпа, указывает на него как на подлинного новатора (*Ibid. 1134f, § 11*):

<sup>78</sup> Этот фрагмент процитирован в самом начале гл. I.

<sup>79</sup> Об этом чудовище упоминалось в предыдущей главе при обсуждении материалов, связанных с «пифийским номом».



Ὀλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν.

Таков облик авлета Олимпа, запечатленный в античных исторических представлениях, которым завершается обзор деятельности выдающейся триады фригийских авлетов.

После знакомства со всем этим материалом возникает вполне закономерный вопрос: а как обстояло дело с деятельностью «первооткрывателей» среди духовиков в более поздние исторические периоды? Оказывается, что в этой сфере оставил о себе след лишь Проном Фиванский (Πρόνομος ὁ Θηβαῖος)<sup>81</sup> – выдающийся древнеэллинский композитор и авлет V в. до н. э. Основные сведения о нем можно почерпнуть у Павсания, сообщającego их в связи с установленной в Беотии статуей Пронома (*Paus. Gr. descr. IX 12, 5*):

Ἄνδριάς τέ ἐστι Πρόνομου ἀνδρὸς ἀυλήσαντος ἐπαγωγότατα ἐς τοὺς πολλοὺς.

τέως μὲν γε ιδέας ἀυλῶν τρεῖς ἐκτῶντο οἱ ἀυληταί, καὶ τοῖς μὲν ἀυλημα ἠύλουν τὸ Δῶριον, διάφοροι δὲ αὐτοῖς ἐς ἄρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίηντο οἱ ἀυλοί, τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον ἐν ἀυλοῖς ἠύλειτο ἀλλοίοις.

Πρόνομος δὲ ἦν ὃς πρῶτος ἐπενόησεν ἀυλοὺς ἐς ἅπαν ἄρμονίας εἶδος ἔχοντας ἐπιτηδεῖως, πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ἐπ' ἀυλοῖς ἠύλησε τοῖς αὐτοῖς.

Λέγεται δὲ ὡς καὶ τοῦ προσώπου τῷ σχήματι καὶ τῇ τοῦ παντὸς κινήσει σώματος παρισσῶς δὴ τι ἔτερπε τὰ θεάτρα.

Почти все рассказанное в этом отрывке подтверждается и другим авторитетным источником – трактатом Афинейя, в котором сообщается (*Athen. XIV 631e, § 31*):

τὸ δὲ παλαιὸν ἐτηρεῖτο περὶ τὴν μουσικὴν τὸ καλὸν καὶ πάντ' εἶχε κατὰ τὴν τέχνην τὸν οἰκεῖον αὐτοῖς κόσμον.

διόπερ ἦσαν ἴδιοι καθ' ἑκάστην ἄρμονίαν ἀυλοὶ ἐκάστοις ἀυλητῶν ὑπῆρχον ἀυλοὶ ἐκάστη ἄρμονία πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι.

Олимп, как говорит Аристоксен, воспринимается музыкантами [как] изобретатель энгармонического лада, ибо до него все [«авлемы»] были диатоническими и хроматическими<sup>80</sup>.

Есть [здесь] статуя Пронома – мастера, который авлировал завлекательнее многих.

Прежде авлеты пользовались тремя видами авлосов: на одних они авлировали дорийскую авлему, а фригийскую гармонию создавали авлосы, отличающиеся от тех, на других же авлосах ими авлировался так называемый лидийский [мелос].

Проном же был тот, кто первый изобрел авлосы, пригодные для всякого вида гармонии, и он был первым, кто авлировал на одних и тех же авлосах столь различные мелосы.

Говорят, что мимикой лица и движением всего тела он прекрасно услаждал зрелище.

В древности в музыке сохранялось прекрасное, и всякое искусство имело свойственный ему порядок.

Поэтому специальные авлосы использовались для каждого стиля, и на любых агонах авлетов применялись авлосы, пригодные для соответствующего стиля.

<sup>80</sup> Подробный анализ данной информации см. в комментариях к § 22 трактата Псевдо-Плутарха (см. гл. VI).

<sup>81</sup> Фивы (Θῆβαι) – главный город Беотии, области Средней Греции.

Πρόνομος δ' ὁ Θηβαῖος πρῶτος ἤβλησεν ἅπλῳ τῶν αὐτῶν <πάσας> τὰς ἁρμονίας. Проном же Фиванский первый авлировал на них <все> стили.

Описанное в приведенных источниках усовершенствование авлоса нужно рассматривать как создание инструмента, обладавшего многими регистровыми диапазонами, тогда как прежние ограничивались лишь одним, который современниками квалифицировался либо как «дорийский», либо как «фригийский», либо как «лидийский».

Не будем забывать, что использующийся здесь полисемантический термин ἡ ἁρμονία («гармония») мог обозначать также «стиль» и «тональность». Те же категории могли фиксироваться такими прилагательными, как «дорийский», «фригийский» и «лидийский». Дело в том, что для античного восприятия музыкально-художественных образов регистр звучания играл очень важную роль. Причем, источники весьма часто демонстрируют, что эта особенность была запечатлена и в своеобразии музыкальной практики<sup>82</sup> где воплощались различные художественные образы средствами, характерными для музыкальной культуры различных народов. Поэтому естественно, что среди многих «художественных оттенков» музыкальных стилей в сознании современников отразились и высотно-регистровые параметры. Ведь не случайно тональности различного высотного уровня приобрели названия народов, а их музыкальные стили ассоциировались и с регистровыми особенностями. Поэтому расширение регистровых возможностей музыкальных инструментов играло важную роль в развитии античного инструментария.

Причем это относится не только к духовым инструментам, но и к струнным. Среди многих свидетельств этого особенно убедительно данная проблема запечатлена в изобретении «так называемого “треножника”» (τοῦ τρίποδος δὲ καλουμένου. – *Athen.* XIV 637b –f, § 41), в котором

διένειμεν δὲ τὰς τρεῖς χώρας ταῖς τρισὶν ἁρμονίαις τῇ τε δωριστὶ καὶ φρυγιστὶ καὶ λυδιστὶ. на трех позициях были размещены [струны] трех тональностей – дорийской, фригийской и лидийской<sup>83</sup>.

Возвращаясь к анализу свидетельств источников, связанных с творческой деятельностью авлета Пронома, нужно отметить, что, согласно первому из процитированных фрагментов, ясно, что Проном, как и абсолютное большинство древнеэллинических авлетов, играл и танцевал одновременно. Такая форма исполнения представляет собой традицию, идущую еще от эпохи художественного синкретизма.

Кроме того, благодаря сообщению Павсания, видно, что Проном занимался и композиторской деятельностью, но она, к сожалению, не освещена в процитированном тексте, как и его педагогическая работа. А ведь он, подобно абсолютному большинству древнеэллинических музыкантов, отдавал много времени этому делу. Несмотря на то, что сохранилось лишь одно свидетельство «педагогического содержания», оно весьма красноречиво.

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> Обстоятельно этот вопрос освещается в изд. *Герцман Е. В.* Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения (см. гл. II, § 4, сектор «б»).

Проном был учителем знаменитого афинского политического деятеля и полководца Алкивиада, славившегося своей красотой и честолюбием. Об этом сообщает Афиней (*Athen. IV 184d, § 84*), основываясь на материалах несохранившейся работы историка III в. до н. э. Дуриса:

Δούρις δ' ἐν τῷ περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους Ἀλκιβιάδην φησὶ μαθεῖν τὴν αὐλητικὴν οὐ παρὰ τοῦ τυχόντος, ἀλλὰ Προνοῦ τοῦ μεγίστην ἐσχηκότος δόξαν.

Дурис в [своем сочинении] об Еврипиде и Софокле говорит, что Алкивиад учился авлетике не у кого-нибудь, а у Прнома, обладавшего большой славой.

Таким образом, деятельность Прнома была запечатлена в исторической памяти не как продолжателя традиций древней «триады» авлетов, а как высоко профессионального музыканта, работа которого отражала новую эпоху в эволюции античной музыкальной культуры.

## § 4.

### «Первый, который» среди композиторов

Заглавие этого параграфа весьма условно, поскольку совершенно очевидно, что в античные времена не было разделения музыкантов на композиторов и исполнителей. Даже в тех случаях, когда современников больше привлекала деятельность конкретного музыканта как исполнителя, а не как композитора, либо наоборот, как композитора, а не исполнителя, всем было всегда ясно, что это две стороны его творческой деятельности.

Что же касается непосредственной практики, то каждый музыкант мог исполнять как свои произведения, так и те, которые сочинены другими. Все зависело от целого комплекса обстоятельств, начиная от задачи конкретно выступления и кончая запросами слушательской аудитории.

Вместе с тем, существуют свидетельства, в которых приводятся сведения только о композиторской работе музыканта, но хранящие полное молчание о нем как об исполнителе, что не дает возможности установить направленность его исполнительской работы. Такая ситуация способствует формированию предположения, что в памяти соотечественников он запечатлелся только как композитор. Это аналогично сведениям, которые содержат данные только об исполнительской деятельности, но почти ни слова не сообщают о композиторской. Именно такое обстоятельство привело к необходимости представить деятельность античных музыкантов дифференцированно: как струнников, как духовиков и как композиторов.

Следовательно, в данном разделе будет представлены те, кто, согласно источникам, запечатлелся в истории только как композитор. Но это, конечно, не означает, что он не был и музыкантом-исполнителем. Именно в таком ракурсе следует относиться к заглавию и содержанию данного параграфа.

Одной из ранних таких личностей нужно упомянуть некоего Фаламмона Дельфийского (Φιλάμμων ὁ Δελφός)<sup>84</sup>, о творчестве которого сохранилось крайне мало сведений. В известном источнике относительно его сказано (*Ps.-Plut. De mus. 1132a, § 3*):

<sup>84</sup> Дельфы (αἱ Δελφοί) – город в области Фокида (ἡ Φωκίς), располагавшейся у подножия горы, называвшейся Парнассом (Παρνασσός). В этом городе находилось святилище, в котором был «оракул» (oraculum) Аполлона, то есть жрец, высказывавший предсказания от имени этого божества.

Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλώσαι ἐν μέλεσι καὶ χοροῦς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι.

Филаммон Дельфийский представил в песнях [страдания] Латоны<sup>85</sup>, [при] рождении Артемиды и Аполлона. Он также первый установил хоры вокруг святилища в Дельфах.

Конечно, такая информация не дает возможности точно определить, был ли Филаммон автором стихов этих песнопений или создателем их музыки. Однако заключительное сообщение, связанное с «установлением хоров», дает некоторое основание для предположения, что Филаммон был все же композитором, работавшим в области хоровой музыки. Такой вывод частично подтверждается еще одной информацией того же источника (Ibid. 1133a, § 5):

Τινὰς δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαροδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φιλάμμωνα φασὶ τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.

Некоторые из «кифародических номов», исполнявшихся Терпандром, сочинены Филаммоном в Дельфах, [еще] в древности<sup>86</sup>.

Это означает, что для одних и тех же текстов «номов» вначале сочинил музыку Филаммон, а впоследствии ее исполнял выдающийся композитор Терпандр<sup>87</sup>. Не исключено также, что на текст того же «нома» Терпандр сочинил новую музыку.

В качестве другого представителя ранних композиторов античной музыкальной культуры можно представить одного из двух музыкантов, перечисленных в энциклопедии «Суда», в статье, озаглавленной «Хиосничать» (Χιάζειν):

...Δημόκριτον τὸν Χίος καὶ Θεοξενίδην τὸν Σίφνιον πρῶτους ἐπὶ χρώματος τάξαι τῆν ἰδίαν ποιήσιν...

...Демокрит Хиосский<sup>88</sup> и Теоксенид Сифносский<sup>89</sup> первыми создали свое сочинение в хроматическом [ладе]...

Правда, такой текст не указывает, кто из них композитор, а кто – поэт, поскольку невозможно предполагать, что оба они были композиторами-соавторами. Анализ источников свидетельствует о том, что Античность не знала такого творческого содружества мастеров одной специальности. Поэтому содержание данной статьи позволяет сделать вывод, что в ней представлен и композитор, и поэт, без указаний конкретного имени.

Что же касается самого нововведения хроматического лада, то античная традиция приписывает это новшество многим авторам. В предыдущих разделах монографии в связи с внедрением в музыкальную практику хроматического лада упоминались Еврипид и Лисандр Сикионский. Но этим список «хроматиков» не ограничивается<sup>90</sup>. Однако совершенно очевидно, что создание произведения в конкретном ладе – функция композитора, поскольку трудно представить музыканта-исполнителя, который вопреки

<sup>85</sup> Согласно мифологии, Латоны – мать Аполлона и Артемиды, которую преследовало чудовище Пифон. См. гл. 1, § 1, сектор «д», где приведены свидетельства, связанные с «пифийским номом».

<sup>86</sup> Решающее значение для правильного понимания данного текста приобретает верное представление почти односемантических глаголов ποιῶν и sun...sthmi.

<sup>87</sup> О нем уже неоднократно упоминалось. См. гл. I, § 1, сектор «д».

<sup>88</sup> Хиос (Χίος) – остров у берегов Ионии с городом того же названия.

<sup>89</sup> Сифнос (Σίφνος) – один из Кикладских островов.

<sup>90</sup> Остальные будут приведены при последующем анализе соответствующих источников.

авторскому замыслу изменил бы лад. И такой вывод относится, как представляется, не только к эпохе, в которой используется нотация, но и тогда, когда она еще не появилась. Ведь в последнем случае музыкант всегда исполнял любое произведение в сложившейся традиции<sup>91</sup>.

Что же касается творческой деятельности Демокрита Хиосского, то приведенное сообщение – единственная сохранившаяся о нем информация.

Еще одно столь же неоднозначное свидетельство связано с деятельностью некоего Диона Хиосского (Δίων Χίος), который, по свидетельству историка Менэхма, сохраненному Афинеем (*Athen.* XIV 638a, § 42),

ἰτὸ τοῦ Διονύσου σπονδαῖον πρῶτον ...первым сыграл на струнном инструменте «спондей Диониса».

Такое сообщение принято трактовать как свидетельство введения в культ Диониса струнных инструментов, хотя прежде во всех его ритуалах использовались только духовые<sup>92</sup>. Во всяком случае, эту информацию можно понимать как свидетельство постепенного включения культа Диониса в эллинскую традицию, где *спондей*<sup>93</sup> был одним из самых распространенных в музыкальном оформлении религиозных обрядов.

Что же касается авторства этой музыки, то если Дион действительно впервые исполнил музыкальную пьесу для «спондея Диониса», то скорее всего это было его сочинение.

Однако ясные свидетельства приводятся о Терпандре Лесбосском (Τέρπανδρος ὁ Λέσβιος)<sup>94</sup> – выдающемся древнеэллинском кифароде, деятельность которого принято относить к VII в. до н. э. Но сохранившиеся о нем сведения постоянно говорят об этом музыканте как о композиторе.

Самое раннее историческое свидетельство о Терпандре содержится в надписи на Паросском мраморе (*Marm. Par.* P. 12) в тот год, который трактуется современными историками как рубеж 645/644 гг. до н. э.:

...ἄφ' οὗ Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ...когда Терпандр Лесбосский, сын Дердениса, [сочинил] собственные кифародические номы и изменил прежнюю музыку.

Если подходить к этой информации с исторических позиций, то станет совершенно ясно, что в исторической памяти Терпандр запечатлелся, прежде всего, как композитор.

Бытовавшая в Античности легенда связывает его деятельность с полумифическим Орфеем. Причем, этот контакт воплощается посредством инструмента (*Nicom. Excerpta.* 1):

ἀναίρεθέντος δὲ τοῦ Ὀρφέως ὑπὸ τῶν Θρακικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, Когда же Орфей был умерщвлен фракийскими женщинами, его лира была брошена в море,

<sup>91</sup> Хотя нужно признать, что эта проблема в рамках безнотационной музыкальной цивилизации еще не изучена.

<sup>92</sup> См. *Greek Musical Writings. I: The Musician and his Art. II: Harmonic and Acoustic Theory.* Edited by Andrew Barker. Cambridge University Press. Cambridge 1984–1989 (*Cambridge Readings in the Literature of Music*). Vol. I. P. 300.

<sup>93</sup> О *спондее* см. гл. I, сектор «б».

<sup>94</sup> Лесбос (Λέσβος) – остров у берегов Мисии, области в северо-западной части Малой Азии.

ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἄντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου.

εὐρόντας δὲ ἀλίεας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον, τὸν δὲ κομίσει εἰς Αἴγυπτον. ...

ἐκπρονήσαντα ἐπιδειξάτωι τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ ἱερεῦσιν, ὡς αὐτὸν πρωθευρετὴν γεγενημένον.

Τέρπανδρος μὲν οὕτω λέγεται τὴν λύραν εὐρηκέναι ...

а выброшена [она волнами на берег] у лесбосского города Антисса.

Рыбак, обнаружив [ее], принес лиру Терпандру, а он доставил [ее] в Египет.

...Переделав [ее], он показал [лиру] жрецам в Египте, так что он оказался [ее] первоизобретателем.

Поэтому говорится, что Терпандр изобрел лиру...

В мифологическом акте вручения Орфеевой лиры Терпандру предание запечатлело не столько преемственность художественных принципов двух знаменитых музыкантов, сколько всеобщее мнение: сохранение древних традиций – залог достойного качества музыки. Поэтому вручение в руки Терпандра инструмента Орфея являлось, по представлениям современников, актом, который символизировал передачу этих традиций. Следовательно, если приведенное предыдущее свидетельство говорит о Терпандре как приверженце музыкальных традиций, то здесь указывается прямо противоположное.

Другая информация зарегистрирована в трактате Псевдо-Платарха (Ps.-Plut. De mus. § 3):

Καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον, ἔφη, κιθαροδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

И [как] сказал [Гераклид], Терпандр, будучи творцом кифародических номов, пел [их] на агонах, придавая каждому ному свои и Гомера эпические стихи.

В этом сообщении есть важный аспект, указывающий на главное значение творческого наследия Терпандра для последующих поколений. Если в представлении современников Терпандр был кифародом, то, кроме владения струнным инструментом (о чем информировал выше процитированный фрагмент источника), он должен был уметь петь, что подтверждается данным отрывком. Однако здесь важно обратить внимание на то, что он «придавал каждому ному свои и Гомера стихи». Следовательно, здесь он выступает не только как поэт, но и как композитор, создавший музыку «номов», которые являлись распевами стихов Гомера и самого Терпандра. Как представляется, именно эта область его деятельности была основной в сознании соотечественников (Ibid. § 4):

Πελοῖηται δὲ τῷ Τέρπανδρῳ καὶ προοίμια κιθαροδικὰ ἐν ἔπεσιν.

Терпандром также сочинены кифародические вступления к эпическим стихам.

Этот текст указывает на сочинение Терпандром вступительных разделов к распевам эпических стихов. Хотя в процитированном фрагменте они называются «кифародическими вступлениями», не вызывает сомнений, что речь идет об инструментальной «прелюдии» к произведениям кифародического жанра, которые прежде были лишены таких вступительных построений. Не исключено, что потребность в подобных добавлениях возникла во времена Терпандра, когда произошло активное развитие инструментально-исполнительского мастерства, что и вынуждало каким-то образом активизировать инструментальное сопровождение древних вокальных произведений, находившихся в репертуаре музыкантов-исполнителей. А чтобы не нарушать архаичных музыкальных памятников, это можно было сделать

только путем добавления особых инструментальных вступлений. Следовательно, и здесь Терпандр выступает как композитор.

То же самое подтверждается еще одним фрагментом из того же источника (*Ps.-Plut. De mus. § 12*):

Прότερα μὲν γὰρ ἡ Τερπάνδρου και-      Ведь прежде нововведение Терпандра  
νοτομία καλὸν τινα τρόπον εἰς τὴν μου-      ввело некий прекрасный стиль в музы-  
σικὴν εἰσήγαγε.      ку.

Общеизвестно, что создание произведений определенного стиля – задача композитора, а не исполнителя.

Приоритет композиторского наследия Терпандра подтверждается еще одним сообщением (*Ibid. § 28*):

...καθάπερ Πίνδαρός φησι, καὶ τῶν σκο-      ...Пиндар говорит, что Терпандр был так-  
λιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὐρετής ἦν.      же создателем мелодий для «сколий».

Следовательно, Терпандр проявил себя как композитор и в этом популярном жанре.

Письменные памятники связывают основную его деятельность со Спартой. Сохранилось сообщение о том, что именно он своей музыкой прекратил происходившие в его время раздоры в Спарте (*Ibid. § 42*):

Τέρπανδρον δ' ἄν τις παραλάβοι, τὸν τὴν      [От знающих] можно было услышать,  
γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίους      что Терпандр остановил некогда возник-  
στάσιν καταλύσαντα...      ший у лакемонян раздор...

Не будем забывать, что «номы» (то есть «законы»), являвшиеся важной областью композиторской работы Терпандра, первоначально могли представлять собой распевы, текст которых содержал нормы общественной жизни спартанцев. Популярность же его творчества, способствовавшая распространению таких песнопений, примиряла и успокаивала конфликтующие группы населения Спарты.

Таков облик композитора Терпандра, запечатленный в античных источниках.

Особое место среди античных композиторов занимает Тимофей Милетский (Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος) – выдающийся древнеэллинический музыкант V в. до н. э., который был известен как кифарод и композитор. Более того, иногда в источниках ему приписывается авторство некоторых поэтических текстов. Но это, скорее всего, результат особенностей античного восприятия. Как известно, нередко выступление кифарода приводило к тому, что распевующийся текст и сама музыка считались его созданием.

При изучении творческого наследия Тимофея Милетского, как и при анализе деятельности других музыкантов, приходится сожалеть о крайне малых данных источников. В византийскую эпоху было создано краткое «Жизнеописание» Тимофея, изложенное в энциклопедии «Суда». Но даже сообщение этой небольшой статьи свидетельствуют о масштабах его творчества (все упоминаемые здесь жанры обсуждались в предыдущих разделах монографии):

Τιμόθεος, Θερσάνδρου, ἢ Νεομούσου,      Тимофей Милетский, сын Терсандра или  
ἢ Φιλοπόλιδος, Μιλήσιος, λυρικός      Филополида, – лирист,  
ὃς τὴν δεκάτην καὶ ἑνδεκάτην χορδὴν      который добавил десятую и одиннадца-  
προσέθηκε, καὶ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἐπὶ      тую струны [лиры] и направил древнюю  
τὸ μαλακώτερον μετήγαγεν.      музыку к развращенности.

ἦν δὲ ἐπὶ τῶν Εὐριπίδου χρόνων τοῦ τραγικοῦ, καθ' οὗς καὶ Φίλιππος ὁ Μακεδῶν ἐμβασιλεύεν·

καὶ ἐτελεύτησεν ἑτῶν ἐνεήκοντα ἑπτά, γράψας δι' ἑπὼν Νόμους μουσικοὺς δεκαεννέα, Προοίμια λς', Ἄρτεμιν, Διασκευὰς ἦ, Ἐγκώμια, Πέρσας ἢ Ναύπλιον, Φινείδας, Λαέρτην, Διθυράμβους ιη', Ὑμνους κά', καὶ ἄλλα τινά.

Он жил во времена трагика Еврипида, когда царствовал Филипп Македонский<sup>95</sup>.

Умерев в 97 лет, он сочинил музыку для 19 эпических «номов», 36 «проэмиев», [и «ном】Артемида», а также 8 «диаскев», «энкомии», «Персы» или «Навплийская [песня<sup>96</sup>】», «[Трагедия] Финейдов»<sup>97</sup>, «[История] Лаэрта»<sup>98</sup>, 18 дифирамбов, 21 гимн и некоторые другие [сочинения].

Очевидно, такое разнообразие творчества свидетельствует о его популярности и об интересе к нему, вызванном использованием новых средств художественной выразительности. А это способствовало конфликту с приверженцами традиционной музыки, которые не только не воспринимали новшества, но вступили в настоящую борьбу за сохранение неизблемыми старых форм музицирования. Если же учесть, что в этом противостоянии оппонентом Тимофея выступило государство, то можно догадаться, как этот спор старого и нового отразился на творчестве и на судьбе самого Тимофея Милетского.

В распоряжении музыкального антиковедения есть даже постановление спартанского правительства, в котором содержатся все претензии к творчеству Тимофея, и это дает возможность понять, что в древности шокировало традиционалистов и какой метод был избран ими для борьбы с новаторством.

Данный документ сохранился благодаря тому, что он был скопирован в трактате Боэция «De institutione musica» («О музыкальном установлении»). Он представляет собой эпиграфический памятник, содержащий текст правительственного постановления на дорийском диалекте. В рукописях «De institutione musica» текст постановления дается прописными буквами, а это свидетельствует, что в протограф<sup>99</sup> трактата Боэция документ был скопирован непосредственно из памятника. Причем, предваряя его изложение, Боэций обращает внимание своих читателей на одну особенность публикуемого документа (Ibid. I 1)<sup>100</sup>:

...quoniam insigne est Spartiatarum lingua, -C- litteram in -P- vertentium, ipsum de eo consultum isdem verbis Graecis apposui:

...так как в языке спартанцев буква С изменена на Р, то я сам привел декрет в тех же греческих словах:

<sup>95</sup> Согласно современным хронологическим исчислениям, это первая половина IV в. до н. э.

<sup>96</sup> Scil. τὸ μέλος. «Навплия» – город, располагавшийся у Арголидского залива.

<sup>97</sup> По мифологическому преданию, Финей – царь Сальмидесса (города на черноморском побережье Фракии), который, разойдясь с женой Клеопатрой, женился на Идее. По ее наветам он ослепил своих детей, родившихся от прежней жены, за что Зевс покарал его.

<sup>98</sup> Лаэрт – отец знаменитого мифологического героя Одиссея – царь острова Итака и один из аргонавтов (участников похода в Колхиду), которому посвящено особое предание.

<sup>99</sup> «Протограф» (ὁ πρόγραφος) – «первая рукопись».

<sup>100</sup> Как установлено исследователями, текст этого памятника либо первоначально содержал ошибки, либо они появились впоследствии, в рукописной жизни трактата Боэция. Здесь данный фрагмент цитируется со всеми исправлениями, сделанными в свое время выдающимся немецким филологом У. Виламовицем-Мёллендорфом (1848–1931). См.: *Wilamowitz-Möllendorff U. Timotheos. Die Perser, aus einem Papyrus von Abusir. Leipzig, 1903. S. 70–71.*



Боэций говорит здесь об известном явлении, получившем в классической филологии наименование «ротацизма»: изменение конечной «сигмы» (ς) на «ро» (ρ), что встречается в лаконских, эретрийских и элейских надписях<sup>101</sup>. Естественно, что в приводящемся Боэцием документе, написанном на лаконском диалекте, присутствует эта черта.

Сам же документ изложен в следующей форме (*Boet. De instit. mus. I 1*):

...Τιμόθεορ ὁ Μιλήσιορ παραγηνόμεορ  
ἀττὰν ἀμετέραν πόλιν τὰμ παλαιὰν μῶαν  
ἀτιμάσδη καὶ τὰν διὰ τὰν ἑπτὰ χορδᾶν  
κιθάρισιν ἀποστρεφόμενορ πολυφωνίαν  
εἰσάγων λυμαίνεταὶ τὰρ ἀκοᾶρ τῶν νέων,  
διὰ τε τὰρ πολυχορδίαρ καὶ τὰρ και-  
νότατορ τῶ μέλιορ.

ἀγεννή καὶ ποικίλιαν ἀντὶ ἀπλόαρ καὶ  
τεταγμέναρ ἀμφιέννυται τὰν μῶαν,

ἐπὶ χρώματορ συνιστάμενορ τὰν τῶ μέλι-  
ορ διασκευὰν ἀντὶ τὰρ ἑναρμονίω [ἀπο-  
λελμένα τε ποιῶν ἀντὶ τὰρ] ποτ' ἀντίστ-  
ροφορ ἀμοιβᾶρ,

παρακληθεῖρ δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τᾶρ  
Ἐλευσινιαρ Δάματρορ ἀπρεπῆ διεσ-  
κευκῶρ τὰι τῶ μύθω διασκευαίταν τὰρ  
Σεμέλαρ ὠδίνα οὐκ ἔνδικα τῶρ νέωρ  
διδάσκη δεδόχθαι·

τῆ[ύχαι] ἀ[γαθοῖ]

περὶ τούτων τὰρ βασιλέαρ καὶ τὰρ ἐφό-  
ρορ μέμψατται Τιμόθεορ, ἐπαναγκάσαι  
δὲ καὶ τὰν ἔνδεκα χορδᾶν ἐκταμὲν τὰρ  
περιττὰρ ὑπολειπόμενορ τὰρ ἑπτὰ, ὅπωρ  
ἕκαστορ τὸ τὰρ πόλιορ βάρορ ὄρων  
εὐλαβῆται ἐττὰν Σπάρταν ἐπιφέρειν τι  
τῶν μὴ καλῶν ἐόντων, μήποτε ταράττηται  
κλέορ ἀγῶνων.

...<sup>102</sup> Тимофей Милетский, прибыв в наше  
государство [и] пренебрегая древней Му-  
зой, отверг игру на кифаре посредством  
семи струн и, вводя многозвучие, портит  
слух юношей многострунностью и но-  
вейшими мелосами.

[В результате] Муза становится<sup>103</sup> не-  
благородной и сложной, вместо простой  
и стройной.

Создавая украшение мелоса посредством  
уплотненной хроматики, вместо того,  
чтобы она была гармоничной, он полу-  
чил разъединенные [части], вместо того,  
чтобы иногда сменять [строфу] антистро-  
фой.

Вызванный же на агон в честь элев-  
синской Деметры<sup>104</sup>, он сочинил нечто  
неподобающее мифу о родах Семелы  
и неправильно обучал молодежь. [В свя-  
зи с этим] было решено [следующее]:

«В добрый час [принятому решению]:

Царю и эфорам<sup>105</sup> порицать за эти [дела]  
Тимофея, заставив его из 11 струн отре-  
зать лишние, оставив [лишь] семь, чтобы  
каждый остерегался сочинять [подобное  
и] вводить в Спарту что-либо из того, что  
является некрасивым, чтобы никогда не  
нарушалась слава агонистов.

<sup>101</sup> Подробнее об этом см.: *Buck C. D. The Greek Dialects. London, Chicago, 1968. P. 56–57.*

<sup>102</sup> Так как этот эпиграфический памятник написан в форме одного предложения, то при переводе для лучшего восприятия его содержания он был соответствующим образом разделен на ряд предложений. Поэтому пришлось отказаться от начального союза ἐπειδὴ («поскольку»), связывающего весь текст с заключительным вердиктом.

<sup>103</sup> Следует отметить, что в данном источнике упоминается ряд глаголов, основная семантика которых «одевать»: ἀμφιέννυμι, διασκευάζω, ἔννυμι. Однако в данном контексте они используются в значении «создавать», «сочинять».

<sup>104</sup> Элевсин (ἡ Ἐλευσίς) – город, располагавшийся к северо-западу от Афин, главный центр культов богини плодородия Деметры и владычицы преисподней Персефоны.

<sup>105</sup> Эфор (ὁ ἔφορορ – «хранитель», «начальник», «воспитатель») – чиновник, осуществлявший контроль не только над всеми государственными учреждениями, но и над различными областями жизни общества.

Если оставить в стороне упоминание о каком-то отступлении от традиционного образа матери Диониса Семелы, которое якобы присутствовало в распеваемом тексте, и исключить некие псевдоэстетические критерии, как «пренебрежение древней Музой» и превращение ее в «сложную» и «негармоничную», а также нарушение традиционной формы, то остается лишь одна исключительно музыкальная претензия к творчеству Тимофея: использование той ладовой разновидности, которая в тексте постановления называется «уплотненной хроматикой» (χρόματос συνιστάμενος).

Сразу же нужно отметить, что в античном музыкознании не упоминается такая разновидность хроматики. В трактате Клавдия Птолемея обсуждается так называемая «напряженная хроматика» (χρόμα σύντονον. – *Ptolem. Harm. II 14*). Во всяком случае, становится ясно, что у приверженцев традиции в музыке Тимофея вызывала возмущение ладовая форма. Очевидно, их больше устраивало использование обычной диатоники.

Таков был самый знаменитый в эпоху Античности конфликт композитора-новатора с противниками любых художественных изменений в музыке. Очевидно, он остался запечатленным в истории, потому что в этом противостоянии приняло участие и государство.

Необходимо отметить, что отношение к любым изменениям в музыке среди большинства населения было явно отрицательным. Для доказательства этого есть достаточно много свидетельств.

\* \* \*

\*

Если кратко суммировать весь музыкально-исторический материал, проанализированный в данной главе, то формируется весьма активная и сложная историческая панорама эволюции как самой музыки, так и различных сторон музыкальной жизни Античности.

Прежде всего, как следует из целого комплекса данных, в течении начального и весьма продолжительного периода авторы музыки оказались словно вне истории, и о них даже никто не знал. Согласно неоднократно уже упоминавшимся обстоятельствам, обусловленным абсолютной гегемонией слова, авторами песнопений считались поэты, чьи стихи распевались. Такое толкование перешло и к потомкам. А подобная трактовка полностью была заимствована новоевропейской наукой, без каких-либо попыток проанализировать, насколько она достоверна. Хотя подлинная античная история музыки, сохранившаяся, как это ни странно, в форме мифов, убедительно доказывает, что это были музыканты-профессионалы – либо инструменталисты, либо певцы, например, как Марсий или Амфион. Ведь именно Амфион, согласно мифологическому преданию, был создателем «кифародии». А это свидетельство того, что в образе Амфиона были зафиксированы все музыканты, участвовавшие в создании разновидностей этого жанра. Таким образом, в данном случае сведения мифологии оказались более реалистичными, чем те, которые сформировались в письменной традиции.

Это же подтверждается и сообщениями, связанными с последующими историческими этапами античного музыкального искусства.

Конечно, к такой информации следует относиться с учетом особенностей античной историографии. Комплекс сведений, полученных в результате анализа истории различных музыкальных цивилизаций, показывает, что в абсолютном большинстве случаев каждый музыкальный жанр входил

в обиход после длительного процесса развития, этапы которого не всегда могли фиксироваться историей музыки. Античность в этом вопросе, как и во многих других, не могла быть исключением. Но, как уже указывалось, в античную эпоху установление «того, кто первый» являлось особенностью мышления, которая помогала выстраивать хронологическую последовательность исторического процесса. Поэтому указанные в данной главе сообщения о создателе того или иного жанра следует рассматривать как информацию о музыкантах, в творчестве которых этот жанр получил всеобщее признание и распространение.

Согласно приведенным свидетельствам, абсолютный приоритет в создании античной инструментальной музыки, которая длительный исторический период отсутствовала, принадлежит фригийским авлетам. И это вполне оправданная несколькими причинами информация. Во-первых, как известно, внедрение фригийских авлосов в общеэллинскую музыкальную жизнь было связано с многочисленными трудностями. Столь же нелегким был процесс появления инструментальной музыки в античном обиходе, когда слушателям нужно было без текста освоить особенности музыкальных образов. Во-вторых, не исключено, что особая сложность для слушателей возникала при восприятии автономной инструментальной музыки именно при знакомстве с музыкальными образами в произведениях, созданных для духовых инструментов. Конечно, это не означает, что в то же самое время аналогичные пьесы не сочинялись для струнных инструментов. Как раз наоборот: поскольку именно струнные инструменты были более распространены, то естественно, что самые ранние образцы инструментальной музыки появились в репертуаре струнных инструментов. Но, благодаря указанным сложностям, античная традиция связывала начало инструментальной музыки с духовыми инструментами.

Что же касается этапов античного музыкального мышления, которые частично затрагиваются в данной главе, то более подробно они будут обсуждаться в следующих разделах данной монографии.

## **ГЛАВА III**

# **ИСТОРИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ АНТИЧНЫХ МУЗЫКОВЕДОВ, ТРУДЫ КОТОРЫХ ДАТИРОВАНЫ СОВРЕМЕННОЙ НАУКОЙ**

Общеизвестно, что при исследовании музыкально-исторических процессов в каждой музыкальной цивилизации большое значение приобретает знание особенностей движения истории не только в музыкальной практике, но и в науке о музыке. Ведь теория музыки каждой эпохи содержит сведения о познании особенностей музыкального мышления, проявляющихся в музыкальной практике. Следовательно, процесс развития теории музыки и ее истории способен отразить не только научный уровень познания музыкальных закономерностей, но и указать логику эволюции музыкального мышления<sup>1</sup>.

Предыдущие разделы данной монографии показали, что течение истории, совершавшееся в античной художественной культуре, осуществлялось непосредственно музыкантами-практиками, которые в таких случаях действовали и как композиторы, и как исполнители. Специфика же античного музыкознания заключалась в том, что в этой области работали не музыканты, а ученые, которые на протяжении длительного исторического периода были весьма далеки от непосредственного музицирования. Достаточно указать, что не сохранилось ни одного свидетельства, которое могло бы подтвердить, что любой из авторов сохранившихся музыкально-теоретических трактатов играл на каком-то инструменте или пел. Для формирования именно такой ситуации были особые причины.

### **§ 1.**

#### **Следуя пифагорейском учению**

Главная из них являлась следствием того, что сама наука о музыке была лишь одной из научных дисциплин, составлявших так называемый *quadrivium* (буквально – «четырепутье»), состоящий из арифметики, геометрии, астрономии и музыки. Их центральной задачей являлось изучение явлений природы, и в том числе звуковых, причем не столько музыкальных, сколько любых других.

---

<sup>1</sup> Однако для полного и точного осмысления истории античной науки о музыке, нужно будет обсуждать также некоторые музыкально-теоретические вопросы, поскольку без понимания их истоков невозможно освоить последующую их историческую эволюцию.

Основу такого научного направления, как известно, заложили пифагорейцы, деятельность которых современная наука делит на два периода. Один из них связан с теми, кого называют «древними пифагорейцами». В повествовании о Пифагоре в одном авторитетном источнике<sup>2</sup> сообщается (*Diog. Laert. VIII 45–46*):

ἤκμαζε δὲ καὶ κατὰ τὴν ἐξηκοστὴν ὀλυμπιάδα, καὶ αὐτοῦ τὸ σύστημα διέμενε μέχρι γενεῶν ἑννέα ἢ καὶ δέκα.

Расцвет [его деятельности приходится] на 60-ю Олимпиаду, а его организация просуществовала еще 9 или 10 поколений.

τελευταῖοι γὰρ ἐγένοντο τῶν Πυθαγορείων, οὗς καὶ Ἀριστόξενος εἶδε.

Ведь последними из пифагорейцев были те, которых знал Аристоксен.

Согласно современным хронологическим исчислениям, 60-я Олимпиада относится к 540 г. до н. э.<sup>3</sup> А жизнь и деятельность Аристоксена Тарентского, выдающегося древнеэллинистического теоретика музыки, ученика пифагорейцев и Аристотеля, приходится на IV в. до н. э. Следовательно, деятельность «древних пифагорейцев» следует датировать периодом VI–IV вв. до н. э.

А эпоха тех, кого называют «новыми пифагорейцами», фактически продолжалась в течении всего античного периода. Это было следствием активного влияния научных концепций пифагорейцев на современников.

Музыка для них всегда являлась важнейшим объектом исследования. В одном из сохранившихся фрагментов впоследствии утраченного труда пифагорейца IV в. до н. э. Архита Тарентского «О математике» (*Περὶ μαθηματικῆς*) есть такие слова (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 56*)<sup>4</sup>:

Περὶ τε δὴ τὰς τῶν ἄστρον ταχυτάτος καὶ ἐπιτολῶν καὶ δυσίων παρέδωκαν ἡμῖν διάγωσιν καὶ περὶ γεωμετρίας καὶ ἀριθμῶν καὶ οὐχ ἥκιστα περὶ μουσικῆς

[Пифагорейцы] передали нам знание о скорости звезд, о восходах и заходах, о геометрии, арифметике и не в последнюю очередь – о музыке.

Музыка оказывается чуть ли не во всех перечнях дисциплин, интересовавших последователей Пифагора. В одном из источников, написанных другим автором IV в. до н. э., сказано (*Jambl. De vit. pythag. 16*):

τῶν δ' ἐπιστημῶν οὐχ ἥκιστα φασὶ τοὺς Πυθαγορείους τιμᾶν μουσικὴν τε καὶ ἰατρικὴν καὶ μαντικὴν.

Говорят, что среди наук пифагорейцы не в меньшей степени ценили также музыку, медицину и мантику<sup>6</sup>.

А Секст Эмпирик сообщает (*Sext. Empir. Adver. math. IV 23*):

...καθὼς φάσκουσι Πυθαγορικῶν παίδες, δέεσθαι τε ἡμᾶς τῶν μουσικῶν θεωρημάτων πρὸς τὴν τῶν ὄλων εἴδησιν.

...как говорят ученики пифагорейцев, мы нуждаемся в музыкальных теоремах<sup>7</sup> для познания мира.

<sup>2</sup> Диоген Лаэртский (*Διογένης ὁ Λαέρτιος*) – древнеэллинистический писатель, автор труда, который в рукописях носит разные названия. Однако общепринятым стало представлять его заглавие «О жизни, учениях и изречениях тех, кто прославился в философии» (*Περὶ βίων, δογμάτων καὶ ἀποφθεγμάτων τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκμησάντων*).

<sup>3</sup> См.: *Бикерман Э.* Хронология древнего мира. Ближний восток и Античность. М., 1975. С. 167.

<sup>4</sup> Текст написан на дорийском диалекте.

<sup>5</sup> Буквально: «и не крайне мало».

<sup>6</sup> «Мантика» – искусство предсказания.

<sup>7</sup> Здесь «теорема» (*τὸ θεώρημα*) подразумевает «правило», «установление».

В заключительной фразе данного фрагмента – «для познания мира» – высказана весьма важная для пифагорейцев мысль. Ведь научной целью пифагорейской школы, как было уже указано, стало познание всех явлений природы и космоса, в том числе и проявляющихся в звуках. Однако анализ таких форм природных звучаний, как удары грома, шум ветра и волн, а также прочих аналогичных разновидностей, был весьма затруднен, а часто – просто недоступен. Звучания же, издающиеся музыкальными инструментами и различными певцами, оказывались весьма удобными для аналитической работы.

А пифагорейцы были убеждены, что все явления природы регулируются одними и теми же законами. Такая концепция давала основание рассматривать выявленные причины происхождения музыкального звука как аналогичных тем, в результате которых появляются любого другого звучания.

Согласно пифагорейской точке зрения, распространившейся повсюду (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 29*),

παντὸς δὲ ψόφου καὶ πάσης φωνῆς ἀρχηγὸς αἰτία ἡ κίνησις.      изначальная причина всякого шума и [вообще] любого звучания – движение [воздуха].

Причем, по мнению пифагорейцев, от особенностей этого движения зависела высота звучания, поскольку (*Ibid. P. 37*)

Τὰς διαφορὰς ψόφων τὰς καθ' ὀξύτητα καὶ βαρύτητα ἐν ποσότητι ἐτίθεσαν.      они установили различие звучаний по высоте и низине, [проявляющихся] в количестве.

Действительно, по сообщению одного из «новых пифагорейцев»<sup>8</sup> (*Theon. Smyrn. P. 61*), рассматривая скорость как «количество движения» в единицу времени, они пришли к заключению, что именно от скорости зависит высокое звучание:

τὴν μὲν ταχεῖαν κίνησιν ὀξεῖαν εἶναι ἅτε πλήττουσαν συνεχῆς καὶ ὀκύτερον κεντοῦσαν τὸν ἀέρα,      быстрое движение – это высокое [звучание], поскольку оно постоянно колеблет и резко ударяет воздух;  
τὴν δὲ βραδεῖαν βαρεῖαν ἅτε νοθεστέραν οὔσαν.      медленное же [движение] создает низкое [звучание], потому что оно более вяло.

Такой подход подтверждается и свидетельствами других источников. В одном из них (*Porph. In Harm. Ptol. comm. 3. P. 29*) сказано:

Αἱ ὀξύτητες καὶ αἱ βαρύτητες αἱ τῶν ψόφων τοῖς Πυθαγορείοις οὐ ποιότητες εἶναι ἐδόκουν, ἀλλὰ ποσότητες...      У пифагорейцев считалось, что высоты и низины звучаний являются не качествами, а количествами...  
τῶν δὲ κινήσεων ἡ μὲν ταχεῖα, ἡ δὲ βραδεῖα,      Одно из движений быстрое, другое – медленное.  
ταῖς διαφοραῖς ταύταις τῶν κινήσεων τὰς περὶ τοὺς ψόφους διαφορὰς ἀνέτιθεσαν.      По этим различиям движений они устанавливали различия в звучаниях:  
αἰτία δ' ἡ μὲν ταχεῖα φωνῆς ὀξύτητος, ἡ δὲ βραδεῖα βαρύτητος.      быстрое движение – причина высоты, а медленное – низины.

<sup>8</sup> Об этом авторе, Теоне Смирнском, см. § 4 данной главы, сектор «б».

τὸ δὲ ταχὺ καὶ βραδὺ θεωρεῖται ἐν ποσῶ  
καὶ ὀξύτης ἄρα καὶ βαρύτης ἐν ποσῶ.

Быстрота и медленность определяются по количеству, стало быть, высота и низина – [также заключаются] в количестве.

Более того, зависимость высоты звучания от скорости переносилась и на взаимодействие звуков друг с другом, то есть на особенности интерваллики. Следовательно, эти два аспекта – звуки и составленные из них интерваллы – рассматривались не как музыкальные явления, а исключительно как акустические, которые можно изучить только посредством математики

К этим двум пифагорейским методикам следует добавить и третью. Дело в том, что пифагорейцы, пытаясь познать истину, постоянно стремились избегать выводов, основанных на чувствах. Иначе говоря, они никогда не доверяли осязанию, зрению, обонянию, вкусу и, конечно, слуху. Таким образом, слух был полностью исключен из процесса познания звуковых явлений. А главным критерием, принятым ими во всех науках, было математическое обоснование. Поэтому любое обращение к слуху они считали антинаучным явлением. Для этого была сформирована целая концепция, функционировавшая среди последователей пифагорейцев фактически до завершения античной эпохи.

В одном позднеантичном или даже ранневизантийском памятнике<sup>9</sup> она изложена так (*Bacch. Isag. par. 2–4*):

Ὅτι δὲ ἐστὶ πᾶσα ἄλογος αἴσθησις  
παχυμερῶς πάντων τῶν πραγμάτων ποιο-  
υμένη ἀντίληψιν καὶ οὐκ ἀκριβῶς, ῥάδιον  
ἐπιστήσαντα νοῆσαι.

Ἦ γάρ τοι ὄρασις ποιεῖται ἀντίληψιν  
χρωμάτων, διαστημάτων, μηκῶν, πληθῶν  
καὶ εὐθέως ἐπὶ τῶν χρωμάτων ἅ τινος  
ἐστὶ λευκότερον, τὸ μὲν παρὰ βραχὺ οὐκ  
ἂν δυνηθεῖη διαγνῶναι, τὸ δὲ τοι παρὰ  
πολὺ δύνανται.

То, что всякое чувственное восприятие, лишенное разума, дает лишь грубое и неточное представление о явлениях, легко можно понять из следующего.

Например, зрение способно различать краски, расстояния, размеры, объемы. Но если в связи с красками возникает вопрос, является ли что-то белее другого, то зрением можно обнаружить только большую разницу, а не маленькую.

После того как автор процитированного источника представил все дефекты чувств, он обратил внимание на подобные изъяны собственно слуха, что крайне важно для всех, кто занимается музыкой, как для музыкантов, так и для ученых (*Ibid. 11–12*):

Ὅμοίως οὖν καὶ ἐπὶ τῆς ἀκοῆς·

εἰ γάρ τοι δοίη τις ἄκρῳ μουσικῶ ἀρμό-  
σασθαι λύραν, εἶτα τούτην κομίσειε  
παρὰ ἕτερον, ἢ ἐπιτείνειεν ἂν τοὺς φθόγ-  
γους ἢ ἀνήσει· οὕτως ἢ παρὰ μικρόν δι-  
αφορά ἀκατάληπτος ταῖς αἰσθήσεσι.

Аналогичное [наблюдается] и в отношении слуха.

Ибо если кто-то даст отличному музыканту настроить лиру, а затем эту же самую [лиру] он передаст другому, [который] либо повысит, либо понизит звуки, то малая разница [окажется] непостижимой для [слуховых] ощущений.

<sup>9</sup> В рукописях сохранились два совершенно различных трактата, носящие одинаковое название и приписываемые одному и тому же автору: «Введение в искусство музыки старца Вакхия» (*Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ γέροντος*). Здесь цитируются фрагменты одного из них, написанного в повествовательной форме.

Καὶ μὴν εἴ τις ἀρμόσαιτο λύραν, εἴτα ἕτερος πρὸς ταύτην σύμφωνον ἄλλην, εἴτα πρὸς τὴν δευτέραν ὁ τρίτος, εἴτα πρὸς τὴν τρίτην ὁ τέταρτος, εἴτα πρὸς τὴν τετάρτην ὁ πέμπτος, καὶ συμβάλοι τὴν τε πρώτην καὶ τὴν ἐπὶ πᾶσι λύραν, οὐκ ἂν εὐρεθεῖεν σύμφωνοι·

οὕτως τὸ παρὰ μικρὸν λέληθε, καὶ πολλὴν ποιεῖ τὴν παραλλαγήν.

Иначе говоря, автор этого текста убеждает читателя, что слух не замечает незначительное отступление от должной высотности конкретного звука, по которому настраивается инструмент. Но эта начальная небольшая несогласованность, которую слух не в состоянии уловить, при аналогичных настройках остальных инструментов увеличивается и становится очевидной. Но тогда уже поздно менять неточно установленный строй.

Поэтому, во избежание подобных недоразумений, единственным верным способом звуковысотного упорядочения, по мнению пифагорейцев, являлся математический метод. А для его осуществления был даже изобретен специальный однострунный инструмент под названием «канон» (Ibid. 19):

Διὸ καὶ οἱ μαθηματικοὶ εὗρον τὸ μέτρον ἐπὶ τοῦ κανόνος τῆς τῶν φθόγγων παραλλαγῆς,

εἰς τὸ γνῶναι πόσῳ ἐστὶ μείζον τὸ διάστημα τότε τοῦ τῶν ἀριθμῶν λόγου.

Таким же образом, если кто-то настроит лиру, а затем другой по той же самой [лире настроит] другую, затем третий – [настроит] по второй, затем четвертый – по третьей, затем пятый – по четвертой, и если он сопоставит [начальную] лиру со всеми [остальными], то не обнаружит созвучий.

Так, оставшееся незамеченным малое [отличие впоследствии] создает большое изменение.

Поэтому для [определения] изменения звуков ученые придумали мерило на каноне,

чтобы знать, насколько этот интервал больше того [по] пропорции чисел.

Этот канон никогда не использовался в музыкальной практике, а служил неким «лабораторным инструментом» для демонстрации «деления струны» (κατατομὴ χορδῆς), хотя официально это называлось «деление канона» (κατατομὴ κανόνος).

Самая ранняя форма «канона» – однострунный инструмент. Принцип работы с ним представлял собой серию вполне определенных процессов. Первый из них осуществлялся следующим образом. Путем бряцания издавалось звучание всей струны. Затем при помощи подвижной подставки (ὁ ὑποβολεύς) струна «делилась» на две равные части и таким же образом издавалось звучание половинной части струны. Затем осуществлялось формирование математического определения интервала октавы (διὰ πασῶν – буквально: «через все»). Поскольку он возник благодаря сопоставлению вибрации целой струны и половинной ее части, то возникшие два звука математически регистрировались как отношение 2 : 1, называвшееся διπλάσιος λόγος («двойная пропорция»).

Почти аналогичный процесс, но несколько измененный, использовался для получения иного интервала. После регистрации звука, издававшегося всей струной, при помощи той же подвижной подставки она делилась на 3 равных сегмента, а звучание всей струны сопоставлялось с тем отрезком вибрирующей струны, который состоял из двух ее частей. Возникавшая при этом квинта (διὰ πέντε) фиксировалась отношением 3 : 2, которое квалифицировалось как ἡμιόλιος λόγος («полуторная пропорция»).



Далее вся струна делилась на четыре части, и сопоставление ее звучания с тем, которое возникало от вибрации трехчастного фрагмента струны, давало интервал кварты (διὰ τεσσάρων – «через четыре»), который определялся как 4 : 3 и назывался «эпитритной пропорцией» (ἐπιτρίτος λόγος – «пропорция [содержащая] целое и треть»).

Таким образом были получены основные интервалы, составлявшие цикл так называемых «симфоний» (αἱ συμφωνίαι – «созвучий»). Причина обособления этой группы интервалов от всех остальных была вызвана, как представляется, наблюдениями пифагорейцев за некоторыми нормами музыкальной практики.

Действительно, каждый из них мог видеть, как исполнители на струнных инструментах перед тем, как начать свое выступление, занимаются какой-то процедурой, смысл которой со стороны мог быть непонятен. Однако непосредственные контакты с музыкантами должны были разъяснить пифагорейцам суть этого мероприятия, которое представляло собой настройку инструмента.

Ведь издавна в музыкантском обиходе было известно, что профессиональный музыкальный слух при восприятии многих интервалов не реагирует на мелкие отклонения от точной их величины, что безусловно негативно сказывалось на настройке инструмента. Однако практика показала, что самыми успешными в таких случаях являются сопоставления звуков, отстоящих друг от друга на кварту, квинту и октаву. Поэтому при настройке струн инструмента профессионалы пользовались такими интервальными сопоставлениями.

Пифагорейцы, узнав об этой сфере успешной работы слуха, который они объявили беспомощным, поняли, что их концепция в некоторых случаях не соответствует подлинному положению и может принести вред авторитету пифагорейской науки. Поэтому для ее спасения необходимо было найти выход из сложившейся ситуации и объяснить успешную работу слуха посредством того метода, который у них считался единственно правильным, – математический.

Так была рождена новая пифагорейская научная концепция, согласно которой все интервалы делились на две группы – «симфонии» (αἱ συμφωνίαι – «созвучия») и «диафонии» (αἱ διαφωνίαι – «разнозвучия»). К первым относились те, которые выражались «кратными» (οἱ πολλαπλάσιοι – буквально «множественные») и «эпиморными» (οἱ ἐπιμόριοι) пропорциями, то есть теми, в которых меньший член помещается в большем целое число раз (как октава – 2 : 1 или двойная октава – 4 : 1), либо в которых меньший член помещается в большем целое число раз, но с добавлением одной части меньшего (как квинта – 3 : 2 и кварта – 4 : 3).

К «диафонным» же интервалам относятся те, которые выражались «эпимерными пропорциями» (οἱ λόγοι ἐπιμέρες – буквально «пропорции по частям»), когда больший член целиком содержит меньший и еще более чем одну его часть: 5 : 3, 7 : 4, 9 : 5 и аналогичные. Нужно учитывать, что путем практических экспериментов на каноне пифагорейцы получили пропорциональные выражения только симфонных интервалов. Все остальные они узнавали при помощи математического метода. Так, например, зная пропорции кварты (4 : 3) и квинты (3 : 2), можно было вычислить отношения тона (9 : 8), который является превышением квинты над квартой. А определив

пропорцию тона, нетрудно было найти числовое выражение двухтонового интервала, именовавшегося «дитон» (81 : 64).

Так была временно «спасена» одна из концепций пифагорейцев. Но в дальнейшем она создаст еще много хлопот их последователям.

Во всяком случае, для того исторического уровня развития науки о музыке это было одно из достижений пифагорейского музыкознания.

## § 2.

### У истоков «гармоники»

Однако ему на смену пришла иная область науки о музыке, которая называлась «гармоникой». В античные времена эта дисциплина представлялась так (*Cleon. Isag. 1*)<sup>10</sup>:

Ἄρμονική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἤρμωσμένου φύσεως.

ἤρμωσμένον δὲ τὸ ἐκ φθόγγων τε καὶ διαστημάτων ποικίλων τάξιν ἔχόντων συγκείμενον.

Μέρη δὲ αὐτῆς ἐστὶν ἑπτὰ: περὶ φθόγγων, περὶ διαστημάτων, περὶ γενῶν, περὶ συστημάτων, περὶ τόνων, περὶ μεταβολῆς, περὶ μελοποιίας.

Гармоника – это теоретическое и практическое знание природы того, что гармонируется.

А то, что гармонируется, составлено из звуков и интервалов, обладающих некоей упорядоченностью.

Частей же ее – 7: о звуках, об интервалах, о ладах, о системах, о тональностях, о модуляциях, о мелопее.

А на закате античной эпохи *гармоника* характеризовалась таким образом (*Apon. De mus. 32*):

Ἔστι μὲν οὖν ἄρμονικὴ τέχνη λογικὴ περιέχουσα τὸν περὶ μουσικῆς λόγον, ἄρμονικὸς δὲ ὁ τῷ συνηγορεῖν περὶ τοῦ μαθήματος πεπειραμένος.

Итак, *гармоника* – это наука, ведущая речь о музыке.

А *гармоник* – тот, кто познает [ее], объясняя с точки зрения научного знания.

Действительно, *гармоника* – один из разделов древнеэллинской науки о музыке, которая функционировала наряду с другими дисциплинами как *ритмика*, *метрика* и *органика*. Цель *гармоники* – изучение звуковысотных параметров музыки. Первый дошедший до нас образец этой науки – трактат ученика пифагорейцев и Аристотеля, уже упоминавшегося выдающегося теоретика музыки – Аристоксена Тарентского (IV в. до н. э.). Сохранившееся его сочинение озаглавлено Ἄρμονικὰ στοιχεῖα («Гармонические элементы»), поскольку эта наука исследует «элементы», отражающие важнейшие звуковысотные аспекты музыки (несмотря на то, что перечень этих разделов уже приводился в вступительном разделе монографии, содержание данной главы требует их повторения):

1. «о музыкальном звуке» (περὶ φθόγγου) и его отличии от немзыкального;
2. «об интервалах» (περὶ διαστημάτων);
3. «системы» (τὰ συστήματα);
4. «о ладах» (περὶ γενῶν);

<sup>10</sup> Об этом анонимном памятнике, автора которого принято именовать Клеонидом, см. гл. IV, § 4.

<sup>11</sup> Гармоники.

5. «о тональностях» (περὶ τόνων);
6. «модуляции» (τὰ δὲ μετάβολα);
7. «о мелодее» (περὶ τῆς μελοποιΐας), то есть о мелодических разновидностях.

В настоящее время трудно сказать, когда зародилась наука, названная «гармоникой». Как уже указывалось, трактат Аристоксена – лишь хронологически первый дошедший до нас труд по этой тематике. Однако его автор упоминает на страницах своей работы других ученых, которые, судя по его словам, занимались изучением отдельных областей «гармоники». Но его сообщения представлены так, что нет возможности точно и определенно утверждать, являлись ли эти авторы современниками Аристоксена или его предшественниками.

Во всяком случае, для познания истории античного музыкознания важно ознакомиться с той оценкой, которую им дал Аристоксен.

Прежде всего, он высказывает свое мнение о коллегах, которые занимались исследованием энгармонического лада, с интервальной конструкцией, представлявшей собой такую последовательность (снизу вверх):  $\frac{1}{4}$  т. –  $\frac{1}{4}$  т. – 2 т. (*Aristox. Elem. harm. P. 6 – 7*):

Τοὺς μὲν οὖν ἔμπροσθεν <ἡμμένους τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας συμβέβηκεν ὡς ἀληθῶς><sup>12</sup> ἀρμονικοὺς εἶναι βούλεσθαι μόνον, αὐτῆς γὰρ τῆς ἀρμονίας ἦπτοντο μόνον, τῶν δ' ἄλλων γενῶν οὐδεμίαν πώποτ' ἔννοιαν εἶχον.

σημεῖον δέ· τὰ γὰρ διαγράμματα αὐτοῖς τῶν ἐναρμονίων ἔκκεται μόνον συστημάτων, διατόνων δ' ἢ χρωματικῶν οὐδεὶς πώποθ' ἔωρακεν.

Καὶ τοὶ τὰ διαγράμματα γ' αὐτῶν ἐδήλου τὴν πᾶσαν τῆς μελωδίας τάξιν, ἐν οἷς περὶ συστημάτων ὀκταχόρδων ἐναρμονίων μόνον ἔλεγον·

Περὶ δὲ τῶν ἄλλων μεγεθῶν τε καὶ σχημάτων ἐν αὐτῷ τε τῷ γένει τούτῳ καὶ τοῖς λοιποῖς οὐδεὶς οὐδ' ἐπεχείρει καταμανθάνειν,

ἀλλ' ἀποτεμνόμενοι τῆς ὅλης μελωδίας τοῦ τρίτου γένους ἐν τι [γένος] μέγεθος

Действительно, получилось [так], что те, кто прежде занимались «гармоникой», хотели быть только гармониками, ибо они изучали исключительно [эн]гармонию<sup>13</sup>, а о других ладах не имели решительно никакого представления.

Доказательство: ими излагаются схемы только энгармонических систем, а диатонических и хроматических никто не видел [в их сочинениях].

И хотя их схемы разъясняли любой порядок мелодии, в них они передавали только октохордные энгармонические системы.

Относительно же других величин [интервалов] и форм в этом и в остальных [ладах] никто [даже] не пытался разобраться.

А отделяя от мелодии третьего лада какую-то одну величину – октаву, они посвятили ей всю область [гармоники].

<sup>12</sup> Вставка Маркварда: 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.

<sup>13</sup> Аристоксен не единственный античный автор, в сочинении которого «энгармония» иногда представляется словом ἀρμονία («гармония»). Например, у Аристиды Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus. I 6*) можно прочесть: ἀρμονία μὲν οὖν καλεῖται τὸ τοῖς μικροτάτοις πλεονάσαν διαστήμασιν ἀπὸ τοῦ συνηρημόσθαι («[эн]гармонией называется [лад], избыливающий соединением самых малых интервалов»). То же самое можно обнаружить и у Анонимов Белерманна (*Anon. De mus. 14*): ἐν ἀρμονίᾳ δὲ εἰς τεταρτημόριον («в [эн]гармонии [тон делится] до четвертитона»).

[δέ]<sup>14</sup>, τὸ διὰ πασῶν, περὶ τούτου πᾶσαν πελοίηται πραγματεῖαν.

ὅτι δ' οὐδένα πεπραγμάτευται τρόπον οὐδὲ περὶ αὐτῶν τούτων, ὧν ἡμίενοι τυγχάνουσι, σχεδὸν μὲν ἡμῖν γεγένηται φανερόν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν ὅτε ἐπεσκοποῦμεν τὰς τῶν ἁρμονικῶν δόξας.

То, что они ничего существенного не исследовали в отношении самих этих [проблем], которыми они занимались, нам стало почти очевидно и раньше, поскольку мы [и прежде] рассматривали взгляды гармоников.

Как следует из этого текста, Аристоксен критиковал таких гармоников по нескольким причинам. Во-первых, они занимались изучением только энгармонического лада, тогда как два других (диатонический и хроматический) абсолютно не привлекали их внимания. А при таком подходе к разновидностям столь важной категории музыкального мышления невозможно понять особенности не только энгармонии, но и общеладовой системы.

Во-вторых, из текста Аристоксена следует, что критикуемые им гармониканы связывали лад и всю ладовую систему с октавным образованием. А это было явным заблуждением, поскольку все античные ладовые разновидности функционировали только в рамках тетрахорда. Поэтому Аристоксен в своем сочинении несколько раз акцентирует внимание именно на этой величине «ладового объема».

Так, в одном фрагменте своего трактата он пишет (*Aristox. Elem. harm. P. 57*):

Αἱ δὲ τῶν γενῶν διαφοραὶ λαμβάνονται ἐν τετραχόρδῳ τοιοῦτῳ οἷόν ἐστι τὸ ἀπὸ μέσης ἐφ' ὑπάτην, τῶν μὲν ἄκρων μενόντων, τῶν δὲ μέσων κινουμένων ὅτε μὲν ἀμφοτέρων ὅτε δὲ θατέρου.

Отличия же ладов постигаются в таком тетрахорде, как [звукоряд] от *мезы* до *гипаты*, где крайние [звуки] неизменны, а средние – изменяемые, [причем], иногда совместно, а иногда порознь.

Прежде чем обсудить особенности ладового содержания этого фрагмента, необходимо напомнить семантические истоки упомянутых Аристоксеном названий ступеней ладовой организации – «мезы» (μέση – «средняя», «центральная») и «гипаты» (ὑπάτη – «высокая»). Согласно источникам, первая из них получила свое название от места, которое она занимала в древней гептахордной системе, представлявшей собой два соединенных тетрахорда. Что же касается самого низкого звука «гипаты», обозначающего «высокая», то это противоречие обусловлено двумя особенностями методики древней письменной записи музыкальной системы, которая функционировала еще с архаичных времен.

Первая из них состояла в том, что еще до приобретения названий звуков ладово-тетрахордной организации, естественно, зачастую по самым различным причинам (и прежде всего – по педагогическим) возникала необходимость в ее письменной фиксации. Все говорит о том, что в античной традиции ступени лада начинали записываться с самого «главного» для слухового восприятия звука. А это, безусловно, был ладовый устой (который условно может сравниться с современной «тониной»), располагавшийся в самом низу тетрахордной последовательности. Вторая особенность любой письменной регистрации заключается в том, что она всегда начиналась с верхней части листа. В результате получилось так, что самый «главный»

<sup>14</sup> Квадратные скобки присутствуют также и в издании Маркварда (см. сноску 12).

и самый низкий звук получил название по самому высокому своему расположению при письменной регистрации и поэтому был назван «гипатой» (ὕλατη – «высокая»). Во всех античных источниках, в отличие от современных, музыкальная система и ее отдельные разделы излагаются в издавна установленном порядке: начиная с самых низких звуков, расположенных в верхней части пического листа и поэтому самые высокие ступени по звучанию оказывались в его нижней части (параллельно в данной таблице даются значения наименований не только «меса» и «гипаты», но и других ступеней)<sup>15</sup>:

I		гипата	ὕλατη	«высокая»
II		паргипата	παρυλάτη	«рядом с “гипатой”»
III		лиханос	λιχανός	«указательный палец»
I		меса	μέση	«центральная»
II		трита	τρίτη	«третья от “нэты”»
III		паранэта	παρανήτη	«рядом с “нэтой”»
I		нэта	νήτη	«крайняя»

Возвращаясь к обсуждению ладового содержания выше процитированного фрагмента Аристоксена, отметим, что упомянутые в нем ступени («гипата» и «меса») являлись крайними звуками ладово-тетрахордной организации. Они, в отличие от двух других ступеней (II и III), оставались неизменными по своей высоте во всех ладовых формах. При «транскрипции» в современную систему сообщение Аристоксена можно представить в следующей античной диатонической форме:

ТАБЛИЦА I			
$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	
			
«гипата» (ὕλατη)	«паргипата» (παρυλάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«меса» (μέση)
I ступень	II ступень	III ступень	I ступень

В другом же разделе своего сочинения Аристоксен вновь напоминает (Ibid. P. 76), что

<sup>15</sup> Здесь и далее условные параллели со звуками современной новоевропейской музыкальной системы приводятся только для облегчения ориентации наших современников в свидетельствах античных источников.

Ἐν δὲ ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς τὰ τοῦ  
διὰ τεσσάρων μέρη μόνα κινεῖται.

при различиях ладов изменяются только  
части кварты.

Боле того, квартово-тетрахордный объем – это тот признак ладовой организации, который сопровождал древнее музыкальное мышление на протяжении всей античной эпохи, а не только во времена Аристоксена. В одном из анонимных поздних источников это общепринятое положение, отражавшее объективные нормы музыкального менталитета, изложено в следующей форме (*Cleon. Isag.* 1):

Γένος δέ ἐστι ποιά τεσσάρων φθόγγων  
διαίρεσις.

Лад – это некое подразделение четырех  
звучков.

А далее тот же автор продолжает (*Ibid.* 3)

Γένη δέ ἐστι τρία, διάτονον χρώμα  
ἁρμονία.

Существует три лада: диатоника, хрома-  
тика, [Эн]гармония.

καὶ μελωδεῖται τὸ μὲν διάτονον ἐπὶ μὲν τὸ  
βαρὺ κατὰ τόνον καὶ τόνον καὶ ἡμιτόνιον,  
ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ ἐναντίως κατὰ ἡμιτόνιον  
καὶ τόνον καὶ τόνον.

Диатоника исполняется вниз по тону,  
тону и полутону, а вверх, наоборот, –  
по полутону, тону и тону.

τὸ δὲ χρώμα ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ  
τριημιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον,  
ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ ἐναντίως κατὰ ἡμιτόνιον  
καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον.

Хроматика [исполняется] вниз по  
трехполутонию, полутону и полутону,  
а вверх, наоборот, по полутону, полутону  
и трехполутонию.

ἡ δὲ ἁρμονία ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ κατὰ δι-  
τόνον καὶ διέσιν καὶ διέσιν, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ  
ἐναντίως κατὰ διέσιν καὶ διέσιν καὶ δι-  
τόνον.

[Эн]гармония же [исполняется] вниз по  
дитону, диесису<sup>16</sup> и диесису, а вверх, на-  
оборот, – по диесису, диесису и дитону.

Для любого читателя этого текста, разбирающегося в представленных здесь интервальных величинах, было совершенно очевидно, что величина ладового объема во всех ладовых разновидностях соответствует только кварте, а не октаве, на чем настаивали критиковавшиеся Аристоксеном гармоники. Одним из таких «октавных приверженцев» он называет некоего Эратоклеса, о котором не сохранилось никаких других сведений, кроме зафиксированных Аристоксеном (*Aristox. Elem. harm.* P. 10–11):

Ἐρατοκλῆς δ' ἐπεχείρησεν ἀναποδείκτως  
ἐξαριθμεῖν ἐπὶ τι μέρος

Эратоклес же бездоказательно пытался  
исчислять какую-то часть [лада].

ὅτι δ' οὐδὲν εἶρηκεν ἀλλὰ πάντα ψευδῆ  
καὶ τῶν φαινομένων τῇ αἰσθήσει διημάρ-  
τηκε, θεθεώρηται μὲν ἔμπροσθεν ὅτ' αὐτὴν  
καθ' αὐτὴν ἐξητάζομεν τὴν πραγματείαν  
ταύτην.

То, что он ничего не сказал, кроме пол-  
ного заблуждения и ощущения ошибоч-  
ности, стало ясно, когда мы анализи-  
ровали его работу.

<sup>16</sup> В данном фрагменте «диесис» означает четвертитоновый интервал. Вообще же термин «диесис» (ἢ διέσις) в древнеэллинической теории музыки использовался в различных значениях. Согласно сообщению Теон Смирнского, «Аристоксеновцы называют *диесисом* наименьшую четвертую часть тона, <...> тогда как пифагорейцы *диесисом* именуют то, что ныне называется полутоном» (διέσιν δὲ καλοῦσιν ἐλαχίστην οἱ περὶ Ἀριστόξενον τὸ τεταρτημόριον τοῦ τόνου, ... τῶν Πυθαγορείων διέσιν καλοῦντων τὸ νῦν λεγόμενον ἡμιτόνιον. – *Theon. Smyrn.* P. 55).

τῶν δ' ἄλλων καθόλου μὲν καθάπερ ἔμπροσθεν εἵπομεν οὐδεὶς ἦπται, ἐνὸς δὲ συστήματος Ἐρατοκλῆς ἐπεχείρησε καθ' ἓν γένος ἐξαριθμῆσαι τὰ σχήματα τοῦ διὰ πασῶν ἀναποδείκτως τῇ περιφορᾷ τῶν διαστημάτων δεικνύς.

Но, как покажет дальнейшее знакомство с информацией исторически более поздних источников, ошибочная идея об октавной ладовой форме возникла и в более поздние времена, и это должно подлежать дальнейшему обсуждению<sup>17</sup>.

Однако при изучении научных представлений о ладовых разновидностях Аристоксен обращает внимание еще на один аспект их познания (*Aristox. Elem. harm. P. 29*):

Εἴτ' ἀποδοτέον τὰς τῶν γενῶν διαφορὰς αὐτὰς τὰς ἐν τοῖς κινουμένοις τῶν φθόγων, ἀποδοτέον δὲ καὶ τοὺς τόπους ἐν οἷς κινοῦνται. τούτων δ' οὐδεὶς περὶ οὐδενὸς πάποτ' ἔσχηκεν ἔννοϊαν οὐδ' ἠντινοῦν, ἀλλὰ περὶ πάντων τῶν εἰρημένων αὐτοῖς ἡμῖν ἀναγκαῖον ἐξ ἀρχῆς πραγματεύεσθαι, παρειλήφαμεν γὰρ οὐδὲν περὶ αὐτῶν ἀξιόλογον.

Аристоксен акцентрирует внимание на важной особенности ладовых структур. Она касается диапазона перемещения «подвижных звуков», то есть II и III ступеней, в комплексе разных ладов. Сам Аристоксен представляет свое понимание этого процесса относительно ступени III «лиханоса» (*Aristox. Elem. harm. P. 29*):

Λιχανοῦ μὲν οὖν ἐστὶ τονιαῖος ὁ σύμπαξ τόπος ἐν ᾧ κινεῖται, οὔτε γὰρ ἔλαττον ἀφίσταται μέσης τονιαίου διαστήματος οὔτε μεῖζον διτόνου.

Других же [вопросов], как мы прежде сказали, никто вообще не касался.

Хотя Эратоклес пытался перечислить в одном ладе формы октавы для одной [ладовой] системы, бездоказательно демонстрируя [это] переменной интервалов.

Далее нужно объяснить различия ладов в связи с подвижными звуками, необходимо также объяснить и диапазон, в котором они перемещаются.

Об этих [категориях] никто никогда не имел никакого понятия, но все указанное нам необходимо исследовать с [самого] начала, ибо мы ничего не слышали, заслуживающего упоминания об этих [категориях].

Весь диапазон «лиханоса», в котором он движется, – тоновый, ибо он отстоит от «мезы» не меньше, чем на тоновый интервал, и не больше, чем на «дитон»<sup>18</sup>.

Действительно, если в ранее приведенной таблице диатонического тетрахорда «лиханос» отстоял от «мезы» на расстоянии тона, то в энгармоническом ладе он располагается ниже ее на «дитон». Поскольку в современной музыкальной системе, как уже указывалось (см. гл. II, сноску 68), нет обозначения для ступени, отстоящей от предыдущей на четвертитоновый интервал, то в приводящейся здесь таблице II ступень представлена знаком X. Что же касается «лиханоса», то он как *deses* («ре-дубль-бемоль») акустически плохо отражает указанный интервал, но точно передает положение III ступени в данной структуре:

<sup>17</sup> Там же будут обсуждаться и причины, способствовавшие повышенному вниманию к октавным образованиям.

<sup>18</sup> «Дитон» (τὸ δίτονον) – интервал, равный двум тонам.

ТАБЛИЦА II			
$\frac{1}{4}$ т.	$\frac{1}{4}$ т.	2 т.	
	x		
«гипата» (ὕπατη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«меса» (μέση)
I ступень	II ступень	III ступень	I ступень

Следуя информации Аристоксена, нужно признать, что и этот аспект ладового мышления он начал осваивать первым.

Важное место в своем сочинении он придает установлению разницы между музыкальным и немзыкальным звуками, что, безусловно, являлось одной из основополагающих задач науки о музыке. В трактате Аристоксена (*Aristox. Elem. harm. P. 13*) эти две формы представлены как ἡ συνεχῆς κίνησις («непрерывное движение») и ἡ διαστηματικὴ κίνησις («интервальное движение»):

ἰδὺο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἧ τε συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματικῆ.

...существуют две некие разновидности движения – непрерывное и интервальное.

Представляя их, он пишет (*Ibid. P. 7*):

οὐ γὰρ εἰς τρόποс αὐτῆς ὦν τυγχάνει κινεῖται μὲν γὰρ καὶ διαλεγόμενων ἡμῶν καὶ μελωδοῦντων τὴν εἰρημένην κίνησιν.

Ибо [каждое из них] осуществляется не одним способом: ведь указанное движение изменяется, когда мы разговариваем и когда мы поем.

Описанию разницы между ними Аристоксен отводит много места и подробно обсуждает эту проблему (*Ibid. P. 13*):

κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τὸπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῆ αἰσθήσει οὕτως ὡс ἂν μηδαμῶ ἴσταμένη μὴδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατὰ γε τὴν τῆс αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶс μέχρι σιωπῆс.

Так, при непрерывном способе [звук-коизвлечения] чувственному восприятию кажется, что голос проходит некий диапазон так, как если бы он никогда не останавливался на самих краях [диапазона], а перемещался непрерывно вплоть до молчания, как представляется чувству.

κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἦν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι

Согласно же другому [способу], который мы называем интервальным, кажется, что [голос] движется наоборот:

διαβαίνουσα γὰρ ἴστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶс τάσεως εἶτα ἅλιν ἐφ' ἑτέρας καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶсί

проходя [диапазон], он останавливается на одной высотности, затем вновь – на другой и делает это постоянно...

ὑπερβαίνουσα μὲν τοῦс περιεχομένουс ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἴσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτάс

переходя охватываемые диапазоны по высотностям, останавливаясь на этих высотностях и озвучивая только их;

μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν.

тогда и говорится, что поют, передвигаясь интервальным движением.

Если объяснение интервального движения в этом тексте достаточно понятно и убедительно, то толкование немзыкального непрерывного движе-



ния оставляет желать много лучшего. Действительно, первое из них ясно представлено, как передвижение голоса в звуковом пространстве, где он останавливается каждый раз на конкретной высотности. Что же касается другого, немusыкального звукодвигения, то из текста Аристоксена следует, что при этом варианте голос нигде не останавливается, а проходит весь диапазон, постоянно передвигаясь. Иначе говоря, никакая конкретная высотность в таком случае не фиксируется.

Конечно, у современных музыковедов могут быть претензии к подобному объяснению. Но таков был один из исторических этапов развития этой сферы познания, и поэтому сейчас важно сопоставить толкование этой проблемы Аристоксеном и другими гармониками в те времена.

Знакомясь с трактовкой Аристоксена, следует обратить внимание на то, что, вопреки пифагорейцам, он отдает должное «чувственному восприятию» (τῆ αἰσθήσει), а в данном случае это слух. Действительно, в его сочинении высказана идея, противоречащая одной из самых популярных концепций пифагорейцев (Ibid. P. 42):

Ἔστι δὴ τὸ μὲν ὅλον ἡμῖν <ή><sup>19</sup> θεωρία  
περὶ μέλους παντὸς μουσικοῦ τοῦ γιγνο-  
μένου ἐν φωνῇ τε καὶ ὄργανοις.  
ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἰς τε  
τὴν ἀκοὴν καὶ εἰς τὴν διάνοιαν.  
τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν δι-  
αστημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανοίᾳ θεω-  
ροῦμεν τὰς τούτων δυνάμεις.

Для нас существует целое – рассмотре-  
ние всего музыкального мелоса, возни-  
кающего в голосе и инструментах.

А наука возводится к двум [критериям]:  
к слуху и разуму.

Слухом мы судим о величине ин-  
тервалов, а разумом мы рассматриваем  
их значения.

Таким образом, Аристоксен соединил воедино действие тех двух сфер деятельности (слух и разум), которые в представлении пифагорейцев не могли совместно функционировать. А подобное сотрудничество, очевидно, с его точки зрения, должно было помочь отделить музыкальное звукодвигение от немusыкального.

Уяснив трактовку самого Аристоксена о различиях типов звукодвигения, узнаем с его слов, как решали эту проблему другие гармоники, о чем он совершенно ясно говорит (Ibid. P. 7):

ἐπιμελῶς δ' οὐδενὶ πώποτε γεγένηται περὶ  
τούτου διορίσαι τίς ἐκατέρας αὐτῶν ἡ  
διαφορά·  
καὶ τοι τούτου μὴ διορισθέντος οὐ πάνυ  
ῥάδιον εἰπεῖν περὶ φθόγγου τί ποτ' ἐστίν.

никому никогда [прежде] не доводилось  
определить, в чем различие каждого из  
них<sup>20</sup>.

И действительно, когда это не опреде-  
лено, то не очень легко говорить о му-  
зыкальном звуке, что он собой пред-  
ставляет.

ἀναγκαῖον δὲ τὸν βουλόμενον μὴ πάσχειν  
ὅπερ Λάσος τε καὶ τῶν Ἐπιγονείων τινὲς  
ἔπαθον, πλάτος αὐτὸν οἰηθέντες ἔχειν,  
εἰπεῖν περὶ αὐτοῦ μικρὸν ἀκριβέστερον.

Тому же, кто не хочет впасть [в ошибку],  
как впали [в нее] Лас и некоторые из по-  
следователей Эпигона, считавшие, что  
[звук] имеет ширину, [необходимо] рас-  
сказать о нем немного более точнее.

<sup>19</sup> Уточнил Марквард (см. сноску 12), а ему последовали и остальные издатели трактата Аристоксена.

<sup>20</sup> То есть музыкального и немusыкального звучания.

Лас Гермионский – ученый VI в. до н. э., по свидетельству Энциклопедии «Суда», «первым написал сочинение о музыке» (πρώτος δὲ... περὶ μουσικῆς λόγον ἔγραφε). Что же касается Эпигона, то музыкальное антиковедение обнаружил сведения только о двух людях носивших это имя. Один из них – Тиберий Клавдий Эпигон (Τιβέριος Κλαύδιος Ἐπίγονος) – кифарод<sup>21</sup>, живший на пять столетий позже Аристоксена. А второй – Эпигон Амбракиец (Ἐπίγονος ὁ Ἀμβρακιώτης) – музыкант, жизнь которого относят к VI в. до н. э. Но он также не мог быть тем, кого упоминает Аристоксен. Ведь этот Эпигон Амбракиец – музыкант-практик, а в тексте Аристоксена говорится об ученом, который занимался изучением разницы между музыкальным и немusикальным звуками.

Что же касается содержания самой аристоксеновской критики, то использованная им фраза о «звуке имеющем ширину», помогает понять разницу воззрений. Аристоксен был уверен, и об этом говорят некоторые разделы его сочинения, что в звуковом пространстве музыкальный звук не может быть «широким», то есть занимать объемную «площадь». Ведь точной его звуковой высотности (ἡ τάσις) отведена крайне узкая зона, поскольку ее окружают другие высотности иных музыкальных звуков. Поэтому Аристоксен отвергал идею о широте музыкального звука.

Однако на этом не завершается его критика, направленная против современных ему или предшествующих гармоников. Более того, согласно его сообщению, гармоники, о которых он говорит, крайне плохо разбирались в таких музыкально-звуковосотных категориях, как понижение и повышение, а также как высота и низина<sup>22</sup>. Его высказывание достаточно ясно (Ibid. P. 7–8):

ἀναγκαῖον δ' εἰς τὴν τούτων ξύνεσιν  
πρὸς τοῖς εἰρημένοις περὶ τ' ἀνέσεως καὶ  
ἐπιτάσεως καὶ βαρύτητος καὶ ὀξύτητος  
καὶ τάσεως εἰπεῖν τί ποτ' ἀλλήλων δια-  
φέρουσιν.

οὐδεὶς γὰρ οὐδὲν περὶ τούτων εἶρηκεν,  
ἀλλὰ τὰ μὲν αὐτῶν ὅλως οὐδὲ νενόηται  
τὰ δὲ συγκεχυμένως.

Для понимания этих [положений], кроме [уже] отмеченного, необходимо сказать о понижении, повышении, низине и высоте<sup>23</sup>: чем отличаются они друг от друга.

Ведь никто ничего не говорил об этих [категориях]: одни совсем ничего не представляли [себе] о них, а другие – запутанно.

Согласно информации Аристоксена, критикуемые им гармоники не понимали разницы между «высотой» и «повышением», а также между «низинной» и «понижением».

Он также свидетельствует о явном пробеле в знании гармоников, касающемся некоторых интервальных особенностей, которые появились с определенной целью: объяснить одни и те же интервальные образования в различных ладовых формах – в *диатонике*, *хроматике* и *энгармонии*. По этому поводу Аристоксен пишет (Ibid. P. 9):

<sup>21</sup> Στέφανης № 856.

<sup>22</sup> Конечно, такое слово, как «низина», может вызвать критику, но он, как нельзя лучше, соответствует семантике соответствующего греческого термина (βαρύτητος) в контексте цитируемого фрагмента Аристоксена.

<sup>23</sup> Буквально: «более низкое» [положение] и «более высокое».

ἀναγκαῖον δὲ ἀπτομένοις ἡμῖν συνθέτων διαστημάτων οἷς ἅμα καὶ συστήμασιν εἶναί πως συμβαίνει περὶ συνθέσεως ἔχειν τι λέγειν τῆς τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων.

περὶ ἧς οἱ πλείστοι τῶν ἀρμονικῶν οὐδ' ὅτι πραγματευτέον ἦσθοντο· δῆλον δ' ἡμῖν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν γέγονεν.

Нам же, когда мы занимаемся составными интервалами, которые одновременно некоторым образом являются и системами, необходимо сказать кое-что о создании несоставных интервалов.

Это большинство среди гармоников – как мы выяснили, прежде – не понимало, что [здесь] необходимо исследовать, чтобы оно было понятно.

Здесь речь идет о дифференциации структур двух типов интервалов. Одна из них включает в себя так называемые «несоставные интервалы» (τὰ σύνθετα διαστήματα), а другая – «составные интервалы» (τὰ ἀσύνθετα διαστήματα). Как было продемонстрировано в ранее приведенных двух таблицах, в той, которая зафиксировала энгармонический лад, «дитон» образуется непосредственно звуками двух смежных ступеней – «лиханосом» и «месой». Образованный таким образом интервал принято было квалифицировать как «несоставной». А тот же самый по величине «дитоновый» интервал в диатоническом ладе (см. выше соответствующую таблицу) образуется двумя несмежными ступенями – «паргипатой» и «месой». Такой интервал определялся как «составной». Следовательно, подобная дифференциация интервалов – способ их осмысления в разных ладовых образованиях. По свидетельству Аристоксена, такая методика познания также оказалась недоступной многим гармоникам.

Обзор критических высказываний Аристоксена показывает самые слабые стороны музыкознания его эпохи:

отсутствие критериев для определения музыкального и немusicalного звучания;

плохая ориентация в таких категориях, как «повышение» звучания и его «высота», а также «понижение» и «низина»;

трудно осваемые особенности ладового мышления, выражающиеся в непонимании тетрахордного ладового объема и структурной организации ладовых разновидностей.

Анализ текста трактата Аристоксена показывает, что его особенно беспокоил последний из перечисленных недостатков, касающийся плохого понимания особенностей ладовых аспектов. Как показывает анализ всего комплекса соответствующих источников, Аристоксен был первым, кто научно освоил ладовую логику своей эпохи. Причем он делал это в полном соответствии с акустическими особенностями каждого ладового образования. В связи с этим именно ему нужно отдать приоритет в определении такого важного феномена для античного музыкального мышления, который в его трактате получил название «пикнон» (τὸ πικνόν – «сжатие»). О нем в сочинении Аристоксена пишется (*Aristox. Elem. harm. P. 31*):

Πικνὸν δὲ λεγέσθω τὸ ἐκ δύο διαστημάτων συνεστηκὸς ἃ συνεθέντα ἔλαττον διάστημα περιέξει τοῦ λειπομένου διαστήματος ἐν τῷ διὰ τεσσάρων.

«Пикноном» же пусть называется то, что состоит из двух интервалов, которые, сложенные [вместе], охватывают интервал меньший, чем интервал, остающийся в кварте.

Так он описывает акустическую структуру ладово-тетрахордной организации, которая может выражаться в трех разновидностях. Одна из них

получается в том случае, если два нижних ее интервала в сумме меньше, чем один верхний, – такая система называется «пикнонной» (то есть – «сжатой»). Так, например, акустическая структура энгармонического лада полностью соответствует такой конструкции:

Таблица III			
¼ т.		¼ т.	
2 т.		2 т.	
γίπατα	παργίπατα	λιχανός	μέση
ὕπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση
I	II	III	I

Ведь здесь два нижних интервала, в сумме составляющие полутон меньше одного верхнего двухтонового интервала. Почти аналогичная акустическая конструкция образуется и в хроматическом ладе, где нижних два интервала в сумме составляют тон, а верхний интервал – полтора тона.

Таблица IV			
½ т.		½ т.	
1½ т.		1½ т.	
γίπατα	παργίπατα	λιχανός	μέση
ὕπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση
I	II	III	I

Единственной «апикнонной» (ἀπικνόων – «разряженной») ладовой организацией оказывается диатоника:

Таблица V			
½ т.		1 т.	
1 т.		1 т.	
γίπατα	παργίπατα	λιχανός	μέση
ὕπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση
I	II	III	I

Все говорит о том, что Аристоксена больше интересовали не сами акустические величины интервалов, а их влияние на взаимоотношения звуков, которые при различных интервалах создавали неодинаковые контакты между ними. А это по-разному сказывалось на отношениях звуков, проявляющихся в «притяжениях» и «отталкиваниях». Ведь совершенно очевидно, что эти акустические сведения он сопоставлял с ладовыми функциями тетраордных ступеней, высказывая эту важную мысль в следующих словах (Ibid. P. 59):

ὁρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση  
παρὰ νήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρει κατὰ  
τὴν δύναμιν,

καὶ πάλιν αὖ παρὰ νήτη τε καὶ λιχανοῦ  
τρίτης τε καὶ παρυπάτης,

ὡσαύτως δὲ καὶ οὗτοι παραμέσης τε καὶ  
ὕπάτης – καὶ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν ἴδια  
κεῖται ὀνόματα ἐκάστοις αὐτῶν...









Ведь мы видим, что *нэта* и *меса* по значению отличаются от *паранэты* и *лиханоса*,

А со своей стороны *паранэта* и *лиханос* так же [отличаются] от *триты* и *паргипаты*,

и точно так же они [отличаются] от *парамесы* и *гипаты*, и по той же самой причине каждому из них дается особое название...

В этом небольшом тексте систематизированы однофункциональные звуки (то есть однономерные ступени) разных тетраордов. В таблице, отражающей диатоническую структуру, это может быть выражено в такой форме:

Таблица VI

							
				парамеса	трита	паранэта	нэта
гипата	паргипата	лиханос	меса	παραμέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη
ὕπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	I	II	III	I
I	II	III	I				

разновидности ступени I – *гипата, меса, парамеса* и *нэта*;

разновидности ступени II – *паргипата* и *трита*;

разновидности ступени III – *лиханос* и *парамеса*.

А ведь функции каждой из этих ступеней обусловлены интервально-акустической конструкцией каждого ладового образования. Коль скоро в приведенной таблице представлена диатоника, то полутоновое расстояние между I и II ступенями указывает на то, что *паргипата* «тяготее» к ладовому устою, представленному *гипатой*. А тоновое расстояние между III ступенью и верхним тетраходным устоем свидетельствует о том, что *лиханос* «притягивается» к *месе*. В результате складывается вполне определенная функциональная картина:

*гипаты, меса, парамесы, нэты* – устои;

*паргипаты* и *триты* – активные неустои, так как они отстоят от первых ступеней на расстоянии полутона, создающего сильное *вводнотоновое* притяжение<sup>24</sup>;

*лиханосы* и *паранэты* – пассивные неустои, поскольку их тоновые контакты с верхним тетраходным устоем не столь активны, как полутоновые между II и I ступенями<sup>25</sup>.

Таким образом, терминологическое образование ὑπατοειδές («гипатоподобный») указывает на то, что данный звук выполняет функции I ступени, хотя в других тетраходах музыкальной системы он мог называться μέση («меса»), παρμέση («парамеса») или νήτη («нэта»). Другое обозначение – παρυπατοειδές («паргипатоподобный») – указывает на функцию II ступени, хотя других тетраходах эта ступень именовалась τρίτη («трита»). Аналогичным образом λιχανοειδές («лиханоподобный») указывает на функции III ступени, даже при названии παρανήτη («паранэта»).

К сожалению, этим ограничивается в дошедшем до нас тексте Аристоксена описание столь важной функциональной особенности каждого звука всех ладообразований. Однако не вызывает сомнений, что эта концепция Аристоксена подробно излагалась в его многочисленных, но впоследствии утраченных трудах. Ведь по свидетельству Энциклопедии «Суда», опусы Аристоксена исчислялись количеством «в 453 книги» (βιβλία εἰς ὑνγ’).

<sup>24</sup> Как известно, это термин отечественного музыковедения указывает «поведение» неустойчивого звука лада, расположенного на небольшом акустическом расстоянии от ступени I (см. *Холопов Ю. Н.* Вводный тон // Музыкальная энциклопедия. Т. I. М., 1973. Кол. 689).

<sup>25</sup> Наш современник может сравнить описываемую функциональную ситуацию с аналогичной в новоевропейской музыкальной системе, когда, например, в мажорной организации активное полутоновое тяготение ступени VII в верхний октавный устой отличается от пассивного тонового тяготения ступени II в «тонику».

Обзор ряда музыкально-теоретических античных источников свидетельствует о том, что эта аристоксеновская теория «динамиса» звука (ἡ δύναμις – здесь: «значение», «смысл», «функция») на протяжении длительного исторического периода или вообще игнорировалась, или так была искажена, что от авторского подхода к этой проблеме почти ничего не осталось. Вот лишь один пример подобного рода (*Bacch. Isag. rog. 97*):

Δύναμις δέ ἐστὶν ἡ ἐκάστου τῶν φθόγγων *Динамис* же – это исполнение каждого из звуков на инструментах.  
ἐν ὀργάνοις ἐκφώνησις.

Трудно придумать более далекое от подлинного «динамиса» его объяснение. Нечто подобное, но несколько в ином аспекте изложено в другом источнике (*Anon. De mus. 21*):

τα δὲ αὐτὴ ἡ δύναμις τοῦ φθόγγου, καθ' *Сам динамис* звука – то, благодаря чему  
ἦν ὁξύν τινα ἢ βαρὺν λέγομεν. мы называем какой-либо [звук] высоким или низким.

Совершенно очевидно, что такая интерпретация также не имеет ничего общего с подлинной концепцией Аристоксена.

В другой группе источников при представлении концепции *динамиса* главное внимание уделяется расположению звука в теоретической системе, отражающей особенности звуковысотных аспектов музыкального мышления.

Так, например, в одном популярном источнике сказано (*Cleon. Isag. 14*):

Δυναμις δέ ἐστι τάξις φθόγγου ἐν *Динамис* – это расположение звука в си-  
συστήματι, ἢ δύναμις ἐστι τάξις φθόγγου, стеме, или *динамис* – это место<sup>26</sup> звука,  
δι' ἧς γνωρίζομεν τῶν φθόγγων ἕκαστον. посредством которого мы познаем [ладо-  
тональную функцию] каждого из звуков.

Мое добавление в этот текст, заключенное в квадратные скобки, является напоминанием нашим современникам о главном результате положения звука в ладовой системе. Судя по многим другим источникам, в античную эпоху это подразумевалось как само собой разумеющееся и не требовавшее пояснения. Подобное положение аналогично современным представлениям о местоположении категорий новоевропейской теории музыки. Ведь когда кто-либо из наших современников знакомый с музыкальной теорией узнает, о какой ступени музыкальной системы идет речь («тоника», «субдоминанта», «доминанта» и т. д.), то в его сознании она сразу же ассоциируется с конкретными функциональными особенностями. То же самое происходило и в древности, что зафиксировано в источниках.

При знакомстве с источниками, освещающими «динамис», иногда приходится удивляться прямо противоположным по качеству содержания фрагментам. Так, например, выше был процитирован совершенно абсурдный по содержанию отрывок (*Bacch. Isag. rog. 97*), в котором «динамис» связывался с «исполнением каждого из звуков на инструментах». Однако в том же источнике идея Аристоксена излагается в полном соответствии с авторским пониманием (*Ibid. 43*):

Εἶδη πόσα φθόγγων; – Τρία.

Сколько [есть] видов звуков? – Три.

<sup>26</sup> Здесь дважды упоминаемый термин ἡ τάξις, используется в значении ἡ τάξις, который чаще всего в музыковедческих источниках указывает «высотность», обозначая как «расположение», так и «место». Если его представить здесь как «высотность», то это ничего не изменит в содержании фрагмента.

Τίνα ταῦτα; – Ὑπατοειδῆ, παρυπατοειδῆ, λιχανοειδῆ.

Ὑπατοειδῆ οὖν ποῖον λέγομενον εἶναι; – Τὸν βαρύτερον τοῦ πυκνοῦ.

Παρυπατοειδῆ δέ; – Τὸν μέσον τοῦ πυκνοῦ.

Λιχανοειδῆ δέ; – Τὸν ὀξύτερον τοῦ πυκνοῦ.

Какие они? – *Гипатоподобные, паргипатоподобные, лиханоподобные.*

Какой [звук] мы называем *гипатоподобным*? – Более низкий в *пикноне*.

А *паргипатоподобным*? – [Находящийся] в центре *пикнона*.

А *лиханоподобным*? – Более высокий в *пикноне*.

При сопоставлении содержания этого текста с уже приведенной выше таблицей, отражающей «пикнон» хроматического лада, нетрудно убедиться, что они полностью соответствуют друг другу. А представленное в процитированном фрагменте положение звуковых ступеней, как уже указывалось, подразумевало и функциональные задачи. В таких случаях возникает вполне естественный вопрос: как могло получиться, что в одном и том же письменном памятнике изложены два совершенно противоположных и никак не связанных друг с другом пояснений одной и той же музыкально-теоретической концепции «динамиса»?

Как представляется, это одно из многих свидетельств, о которых упоминалось во вступительном разделе данной монографии. Такие несоответствия доказывают, что в течении многовековой поставторской рукописной жизни каждого источника его текст был доступен для самых различных «редакций», вызванных, возможно, лучшими побуждениями, но не согласованных с авторами.

Что же касается обсуждаемой аристоксеновской идеи *динамиса*, то следует отметить, что среди античных памятников теоретического музыкознания наиболее детально эта концепция представлена в трактате Аристиды Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus. I 6*):

Τούτων δὴ τῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσιν ἐστῶτες, οἱ δὲ φερόμενοι,

καὶ οἱ μὲν βαρύτεροι, οἱ δὲ μεσόπυκνοι, οἱ δὲ ὀξύτεροι, οἱ δὲ ἄπυκνοι.

πυκνὸν μὲν οὖν ἐστὶ ποιά τριῶν φθόγγων διάθεσις.

καὶ βαρύτεροι μὲν εἰσιν οἱ τὰς πρώτας τοῦ πυκνοῦ κατέχοντες,

μεσόπυκνοι δὲ οἱ τὰς μέσας, ὀξύτεροι δὲ οἱ τὰς ἐσχάτας,

ἄπυκνοι δὲ οἱ τῆς κατὰ τὸ πυκνὸν τετραχόρδου διαθέσεως κατὰ μηδένα κοινωῦντες τόπον.

τούτων ἐστῶτες μὲν εἰσιν οἱ τε ἄπυκνοι καὶ οἱ βαρύτεροι,

οἱ καὶ ὑπατοειδεῖς καλοῦνται, διὰ τὸ μὴ δέχεσθαι ποικίλας τάσεις,

Среди музыкальных звуков одни постоянные, а другие подвижные<sup>27</sup>.

Одни [звуки] *низкопикнонные*, другие *среднепикнонные*, третьи же – *верхнепикнонные*, а четвертые – *апикнонные*.

Значит, *пикнон* – это некое расположение трех звуков.

*Низкопикнонные* – [это звуки], занимающие первые [места] *пикнона*.

*Среднепикнонные* – [занимающие] центральные [места], а *высокопикнонные* – крайние.

*Апикнонные* – не занимающие никакого места в *пикноне* тетра хорда.

Среди постоянных [звуков] находятся *апикнонные* и *низкопикнонные*.

Они называются *гипатоподобными*, так как не принимают различных высотностей.

<sup>27</sup> То есть изменяемые по своей высотности.

φερόμενοι δὲ οἱ λοιποὶ τούτων, διὰ τὸ ποτὲ μὲν ἐλάττω, ποτὲ δὲ μείζω δηλοῦν διαστήματα κατὰ τὰς ποιᾶς τῶν τετραχόρδων συνθέσεις.

τούτων δὲ τῶν φερομένων οἱ μὲν παρυπατοειδεῖς, οἱ δὲ λιχανοειδεῖς καλοῦνται.

Этот текст – свидетельство того, что главная идея Аристоксена о *динамисе* с большими трудностями, но все же достигла конца античной эпохи.

Обсуждая вклад Аристоксена в музыкознание, необходимо также хотя бы вкратце упомянуть еще об одном достижении, изложенном в неполностью сохранившемся трактате «Ритмические элементы» (Ῥυθμικὰ στοιχεῖα), который приписывается Аристоксену. Чтобы понять значение внедрения этой аристоксеновской идеи в музыкознание, следует учитывать, что не только в его время, но и значительно позже сама наука о музыкальном ритме, как автономная сфера знаний, не существовала. Это также было следствием «совершенного мелоса», где гегемония текста повлияла и на понимание ритмической организации «кифародии» и аналогичных жанров. По сложившимся античным представлениям, ритмика музыки полностью зависит от ритмической организации поэтического текста. Иначе говоря, согласно положениям античных грамматиков, не только поэтическая, но и музыкальная ритмика являлись их «вотчиной». Одновременно с этим существовало всеобщее убеждение, что ритмические единицы распеваемых стихов полностью зависят от особенностей поэтических стоп – структурных единиц стиха, состоящих из ударных и безударных слогов.

При такой ситуации Аристоксен стал первым, кто высказался против указанной трактовки и стал убеждать, что музыкальная ритмика зависит от особенностей длительностей звуков, на которых распеваются поэтические слоги. Более того, благодаря ему в научный обиход вошло понятие «хроноса протоса» (ὁ χρόνος πρῶτος – буквально: «первичная длительность», «начальная длительность»). В указанном трактате «Ритмические элементы» оно представлена так (*Aristox. Elem. rhythm. 10*):

Καλεῖσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὦν διαιρεθῆναι, δίσημος δὲ ὁ δις τοῦτω καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις. κατὰ τοῦτὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἕξει.

Иначе говоря, Аристоксен стремился обратить внимание современников на длительность звука, как главную ритмическую единицу, от протяженности которой зависят более крупные ритмические образования (*Ibid. 11*):

ἰδῆλον ὅτι ἀναγκαῖον ἔστιν εἶναι τινὰς ἐλαχίστους τῶν χρόνων, ἐν οἷς ὁ μελωδῶν θῆσει τῶν φθόγγων ἕκαστον.

Среди остальных же [звуков находятся] подвижные, поскольку они иногда выражаются меньшими [интервалами], а иногда – большими, согласно которым [образуется] структура тетрахордов.

Среди этих подвижных [звуков] одни называются *паргипапоподобными*, а другие – *лиханоподобными*.

Пусть же будет названа первичной та из длительностей, [которая] не может делиться ни на что из того, что делается ритмичным; двойной же [является длительность], делимая ею дважды, тройной – [делимая] трижды, четверной – четырежды. По такому же [методу] получают названия и остальных величин.

...очевидно, что среди длительностей обязательно существуют какие-то наименьшие, по которым поющий будет устанавливать каждый из звуков.



Однако, как свидетельствуют источники, эта идея фактически оставалась без внимания почти на всем протяжении Античности. Только во времена ее заката изредка в музыкально-теоретических трактатах стали появляться фрагменты, посвященные ритмике. Но по своей тематике они либо повторяли традиционные установки грамматиков, либо иногда (и очень редко) стремились осмыслить ритмические особенности появившейся в музыкантском обиходе нотации. Однако теория музыкальной ритмики так и не была сформирована.



Итак, исследование проанализированного раннего периода истории античного музыкознания показывает, что за период с VI по IV в. до н. э. сформировались два направления – пифагорейское и аристоксеновское.

Такой вывод был зафиксирован еще в Античности. Так, автор III столетия в своем труде передает общепринятое мнение (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 3*):

δύο πρωτεύειν ἄν τις ὑπολάβοι, τὴν τε Πυθαγόρειον καὶ τὴν Ἀριστοξένειον,

ἢ καὶ τὰ δόγματα εἰς ἔτι καὶ νῦν σωζόμενα φαίνεται.

ὅτι μὲν γὰρ ἐγένοντο πλείους αἱ μὲν πρὸ τοῦ Ἀριστοξένου, οἷα ἡ Ἐπιγόνειος, καὶ Δαμόνιος καὶ Ἐρατόκλειος, Ἀγηνόρος τε καὶ τινες ἄλλαι, ὧ καὶ αὐτὸς μνημονεύει, αἱ δὲ μετ' αὐτό, ἃς ἄλλοι ἀνέγραψαν, οἷα ἡ Ἀρχεστράτες καὶ ἡ Ἀγώνιος καὶ ἡ Φιλίσκος καὶ ἡ Ἑρμίπιος· καὶ εἴ τινες ἄλλαι, ἔχομεν ἄν λέγειν·

ὅτι δὲ πρωτεῖον ἐ ἐν ταῖς εἰρημέναις δύο εὐρίσκεται...

Два [учения] можно признать ведущими – пифагорейское и аристоксеновское.

И обнаруживается, что [эти] учения сохраняются [как ведущие] и ныне.

[Таких учений] было много и до Аристоксена, как [учения] Эпигона, Дамона, Эратоклеса, Агенора и некоторых других, о которых он<sup>28</sup> сам упоминает.

А после него, как писали другие [авторы, работали такие ученые] как Архестрат, Агон, Филиск, Гермипп и некоторые другие, [о которых] мы имеем возможность рассказать.

Но первенство принадлежит двум упомянутым [учениям]...

Этот текст, отражающий историческое движение музыкально-теоретической мысли, требует небольших комментариев.

Прежде всего необходимо отметить, что в дошедших до нас сочинениях Аристоксена имя Дамона, современника Платона, не упоминается. Не исключено, что оно появлялось в его опусах, которые еще были в научном обиходе во времена Порфирия, но впоследствии оказались утраченными. Однако в доступных современным исследователям письменных памятниках Дамон представлен не как «гармоник», а как педагог – автор особой методики воспитания посредством музыки<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> То есть Аристоксен.

<sup>29</sup> Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Введение в музыкальное антиковедение. Т. II. С. 298–309. *Его же:* Один опыт античного музыкального воспитания // Диалог культур в условиях глобализации. XII Международные Лихачевские чтения 17–18 мая 2012 года. Т. 1: Доклады. Российская Академия наук, Российская Академия образования, Конгресс Петербургской интеллигенции, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2012. С. 485–487.

Кроме того, по каким-то причинам Порфирий не выполнил своего обещания, поскольку в сохранившемся тексте его трактата полностью отсутствуют сведения об Агоне, Филиске и Гермиппе, а есть некоторые данные только об Архестрате (Ἀρχέστρατος), время жизни которого неизвестно. Он автор потерянного трактата «Об авлетах» (Περὶ ἀύλητῶν), состоявшего из двух книг<sup>30</sup>. Единственное, что от него сохранилось, – воззрения, записанные в одном из сочинений Дидима и процитированные Порфирием (*Porph. In Harm. Ptol. Comm. P. 26*):

ἄλλοι δ' εἰσὶν, οἱ ἀμφοτέρα μὲν τιθέασιν αἴσθησίν τε καὶ λόγον, ἥδη δὲ τῷ λόγῳ προνομίαν τινα ἀποδιδόασιν,

Встречаются и другие [люди], которые совмещают оба [критерия] – слух и разум, но представляют некоторое преимущество непосредственно разуму.

ὧν ἔστι καὶ Ἀρχέστρατος.

Среди них [находится] и Архестрат.

Таково единственное сведение, сохранившееся об этом гармонике.

Однако весь процитированный раздел трактата Порфирия подтверждает, что к IV в. до н. э. в Античности существовало два направления музыкознания. Каждое из них отличалось многими своими положениями. Поэтому важно понять их последующее историческое развитие.

Однако перед этим целесообразно зафиксировать в представлениях об обсуждаемом периоде исторического развития музыкально-теоретической мысли как трудности, возникавшие при становлении науки о музыке, так и положительные ее достижения. Особенно это касалось не столько акустических аспектов музыки, разработанных в школе пифагорейцев, сколько собственно музыкальных.

К первым следует отнести претензии, высказанные Аристоксеном о недостатках в работе гармоников. А к вторым – ряд теоретических положений, обнародованных Аристоксеном, начиная от метода отличия музыкального звука и немusicalного, а также теории «динамика», и кончая идеей о «хроносе протосе»

### § 3.

#### «Лакунный период»

Переходя к дальнейшему освещению процесса исторической эволюции древней науки о музыке, необходимо учитывать одно важное обстоятельство. Анализ всего комплекса источников показывает, что сохранившиеся документы по данной тематике имеют громадную хронологическую лакуну (лат. *lacuna* – «впадина», «провал») длительностью в четыре столетия. Этот пробел выражается в том, что не сохранилось ни одного письменного памятника античного музыкознания, созданного в период с III в. до н. э. вплоть до I в. н. э. включительно.

Правда, под именем знаменитого математика Евклида, жившего в III в. до н. э., до нас дошел трактат *Κατάτομή κανόνος* («Деление канона»), в котором описываются пифагорейские принципы работы с каноном при определении интервалов. Однако существуют весьма серьезные сомнения, касающиеся авторства этого опуса<sup>31</sup>. Но даже если он действительно принадлежит

<sup>30</sup> О нем сообщается у Афиня (Athen. XIV 634d, § 35).

<sup>31</sup> См.: Герцман Е. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 265–277.

Евклиду, то это не меняет ситуацию, поскольку содержание этого опуса не вносит ничего нового в старую пифагорейскую традицию, а потому не в состоянии служить источником для познания постпифагорейского развития античного музыкознания.

Поэтому упомянутую выше «пробоину» в существовании музыковедческих источников пятивековой продолжительности пока невозможно изменить.

Правда, частичную помощь здесь оказывают некоторые письменные памятники, в которых цитируются отдельные фрагменты из утраченных сочинений, созданных, согласно современным историко-хронологическим воззрениям, в этот пятивековый период. Именно они являются целью анализа, проведенного в данном параграфе.

### а) Теофраст Эресский

Так, на рубеже IV–III вв. до н. э. работал знаменитый философ Теофраст Эресский (Θεόφραστος ὁ Ἐρέσιος)<sup>32</sup>, в научных интересах которого, по сообщению Диогена Лэртского, музыка занимала определенное место. По его информации (*Diog. Laert. V 4, V 47, V 49*), этому Теофрасту принадлежит ряд сочинений с такими названиями:

«Одна [книга] Гармоник» (Ἀρμονικῶν α'),

«О музыке» (Περὶ μουσικῆς),

«О сведущих в музыке» (Περὶ τῶν μουσικῶν).

Однако из этих трех сочинений сохранился только один-единственный фрагмент второй книги трактата «О музыке», который процитировал Порфирий (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 61–65*). Отдельные идеи, содержащиеся в этом тексте, свидетельствуют о том, что автор размышляет как над пифагорейскими воззрениями, так и над аристоксеновскими. Например, в одном из разделов указанного отрывка сказано:

καὶ γὰρ εἰ πᾶν διάστημα πλήθος τι, τὸ δὲ μέλος ἐκ διαφορῶν φθόγγων, τὸ μέλος ὅτι ἀριθμὸς τοιόνδε ἂν εἴη·

Ведь если всякий интервал – некое количество, а музыка [состоит] из различных звуков, [то это означает] что музыка такое же число.

ἀλλ' εἰ μηδὲν ἄλλο <ἢ> ἀριθμὸς, πᾶν ἀριθμητὸν μετέχει ἂν καὶ μέλους, ὅσον καὶ ἀριθμοῦ.

Но если бы [она была] не чем другим, [а только] числом, то все исчисляемое было бы причастно и к музыке, и к числу.

Иначе говоря, здесь представлена критическая оценка пифагорейской теории: если интервал – это некое пропорциональное отношение чисел, как считали пифагорейцы, то каждый звук, образующий такой интервал, также является числом. Следовательно, всякая музыка, состоящая из звуков и интервалов, также является числом. А если это так, то все исчисляемое должно быть музыкой. Конечно, такое понимание пифагорейской концепции является гиперболически утрированным, поскольку последователи Пифагора связывали с числом только физико-акустические аспекты музыки. Однако подобный подход к пифагорейскому музыковедческому наследию свидетельствует о том, что в некоторых научных кругах иногда стали критически оценивать числовую гегемонию при объяснении музыкальных категорий.

<sup>32</sup> Эрес (Ἐρέσιος) – город на западном побережье острова Лесбоса.

Вместе с тем, Теофраст обращает внимание на некоторые акустико-эстетические стороны музыкального материала. Например, он убежден (Ibid. 63, ), что

τὸ γὰρ ὀξύτερον φύσει ὄν ἐκδηλότερον,  
οὐκ ἰσχυρότερον.

высокий [звук] по природе более заметный, [но] не [потому, что он] более сильный.

Конечно, Теофраст не знал физиологических причин, предопределивших в его описании «большую заметность» высокого звука, но утверждал (Ibid. P. 64, 3–4):

...ἢ δ' ἀκοή θάπτον ἀντιλαμβάνεται διὰ  
τὴν ιδιότητα τοῦ ὀξέος, οὐ διὰ τὸ ἐν αὐτῷ  
πλήθος.

...слух быстрее воспринимает высокий звук из-за [его] своеобразия, а не из-за того, что в нем [выражено числовое] множество.

Он склонен был думать, что высокий звук имеет несколько иную форму (τὸ σχῆμα), чем низкий, и это, по мнению Теофраста, влияет на особенности его распространения.

Таковы основные воззрения Теофраста, связанные с наукой о музыке, которые можно извлечь из сохранившихся свидетельств.

## б) Эратосфен

Продолжателем пифагорейских музыкально-теоретических традиций в «лакунный период» был древнеэллинический ученый рубежа III–II вв. до н. э. Эратосфен (Ἐρατοσθένης). Теон Смирнский<sup>33</sup> приводит его мнение о разнице между интервалом и выражающей его пропорцией (*Theon. Smyrn.* P. 81–82):

Ἐρατοσθένης δὲ ἐν τῷ Πλατωνικῷ φησι,  
μὴ ταῦτόν εἶναι διάστημα καὶ λόγον.  
ἐπειδὴ λόγος μὲν ἐστὶ δύο μεγεθῶν ἢ πρὸς  
ἄλληλα ποιά σχέσις· γίνεται δ' αὕτη καὶ  
ἐν διαφόροις...

διάστημα δὲ ἐν διαφέρουσι μόνον, ἢ κατὰ  
τὸ μέγεθος ἢ κατὰ ποιότητα ἢ κατὰ θέσιν  
ἢ ἄλλως ὁπωσοῦν.

δηλον δὲ καὶ ἐντεῦθεν, ὅτι λόγος  
διαστήματος ἕτερον· τὸ γὰρ ἡμισυ πρὸς  
τὸ διπλάσιον <καὶ τὸ διπλάσιον πρὸς  
τὸ ἡμισυ> λόγον μὲν οὐ τὸν αὐτὸν ἔχει,  
διάστημα δὲ τὸ αὐτό.

Эратосфен в «Платонике» говорит, что интервал и пропорция – не одно и то же. Поскольку пропорция – некое отношение двух величин между собой, то она получается между различными [членами]...

Интервал же отличают только по одному [какому-то свойству]: либо только по величине, либо по качеству, либо по расположению, либо как-нибудь иначе.

И отсюда очевидно, что пропорция – [не-что] иное, чем интервал, ибо половинное к двойному и двойное к половинному не имеет одной и той же пропорции, а [их] интервал один и тот же.

Здесь отражена новая тенденция в развитии пифагорейского подхода к музыке, в основе которой лежит стремление во что бы то ни стало провести какую-то грань между самим интервалом и его пропорциональным выражением. Именно эта идея способствовала появлению оригинальной для своего времени небольшой концепции. Согласно ей, например, пропорции

<sup>33</sup> О нем см. § 4, сектор «б».

2 : 1 и 1 : 2 являются различными математическими образованиями, но представляют собой один и тот же интервал октавы.

Почти ту же самую мысль Эратосфена, но выраженную другими словами, засвидетельствовал и Порфирий (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 91*):

Ἐρατοσθένης μὲν οὖν φησιν ἕτερον εἶναι  
διάστημα λόγου·

ἐν γὰρ ἐνὶ διαστήματι δύο λόγοι γίνονται.

ὁ δὲ λόγος δις φέρεται,

ὅ τε τοῦ ὁ μείζονος πρὸς τὸ ἔλαττον καὶ  
τοῦ ἐλάττονος πρὸς τὸ μείζον

καὶ κοινὴ διαφορὰ ὑπεροχῆς καὶ ἑλλεί-  
ψεως ὡς τῆς διαφορᾶς δηλονότι τὸ διάσ-  
τημα ποιούσης.

διπλασίου τε γὰρ φησι πρὸς ἡμισυ καὶ  
ἡμίσεος πρὸς διπλάσιον ὁ μὲν λόγος  
ἕτερος, τὸ αὐτὸ δὲ διάστημα.

Эратосфен говорит, что интервал [нечто]  
другое, чем пропорция.

Ведь в одном интервале получаются две  
пропорции,

Пропорция же представляется в двух  
[формах]:

бóльший [член] к меньшему и меньший  
к большему,

а также общая разница превышения  
и недостатка между членами [пропор-  
ции], поскольку [такая] разница создает  
интервал.

К тому же он<sup>34</sup> говорит, что различно от-  
ношение удвоенной [пропорции] к [ее]  
половине и [ее] половины к удвоенной  
[пропорции], а интервал тот же самый.

Возможно, в таких идеях следует видеть стремление каким-то образом ввести в научный обиход дифференциацию между числовым выражением интервалов и их музыкальным содержанием. Но, как свидетельствуют источники, подобного подразделения не получилось. Ведь большинство последователей Пифагора понимало пифагорейский подход буквально, и интервальная пропорция полностью продолжала ассоциироваться с самим интервалом.

## в) Панетий

Следующий по принятой ныне хронологии участник «лакунного периода» – эллинский философ II в. до н. э. Панетий (Παναίτιος)<sup>35</sup>. Порфирий сообщает, что он автор сочинения «О пропорциях и интервалах в геометрии и музыке» (Περὶ τῶν κατὰ γεωμετρίαν καὶ μουσικὴν λόγων καὶ διαστημάτων). Из этого трактата цитируется довольно обширный отрывок (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 65–66*). Но для исторической тематики целесообразно остановиться лишь на трех фрагментах, имеющих непосредственное отношение к ней.

Прежде всего, автор убеждает своих читателей в том, что термином «полутон» называется не подлинная половина тона, а некоторые другие интервальные величины (*Ibid.*):

Καὶ κατὰ μουσικὴν δὲ τὸ λεγόμενον  
ἡμιτόνιον κατὰχρησίς ἐστιν ὀνόματος.

Ведь для музыки употребляемое назва-  
ние «полутон» – неверно.

<sup>34</sup> То есть Эратосфен.

<sup>35</sup> В одних фрагментах трактата Порфирия упоминается просто Панетий, а в других – Панетий Младший (Παναίτιος ὁ νεώτερος). Однако в источниках зарегистрирован лишь один Панетий, и поэтому нет никаких оснований считать, что Порфирий подразумевал двух разных людей.

ὁ γὰρ οἰόμενος τὸ μεταξύ διάστημα ὀξέος καὶ βαρέος διχοτομεῖσθαι μέσῳ τινι φθόγγῳ ὁμοίως ἔστι τῷ τὸ μεταξύ λευκοῦ καὶ μέλανος ἢ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ διχοτομεῖσθαι λέγοντι.

Ведь тот, кто думает, что интервал между высоким и низким [звуками] делится пополам на каком-то звуке, подобно тому, кто говорит, что [разница] между белым и черным либо горячим и холодным [также] делится пополам.

Это, на первый взгляд странное сравнение, в действительности, как представляется, стремилось донести до читателя одно важное музыкально-теоретическое положение. Оно отражало не столько тенденцию музыкальной практики (хотя и к ней это имело самое непосредственное отношение), сколько ситуацию, сложившуюся в пифагорейском музыкознании.

Как уже указывалось в одном из предыдущих разделов, все интервалы, кроме симфонных, пифагорейцы получали посредством различных математических исчислений. Таким же образом было получено пропорциональное выражение тона, который представлял собой превышение квинты (3 : 2) над квартой (4 : 3). Поэтому арифметическая форма тона была получена путем сопоставления первой пропорции со второй, что дало разницу, составляющую отношение 9 : 8. Однако дальнейшее развитие математического музыкознания потребовало аналогичного пропорционального выражения и для полутонового интервала. А это предполагало деление 9 : 8 на две равные части. Однако пифагорейская математика не имела тогда возможности таким образом делить нечетные числа. С этим пифагорейцы столкнулись и когда нужно было для пропорции полутона осуществить подобное деление числа 9.

Но, очевидно, с течением времени выход был найден. В пифагорейских источниках не удалось обнаружить сам процесс «открытия». Возможно, он и не был зарегистрирован. Но результаты поисков и их направленность нетрудно понять по сведениям, зафиксированным в работах других авторов. Так, например, в трактате Птолемея сказано (*Ptolem. Harm. I 10*):

ἢ ὑπερέχει τὸ διὰ τεσσάρων τοῦ διτόνου, καλουμένην δὲ λείμμα ἐλάττονα εἶναι ἡμίτονου.

То, на что кварта превышает дитон, называется «лиммой», она меньше, чем полутоном.

Благодаря знакомству с содержанием этого предложения становится ясно, что пифагорейцы искали возможность получить полутоновый интервал каким-нибудь другим путем, а не традиционным, оказавшимся неспособным для осуществления требуемой задачи. А ведь искомым интервал полутона присутствовал в двух ладовых разновидностях: в хроматике ( $1/2$  т. –  $1/2$  т. –  $1 1/2$  т.) и энгармонии ( $1/4$  т. –  $1/4$  т. – 2 т.). Наиболее удобной для достижения поставленной цели была энгармония, поскольку здесь присутствовала сумма двух четвертитоновых интервалов, составляющих полутоном, представляла собой разницу между квартой и дитоном. Поэтому не составляло особого труда получить пропорциональное выражение дитона ( $9 : 8 \times 9 : 8 = 81 : 64$ ), а затем установить пропорцию, полученную в результате сопоставления этого дитона ( $81 : 64$ ) с квартой (4 : 3). После соответствующей математической операции ( $[4 : 3] : [81 : 64]$ ) был найден искомый интервал, выраженный пропорцией 256 : 243, который был назван «лиммой» (τὸ λείμμα – «отрезок», «часть»).

Таков был результат первой половины поисков.

Но пифагорейцы понимали, что полученный интервал – лишь какая-то часть тона, но не точный полутоном. Поэтому необходимо было узнать пропор-

циональное выражение оставшейся части тона. Это было легко сделать путем отделения от пропорции тона величины «лиммы»:  $([9 : 8]: [256 : 243] = 2187 : 2048)$ . Данное пропорциональное выражение получило наименование «аптома» (ἡ ἀποτομή – «отрезок», «часть»).

В результате античное пифагорейское музыкознание располагало двумя интервальными разновидностями, выполнявшими функции полутона, хотя в действительности первая из них была меньше подлинного полутона, а другая – больше. Именно поэтому приверженцы пифагорейцев утверждали: то, что условно называется «полутонном», в действительности не является таковым. Именно поэтому анонимный схолиаст дал такой комментарий к вышеприведенному фрагменту из трактата Клавдия Птолемея (Ibid. I 10):

διαροῦσι καὶ τὸν τόνον εἰς δύο τμήματα. Тон делится на две части, из которых ὡν λείμμα λέγεται τὸ ἐλάττων τμήμα, *лиммой* называется меньшая часть, ἀποτομή δὲ τὸ μείζον. *а апотомой* – большая.

Но, как свидетельствуют источники, разница этих двух интервалов – в непосредственном музыкальном материале, и создающиеся ими особенности отношений между звуками не интересовали приверженцев пифагорейцев. А ведь такие интервальные образования обладали спецификой, весьма важной для познания ладовой логики античного музыкального мышления. Но прежде чем перейти к обсуждению данного аспекта двух «псевдо-полутоновых» интервалов, необходимо вспомнить о некоторых обстоятельствах, непосредственно связанных с этой проблемой.

Как известно, для возможности сопоставления древних и исторически поздних интервальных единиц, спустя много столетий после Античности, новоевропейские исследователи представили указанные интервальные величины в центах<sup>36</sup> и сравнили полученные результаты с принятой ныне темперированной системой интервалов. Если современный темперированный тон составляет 200 центов, то пифагорейский  $(9 : 8)$  равен 204 центам. «Лимма»  $(256 : 243)$  же соответствует величине почти в 90 центов, а «аптома»  $(2187 : 2048)$  – приблизительно 114 центов.

При стремлении условно перенести эти данные в современную музыкальную систему целесообразно сопоставить «лимму» с так называемым «диатоническим полутонном» (h – c, c – des, d – es, e – f и т. д.), а «аптому» – с «хроматическим полутонном» (c – cis, d – dis, f – fis и т. д.). Как известно, такие разные полутоны создают условия для различных направлений «притяжений» составляющих их звуков. Очевидно, это то, что не осознала античная наука о музыке, изучая две полутоновые разновидности.

Таким образом, за фразой Панетия «названия полутон – неверно» скрывается весьма важная проблема античного теоретического музыкознания. В непосредственной же музыкальной практике она осуществлялась совершенно иначе. А это зависело от слуха и мастерства исполнителя.

## г) Трасилл

Продолжая анализировать «лакунный период» античного музыкознания, необходимо перейти к обсуждению следующей его эпохи, которая современными историками датируется как I в. до н. э. До нас дошли отдельные

<sup>36</sup> Centum – условная акустическая единица измерения интервалов, равная  $1/100$  темперированного полутона.

выдержки по теме музыкознания, которые, согласно сообщению источников, принадлежат четырем авторам, жившим в это столетие.

Один из них, Трасилл (Θράσυλλος), – эллинский ученый, занимавшийся изучением математики и музыки. Поскольку его работы не сохранились, приходится, как и при изучении наследия других авторов «лакунного периода», выяснять его воззрения по пересказам других писателей или по небольшим цитатам, сохранившимся из их сочинений.

Так, в трактате Теона Смирнского имя Трасилла появляется несколько раз. В одном случае приводится приписывающееся ему определение музыкального звука (*Theon. Smyrn. P. 47*):

Θράσυλλος τοίνυν περὶ τῆς ἐν ὀργάνῳ αἰσθητῆς λέγων ἁρμονίας φθόγγον φησὶν εἶναι φωνῆς ἐναρμονίου τάσιν.

Итак, Трасилл, говоря о гармонии, воспринимаемой посредством инструмента, утверждает, что музыкальный звук<sup>37</sup> – это высотность гармонического звучания.

В этом тексте совершенно верно указывается на самое важное (но не единственное) отличие музыкального звука от немusicalного – точная и определенная высотность. Вместе с тем, при обсуждении процитированного фрагмента Трасилла важно понять, что в нем подразумевается под термином «гармоническое звучание». Скорее всего, это некий семантический комплекс, означающий в данном контексте синтез тех значений, которые в античном музыкознании могли обозначаться термином «гармония»: «тональность», «мелодия», «стиль» и собственно «музыка»<sup>38</sup>.

В другом разделе того же сочинения Теона Смирнского дается трасилловское определение интервала (*Ibid. P. 48*):

διάστημα δὲ φησὶν εἶναι φθόγγων τὴν πρὸς ἀλλήλους ποιᾶν σχέσιν, οἷον διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν.

Интервал же, [как] говорит [Трасилл], – это некое соотношение музыкальных звуков между собой, например, [образующих] кварту, квинту [и] октаву.

Такое определение интервалов, без упоминания их математических форм, – явное отступление от пифагорейской традиции. И при формировании общеисторических представлений об эволюции античного музыкознания это следует учитывать.

Порфирий приводит также данные о том, что Трасилл тщательно изучал симфонию (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 96*):

Θράσυλλος ἐν τῷ Περί τοῦ ἑπταχόρδου ἀπλᾶς καὶ συμφώνους οὐ μόνον τὴν διὰ τεσσάρων καὶ διὰ πέντε κατηρίθμησεν, ὡς οἱ πλείους τῶν μουσικῶν, ἀλλὰ καὶ τὴν διὰ πασῶν.

Трасилл в [сочинении] «О гептахорде» перечислил не только простые симфонии, кварту и квинту, как [делает] большинство среди занимающихся музыкой, но и октаву.

<sup>37</sup> Здесь и далее существительное ὁ φθόγγος («фтонг») переведено не просто как «звук», а как «музыкальный звук», поскольку в памятниках античного музыкознания оно подразумевает только это значение.

<sup>38</sup> Свидетельства источников, подтверждающих указанное наблюдение над семантикой этого термина, см. в изд. Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. I. С. 494–498. Но такую «общемusicalную» трактовку термина ἡ ἁρμονία («гармония») не следует применять к конкретным музыкально-теоретическим категориям, которые в представлении Трасилла приобретают иной смысл. Об этом см. далее.



Толкование кварты и квинты в качестве «простых» *симфоний* связано с тем, что в архаичные времена октаву рассматривали как интервал, образующийся из соединения двух «простых» (то есть квинты и кварты). Это связано с особенностями ладово-тетраходного мышления, представленного на ранних этапах его развития в двух вариантах<sup>39</sup>.

Кроме того, октава это был комплексом двух соединенных тетраходов, образующих гептахордную систему, где верхний звук нижнего тетрахода одновременно являлся и нижним звуком верхнего:

Таблица VII						
гептахорд ἐπτάχορδος						
тетраход нижних τὸ τετράχορδον τῶν ὑπατῶν			тетраход средних τὸ τετράχορδον τῶν μέσων			
гипата	паргипата	лиханос	гипата	паргипата	лиханос	меса
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση
I	II	III	I	II	III	I

Либо такая организация представляла собой соединение двух тетраходов, отделенных друг от друга тоном. А это, с одной стороны, формирует октавную систему, а с другой – теоретически фиксирует тональную модуляцию. Ведь при такой системе одномерные ступени меняют свои функции, которым они следовали при соединенных тетраходах. Как известно, подобные функциональные изменения – один из главных признаков тональной модуляции:

Таблица VIII							
октава διὰ πασῶν							
тетраход средних τὸ τετράχορδον τῶν μέσων			Тон	тетраход отделенных τὸ τετράχορδον τῶν διεξευγμένων			
Гипата	паргипата	лиханос	гипата	парамеса	трита	паранэта	нэта
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	ὑπάτη	παραμέση	τρίτη	παρανάτη	νήτη
I	II	III	I	I	II	III	I

Не исключено, что утраченный трактат Трасилла «О гептахорде» был посвящен анализу архаичной «гептахордной» системы, отраженной в первой из представленных двух таблиц.

Кроме того, Порфирий представляет трасилловское понимание гармонии, которое также может дополнить сведения, содержащиеся в трактате Теона Смирнского (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 96*):

<sup>39</sup> Здесь тетраходы представлены с теми наименованиями, которые им даны в общеизвестной музыкальной системе Античности. Поэтому в сознании Трасилла даже их историческое прошлое должно было ассоциироваться с данными названиями.

ἁρμονία δὲ κατὰ Θράσυλλον ἅτὸ  
συνεστηκὸς ἐκ δυεῖν τινῶν ἢ πλείονων  
συμφῶνων διαστημάτων καὶ ὑπὸ συμ-  
φώνου περιεχόμενῃ.

Гармония по Трасиллу – [это] «то, что со-  
ставлено из каких-либо двух или многих  
*симфонных* интервалов и охватывается  
*симфонией*».

Следовательно, под «гармонией», как музыкально-теоретической категорией, Трасилл понимал звуковое образование, которое само по себе является *симфонией* и к тому же состоит из *симфоний*. А это означает, что в качестве «гармонии» могут квалифицироваться октава, ундецима, дуодецима и двойная октава. Конечно, речь идет не об одновременном звучании звуков, обрамляющих указанные интервалы, а о мелодических контактах образующих их звуков.

Таковы основные сохранившиеся свидетельства о музыкально-теоретических воззрениях Трасилла.

### д) Дидим, сын Гераклида.

Его современник Дидим, сын Гераклида (Δίδυμος ὁ τοῦ Ἡρακλείδου), – грамматик, занимавшийся также и изучением музыки. Об этом Дидиме в византийской энциклопедии «Суда» сказано, что

μουσικός τε ἦν λίαν καὶ πρὸς μέλη  
ἐπιτήδειος.

он был весьма сведущ в музыке и [разби-  
рался] в мелосах.

Трудно сказать, что подразумевалось под такой информацией. Однако некоторые данные о нем можно извлечь из трактата Клавдия Птолемея, Ἄρμονικῶν βιβλία τρία («Три книги гармоник»), который посвящает Дидиму определенную часть главы 13 из книги II. Эта глава так и называется:

Περὶ ὧν Δίδυμος ὁ μουσικός ἔδοξε  
προσποιεῖν τῷ κανόνι.

О том, что сведущий в музыке Дидим<sup>40</sup>  
предложил приспособить к канону.

В этом разделе своего сочинения Птолемей оценивает вклад Дидима в «усовершенствование» пифагорейской традиции работы с каноном:

Δίδυμος δὲ ὁ μουσικός πειράται μὲν  
εἰσάγειν τινὰ πρῶτος αὐτοῦ αὐτοῦ  
διόρθωσιν.

Сведущий в музыке Дидим первым сам  
пытался ввести некоторое его<sup>41</sup> упорядо-  
чение.

οὐ μὴν ἐφικνεῖται γε τοῦ δέοντος μόνῳ τῷ  
τῆς ὑπαγωγῆς εὐπορωτέρῳ προσβαλῶν,

Только тем, что он разместил [подвиж-  
ную] подставку более удобно, [Дидим] не  
достиг желаемого [результата].

καὶ τῶν ἄλλων δυσχρήστων, ἃ διήλθομεν,  
πλείονων ὄντων καὶ μειζόνων, οὐ δυνα-  
θεῖς εὐρεῖν τινα θεραπείαν.

Однако для других, более сложных<sup>42</sup>  
[проблем], являвшихся более важными  
и более сложными, которые мы перечис-  
ляли, он не нашел какого-либо приемле-  
мого решения.

<sup>40</sup> Совершенно очевидно что Δίδυμος ὁ μουσικός нельзя переводить буквально («музыкант Дидим»), поскольку он не был музыкантом. Многочисленные свидетельства источников говорят о том, что и в античную эпоху значения термина ὁ μουσικός понимались в соответствии с тем, к кому они относились. См.: Герцман Е. Энциклопедия. Т. II. С. 516–518.

<sup>41</sup> То есть «канона».

<sup>42</sup> Буквально: «непокорных».

Приблизительно так же Клавдий Птолемей оценивает и результат дидимовской работы с каноном для ладовой дифференциации (Ibid.):

...ἀλλὰ τρία μὲν καὶ αὐτὸς ὑφίσταται  
γένη, διατονικὸν καὶ χρωματικὸν καὶ  
ἐναρμόνιον,  
ποιεῖται δὲ τὰς κατατομὰς ἐπὶ τε μόνων  
τῶν δύο γενῶν, τοῦ χρωματικοῦ καὶ τοῦ  
διατονικοῦ, καὶ μόνου τοῦ ἀμεταβόλου  
συστήματος,  
οὐδὲ τῶν ἐν τούτοις λόγων ὑγιῶς εἰλημ-  
μένων.

...он положил в основу три лада – диато-  
нический, хроматический и энгармони-  
ческий.

Но деления создает только для двух ла-  
дов – хроматического и диатонического,  
и только в немодулирующей системе.

Но и в этих пропорциях он истолковыва-  
ет [их] невразумительно.

Согласно этой информации, Дидим работал с главным инструментом пифагорейцев, пытаясь его усовершенствовать. Поэтому прав Порфирий, который в своих «Комментариях к “Гармоникам” Птолемея» называет Дидима пифагорейцем (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 107*) и приводит отрывки из несохранившихся его сочинений:

«Περὶ διαφορᾶς τῆς Πυθαγορείου μουσικῆς πρὸς τὴν Ἀριστοξένειον» («Об отличии пифагорейской музыки от аристоксеновской») и

«Περὶ τῆς διαφορᾶς τῶν Ἀριστοξενείων τε καὶ Πυθαγορείων» («Об отличии [воззрений] пифагорейцев и аристоксеновцев»).

Как можно судить по фрагментам текста, приведенным Порфирием, весь пафос труда Дидима был направлен против аристоксеновцев, которые, по мысли автора, «пренебрегают здравым разумом» (τέλειον παρέντες τὸν λόγον. – Ibid. P. 26), основываясь только на реакции чувств. Он с сожалением констатирует:

μόνη δὲ τῇ διὰ συνηθείας αὐτοῖς πε-  
ριγεγεννημένη αἰσθητικῇ τριβῇ ἐπερει-  
δόμενοι ἠρκοῦντο.

Они довольствовались единственно до-  
ступным для них, по обычаю, чувстви-  
тельным опытом.

Аристоксеновцам, приверженцам чувств, всегда противопоставляются пифагорейцы.

Однако в дидимовском подходе к этой проблеме наблюдается уже некоторое смягчение в отношении к чувствам. Если прежде они решительно отвергались пифагорейцами и их приверженцами в качестве метода познания истины, то в тексте Дидима им отводится несколько иная роль. Здесь чувства характеризуются как некое средство, которое можно использовать для познания истины, но только в самом начале аналитической работы, чтобы впоследствии ее результаты были проверены разумом, то есть математическими пропорциями<sup>43</sup>. Именно эта мысль высказана в следующем фрагменте, приписываемом Дидиму (Ibid.), где к чувствам относятся

...ὅσον ἐς ἀφορμὴν μόνον, ἐπαρκούση τὴν  
ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν, ἵνα ὁ λόγος ἐντεῦθεν  
διατηρῇ.

...только как к исходной точке, оказыва-  
ющей помощь [познанию] посредством  
чувств, чтобы отсюда продолжал [рабо-  
тать] разум.

Фактически этим ограничиваются сохранившиеся сведения о музыкально-теоретических воззрениях Дидима. Ничего нового и оригинального в них невозможно обнаружить.

<sup>43</sup> Следует учитывать, что слово ὁ λόγος означает не только «разум», но также «соотношение», «исчисление», то есть «пропорцию».

## е) Птолемаида Киренская

Следующий автор «лакунного периода» – Птолемаида Киренская (Πτολεμαΐς ἡ Κυρηναία)<sup>44</sup> – ученый, жизнь и деятельность которой весьма приблизительно принято датировать I в. н. э. О ней практически ничего не известно. В истории древней музыки она запечатлелась благодаря тому, что *Порфирий* процитировал в своем трактате два отрывка из ее сочинения «Введение» («Εἰσαγωγή»). Оба они посвящены описанию методологии пифагорейских исследований музыки. Первый из них такого содержания (*Porph. In Harm. Ptol. comm. 2. P. 23, 25–31*):

Πυθαγόρας καὶ οἱ διαδεξάμενοι βούλονται τὴν μὲν αἴσθησιν ὡς ὄδηγόν τοῦ λόγου ἐν ἀρχῇ παραλαμβάνειν πρὸς τὸ οἰοεὶ ζώπυρά τινα παραδιδόναι αὐτῶ,

τὸν δὲ λόγον ἐκ τούτων ὀρηθέντα καθ' ἑαυτὸν πραγματεύεσθαι ἀποστάντα τῆς αἰσθήσεως,

ὅθεν ἅν τὸ σύστημα τὸ ὑπὸ τοῦ λόγου εὐρεθὲν τῆς πραγματείας μηκέτι συνάδῃ τῇ αἰσθήσει, οὐκ ἐπιστρέφονται, ἀλλ' ἐπεγκαλοῦσι λέγοντες τὴν μὲν αἴσθησιν πλανᾶσθαι,

τὸν δὲ λόγον εὐρηκέναι καθ' ἑαυτὸν τὸ ὀρθὸν καὶ ἀπελέγχειν τὴν αἴσθησιν.

Пифагор и [его] последователи хотят привлечь чувство, как проводник разума, [но только] вначале, для того, чтобы словно дать ему некий импульс.

Отталкиваясь от него, разум действует [далее] сам по себе, отказываясь от чувства.

Поэтому, даже если найденная разумом система исследования больше не соответствует чувственному восприятию, [пифагорейцы все равно] не обращают внимание на это, а порицают [его<sup>45</sup>],

утверждая, что чувство заблуждается, а разум обнаружил истину самостоятельно<sup>46</sup> и отвергает чувство.

Здесь нетрудно заметить, как и в наследии Дидима, несколько смягченное и не столь категорически отрицательное отношение к чувству. Если пифагорейцы полностью отрицали любые возможности чувств для определения истины, то для более поздних их последователей ощущения служили неким вспомогательным импульсом для разума, который затем, отбросив показания ощущений, сам начинает исследование и доводит его до конца без участия чувств.

Обсуждение проблемы «разум-чувство» можно обнаружить и в другом отрывке Птолемаиды, также приведенном Порфирием. Здесь уже демонстрируется разница в отношениях к чувству у ученых-пифагорейцев и так называемых «органиков» – исследователей, занимавшихся изучением музыкального инструментария (*Ibid. P. 25*):

Τὸν μὲν λόγον προέκρινον αὐτὸν τῶν Πυθαγορείων ὅσοι μᾶλλον ἐφιλονείκησαν πρὸς τοὺς μουσικοὺς τελέως τὴν αἴσθησιν ἐκβάλλειν, τὸν δὲ λόγον ὡς αὐτάρκες κριτήριον καθ' ἑαυτὸν εἰσφέρειν.

Сам разум предпочитали те из пифагорейцев, которые рьяно выступали против сведущих в музыке [то есть *гармоников*], полностью отбрасывая чувство, но принимая разум как критерий, самодостаточный сам по себе.

<sup>44</sup> Кирена (Κυρήνη) – город на африканском побережье Средиземного моря.

<sup>45</sup> То есть «чувство».

<sup>46</sup> Буквально: «сам по себе».

ἐλέγχονται δ' οἷτοι πάντως τι αἰσθητὸν παραλαμβάνοντες ἐν ἀρχῇ καὶ ἐπιλανθάνομενοι.

Τὴν δ' αἰσθησιν προέκριναν οἱ ὀργανικοί, οἷς ἢ οὐδαμῶς ἔννοια θεωρίας ἐνένετο ἢ ἀσθενής.

После знакомства с этим фрагментом нужно отметить, что автор данного текста вновь повторяет смягченную трактовку отношения пифагорейцев к чувству.

По свидетельству того же Порфирия, Птолемаида Киренская была автором еще одной работы, в которой освещались проблемы теоретического музыкознания, – «Пифагорейские первоосновы музыки» (Πυθαγορικά τῆς μουσικῆς στοιχειώσεις. – Ibid. P. 22). Один из процитированных Порфирием отрывков из этого сочинения посвящен проблеме *каноников* и *гармоников* (Ibid.):

Ἦ οὖν κανονικὴ πραγματεία, κατὰ τίνας μᾶλλον ἐστι;

καθόλου κατὰ τοὺς Πυθαγορικούς· ἦν γὰρ νῦν ἀρμονικὴν λέγομεν, ἐκεῖνοι κανονικὴν ὠνόμαζον.

ἀπὸ τίνος κανονικὴν αὐτὴν λέγομεν;

οὐχ ὡς ἔνιοι νομίζουσι ἀπὸ τοῦ κανόνος ὀργάνου παρονομασθεῖσαν, ἀλλ' ἀπὸ τῆς εὐθύτητος ὡς διὰ ταύτης τῆς πραγματείας τὸ ὀρθὸν τοῦ λόγου εὐρόντος καὶ τὰ τοῦ ἡρμωμένου παραπήματα.

Они вообще с презрением отвергали чувство, используя [его] в начале и отбрасывая [в дальнейшем].

«Органики» же, которые либо вообще не применяли теоретическую мысль, либо [применяли ее] мало, ставили выше чувство.

Каноническое учение – кому оно больше всего обязано?

Пифагорейцам, ибо то, что мы ныне имеем *гармоникой*, они называли *каноникой*.

Почему мы называем это [учение] *каноникой*?

Не от инструмента *канона*, как некоторые думают, совершая насилие [над истиной], а от правоты, потому что благодаря этому учению разум обнаруживает правильность и правила того, что гармонично.

Вряд ли это новая для того времени трактовка деятельности *каноников* и *гармоников* способна была изменить понимание смысловой направленности их работы. Ведь специалисты по *канону* всегда определяли с помощью этого инструмента пропорциональные формы интервалов, а *гармоники* постоянно анализировали звуковысотные нормы античного музыкального мышления. Это со всей очевидностью доказывает трактат Клавдия Птолемея, жившего позже Птолемаиды Киренской<sup>47</sup>.

Таким образом, от ее научного наследия сохранилось лишь до предела мало сведений, которые касаются только двух незначительных тем.

## ж) Адраст Афродисийский

Приблизительно в тот же период, но, возможно, несколько позже, жил Адраст Афродисийский (Ἄδραστος ὁ Ἀφροδισιεύς)<sup>48</sup> – древнеэллинистический уче-

<sup>47</sup> Об этом см. далее.

<sup>48</sup> Афродисия (Ἀφροδισία) – селение в Лаконии (ἡ Λακωνική), – исторической области Древней Эллады, располагавшейся так, что на севере она граничила с Аркадией, а на западе – с Мессенией.

ный, упоминаемый в источниках как последователь школы Аристотеля, работавший в сфере дисциплин «квадривиума». О его музыкально-теоретических воззрениях можно узнать из тех же двух источников: из трактата Теона Смирнского и комментариев Порфирия к «Гармоникам» Птолемея. Последний упоминает две работы Адраста:

«Пифагорейские установления» (Πυθαγορείοι ἐκτιθέμενοι – *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 7*) и «[Комментарии] к “Тимею” [Платона]» (Εἰς τὸν Τίμαιον. – *Ibid. P. 96*).

Как можно понять по этим сообщениям, свои представления о «составе» музыки он излагал, подражая категориям грамматики. Подобно тому как в ней смысловая последовательность состоит из трех категорий, в которые входят буквы, слоги и слова, так в музыке их представляют звуки, интервалы и системы (*Theon. Smyrn. P. 49*):

ὁ δὲ περιπατητικὸς Ἀδραστος, γνωριώτερον περὶ τε ἀρμονίας καὶ συμφωνίας διεξιὼν, φησὶ·

καθάπερ τῆς ἐγγραμμάτου φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ λόγου ὀλοσχερῆ μὲν καὶ πρῶτα μέρη τὰ τε ῥήματα καὶ ὀνόματα, τούτων δὲ αἱ συλλαβαί, αὐταὶ δ' ἐκ γραμμάτων, τὰ δὲ γράμματα φωναὶ πρῶταί εἰσι καὶ στοιχειώδεις καὶ ἀδιαίρετοι καὶ ἐλάχισται...

οὕτως καὶ τῆς ἐμμελοῦς καὶ ἡρμωσμένης φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ μέλους ὀλοσχερῆ μὲν μέρη τὰ λεγόμενα συστήματα, τετραχορδα καὶ πεντάχορδα καὶ ὀκτάχορδα: ταῦτα δὲ ἐστὶν ἐκ διαστημάτων, τὰ δὲ διαστήματα ἐκ φθόγγων, οἵτινες πάλιν φωναὶ εἰσι πρῶται καὶ ἀδιαίρετοι καὶ στοιχειώδεις, ἐξ ὧν πρῶτων συνίσταται τὸ πᾶν μέλος καὶ εἰς ἃ ἔσχατα ἀναλύεται.

Перипатетик же Адраст, рассказывая наиболее известное о *гармонии* и *симфонии*, говорит [следующее].

Подобно тому как на письме и при всякой речи важные и главные части – [это] глаголы и существительные, а их [составные части] – слоги, тогда как эти [слоги образуются] из букв, а буквы – суть начальные звуки, элементарные, неделимые и наименьшие...

Так и при стройном и гармоническом звучании, в любом *мелосе* важные [части] – так называемые системы: *тетраχοорды*, *пентахоорды*, *октохоорды*.

Они состоят из интервалов, а интервалы – из музыкальных звуков, которые опять-таки являются начальными звуками, неделимыми и элементарными; из них, прежде всего, состоит всякий *мелос*, и на эти наименьшие [частицы] он расчленяется.

Конечно, эта известная в Античности идея не принадлежит Адрасту. Ведь почти его современник, римский оратор и ученый I в. Фабий Квинтилиан (*Marcus Fabius Quintilianus*), выяснил (*Quint F. Instit. Orat. I, 10, 17*), что

Archytas atque Euenus etiam subiectam grammaticen musicae putaverunt.

Архит и Эвен<sup>49</sup> полагали, что грамматика подчинена музыке.

Здесь подразумевалось не звучащая музыка, а наука о музыке, структурные категории которой дифференцировались по тому же принципу, что и категории грамматики.

Определение Адрастом *симфоний* весьма традиционно. По его мнению, звуки «симфонны», то есть созвучны, «благодаря некоему родству и общ-

<sup>49</sup> Эвен (Εὐηνός) – философ и автор элегий, старший современник Платона.

ности» (κατά τινα οἰκειότητα καὶ συμπάθειαν. – *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 96). Согласно сообщению Теона Смирнского (*Theon. Smyrn.* P. 66), среди *симфоний* Адраст выделяет кварту:

κυριωτάτη δὲ πασῶν, φησίν, ἡ διὰ τεσσάρων συμφωνία· ἐκ γὰρ ταύτης καὶ αἱ λοιπαὶ εὐρίσκονται.

А самая важная среди всех [*симфоний*], – говорит он, – *симфония* кварты, ибо по ней отыскиваются и остальные.

Такое утверждение естественно для античного тетрахордного мышления, и в нем нет ничего, что выделяло бы его автора. Таковы были общепринятые воззрения.

Отсутствие научной индивидуальности проявлялось и в том, что Адраст буквально повторял интервально-пропорциональную концепцию пифагорейцев (*Theon. Smyrn.* P. 76):

πάλιν δὲ κατὰ τὴν ἀριθμητικὴν παράδοσιν λέγονται <λόγοι> τῶν ἀριθμῶν, ὡς καὶ ὁ Ἄδραστος παραδίδωσιν, οἱ μὲν πολλαπλάσιοι, οἱ δὲ ἐπιμόριοι, οἱ δ' ἐπιμερεῖς, οἱ δὲ πολλαπλασιασεπιμερεῖς...

Согласно опять-таки арифметическому учению, – как передает и Адраст, – одни <пропорции> чисел именуются *кратными*, другие – *эпиморными*, третьи – *эпимерными*, четвертые – кратно-эпимерными, пятые – кратно-эпимерными...

Таким образом, здесь перечислены все виды пропорций, на основе которых пифагорейцы построили свою интервальную теорию.

Интересна информация, касающаяся представлений Адраста о типах музыкальных систем: одни из них отражают особенности художественной практики и поэтому полностью зависят от вокальных и инструментальных возможностей исполнителей, а другие являются умозрительными, призванными сконструировать логику гармонии того, что недоступно обычной музыке. Для сравнения Адраст выбрал две противоположные по размерам системы, поскольку они являлись схематическим воплощением разных смысловых аспектов. Одна из них, двухоктавная, была сформирована для того, чтобы помочь осмыслить явления музыкальной практики. Ее создателем Адраст считал Аристоксена, хотя в сохранившихся сочинениях последнего она отсутствует. Другая – умозрительная, демонстрирующая представления Платона о мировой душе, которая фактически бесконечна и для «своего теоретического воплощения» не может ограничиваться рамками, принятыми в античном музыкознании (*Theon. Smyrn.* P. 63–65):

ὁ δὲ Πλάτων καὶ γένος διάτονον καὶ συστήματος μέγεθος ἐπὶ τὸ τετράκις διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε καὶ τόνον προαγήσεν.

Платон доводил диатонический лад и величину [его] системы до [диапазона, составляющего] четыре октавы, квинту и тон.

εἰ δὲ λέγοι τις, φησὶν ὁ Ἄδραστος, ὡς οὐ δεόν ἐπὶ τοσοῦτον ἐκτείνειν, Ἀριστόξενος μὲν γὰρ ἐπὶ τὸ δις διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων τὸ τοῦ καθ' αὐτὸν πολυτρόπου διαγράμματος πεποιήται μέγεθος, οἱ δὲ νεώτεροι τὸ πεντεκαίδεκάχорδον τρόπον μέγιστον ἐπὶ τὶ τρεῖς διὰ πασῶν καὶ τόνον διεστηκός, ῥητέον, φησὶν, ὡς ἐκεῖνοι μὲν πρὸς τὴν ἡμετέραν χρῆσιν ὀρῶντες οὕτως ἐποίουν, ἡγούμενοι μὴ πλείον τι τούτων δύνασθαι μήτε τοὺς

Если кто-то скажет, – утверждает Адраст, – что не нужно удлинять [систему] до таких [размеров], ибо Аристоксен создал величину своей многотональной схемы из двух октав и кварты, а новые же [теоретики] – самую большую 15-тональную [систему], расширенную до трех октав и тона, – то надо сказать [такому человеку], что они создавали [их] так, рассчитывая на нашу практику, руководствуясь тем, что соревнующиеся на

ἀγωνιζομένους φθέγγεσθαι μήτε τοὺς ἀκούοντας εὐγνώστως κρίνειν,

Πλάτων δὲ πρὸς τὴν φύσιν ὄρων, ἐπειδὴ τὴν ψυχὴν ἀνάγκη συνισταμένην καθ' ἀρμονίαν μέχρι τῶν στερεῶν προάγειν ἀριθμῶν καὶ δυσι συναρμόζεσθαι μεσότησιν, ὅπως διὰ παντὸς ἐλθοῦσα τοῦ τελείου στερεοῦ κοσμικοῦ σώματος πάντων ἀντιληπτικὴ γενήσεται τῶν ὄντων, καὶ τὴν ἀρμονίαν αὐτῆς μέχρι τούτου προαγήσῃ, τρόπον τινὰ καὶ κατὰ τὴν αὐτῆς φύσιν ἐπ' ἄπειρον δυναμένην προίεναί.

Адраст приписывает создание этой последней из перечисленных систем Платону, поскольку она описана в его сочинении «Тимей» (*Plat. Tim.* 35c–36e). В действительности же это результат работы пифагорейцев в области «гармонии сфер», пределы которой безграничны. Такую систему, как умозрительную, Адраст противопоставляет той, которая отражает особенности обычной музыки.

Следует отметить, что это не единственная реминисценция из пифагорейской науки. Перипатетик Адраст описывает также, как пифагорейцы подразделяли звучания на «звук» и «шум». Об этом сообщает Теон Смирнский, указывая на то, что приводящиеся далее слова принадлежат Адрасту (*Theon. Smyrn.* P. 50):

φησὶ δὲ καὶ τοὺς Πυθαγόρικους περὶ αὐτῶν οὕτω τεχνολογεῖν·  
ἐπεὶ μέλος μὲν πᾶν καὶ πᾶς φθόγγος φωνὴ τίς ἐστίν, ἅπανσα δὲ φωνὴ ψόφος, ψόφος δὲ πληξίς ἀέρος κεκωλυμένου θρύπτεσθαι, φανερόν ὡς ἡρεμίας μὲν οὔσης περὶ τὸν ἀέρα οὐκ ἂν γένοιτο οὔτε ψόφος οὔτε φωνή, διὸ οὐδὲ φθόγγος.

*агонах* не могут петь ничего большего, а слушатели – ясно судить ни о чем большем.

Платон же, рассчитывая на природу (поскольку душа, основанная на гармонии, с необходимостью доходит до кубических чисел и соединяется двумя средними членами, чтобы, пройдя через все совершенное объемное космическое тело, она стала способной к восприятию всего сущего), довел ее гармонию до такого [диапазона], что она может каким-то образом и в согласии с ее природой продвигаться до бесконечности<sup>50</sup>.

Он говорит также, что пифагорейцы излагают технологию этих [явлений] так. Поскольку всякий *мелос* и всякий музыкальный звук являются неким звучанием, любой же звук – шум, а шум – это удар по рассекаемому воздуху, поэтому очевидно, что если бы в воздухе существовал покой, то не возникло бы ни шума, ни звука, а потому не существовало бы и музыкального звука.

Таким образом, Адраст по своим музыкально-теоретическим воззрениям был эклектиком, опиравшимся в своих воззрениях на самые разные школы, но больше всего – на пифагорейскую.

Таковы основные сведения, дошедшие до нас из «лакунного периода».

## § 4

### Музыкально-теоретическая триада второго столетия новой эры

Такая же тенденция проявлялась и в следующий исторический период, от которого сохранилась небольшая группа специальных трактатов. Она

<sup>50</sup> К сожалению, при переводе не удалось дифференцировать последние два громадных предложения на построения меньших размеров.



состоит из трех авторскихopusов, среди которых два – сочинения последователей пифагорейцев, или, как их называют современные историки, – «неопифагорейцев». Что же касается автора третьего музыкально-теоретического памятника этой эпохи, то, несмотря на некоторые критические его высказывания в адрес последователей Пифагора, по своим воззрениям он слишком мало отличался от тех, кого критиковал. Согласно современным историко-хронологическим представлениям, все три автора жили и работали в течении II века новой эры.

### а) Никомах Герасский

Один из них, прославившийся как математик, был запечатлен в истории как «пифагореец Никомах Герасский» (Πυθαγορικός Νικόμαχος ὁ Γερασηνός)<sup>51</sup>. Его трактат дошел до нас под названием «Руководство по гармонике» (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον)<sup>52</sup>. Никомах, как подлинный пифагореец, пропагандировал идеи, являвшиеся основой пифагорейской музыкально-теоретической концепции. Важнейшая из них изложена в одном из начальных разделов его трактата (*Nicom. Enchir. IV*), озаглавленного

Ὅτι κατ' ἀριθμὸν οἰκονομεῖται τὰ ἐν τοῖς φθόγγοις. О том, что [всё, относящееся] к музыкальным звукам, управляется числом.

Представляя эту фундаментальную и главнейшую для пифагорейцев идею, он старается продемонстрировать ее действие в двух инструментальных сферах – при работе со струнными и с духовыми инструментами (*Ibid.*). Вариант со струнными описывается так:

τῶν μὲν γε ἐνταῦθαι αἱ τάσεις αἱ μείζονες καὶ εὐτονώτεραι μείζονας καὶ ὀξύτεροι φθόγγοις ἀπεργάζονται, αἱ δ' ὀλιγώτεραι νοχελεστέροι τε καὶ βαρυτέροι. Большие натяжения и напряженности [струн] создают более громкие и более высокие звуки, а меньшие – более тихие и более низкие.

Конечно, это мог написать только тот, кто никогда не был связан с практикой игры на струнных инструментах. А тот же процесс в духовых инструментах автор представил соответствующим образом (*Ibid.*):

ἀνάπαλιν δὲ τῶν ἐμπνευστῶν αἱ μείζονες κοιλιώσεις καὶ τὰ μείζονα μήκη νοθρὸν καὶ ἔκλυτον. В духовых же [инструментах] наоборот: большие полости и большие [их] длины [создают] вялый и расслабленный [звук].

Ознакомив читателя с этими двумя аспектами, Никомах делает следующий вывод:

διὰ δὲ τοῦτο εὐδὴλον, ὅτι ἀριθμῷ πάντα οἰκονομεῖται ταῦτα: ποσότης γὰρ οὐδενὸς ἄλλου ἀλλὰ ἀριθμοῦ ἰδίᾳ νοεῖται. Отсюда ясно, что все это управляется числом, ибо количество постигается ничем иным, как собственно числом.

Иначе говоря, вывод гласил: без чисел не обойтись при определении длины струн и масштабов части духовых инструментов, представленных

<sup>51</sup> Гераса – город, располагавшийся в Палестине, приблизительно в 60 км к юго-востоку от знаменитого Тивериадского озера. Этот город входил в так называемое «Десятиградие» – район, включавший в себя 10 городов, расположенных на севере Палестины. Подробнее о научном наследии Никомаха Герасского см.: Герцман Е. В. Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков. СПб., 2016. С. 39–99.

<sup>52</sup> Буквально: «Гармоническое руководство».

Никомахом как «полость» (ἡ κοιλία). У древних же инструментоведов она называлась «бомбиксом» (ὁ βόμβυξ)<sup>53</sup>, являясь своеобразным акустическим «центром» трубки, которая могла быть различной длины и диаметра, а в зависимости от этого формировался диапазон инструмента.

Другой раздел «Гармонического руководства» Никомаха посвящен описанию разницы между музыкальным и немusикальным звуками. Этой проблеме посвящен особый раздел трактата, озаглавленный (Ibid. 2):

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

О двух разновидностях звучания – интервальном и непрерывном, а также об их диапазоне.

Есть основание считать, что никомаховский метод представления этой концепции должен вызывать особый интерес для истории античного музыкознания. Ведь по словам Никомаха, он излагает пифагорейский подход к этой проблеме. Поэтому важно узнать, насколько пифагорейское толкование разницы между музыкальным и немusикальным звуками отличается от того, которое дошло до нас в трактате Аристоксена и было изложено в одном из предыдущих разделов данной монографии<sup>54</sup>.

В трактате Никомаха эта концепция представлена так (Ibid. 2):

Τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς οἱ ἀπὸ τοῦ Πυθαγορικοῦ διδασκαλείου δύο ἔφασκον ὡς ἑνὸς γένους εἶδη ὑπάρχειν· καὶ τὸ μὲν συνεχὲς ἰδίως ὠνόμαζον, τὸ δὲ διαστηματικὸν ἀπὸ τῶν ἑκατέρω συμβεβηκόντων τὰς κλήσεις ποιοῦμενοι.

Последователи пифагорейского учения говорили о человеческом голосе, что существует два [его] вида одного рода.

Один, в частности, они называли «непрерывным», а другой – «интервальным», давая [такие] наименования в соответствии с тем, что происходит с каждым [видом голоса].

Τὸ μὲν γὰρ διαστηματικὸν τὸ ἔνφθον καὶ ἐπὶ παντὶ φθόγγῳ ἰστάμενον καὶ δήλην ποιοῦν τὴν ἐν ἅπασιν τοῖς μέρεσιν...

Певческий интервальный [вид], пребывающий при каждом музыкальном звуке, создает явное изменение [интервалки] во всех частях [мелоса]...

Τὸ δὲ ἕτερον τὸ συνεχὲς, καθ' ὃ ὁμιλοῦμεν τε ἀλλήλοις καὶ ἀναγινώσκομεν, οὐδεμίαν ἔχοντες ἀνάγκην ἐμφανεῖς τὰς τῶν φθόγγων τάσεις καὶ διακεκριμένας ἀπ' ἀλλήλων ποιεῖσθαι, ἀλλὰ εἴροντες τὸν λόγον ἕως τῆς τοῦ φραζομένου τελειώσεως.

Другой [вид звучания] – непрерывный, которым мы общаемся между собой и читаем [вслух], не имея никакой необходимости делать ясные и отличающиеся между собой высотности звуков, а [непрерывно] произнося речь, пока [не наступит] завершение того, что говорится.

Такое объяснение разницы между звуками свидетельствует о том, что это та же самая концепция, которая сохранилась в сочинении Аристоксена. Как мы видим, Никомах определяет ее как пифагорейскую. Поэтому задача состоит в том, чтобы понять ее подлинные истоки.

Представляется, что такая сложившаяся ситуация могла быть следствием двух причин. Во-первых, Аристоксен мог заимствовать ее у пифагорейцев и представить, не упоминая источников. Во-вторых, Никомах, ни на шаг не отходивший от пифагорейских установлений, мог ее популярность трактовать как достижение последователей Пифагора.

<sup>53</sup> См. Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.

<sup>54</sup> См. § 2 данной главы.

Для выяснения этой проблемы, при отсутствии источников, способных помочь выяснению истины, как представляется, существует только единственный путь: обратить внимание на метод познания разницы двух видов звуков, содержащийся в самой концепции. А он совершенно очевиден: если анализ музыкального звука возможен посредством пифагорейского метода «исчисления» (как говорил Никомах), то немusикальное «непрерывное звучание» невозможно осмыслить этим излюбленным пифагорейцами способом, а только при помощи слуха. Поэтому не случайно Аристоксен, описывая особенность немusикального звучания (*Aristox. Elem. harm. P. 14*), акцентировал внимание на том, что

...ὅταν μὲν οὕτω κινῆται ἡ φωνὴ ὥστε μη-  
δαμοῦ δοκεῖν ἴστασθαι τῇ ἀκοῇ, συνεχῆ  
λέγομεν ταύτην τὴν κίνησιν·

...когда голос так движется, что слуху  
кажется, что он словно не останавлива-  
ется, то такое движение мы называем  
непрерывным [то есть немusикальным].

Но, как известно, такой метод анализа, посредством слуха, всегда отрицался пифагорейцами.

Поэтому изучение обсуждаемой концепции доступно только при обоих методах исследования. А это не исключает, что такой сторонник слухового анализа, как Аристоксен, внес свою лепту в формирование концепции. Но Никомах ни словом не упоминает его имени на протяжении всего текста трактата. Возможно, это результат негативного отношения неопифагорейца к тем, кто критиковал различные аспекты их учения.

Исследуя музыкально-исторические воззрения Никомаха, целесообразно остановиться на особенностях его толкования эволюции музыкального мышления. Как известно, этот феномен – результат сложнейшего исторического процесса, полностью зависящий от многих объективных закономерностей, до сих пор почти неизученных. Соответствующие исторические воззрения, зафиксированные в трактате Никомаха, являются не его личными убеждениями, а распространенными в Античности.

Как уже указывалось, установленные в древней науке о музыке особенности звуковысотных аспектов музыкального мышления были зафиксированы в особой системе, которая называлась «Полная немодулирующая система» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον). Она представляла собой особое устройство, сконструированное в виде струнного инструмента. Такая форма подачи системы была вызвана трудностями умозрительного и далекого от музыкальной практики теоретического воплощения звуковысотных особенностей музыкального мышления. А для того, чтобы эта трудная для освоения абстрактная система стала более материальной и ее можно было ассоциировать как с отдельными звуками, так и с интервалами, она представлялась в форме лиры или кифары, где каждый звук ассоциировался как отдельная струна.

Более того, тем, кто работал в этой сфере, было ясно, что музыкальное мышление изменяется, и поэтому были сформированы несколько разновидностей системы, которые, по мнению современников, отражали самые характерные особенности звуковысотного музыкального менталитета. Одна из таких ее разновидностей существовала в науке о музыке и, по принятому мнению, отражала древнейший этап музыкального мышления. Она была представлена в античном музыкальном знании под названием «система архаичная гептахордная» (τὸ σύστημα ἀρχαϊκὸν ἑπτάχορδον) и была составлена из двух соединенных тетрахордов:

Таблица IX

гипата	паргипата	лиханос	меса	трита	паранэта	нэта	
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	τρίτη	παρανάτη	νήτη	
I	II	III	I	II	III	I	

Такая система отражала использовавшееся в музыкальном искусстве звуковое пространство, дифференцированное на тетраходные сегменты, что полностью соответствовало всем данным, указывавшим на тетраходные нормы музыкального мышления<sup>55</sup>. А как одно из многих следствий такой звуковой организации, ладовое упорядочение звуков представляло собой трехступенную форму.

Изменить их могли только объективные тенденции, как уже указывалось, еще не обнаруженные даже современным музыковедением. Однако пифагорейские воззрения на сформированную систему и на ее способность отражать реальные данные музыкально-художественной практики были несколько иными.

Общеизвестно, что самым прекрасным интервалом для пифагорейцев была октава, и не столько благодаря особому звучанию, сколько из-за «математической красоты» ее пропорционального выражения (2 : 1). А в приведенной «гептахордной системе», отражавшей архаичный этап музыкального мышления, октава вообще отсутствовала. Смириться же с этим у пифагорейцев, очевидно, означало признать существование музыки без самого прекрасного интервала. Согласиться с этим они не могли. Значит, необходимо было как-то исправить такой «дефект» музыкальной системы.

Вместе с тем, пифагорейцы, очевидно, понимали, что система – отражение музыкального мышления и внедрение любого новшества в бытовавшую ее теоретическую форму практически бессмысленно. Следовательно, внедриться в нее можно было только через непосредственную музыкальную практику, являвшуюся проявлением самого музыкального мышления. Значит, предстояло найти особый способ, чтобы ввести октавный интервал в непосредственное музицирование. Но никто из пифагорейцев не был музыкантом-практиком и не понимал, что этот интервал, вне зависимости от теоретической системы, активно использовался в непосредственном музицировании. Однако, как и во многих других случаях, пифагорейцы и здесь нашли выход, описанный в одной из глав трактата Никомаха (*Nicom. Enchir. V*). В связи с этим она получила такое название:

᾽Οτι τῆ ἑπταχόρδῳ λύρα τὴν ὀγδόην  
ὁ Πυθαγόρας προσθεῖς τὴν διὰ πασῶν  
συνεστήσατο ἄρμονίαν.

О том, что Пифагор, добавив к семиструнной лире восьмую [струну], основал октавную гармонию.

<sup>55</sup> Подобно тому, как современное музыкальное мышление дифференцирует звуковое пространство на октавные сегменты.

С точки зрения античных математиков это было вполне реальное и «законное» внедрение в музыкальную практику. Ведь приобретение 8-струнного инструмента, согласно бытовавшим теоретическим представлениям, создавало прямой путь для внедрения октавы в музыкальную практику. Хотя для всякого музыканта было ясно, что этот интервал можно было получить на инструменте с любым количеством струн. Да и сами пифагорейцы воспроизводили его на однострунном каноне. Ведь речь идет о той форме октавы, которая бытовала до начала двухголосия и была образована двумя последовательными звуками, а не одновременно звучащими.

Во всяком случае, осуществив, как мыслилось пифагорейцам, введение в музыкальную практику октавы, необходимо было теперь зафиксировать это изменение в структуре музыкальной системы. Сам Никомах описывает этот процесс так (Ibid.):

Πυθαγόρας δὲ πᾶμπρωτος – ἵνα μὴ κατὰ συναφὴν ὁ μέσος φθόγγος πρὸς ἀμφοτέρα τὰ ἄκρα ὁ αὐτὸς συγκρινόμενος διαφορουμένην παρέχη μόνην τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, πρὸς τε τὴν ὑπάτην καὶ πρὸς τὴν νήτην,

ποικιλωτέραν δὲ θεωρίαν ἐνορᾶν ἔχωμεν καὶ τῶν ἄκρων αὐτῶν ἀλλήλοις τὴν κατακορεστάτην ὠσυναποτελούντων συμφωνίαν τοῦτέστι τὴν διὰ πασῶν τὸν διπλάσιον ἔχουσαν λόγον, ὅπερ ἐκ τῶν δύο τετραχόρδων συμβῆναι οὐκ ἐδύνατο,

– παρενέθηκεν ὄγδοον τινα φθόγγον μεταξὺ μέσης καὶ παραμέσης ἐνάψας καὶ ἀποστήσας ἀπὸ μὲν τῆς μέσης ὅλον τόνον, ἀπὸ δὲ τῆς παραμέσης ἡμιτόνιον·

ὥστε τὴν μὲν προτέραν ἐν τῇ ἐπταχόρδῳ παραμέσῃν οὖσαν τρίτην ἔτι ἀπὸ νήτης καλεῖσθαι τε καὶ οὐδὲν ἦττον κείσθαι,

Τὴν δὲ παρεντεθείσαν τετάρτην μὲν ἀπὸ τῆς νήτης ὑπάρχειν, συμφωνεῖν δὲ πρὸς αὐτὴν τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν, ἣν περ καὶ ἡ ἐξ ἀρχῆς μέση πρὸς τὴν ὑπάτην εἶχεν.

Таким образом, согласно этому пересказу, все началось с гептахордной системы, представлявшей собой последовательность двух соединенных тетракордов, где верхний звук нижнего тетракорда (*меса*) являлся одновременно и нижним звуком верхнего тетракорда. В диатонической форме это отражено в такой таблице:









Чтобы один и тот же средний звук, [находящийся] на стыке [тетракордов], сопоставляемый с обоими краями [системы], давал бы не только одну различимую симфонию кварты, — как к *gипате*, так и к *нэте*.

Но [чтобы] мы могли видеть более расширенную панораму [интервалов], когда эти края по отношению друг к другу охватывают самую насыщенную симфонию, то есть октаву, обладающую удвоенным отношением, которое не могло получиться из двух [соединенных] тетракордов,

Пифагор добавил некий восьмой звук, установив [его] между месой и парамесой и отодвинув [его] от меса на целый тон, а от [прежней] парамеса — на полутон;

так что прежняя в гептахорде парамеса называется также третьей<sup>7</sup> от нэты и устанавливается [на этом месте] не менее [определенно, чем прежняя парамеса]<sup>8</sup>,

а вставленная [парамеса] является четвертой от нэты, согласуясь с ней в симфонии кварты, которую изначально меса составляла с гипатой.

Таблица X							
				I	II	III	I
							
				трита	паранэта	нэта	
гипата	паргипата	лиханос	меса	τρίτη	παρὰνήτη	νήτη	
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση				
I	II	III	I				

Из текста Никомаха следует, что, по мнению пифагорейцев, главный недостаток такой системы – отсутствие октавного интервала между крайними звуками. Возможно, они понимали, что такой вариант системы отражает нормы их тетраходного мышления, но это обстоятельство не мешало воспринимать отсутствие октавы как серьезный недостаток. Поэтому Пифагор якобы разъединил оба тетрахода тоновым интервалом, и в результате гептахордная система превратилась в октахордную, а ее крайние звуки дали долгожданный интервал октавы:

Таблица XI							
							
				парамеса	трита	паранэта	нэта
гипата	паргипата	лиханос	меса	παράμεση	τρίτη	παρὰνήτη	νήτη
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	I	II	III	I
I	II	III	I				

Что же касается перестановки звуков, происшедшей в процессе этой перестройки, то Никомах все описывает достаточно подробно и ясно.

Но самое интересное и важное заключается в том, что полученная ради октавного интервала система в результате оказалась диаграммой, отражающей тональную модуляцию (сравнить с Таблицей VIII<sup>56</sup>). Для познания этой проблемы перед музыкальным антиковедением стоит весьма сложная задача: понять, что послужило подлинной причиной описанного преобразования. Либо это действительно была «страсть» к октавности, постоянно возбуждавшая последователей Пифагора, либо описанная реконструкция осуществлялась гармониками для теоретического воплощения тональной модуляции, а пифагорейцы использовали ее для решения своих собственных задач<sup>57</sup>.

Продолжая обсуждение музыкально-исторических материалов, сохранившихся в трактате Никомаха, нельзя не остановиться на легенде, кото-

<sup>56</sup> См. § 3 данной главы.

<sup>57</sup> Надеюсь, что следующее поколение исследователей античной музыкальной цивилизации решит эту задачу.

рая постоянно сопровождала не только всех приверженцев пифагореизма, но и личность самого Пифагора Самосского. Это предание состояло из двух частей. Первая из них является своеобразным мифом, тематика которого связана не с олимпийскими богами, а с отражением музыкально-исторических взглядов весьма многочисленной и существовавшей длительный исторический период научной школы пифагорейцев. Ведь основное направление пифагореизма, систематически объявлявшееся ее приверженцами и, как уже указывалось<sup>58</sup>, – изучение законов природы, которыми регулируются все ее явления. А среди них – такой феномен, как звук и его контакты с другими звуками, то есть – интервалика. Поэтому задача состояла в том, чтобы продемонстрировать, как пифагорейская наука обнаружила эти закономерности, функционирующие непосредственно в природе, а не в музыке. Конечно, по существовавшим убеждениям, это великое открытие мог сделать только сам Пифагор. Вот как эта первая часть представлена в трактате Никомаха (Ibid. 6), в том разделе, который озаглавлен следующим образом:

Πὼς οἱ ἀριθμητικοὶ τῶν φθόγγων λόγοι ἠρέθησαν.

Как были найдены числовые пропорции звуков.

В первом предложении этой главы читатель сразу же проинформирован, что все это

...τρόπῳ τινὶ τοιοῦτῳ ὑπὸ τοῦ Πυθαγόρου καταληφθέντι ἔχειν ἐβεβαιοῦτο.

...было установлено неким способом, постигнутым Пифагором.

Далее излагается мифологическая часть предания:

ἐν φροντίδι ποτὲ καὶ διαλογισμῷ συντεταμένῳ ὑπάρχων, εἰ ἄρα δύναίτο τῇ ἀκοῇ βοήθειάν τινα ὀργανικὴν ἐπινοῆσαι παγίαν καὶ ἀπαραλόγιστον, οἷαν ἡ μὲν ὄψις διὰ τοῦ διαβήτου καὶ διὰ τοῦ κανόνος ἢ καὶ διὰ τῆς διόπτρας ἔχει...

Пребывая однажды в напряженном размышлении и раздумье: можно ли изобрести некую инструментальную помощь слуху, незыблемую и достоверную (которую, [например], зрение приобретает благодаря циркулю, линейке и диоптру<sup>59</sup> ...

Παρά τι χαλκοτυπεῖον περιπατῶν ἕκτινος δαμιονίου συντυχίας ἐπήκουσε ῥαιστήρων σίδηρον ἐπ' ἄκμονι ῥαιόντων καὶ τοὺς ἤχους παραμιξὶ πρὸς ἀλλήλους συμφωνοτάτους ἀποδιδόντων πλὴν μιᾶς συζυγίας:

Гуляя по случаю, [ниспосланному] каким-то божеством, возле некой кузницы, [Пифагор] услышал смешанные, [но] самые согласованные звучания (исключая одно соединение [звуков]), издающиеся молотами, бьющими железо на наковальне.

ἐπεγίνωσκε δ' ἐν αὐτοῖς τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ τὴν διὰ πέντε καὶ τὴν διὰ τεσσάρων συμφῶν.

[Пифагор] узнал в них созвучие октавы, квинты и кварты.

τὴν δὲ μεταξύτητα τῆς τε διὰ τεσσάρων καὶ τῆς διὰ πέντε ἀσύμφωνον μὲν ἑώρα αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, συμπληρωτικὴν δὲ ἄλλως τῆς ἐν αὐτοῖς μείζονος.

А интервал [между] квартой и квинтой – сам по себе несозвучный, а лишь дополнение, [присутствующее] в большем из них.

<sup>58</sup> См. § 1 данной главы.

<sup>59</sup> «Диоптр» – техническое приспособление, одной из задач которого было уточнение расположения какого-либо предмета.

ἄσμενος δὴ ὡς κατὰ θεὸν ἀνυομένης αὐτῷ τῆς προθέσεως εἰσέδραμεν εἰς τὸ χαλκεῖον καὶ ποικίλαις πείραις παρὰ τὸν ἐν τοῖς ραιστήρσιν ὄγκον εὐρὸν τὴν διαφορὰν τοῦ ἤχου

σηκώματα ἀκριβῶς ἐκλαβὼν καὶ ρόπας ἰσαιτάτας τῶν ραιστήρων πρὸς ἑαυτὸν ἀπηλλάγη.

Радостный от ниспосланной на него божеством милости, он вбежал в кузницу и разнообразными опытами над массой [молотов] обнаружил отличия звучания в молотах...

Точно установив грузы и самый подлинный вес молотов, он возвратился к себе.

Согласно этому рассказу, процесс открытия происходил следующим образом.

Пифагор якобы был озабочен беспомощностью слуха и раздумывал над тем, как бы оказать ему помощь при познании истины. Он представлял себе, что слуху необходимо такое же содействие, которое оказывает, например, зрению – линейка, циркуль и диоптр при определении размеров и положения самых различных предметов. Правда, уже при первом слуховом знакомстве со звуками, возникавшими от ударов молотов в кузнице, как сказано в процитированном тексте, Пифагор «узнал» (ἐτεγγίνωσκε) не только интервалы октавы, квинты и кварты, но и несимфонный интервал тона. При знакомстве с такой информацией сразу же возникает вопрос: понимали ли составители данной легенды, что такое сообщение дискредитирует их научную концепцию, согласно которой посредством слуха нельзя точно установить интервалику? Но в данной легенде Пифагор смог слухом без чьей-либо помощи точно определить каждый из перечисленных интервалов.

Однако, несмотря на такой изъян, данная легенда получила широкое распространение в античные времена.

Вторая часть этого сказания происходит уже вне кузницы, а в какой-то «лаборатории», где Пифагор якобы проверяет на струнах сведения, полученные им в результате анализа звучаний, возникших от ударов молотов (Ibid.). Здесь постоянно используется пифагорейская специальная терминология:

октава представляется как διπλάσιος λόγος («удвоенное отношение»), где больший член дважды содержит меньший, что выражалось пропорцией 2 : 1;

квинта – как ἡμιόλιος λόγος («гемиольная пропорция»), то есть полуторная, в которой больший член содержит полностью меньший и еще его половину ( $1\frac{1}{2}$ ), что представлялось пропорцией 3 : 2;

кварта – как ἐπίτριτος λόγος («эпитритная пропорция»), в которой больший член содержит весь меньший и еще его третью часть ( $1\frac{1}{3}$ ), а в пропорции – это 4 : 3.

Сам же никомаховский текст изложен так:

Τὴν μὲν γὰρ ὑπὸ τοῦ μεγίστου ἐξαρτήματος τεινομένην πρὸς τὴν ὑπὸ τοῦ μικροτάτου διὰ πασῶν φθεγγομένην κατελάμβανεν.

ἦν δὲ ἡ μὲν δώδεκά τιων ὀλκῶν, ἡ δὲ ἕξ.

ἐν διπλασίῳ δὴ λόγῳ ἀπέφαινε τὴν διὰ πασῶν, ὅπερ καὶ αὐτὰ τὰ βάρη ἀπέφαινε.

В результате [Пифагор] обнаружил, что [струна], натянутая [посредством] подвешивания самого большого [веса], звучит в октаву со [струной, натянутой] самым меньшим [грузом].

Но один [вес] состоял из каких-то 12 грузов, а другой – из 6.

[Отсюда Пифагор] провозгласил, что октава [выражается] удвоенным отношением, как и показали эти грузы.



Τὴν δ' αὖ μεγίστην<sup>19</sup> πρὸς τὴν παρὰ τὴν μικροτάτην (οὖσαν ὀκτῶ ὀλκῶν) διὰ πέντε συμφωνοῦσαν,

ἔνθεν ταύτην ἀπέφαινε ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ, ἐν ᾧ περ καὶ αἱ ὀλκαὶ ὑπῆρχον πρὸς ἀλλήλας·

πρὸς δὲ τὴν μεθ' ἑαυτὴν μὲν τῷ βάρει, τῶν δὲ λοιπῶν μείζονα, ἐννέα σταθμῶν ὑπάρχουσιν, τὴν διὰ τεσσάρων, ἀναλόγως τοῖς βρίθεσι.

καὶ ταύτην δὴ ἐπίτριτον ἀντικρυς καταλαμβάνετο, ἡμιολίαν τὴν αὐτὴν φύσει ὑπάρχουσιν τῆς μικροτάτης (τὰ γὰρ ἐννέα πρὸς τὰ ἕξ οὕτως ἔχει),

ὄν περ τρόπον ἢ παρὰ τὴν μικρὰν ἢ ὀκτῶ πρὸς μὲν τὴν τὰ ἕξ ἔχουσιν ἐν ἐπίτριτῳ ἦν, πρὸς δὲ τὴν τὰ δώδεκα ἐν ἡμιολίῳ.

τὸ ἄρα μεταξὺ τῆς διὰ πέντε καὶ τῆς διὰ τεσσάρων τουτέστιν ᾧ ὑπερέχει ἢ διὰ πέντε τῆς διὰ τεσσάρων, ἐβεβαίωτο ἐν ἐπογδόῳ λόγῳ ὑπάρχειν, ἐν ᾧ περ τὰ ἐννέα πρὸς τὰ ὀκτῶ.

Таким образом, согласно описанной в этом тексте пифагорейской традиции, посредством опытов со струнами якобы были проверены и подтверждены математические выводы, полученные в кузнице. Однако элементарные знания, связанных с этой проблемой, свидетельствуют о том, что первоначально данный эксперимент был осуществлен именно со струнами, а не с молотами. Группой основательных ученых уже давно доказано, что те арифметические пропорции, которые в действительности должны были быть получены в результате описанных операций с молотами, не имеют ничего общего с теми, на которые указывает пифагорейская традиция, зафиксированная в процитированном предании<sup>61</sup>. Но, как известно, пифагорейцы зачастую шли на всякие ухищрения, чтобы поддержать свои главные научные воззрения.

Такова была одна из особенностей определенного исторического этапа развития античной науки о музыке.

Затем, [он выяснил, что струна, натянутая] самым большим [весом], по отношению [к струне] с меньшим, составляющим 8 грузов, согласуется в квинте.

Поэтому [Пифагор] объявил ее [выражающейся] гемиольной пропорцией, в которой и соотносились веса между собой.

По отношению же [к струне, следующей] за этой по весу, но с большим среди остальных, оказавшимся [состоящим] из 9 грузов, соразмерно которым [она звучит] в кварту.

Сразу же для нее был установлен эпитрит, [и] та же самая [струна] оказывается по существу в гемиольном отношении [к струне] самого малого [веса], (ибо такое [отношение] содержит 9 к 6).

Тем же самым способом [он выявил, что струна] с меньшим [весом, равным] 8 [грузам] к [струне с весом] в 6 [грузов], находится в эпитритном отношении, а с [той, которая с весом] 12 [грузов] – в гемиольном отношении.

Таким образом, оказалось, что [интервал] между квинтой и квартой, то есть [величина], на которую квинта превосходит кварту, выражается в эпогдоосном отношении<sup>60</sup>, при котором [образуется пропорция] 9 : 8.

<sup>60</sup> «Эпогдоос» (ἐπόγδοος) – «содержащий целое и  $1/8$ ».

<sup>61</sup> Подробнее об этом см. *Oppermann H. Eine Pythagoraslegende // Bonner Jahrbücher* 130, 1925. S. 286; *Wolf A. A History of science. Technology and Philosophy in the 16-th and 17-th Centuries.* London, 1950. P. 281–283; *Szabò A. Anfänge der griechischen Mathematik.* München, Wien, Oldenbourg, 1969. S. 149 и другие.

Не менее важным свидетельством, также непосредственно связанным с античной историей музыкознания, является приведенный в трактате Никомаха текст из сочинения пифагорейца V в. до н. э. Филолая Тарентского (Φιλόλαος ὁ Ταραντῖνος). Эти сведения, касающиеся интервальной терминологии, помогают понять одну из направленностей работы пифагорейцев в сфере музыкальной интервалики.

Сохранившийся благодаря Никомаху текст Филолая посвящен трем важнейшим, с точки зрения пифагорейцев, интервалам – октаве, кварте и квинте. Особый интерес представляет терминология, использовавшаяся для каждого из них.

Так, например, самый главный по пифагорейским воззрениям интервал октавы назывался ἡ ἄρμονία («гармония»). Этот полисемантический термин<sup>62</sup> в данном случае подразумевал не только «слаженность», «соразмерность», «стройность», но и вообще олицетворение самой музыки. Ведь без этого интервала пифагорейцы не представляли себе музыкального искусства.

Кварту же они рассматривали как самое первое из возможных соединений звуков. Не случайно пифагорейцы называли этот интервал существительным «силлаба» (ἡ συλλαβή), поскольку этим же словом древние эллины обозначали соединение букв – слог. Следовательно, в пифагорейском сознании кварта по своему значению ассоциировалась с первым «грамматическим союзом», способствующим систематизации текста и речи. Такая смысловая параллель с квартой вполне оправдана, поскольку звукорядная ее форма – тетрахорд – являлась важнейшей структурой античного музыкального мышления, вне которого музыки как искусства не существовало.

Что же касается интервала квинты, то к нему относились как некоему расширению кварты, поскольку его именовали «ди оксэя» (δι' ὀξεῖα – буквально: «посредством повышения»). Такой термин свидетельствует о том, что в сознании пифагорейцев квинта представлялась неким расширением кварты, то есть возникающая «посредством повышения» одного из звуков, составляющих этот интервал.

Сам же текст трактата Никомаха, в котором переданы прокомментированные здесь сведения, дифференцирован на два раздела. В первом Никомах словно готовит читателя к восприятию данной тематики, а во втором приводится текст самого Филолая (Ibid. 9):

Ὅτι δὲ τοῖς ὑφ' ἡμῶν δηλωθεῖσιν ἀκόλουθα καὶ οἱ παλαιότατοι ἀπεφάνοντο, ἄρμονίαν μὲν καλοῦντες τὴν διὰ πασῶν, συλλαβάν δὲ τὴν διὰ τεσσάρων (πρῶτη γὰρ σύλληψις φθόγγων συμφῶνων), δι' ὀξειᾶν δὲ τὴν διὰ πέντε (συνεχῆς γὰρ τῇ πρωτογενεῖ συμφωνία τῇ διὰ τεσσάρων ἐστὶν ἢ διὰ πέντε ἐπὶ τὸ ὄξυ προχωροῦσα), σύστημα δὲ ἀμφοτέρων συλλαβᾶς τε καὶ δι' ὀξειᾶν ἢ διὰ πασῶν ἐξ αὐτοῦ τούτου ἄρμονία κληθεῖσα,

То, что было нами последовательно представлено, обнаружили [еще] самые древние, называя октаву «гармонией», кварту — «силлабой» (это первое соединение симфонных звуков), а квинту — «ди оксейя» (ибо то, что продвигается вверх [от кварты], является квинтой, прилегающей к перворожденной симфонии кварты).

Система же, [образованная] из обоих [интервалов] — «силлабы» и «ди оксейи», [есть] октава, (названная поэтому «гар-

<sup>62</sup> Об этом уже упоминалось. См. § 2, сектор «а».

ὅτι πρωτίστη ἐκ συμφωνιῶν συμφωνία ἡρμόσθη) δῆλον ποιεῖ Φιλόλαος ὁ Πυθαγόρου διάδοχος οὕτω πως ἐν τῷ πρώτῳ φυσικῷ λόγων...

ἴχει δὲ οὕτως ἡ τοῦ Φιλόλαου λέξις.

ἁρμονίας δὲ μέγεθος συλλαβὰ καὶ δι' ὄξειαν.

τὸ δὲ δι' ὄξειαν μείζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδοῶ.

ἴστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας εἰς μέσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσας πότι νεάταν δι' ὄξειαν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἕς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἕς ὑπάταν δι' ὄξειαν.

τὸ δ' ἐν μέσῳ τρίτας καὶ μέσας ἐπόγδοον, ἃ δὲ συλλαβὰ ἐπίτριτον, τὸ δὲ δι' ὄξειαν ἀμιόλιον, τὸ διὰ πασᾶν δὲ διπλόον.

οὕτως ἁρμονία πέντε ἐπογδοῶν καὶ δυοῖν διέσειον.

δι' ὄξειαν τρί' ἐπόγδοα καὶ διέσεις, συλλαβὰ δὲ δύ' ἐπόγδοα καὶ διέσεις. ...

монией», поскольку она — самая первая симфония, составленная из симфоний). Это поясняет последователь Пифагора Филолай, так говорящий [об этом] в первой [книге трактата] «О природе»...

Речь Филолая такова:

«Величина “гармонии”— “силлаба” и “ди оксейя”.

“Ди оксейя” же больше “силлабы” на “эпогдоос”.

Ведь от гипаты до меса — “силлаба”, от меса до нэты — “ди оксейя”, от нэты до триты — “силлаба”, а от триты до гипаты — “ди оксейя”.

Между тритой и месой — “эпогдоос”, но “силлаба” — эпитрит, а “ди оксейя” — гемиолий, октава же — двойное отношение<sup>8</sup>.

Таким образом, гармония [состоит] из пяти “эпогдоосов” и двух “диесисов.

“Ди оксейя” — из трех “эпогдоосов” и “диесиса”, а “силлаба” — из двух “эпогдоосов” и “диесиса”»...

Так Никомах представил одно из важнейших музыкально-исторических и музыкально-теоретических воззрений, бытовавших в Античности.

## б) Теон Смирнский

Отдельные фрагменты из труда этого автора, содержащие сведения о воззрениях других ученых (Эратосфена, Трасилла, и Адраста), приводились ранее. Но данный раздел монографии посвящен анализу его научных воззрений, касающихся теории музыки.

Хотя современник Никомаха Теон Смирнский в отдельных источниках считается «платоником», во многих музыкально-теоретических вопросах он является приверженцем пифагореизма. Вместе с тем, в его сочинении зафиксированы некоторые идеи, отсутствующие в других источниках.

В рукописях его трактат представлен под названием:

Θέωνος Σμυρναίου, Πλατωνικοῦ «Τὸν Πлатоника Теона Смирнского<sup>63</sup>, [трактат] «Ο пользе математики при чтении Платона».

В части этого опуса, посвященной музыкознанию, представлены не только авторские воззрения на отдельные музыкально-теоретические категории, но также взгляды некоторых других пифагорейцев. Правда, они нередко изложены в такой форме, что не всегда можно понять, где заканчивается изложение мнения какого-либо из коллег по пифагорейской школе и начинается непосредственное описание идей самого автора.

<sup>63</sup> Смирна (Σμύρνα) — город на берегу Смирнейского залива в Малой Азии.

Так, например, после сообщения о трасилловской трактовке интервала (*Theon. Smyrn.* P. 48), который приведен в начальном параграфе данной главы, сразу же следует объяснение сути музыкальной системы (*Ibid.*):

σύστημα δὲ διαστημάτων ποῖαν πε- Система же – [это] некая совокупность  
ριοχήν, οἶον τετράχορδον, πεντάχορδον, интервалов, например, тетрахорда, пен-  
ὀκτάχορδον. тахорда, октахорда.

Однако здесь не указано, принадлежит ли такое пояснение Трасиллу или самому Теону Смирнскому.

Аналогичным образом, после изложения трасилловского понимания «гармонии», исполняемой инструментами (*Theon. Smyrn.* P. 47), процитированного там же (в § 1 текущей главы), следует довольно обширное предложение. В нем содержится более детальное объяснение феномена «гармонии», состоящей из музыкальных звуков. Однако здесь также отсутствует упоминание об авторе этого высказывания (*Ibid.* P. 47):

ἐναρμόνιος δὲ λέγεται, ἐπὶ δὲ δύνηται καὶ Гармоническим же [звучанием] оно на-  
τοῦ ὀξέος ὀξύτερος εὐρεθῆναι καὶ τοῦ зывается тогда, когда [звук] может ока-  
βαρέος βαρύτερος· καὶ ὁ αὐτὸς καὶ μέσος заться более высоким, чем [уже имею-  
ἐστίν. щийся] высокий, и более низким, чем  
[уже имеющийся] низкий, и когда тот же  
самый [звук] оказывается срединным.

Единственное, что успокаивает, – это общие воззрения пифагорейцев почти на все музыкально-теоретические категории. Правда, при сопоставлении последнего из процитированных фрагментов с иными высказываниями по данной тематике нетрудно заметить косвенное влияние аристоксеновского понимания музыкального звука, который, в отличие от немusического, обладает определенной «высотностью» (ἢ τάσις). Хотя в данном случае идея «высотности» заменена сопоставлением звуков разной высоты.

Содержание отдельных разделов опуса Теона Смирнского подтверждает вывод, согласно которому в большинстве пифагорейских источников, созданных в разные исторические периоды, продолжают утверждаться традиционные пифагорейские установления. Но в некоторых редких случаях пифагорейские авторы уже не чуждаются иных концепций, как это было в исторически предшествующие периоды.

Так, следуя общепифагорейской традиции, Теон Смирнский убежден, что без помощи арифметики познание любых звуковых объектов невозможно (*Ibid.* P. 47):

Καὶ αὐτὴ δὲ ἡ ἀρμονία ἥτις ἐστὶν ἐν И сама гармония, которая существует  
κόσμῳ οὐκ ἂν εὐρεθῆιη μὴ ἐν ἀριθμοῖς во вселенной, не могла быть обнаружена  
πρότερον ἐξευρεθεῖσα... прежде, чем она была найдена в числах...

Поэтому, по его убеждению, каждый должен в своем сознании дифференцировать две различные звуковые серии – звучащую музыку и ту, которая воплощается в цифрах (*Ibid.*):

Νῦν μὲν οὖν περὶ τῶν δεῖν ἀρμονιῶν И так, сейчас нужно говорить о двух  
λεκτέον, τῆς τ' αἰσθητῆς ἐν ὀργάνοις καὶ гармониях: об одной – чувственно вос-  
τῆς νοητῆς ἐν ἀριθμοῖς. принимаемой посредством инструмен-  
тов, и другой – умопостигаемой в чис-  
лах.

Все это, конечно, следствие приверженности к пифагорейским традициям.

Вместе с тем, в этом же трактате Теона Смирнского можно обнаружить достаточно большое влияние аристоксеновского направления, что для непосредственных последователей Пифагора было практически немислимо. Так, например, Теон Смирнский в одном из разделов своего сочинения, озаглавленного в некоторых рукописях

Τί ἐστὶν ἀρμονία καὶ περὶ διαφορᾶς  
φθόγγων

Что такое гармония и о различии музыкальных звуков,

дает такое описание гармонии, которое невозможно найти в каком-либо пифагорейском источнике (Ibid. P. 48):

ἀρμονία δὲ ἐστὶ συστημάτων σύνταξις,  
οἷον Λύδιος, Φρύγιος, Δόριος.

Гармония же – сочетание систем, например, лидийской, фригийской, дорийской.

Иначе говоря, автор представлял себе «гармонию» как возможный комплекс различных тональных образований. Такое ее понимание, без числовых характеристик интервалов, далеко от пифагорейских трактовок. Но здесь подразумевается комплекс интервалов, возникавших как следствие различных тональных образований. Трудно сказать, насколько такая характеристика «гармонии» была близка к непосредственному музыкальному материалу. Ведь каждая из перечисленных тональностей могла содержать не только разнообразные ладовые формы, как подразумевается в данном тексте, но также и одинаковые. Поэтому содержание процитированного фрагмента требует дальнейшего изучения, поскольку оно вызывает подозрение, что вместо названий тональностей («дорийской», «фригийской» и «лидийской»), по логике обсуждаемого материала, здесь должны были быть названия ладов («диатонического», «хроматического» и «энгармонического»). Ведь в другом фрагменте этого источника изложены вполне ясные и не вызывающие никаких подозрений описания различных интервальных структур диатонического лада (Ibid. P. 54):

Καλεῖται δὲ τὸ οὕτω μελωδηθὲν σύστημα τετράχορδον, συνεστηκὸς ἐκ διαστημάτων μὲν τριῶν, ἡμιτονίου καὶ τόνου καὶ τόνου, φθόγγων δὲ τεσσάρων,

ἧν οἱ περιέχοντες, τουτέστιν ὁ τε βαρύτερος καὶ ὀξύτατος, συμφωνοῦσιν εὐθὺς ἦν διὰ τεσσάρων ἕφαμεν λέγεσθαι συμφωνίαν δύο τόνων οὔσαν καὶ ἡμιτονίου.

Καλεῖται δὲ τὸ τοιοῦτον γένος τῆς μελωδίας διάτονον, ἥτοι ὅτι διὰ τῶν τόνων τὸ πλεῖστον διοδεύει ἢ ὅτι σεμνόν τι καὶ ἔρρωμένον καὶ εὐτόνον ἦθος ἐπιφαίνει.

Мелодизирующаяся же так система называется тетрахордом, состоящим из трех интервалов – полутона, тона и тона, [а также] из четырех звуков.

Крайние из них (то есть самый низкий и самый высокий) создают в точности [ту] симфонию, которую, [как] мы сказали, называют квартой – [симфонию, состоящую] из двух тонов и полутона.

Такой лад мелодии называется диатоническим: или потому, что он движется в основном по тонам, или потому, что он обнаруживает некий важный, решительный и крепкий характер.

Обсуждая этот текст, необходимо, прежде всего, отметить, что в его начале автор указывает не только интервалы, отделяющие смежные три ступени друг от друга (см. Таблица V), но и акцентирует внимание на четырех звуках всего ладового образования. А это может означать, что Теон Смирнский уже понимал античный лад как трехступенное, но четырехзвучное образование. Как известно, пифагорейцы никогда не представляли

музыкально-звуковые системы в такой форме. Здесь только второе предложение содержит традиционное пифагорейское описание, где тетраордно-ладовое образование представлено как кварта, состоящая из двух с половиной тонов.

В этом же фрагменте необходимо выделить еще две новые для пифагорейцев тенденции, запечатленные в последнем из процитированных предложений. Одна из них свидетельствует о поисках источников, способствовавших появлению важнейших терминов, использовавшихся в теории музыки. Очевидно, именно поэтому в пифагорейской среде возник вопрос: почему именно это ладовое образование называется «диатоникой»? Ответ на него мог бы многое прояснить в истории музыкознания. Но предложенное объяснение свидетельствует скорее об отсутствии на том уровне развития теории музыки определенных музыкально-исторических представлений. Ведь указание на то, что «диатоника» получила свое название от особенностей интервальной структуры ( $1\frac{1}{2}$  т. – 1 т. – 1 т.), содержащей больше тонов, чем полутонов, – лишь самый примитивный ответ на возникший вопрос.

Обсуждая данную проблему, не столько филолого-этимологическую, сколько музыкально-историческую, следует отметить, что до сих пор она не изучена даже новейшим музыкознанием<sup>64</sup>. Поэтому в настоящее время автор данной монографии может предложить лишь один из возможных (но не единственный) ответ на возникший вопрос

Действительно, структура прилагательного *διάτονικός* («диатонический») образована двумя составляющими: приставкой *διά* («диа»), среди многих значений которой возможно и «посредством», и существительным *ὁ τόνος* («тонос»). В результате получено значение, которое можно трактовать – «посредством тона». И, как мы убедились, именно на основе этого древние ученые и построили свой вывод.

Однако не следует забывать, что *ὁ τόνος* («тонос») может обозначать не только «тон», но и «звук». А подобную семантику целесообразно сопоставить с важнейшей исторической особенностью диатонического лада. Ведь в различных музыкальных цивилизациях такое название присваивалось если не самой древней, то, во всяком случае, исходной форме ладовой системы. Не случайно, обсуждая ладовые проблемы, Аристоксен писал (*Aristox. Elem. harm.* P. 24):

Πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρῶτον ἀπὸ τῶν  
θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ  
τοῦ ἀνθρώπου φύσις προτυγχάνει.

Первым и самым древним из них<sup>65</sup> нужно признать диатонический [лад], ибо природа человека сталкивается прежде всего с ним.

А, как известно, от диатоники впоследствии возникали иные разновидности ладовых форм, получившие в античные времена названия «хроматики» и «энгармонии».

Рассматривая в этом смысловом ракурсе семантику термина *τὸ διάτονον* («диатоника»), как подразумевающее выражение «посредством [каждого] звука», то эту фразу можно понимать как вполне определенное указа-

<sup>64</sup> Именно по этой причине в современных публикациях, затрагивающих данную тему, нередко дается фактически то же самое объяснение, которое присутствует в античных источниках. См. например: *Холопов С. Н.* Диатоника // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М. 1974, кол. 233.

<sup>65</sup> То есть среди ладов.

ние: «не минуя ни одного звука» из тех, которые предназначены природой. Не исключено, что такая трактовка полностью соответствует представлениям о начальной ладовой форме, на основе которой впоследствии возникли новые и исторически более поздние ладовые разновидности.

Конечно, это лишь один из возможных вариантов решения данной задачи. Но музыкальному антиковедению, безусловно, нужно более основательно изучить данный вопрос.

Комментируя обсуждаемый фрагмент Теона Смирнского, необходимо также обратить внимание на заключительный его раздел, в котором упоминается «решительный и крепкий характер» диатоники. Такая эстетическая оценка, безусловно, является следствием платоновского влияния, поскольку в сочинениях философа иногда отдельные музыкальные категории оцениваются подобным образом.

Так, в одном из его диалогов (*Plat. Resp.* III, 398e) изложен такой фрагмент беседы (см. также *Plat. Lach.* 188d):

Τίνας οὖν θρηνώδεις ἄρμονίαι; ...

Какие стили [характерны] для погробальных песен? ...

Μιξολυδιστί, ἔφη, καὶ συντονολυδιστί καὶ τοιαῦται τινες...

– Смешанно-лидийский, – сказал он, – [а также] напряженно-лидийский и некоторые такие же...

Τίνας οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμπατικαὶ τῶν ἄρμονιῶ;

А какие среди стилей изнеженные и пиршественные?

Ἴαστί, ἦ δ' ὅς, καὶ λυδιστί, αἵτινες χαλαραὶ καλοῦνται.

– Ионийский, как и лидийский, которые называются изнеженными и расслабляющими<sup>66</sup>.

Продолжая анализировать особенности изложения аналогичных сведений о других ладовых формах в трактате Теона Смирнского, нужно ознакомиться с представлением хроматического лада (*Theon. Smyrn.* P. 54–55)<sup>67</sup>:

ἐὰν μέντοι ἡ φωνή, τὸν ἐξ ἀρχῆς πρῶτον ὀρίσασα φθόγγον καὶ ἡμιτόνιον ἐπὶ τὸ ὀξὺ μεταβάσῃ, ἐπὶ τὸν αὐτὸν ἔλθῃ δεύτερον φθόγγον, εἶτα πάλιν ἀπὸ τοῦδε ἡμιτόνιον διατήσασα τρίτον ὀρίση φθόγγον ἄλλον, ἀπὸ τούτου κατὰ συνέχειαν πειρωμένη προκόπτειν ἐμμελῶς,

Если же голос, установив первый звук от начала и отступив [от него] на полутон вверх, придет к тому же самому второму звуку, [который был в диатоническом ладе, а], затем вновь, отступив на полутон от него, установит иной третий звук, пытаясь двигаться от него последовательно и мелодично.

Οὔτε διάστημα δύναται ποιήσασθαι ἄλλο πλὴν τὸ λειπόμενον τοῦ πρώτου

[Кроме того], он не сможет создать никакой другой интервал, кроме [того],

<sup>66</sup> Следуя стилистике русского языка и контексту фрагмента, пришлось прилагательное *χαλαρός* дать в форме причастия.

<sup>67</sup> При изложении предыдущих переводов античных источников автор данной монографии старался для удобства восприятия содержания, там, где это было возможно, трансформировать бесконечно длинные предложения греческого текста, представляя перевод в более дифференцированной форме. Однако в данном случае это удалось сделать только в одном месте. Поэтому перевод цитируемого здесь фрагмента нужно воспринимать почти в той форме, в которой он содержится в источнике.

γενομένου τετραχόρδου, τὸ τριημιτονιαῖον ἀσύνθετον,

Οὔτε φθόγγον ἕτερον ὀρίσαι ἢ τὸν ἐπὶ τὸ ὄξυ περιέχοντα τὸ πρῶτον τετράχορδον, συμφωνοῦντα τῷ βαρυτάτῳ κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων ὥστε γίνεσθαι τὴν τοιαύτην μελωδίαν

Κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον ἀσύνθετον.

καλεῖται δὲ πάλιν τὸ γένος τῆς τοιαύτης μελωδίας χρωματικὸν διὰ τὸ παρατεράφθαι καὶ ἐξηλλάχθαι τοῦ πρόσθεν γοερώτερόν τε καὶ παθητικώτερον ἦθος ἐμφαίνειν.

Так подробно автор описывает конструкцию хроматического лада ( $1/2$  т. –  $1/2$  т. –  $1 1/2$  т.), в которой верхний полуторатоновый интервал представляет собой, по античной терминологии, «несоставной трехполутоний»<sup>68</sup>. Здесь отличие от общепифагорейской традиции выражается в авторском внимании не только к интервалам, составляющим тетрахорд данного лада, но и к процессу становления интервалов при переходе от одной ступени к другой. Иначе говоря, в этом фрагменте подробно описывается мелодическое движение по смежным ступеням тетрахорда.

Подобно тому, как описание диатоники завершается эстетической характеристикой, так заключительная фраза в представлении хроматики также указывает на ее «более страстный характер».

Почти аналогично, но в более сокращенной форме и без эстетической оценки Теон Смирнский описывает энгармонический лад (Ibid. P. 54) с известной интервальной структурой ( $1/4$  т. –  $1/4$  т. – 2 т.):

λέγεται δὲ τι καὶ τρίτον γένος μελωδίας ἑναρμόνιον, ἐπειδὴν ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου φθόγγου κατὰ διεσιν καὶ διεσιν καὶ διτονον ἢ φωνὴ προελθοῦσα μελωδήσῃ τὸ τετράχορδον.

который остается от получившегося первым в тетрахорде несоставным трехполутонием,

ни установить другой звук, кроме того, который охватывает первый тетрахорд сверху, согласуясь с самым низким [звуком] в кварте, так, чтобы мелодия началась именно такой:

по полутону, полутону и трехполутонии.

А лад такой мелодии, в свою очередь, называется хроматическим из-за того, что он отклонен и отличен от предыдущего и проявляет более печальный и более страстный характер.

Ну а некий третий лад мелодии называется энгармоническим, когда тетрахорд мелодизируется, продвигаясь от самого низкого звука по *диесису*, *диесису* и *дитону*.

Таким образом, совершенно очевидно, что традиционный древний пифагорейский способ описания ладовых конструкций, ограничивавшийся только систематизацией интервалики, серьезно изменился и активизировалось внимание к поступенной структуре ладовых форм.

В качестве следствия этой тенденции возникли преобразования и при представлении музыкальных звуков (Ibid. P. 48):

καὶ τῶν φθόγγων οἱ μὲν ὄξεις, οἱ δὲ βαρεῖς, οἱ δὲ μέσοι·

ὄξεις μὲν οἱ τῶν νητῶν, βαρεῖς δὲ οἱ τῶν ὑπατῶν, μέσοι δὲ οἱ τῶν μεταξῦ.

Среди музыкальных звуков одни высокие, другие – низкие, а третьи – средние. Высокие – те, которые принадлежат *нэтам*, низкие – *гипатам*, а *меси* – между ними.

При знакомстве с этим фрагментом нужно обратить внимание на то, что квалификация звуков, как «высоких», «низких» и «средних», непо-

<sup>68</sup> О «составных» и «несоставных» интервалах см. § 2 данной главы.



средственно связана с конкретными ступенями ладово-тетрахордной организации. Ведь в процитированном тексте низкие звуки называются как «гипаты», а высокие – как «нэты». Это говорит о том, что автор рассматривал каждый звук в качестве определенной ступени лада. Такое положение частично следует рассматривать как влияние концепции Аристоксена, в которой каждый звук ладового образования имел свой «динамис»<sup>69</sup> (то есть функцию).

Правда, в анализируемом фрагменте явно проявляется упущение или недопонимание одной части той концепции, которая запечатлена в сочинении Аристоксена. Смысловые переллели между «гипатами» и «нэтами» как низкими и высокими звуками совершенно верны. Однако аналогия между «месой» и средним звуком ладово-тетрахордной организации полностью ошибочна. Очевидно, автор в этом случае основывался лишь на семантике термина «меса» (μέση – «средняя», «центральная»). Однако, как известно, конкретный звук получил это название не как ступень ладово-тетрахордной организации, а как элемент архаичной гептахордной системы, состоявшей из двух соединенных тетрахордов, где он действительно занимал «центральное место» (см. Таблица VII). Но это никак не связано с положением «меси» в различных ладово-тетрахордных организациях. Ведь в «тетрахорде средних» (τὸ τετράχορδον τῶν μέσων) «месой» назывался верхний устой, а в «тетрахорде соединенных» (τὸ τετράχορδον τῶν συνημμένων) – нижний устой.

Обнаруженный дефект обсуждаемого текста может являться следствием недостаточного освоения концепции Аристоксена. Но само обращение к ней представителей пифагорейской школы весьма знаменательно. Оно говорит о начале некоего внедрения в пифагорейскую среду теории, не признававшейся прежде пифагорейскими авторитетами.

Для истории античного музыкознания особый интерес представляет также еще один фрагмент из трактата Теона Смирнского. Если прежде все интервалы в науке о музыке подразделялись на две общеизвестные группы – «симфонные» и «диафонные», – то здесь впервые среди датированных музыковедческих источников появилось определение, соотносившееся с некоторыми симфонными интервалами (Ibid. P. 48–49):

Τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ διάφωνα.

σύμφωνα μὲν τὰ τε κατ' ἀντίφωνον, οἷον ἔστι τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δις διὰ πασῶν, καὶ τὰ <κατὰ> παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων...

τὰ τε γὰρ κατ' ἀντίφωνον σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὴν τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρως συμφωνῆ.

τὰ τε κατὰ παράφωvον ἔστι σύμφωνα, ἐπειδὴν μήτε ὁμότονον φθέγγηται φθόγγος φθόγγω μήτε διάφωvον, ἀλλὰ παρὰ τι γνῶριμον διάστημα ὁμοιον.

Среди интервалов одни *симфонные*, другие – *диафонные*.

*Симфонные* – [согласующиеся] «по антифонии», например, октава и двойная октава, а [согласующиеся] «парафонно» – как квинта [и] кварта...

[Интервалы, образованные из звуков, взаимодействующих] «антифонно», являются *симфонными*, когда низина, противостоящая высоте, звучит *симфонно*.

[Звуки, согласующиеся] «парафонно», являются *симфонными*, когда звучит звук ни однотоновый с [другим] звуком, ни *диафонный*, а на расстоянии какого-то известного подобного интервала.

<sup>69</sup> См. там же.

Из этого текста следует, что традиционная группа симфонных интервалов была разделена на две подгруппы:

«антифонную», к которой относили октаву и двойную октаву, и «парафонную» – как определяли кварту и квинту.

Анализ источников показывает, что категория «парафоний» появилась в античной теории музыки тогда, когда потребовалась более детальная дифференциация интервалов. Ведь даже самые преданные неопифагорейцы, несмотря на все презрение к слуху, рано или поздно должны были понять, что и прекрасные «симфонные» интервалы воспринимаются по-разному. Конечно, первое место по качеству среди них занимала октава, а слуховая реакция на квинту и кварту явно отличалась. Поэтому возникла необходимость более углубленной классификации «симфоний». Такая задача должна была решаться посредством разграничения интервалов, принадлежавших прежде к этой единой группе.

В результате, для выделения октавы как самого прекрасного среди прекрасных интервалов, она получила название «антифонии» (τὸ ἀντίφωνον). При осмыслении этого термина в таком ракурсе нужно учитывать, что приставка ἀντι («анти») указывала не только «враждебность», но также «ответность», и «взаимность». Поэтому термин «антифон», адресованный октаве, подразумевал «взаимное звучание» и «ответное звучание» двух звуков, образующих этот интервал.

Что же касается квинты и кварты, то каждый из них стал именоваться термином τὸ παράφωνον («парафон»), где приставка παρα («пара») обозначала некое «отступление» и «отклонение». Следовательно, термин «парафония» при этих интервалах обозначал незначительное «звукоотступление» или «звукоотклонение» от самой прекрасной «антифонной октавы»<sup>70</sup>.

И это также свидетельство происходивших исторических изменений в музыковедении даже пифагорейской школы.

## в) Клавдий Птолемей

Знаменитый астроном и математик II в. оставил значительный след в истории античного музыковедения своим трактатом «Три книги гармоник» (Ἀρμονικῶν βιβλία τρία).

Анализируя этот источник, можно убедиться, что сообщения, изложенные в нем, целесообразно разделить на две группы. Одна из них полностью или почти полностью соответствует традициям, сложившимся в античной науке о музыке. Другая, более многочисленная, содержит идеи, которые значительно или частично отличаются от общепринятых во времена Птолемея.

К первой группе следует отнести его трактовку музыкального и немзыкального звуков. Так, в одной из глав первой книги (*Ptolem. Harm. I 4*), называющейся «О звуках и об их различиях» (Περὶ φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς διαφορῶν), дается такое их описание:

---

<sup>70</sup> К сожалению, в результате какого-то недоразумения, описание этого термина в моей «Энциклопедии» искажено и по какой-то непонятной для меня причине соотносится с группой «диафоний». Не понимая, как это могло произойти, я, как автор, приношу свои извинения читателям.

ἰσότονοι μὲν οἱ ἀπαράλλακτοι κατὰ  
τόνον, ἀνισότονοι δὲ οἱ παραλλάσσοντες.

Τῶν δὲ ἀνισοτόνων οἱ μὲν εἰσι συνεχεῖς,  
οἱ δὲ διωρισμένοι.

συνεχεῖς μὲν οἱ τοὺς τόπους τῶν ἐφ'  
ἑκάτερα μεταβάσεων ἀνεπιδήλους  
ἔχοντες...

Διωρισμένοι δὲ εἰσιν οἱ τοὺς τόπους τῶν  
μεταβάσεων ἐκδήλους ἔχοντες,

Равнозвучные – [это звуки], не отличающиеся по тону, а неравнозвучные – отличающиеся.

Среди неравнозвучных одни непрерывные, а другие – определенные.

Непрерывные имеют неясные места переходов для каждого звука...

Определенные же обладают явными местами переходов.

Если в других, ранее приведенных источниках, немзыкальные звуки характеризовались как «непрерывные», а музыкальные – как следующие интервальному движению, то здесь последние представлены как «обладающие явными местами переходов». Сейчас трудно сказать, какой вариант был больше понятен современникам Птолемея.

Возможно, осознавая эту трудность, в том же разделе он дает более точное определение музыкального звука (Ibid.):

φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν  
ἐπέχων τόνον

Музыкальный звук – [тот, который] имеет одно звучание и один и тот же тон.

Если Аристоксен, обсуждая эту тему, представлял музыкальный звук как обладающий конкретной высотностью (ἢ τάσις), то Птолемей указывает на «один и тот же тон» (ὁ τόνος), то есть один определенный звук. Хотя оба термина произошли от одного глагола τείνω («напрягать», «натягивать»), вполне возможно, что их восприятие в данном контексте было доступно читателям с различным уровнем знаний. Как представляется, птолемеевский вариант был более понятен тем, кто был далек от теории музыки.

Кроме того, Птолемей не ограничивается только приведенным определением, а высказывает еще одну весьма важную мысль, имеющую самое непосредственное отношение к особенностям музыкального звука (Ibid.):

Εἰσι δὲ ἐμμελεῖς μὲν ὅσοι συναπτόμενοι  
πρὸς ἀλλήλους εὐφοροὶ τυγχάνουσι πρὸς  
ἀκοήν,

ἐκμελεῖς δὲ ὅσοι μὴ οὕτως ἔχουσι.

Музыкальные [звуки] те, которые оказываются для слуха удачно взаимодействующими<sup>71</sup> друг с другом.

Немузыкальные – те, которые не имеют такого [свойства].

Очевидно, этим фрагментом Птолемей указывал, что кроме определенных акустических свойств музыкальный звук является также элементом особой системы, благодаря чему он может взаимодействовать с себе подобными, но находящимися на ином высотном уровне, то есть обладающими иной высотностью (ἢ τάσις).

Кроме того, Птолемей нередко пользуется общепринятой в Античности дифференциацией звуков разных ладовых форм на «постоянные» и «подвижные». Например, в 12 главе первой книги (*Ptolem. Harm. I 12*), называющейся

Περὶ κατὰ Ἀριστόξενον τῶν γενῶν διαίρεσεως καὶ τῶν καθ' ἕκαστον τετραχόρδων.

О разделении ладов и каждого из тетрахордов по Аристоксену,

<sup>71</sup> Буквально: «сочетаемыми».

он рассказывает об особенностях II и III ступеней различных ладовых образований, из-за чего они получили название «подвижных», тогда как ступени I каждого тетрахорда квалифицировались как «постоянные»:

Таблица XII

	I	II	III	I
диатоника				
		½ т.	1 т.	1 т.
	I	II	III	I
хроматика				
		½ т.	½ т.	1½ т.
	I	II	III	I
энгармония		X		
		¼ т.	¼ т.	2 т.

В трактате Птолемея эти ладовые перемены описаны так (Ibid.):

τὴν δ' οὖν διαίρεσιν τοῦ διὰ τεσσάρων οὐ τὴν αὐτὴν εἶναι πανταχῆ συμβέβηκεν, ἄλλοτε δ' ἄλλως συνίστασθαι,

τῶν μὲν ἄκρων δύο φθόγγων μένοντων, ἵνα τηρώσι τὸ προκείμενον σύμφωνον, παρ' ἣν αἰτίαν καλοῦσιν αὐτοὺς ἐστῶτας,

τῶν δὲ μεταξὺ δύο κινουμένων, ἵνα ποιῶσιν ἀνίσους τὰς τῶν ἐν αὐτῷ φθόγγων ὑπεροχάς.

Καλεῖται μὲν οὖν ἡ τοιαύτη κίνησις μεταβολὴ κατὰ γένος,

καὶ γένος ἐν ἁρμονίᾳ ποιά σχέσις πρὸς ἀλλήλους τῶν συντιθέντων φθόγγων τὴν διὰ τεσσάρων συμφωνίαν.

Оказывается, что деление кварты не всегда одно и то же, а происходит оно то так, то иначе.

Когда устанавливаются два крайних звука [тетрахорда], чтобы они сохраняли данный симфонный [интервал кварты], то по этой причине их называют «постоянными» [звуками].

А так как между [ними] два подвижных [звука], то там они создают неравные превышения звуков в нем<sup>72</sup>.

Такое изменение движения [звуков] называется модуляцией по ладу,

а лад в музыке – [это] некое отношение звуков друг с другом, установленных для симфонии кварты.

Комментируя содержание этого вполне ясного фрагмента, следует отметить, что при буквальном переводе представленной в третьем абзаце фразы – «неравные превышения звуков» – становится очевидным, что автор

<sup>72</sup> То есть в интервале кварты. Если перевести данный текст буквально, как «неравные превышения звуков», то благодаря этой фразе станет ясно, что автор подразумевал здесь не «звуки», а «пропорциональные выражения интервалов», расположенных между постоянными звуками.

подразумевал здесь не «звуки», а «пропорциональные выражения интервалов», расположенных между постоянными звуками. Этому не следует удивляться, поскольку таковы были нормы мышления ученых, занимавшихся одновременно всеми науками «квадривиума», где музыка была такой же частью системы, как арифметика и геометрия.

Поэтому, представляя в самом начале своего трактата (*Ptolem. Harm. I 1*), в главе «О критериях в гармонике» (Περὶ τῶν ἐν ἀρμονικῇ κριτηρίων), такие категории, как слух и разум, он писал:

Κριτήρια μὲν ἀρμονίας ἀκοὴ καὶ λόγος,  
οὐ κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον,

ἀλλ' ἢ μὲν ἀκοὴ παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ  
ἀάθος, ὁ δὲ λόγος παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ  
αἴτιον,

ὅτι καὶ καθόλου τῶν μὲν αἰσθήσεων ἰδίον  
ἐστὶ τὸ τοῦ μὲν σύνεγγυς εὐρετικόν, τοῦ  
δὲ ἀκριβοῦς παραδεκτικόν, τοῦ δὲ λόγου  
τὸ τοῦ μὲν σύνεγγυς παραδεκτικόν, τοῦ  
δὲ ἀκριβοῦς εὐρετικόν.

Критерии гармонии – слух и разум, [действующие] не одним и тем же способом:

слух [судит] – о материи и [его] свойстве, а разум – об образе<sup>73</sup> и причине.

Ведь вообще особенностью ощущений является обнаружение приближительности, но допустимость точности, а [особенностью] разума – допустимость приближительности, но обнаружение точности.

Отсюда следует, что для познания истины главным критерием, конечно, является разум, поскольку его методы анализа, выражающиеся в исчислении, наиболее точные. Поэтому Птолемей убежден (*Ibid. I 2*), что, даже стараясь смягчить бытовавшее в античной научной среде противопоставление чувств и разума, он был убежден, что

ἀρμονικοῦ δ' ἂν εἴη πρόθεσις τὸ διασῶσαι  
πανταχῇ τὰς λογικὰς ὑποθέσεις τοῦ  
κανόνος μηδαμῇ μηδαμῶς ταῖς αἰσθήσε-  
σι μαχομένης κατὰ τὴν τῶν πλείστων  
ὑπόληψιν.

задача гармоника заключается в том, чтобы сохранить повсюду логические основы канона, никогда не противоречащие чувствам [и] соответствующие<sup>74</sup> [слуховому восприятию] большинства.

Таким образом, по мнению автора этого текста, для выяснения подлинных категорий музыки и их анализа гармоник должен изучать материал на основе данных, полученных посредством канона. Об этом говорит и само название главы трактата Птолемея, из которого заимствован процитированный фрагмент: «Какова цель гармоника» (Τίς πρόθεσις ἀρμονικοῦ).

Следуя своим убеждениям в этом вопросе, он тщательно и досконально описывал многие детали работы с канонами. Об этом свидетельствуют названия целого ряда глав.

#### Книга I, глава 8:

Τίνα τρόπον ἀδιστακτῶς δειχθήσονται  
τῶν συμφωνιῶν οἱ λόγοι διὰ τοῦ μονό-  
χορδου κανόνος.

Каким образом достоверно будут указываться пропорции симфоний на однострунном «каноне».

<sup>73</sup> Многоликая семантика существительного τὸ εἶδος в данном контексте допускает не только «форму», но и «образ», а также другие аналогичные по смыслу значения.

<sup>74</sup> Буквально: «подхватывающиеся».

### Книга I, глава 11:

Πῶς ἂν καὶ διὰ τῆς αἰσθήσεως ἐπιδειχθεῖν τὸ διὰ πασῶν ἔλαττον ἕξ τόνων διὰ ὀκταχόρδου κανόνος.

### Книга II, глава 2:

Περὶ χρήσεως τοῦ κανόνος παρὰ τὸ καλούμενον ὄργανον ἑλικῶνα.

### Книга II, глава 12:

Περὶ τῆς δυσχρηστίας τοῦ μονοχόρδου κανόνος

### Книга II, глава 13:

Περὶ ὧν Δίδυμος ὁ μουσικὸς ἔδοξε προσποιεῖν τῷ κανόνι

### Книга III глава 1:

Πῶς ἂν ἡ δι' ὄλου χρήσις τε καὶ ἀνάκρισις γίνοιτο τῶν λόγων διὰ πεντεκαδεκαχόρδου κανόνος.

Знакомство со всеми этими материалами указывает как будто на полное следование пифагорейской традиции. Однако, вопреки признанию «канона» в качестве важнейшего средства познания звуковысотных категорий, в трактате Птолемея присутствует критика не только последователей Аристоксена, но и приверженцев Пифагора. Указывая на тех, кто заблуждается в таких вопросах (*Ptolem. Harm. I 2*), Птолемей сообщает:

Οὗτοι δ' ἂν μάλιστα εἶεν οἱ τε Πυθαγόρειοι καὶ οἱ Ἀριστοξένηοι – διαμαρτεῖν ἐκάτεροι·

οἱ μὲν γὰρ Πυθαγορικοὶ μηδὲ ἐν οἷς ἀναγκαῖον ἦν πᾶσι τῇ τῆς ἀκοῆς προσβολῇ κατακολουθήσαντες ἐφῆρμον αἰς διαφοραῖς τῶν ψόφων λόγους ἀνοικεῖους πολλαχῇ τοῖς φαινομένοις...

οἱ δὲ Ἀριστοξένηοι πλεῖστον δόντες τοῖς διὰ τῆς αἰσθήσεως καταλαμβάνομενοις ὁδοῦ πάρεργον ὥσπερ κατεχρήσαντο τῷ λόγῳ, καὶ παρ' αὐτὸν καὶ παρὰ τὸ φαινόμενον·

Как можно, чтобы и для чувства было продемонстрировано восьмиструнным «канонем», что октава меньше 6 тонов<sup>75</sup>.

Об использовании «канона» в сравнении с инструментом, называемым «геликон»<sup>76</sup>.

О неудобстве однострунного «канона».

О том, что сведущий в музыке Дидим<sup>77</sup> предложил приспособить к «канону».

Как можно было бы осуществить в целом использование и анализ пропорций с помощью 15-струнного «канона».

Это больше всего пифагорейцы и аристоксеновцы, [поскольку] каждые [из них] ошибаются.

Пифагорейцы, никогда, [даже] по необходимости при всяком применении не следовали за слухом, [а] приспособивали пропорции к различиям звучаниям, [делая] во многих [случаях] неподходящие [очевидным] явлениям [выводы]...

Аристоксеновцы же, предаваясь во многом тому, что постигалось чувством, пользовались разумом, словно побочным средством как для него<sup>78</sup>, так и для того, что представляется [чувствам].

<sup>75</sup> Поскольку, согласно концепции пифагорейцев, кварта состоит из двух тонов и интервала «лиммы», который меньше чем полутон, а квинта – из трех тонов и той же «лиммы» (см. § 3 данной главы), то соединение кварты и квинты, образующее октаву, дает величину меньшую шести тонов.

<sup>76</sup> «Геликон» – одна из разновидностей «канона».

<sup>77</sup> Дидим, сын Гераклида (Δίδυμος ὁ τοῦ Ἡρακλείδου), – грамматик, живший во времена императора Нерона (54–68 гг.) и также занимавшийся изучением музыки.

<sup>78</sup> То есть, для разума.

Значит, по мнению Птолемея, дефектом в работе как аристоксеновцев, так и пифагорейцев было отсутствие взаимодействия разума и слуха. Конечно, в таких случаях под словом «разум» подразумевались пропорциональные выражения интервалов. Поэтому Птолемей был убежден, что недостаток работы аристоксеновцев заключался в том, что разум был для них не основным, а неким побочным критерием. А у пифагорейцев, наоборот, математические формы интервалов не согласовывались с особенностями слухового восприятия.

В качестве доказательства такого заключения Птолемей указывает на несоответствие пифагорейской теории «симфоний» и интервала ундецимы. Этот вывод изложен в гл. 5 первой книги «Гармоник», которая озаглавлена:

Περὶ τῶν εἰς τὰς ὑποθέσεις τῶν συμφωνιῶν τοῖς Πυθαγορείοις παραλαμβανομένων.

О том, что принято пифагорейцами в установлениях о симфониях.

Сам же текст, где аргументируется заблуждение, касающееся ундецимы, которая, согласно интервальной теории пифагорейцев, исключена из группы «симфоний», представлен в следующих словах:

ὁ δὲ τῶν Πυθαγορείων λόγος μόνην αὐτῶν τὴν διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ἀναίρει ταῖς οἰκείαις ὑποθέσεσιν ἀκολουθῶν...

Правда, одну из них<sup>79</sup>, ундециму<sup>80</sup>, отменяет учение пифагорейцев, следующих собственным принципам...

ἐφαρμόσαντες δὴ διὰ τοῦτο τοὺς ἐπιμορίους καὶ πολλαπλασίους λόγους ταῖς συμφωνίαις, τὴν μὲν διὰ πασῶν προσάπτουσι τῷ διπλασίῳ λόγῳ, τὴν δὲ διὰ πέντε τῷ ἡμιολίῳ, τὴν δὲ διὰ τεσσάρων τῷ ἐπιτρίτῳ...

Из-за этого они «эпиморные» и «кратные» пропорции относят к симфониям: октаву – к «двойной» пропорции, квинту – к «полуторной», кварту – к «эпитритной»<sup>81</sup>...

τὸ δ' ἐκ τῆς διὰ πασῶν καὶ τῆς διὰ τεσσάρων οὐκέτι διὰ τὸ ποιεῖν λόγον τὸν τῶν ὀκτῶ πρὸς τὰ τρία, μήτε ἐπιμόριον ὄντα μήτε πολλαπλασίον.

Но [величина] из октавы и кварты<sup>82</sup>, 8 : 3, уже не создает [нужную] пропорцию: ни «эпиморную», ни «кратную».

Чтобы более подробно обосновать свои претензии к пифагорейцам и к их концепции, касающейся ундецимы, Птолемей указывает даже на причины, которые, по его мнению, противоречат пифагорейскому толкованию этого интервала (Ibid. I 6):

Τοιαύτης δὴ τυχαίνουσης τῆς περὶ τὰς συμφωνίας τῶν Πυθαγορείων ὑποθέσεως ἢ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων συμφωνία παντάπασι ἐναργῆς οὖσα δυσωπεῖ τὸν ἐφηρμοσμένον ὑπ' αὐτῶν λόγον.

В таком, принятом пифагорейцами установлении о симфониях, ундецима, явно существующая как симфония, не соответствует приспособленной ими [для симфонии] пропорции.

καθόλου γὰρ ἢ διὰ πασῶν συμφωνία, τῶν ποιούντων αὐτὴν φθόγγων ἀδιαφορούντων κατὰ τὴν δύναμιν ἑνός,

Вообще, симфония октавы, поскольку ее создают звуки, не отличающиеся значением от одного [звука],

<sup>79</sup> Подразумевается одна из «симфоний».

<sup>80</sup> Буквально; «октава и кварта».

<sup>81</sup> Об этих пропорциональных выражениях интервалов см. § 1 данной главы.

<sup>82</sup> То есть «ундецима».

ὅταν προσαφθῇ τι τῶν ἄλλων, ἀπαρά-  
τρηπτον τὸ ἐκείνης εἶδος τηρεῖ,

καθάπερ ἡ δεκάς ἔχει, φέρε εἰπεῖν, πρὸς  
τοὺς ὑπ' αὐτὴν ἀριθμοὺς.

то когда ее присоединяют к какому-то из  
других [интервалов], то она обязательно  
сохраняет его вид,

подобно тому, позволю сказать, как дела-  
ет десятка по отношению к числам, [при-  
соединенным] к ней.

Этот фрагмент необходимо самым тщательным образом проанализировать, поскольку воззрения Птолемея, представленные в обсуждаемом трактате, относятся не только к ундециме, но и к другим проблемам.

Самая важная мысль, на которой основывается птолемеевское понимание «симфонности» ундецимы, заключается в том, что октава рассматривается как интервал, оба звука которого имеют одинаковый «динамис» (ἡ δύναμις – «значение»). Дословно, в процитированном отрывке два звука октавы представлены как «не отличающиеся значением от одного [звука]».

Как уже указывалось, термин «динамис» понимался в данном смысловом контексте как «значение» звука в музыкальной системе<sup>83</sup>. А она была организована тетра хордами, и поэтому одни и те же функции в однотональной системе выполняли только те звуки, которые занимали однономерные ступени в своих тетра хордах. Однако это не могло относиться к звукам октавы, поскольку совершенно очевидно, что ее звуки не занимали одни и те же ступени. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить ряд уже приводившихся таблиц (VI, VIII, XI), в которых представлены структуры систем, образованных тетра хордами.

Поверить, что по птолемеевским представлениям система была организована иначе, это все равно что допустить возможность высказывания современного музыковеда, противоречащие октавной структуре новоевропейской ладотональной системы. Кроме того, такое предположение невозможно, поскольку сохранились фрагменты трактата Птолемея, подтверждающие его понимание тетра хордной организации, лежавшей в основе музыкальной системы и выражающейся в тетра хордном ладовом объеме.

Одно из высказываний Птолемея подобного содержания уже приводилось при обсуждении его воззрений на различные структурные формы ладов (см. выше – *Ptolem. Harm. I 12*):

...γένος ἐν ἀρμονίᾳ ποιά σχέσις πρὸς ἀλ-  
λήλους τῶν συντιθέντων φθόγγων τὴν διὰ  
τεσσάρων συμφωνίαν.

...лад в музыке – [это] некое отношение  
звуков друг с другом, установленных  
для симфонии кварты.

Такой взгляд полностью соответствует античным представлениям о логике ладовой организации.

Однако, наряду с этим высказыванием в тексте трактата Птолемея присутствует иное утверждение, полностью противоречащее приведенному суждению. Оно посвящено тональной организации, которая, как общеизвестно, зависит от фундамента, выражающегося в особенностях ладовой структуры (*Ibid. II 8*):

...ταῖς τῶν τόνων μεθαρμογαίς, ὅταν  
τὸν τῷ διὰ πασῶν ὀξύτερον ἢ βαρύτερον  
θελήσωμεν μεταλαβεῖν, οὐδένα κινουῦμεν

...при перестройке тональностей, когда  
мы хотим изменить [ее] на октаву выше  
или ниже, мы не меняем звуков (хотя

<sup>83</sup> См. § 2 данной главы.















τῶν φθόγγων ἀεί τινας κινούντες ἐν ταῖς λοιπαῖς,  
 ἀλλ' αὐτός τε ὁ τόνος ὁ αὐτός γίνεται τῷ ἐξαρχῆς.  
 καὶ πάλιν ἀκολούθως ὁ μὲν κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων τοῦ ἐξαρχῆς διαφέρων τῷ κατὰ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων διαφέροντι τοῦ αὐτοῦ,  
 ὁ δὲ καὶ κατὰ τὸ διὰ πέντε τοῦ ἐξαρχῆς διαφέρων τῷ κατὰ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε διαφέροντι τοῦ αὐτοῦ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ὁμοίως.

в остальных случаях некоторые [звуки] меняются).  
 А сама тональность получается та же самая, что и исходная.  
 И следовательно, вновь, отличаясь от исходной [тональности] на кварту, такое же отличие [имеет тональность], отличающаяся [от нее] на ундециму.  
 А отличающаяся от исходной на дуодециму – та же самая, что и отличающаяся от нее на квинту и так далее.

В первом предложении этой цитаты утверждается, что при новой тональности, отличающейся от исходной на октаву выше или ниже, «мы не меняем звуков». Это означает, что, по мнению автора данного текста, в обеих тональностях, как исходной, так и последующей, сохраняются однономерные ступени. Ведь только при таком условии можно считать, что «тональность получается та же самая, что и исходная». Наш современник может представить себе аналогичную ситуацию при сопоставлении тональностей, отличающихся друг от друга на октаву. Но для древних музыкантов это были разные тональности, определявшиеся терминами с приставками «гипо» и «гипер»<sup>84</sup>.

Вместе с тем, даже самое простое сопоставление таких данных со структурой однотональной античной музыкальной системы не может подтвердить справедливость высказанной мысли<sup>85</sup>:

Таблица XIII

















				гипердорийская			
							
				дорийская			
							
гиподорийская							
							
I	II	III	I				

Как показывает данная таблица, звуки, расположенные на октавном расстоянии, занимают разные ступени: с – II, с<sup>1</sup> – III, d – III, d<sup>1</sup> – I, f – II, f<sup>1</sup> – III, g – III, g<sup>1</sup> – I.

Конечно, тот вариант, который предполагается в анализируемом тексте, получается при системе отделенных тетрахордов.

<sup>84</sup> Подробнее об этом см. далее.

<sup>85</sup> Принятые здесь названия тональностей условные. Они могли быть также названы «гипофригийская», «фригийская» и «гиперфригийская» или «гиполидийская», «лидийская» и «гиперлидийская» и др. Задача этой таблицы – представить серию «одноименных» тональностей, отстоящих друг от друга на кварту.

				Таблица XIV				
								
				I	II	III	I	
				ТОН				
								
				I	II	III	I	
								
I	II	III	I					

Но это уже не «та же самая тональность, что исходная», как утверждается в тексте источника. Две последовательности системы, представленные здесь как  $h c d e$  и  $h^1 c^1 d^1 e^1$ , присутствуют только в данной таблице, где использованы звуки новоевропейской музыкальной системы, чтобы нашему современнику стало более понятно теоретическое устройство звуковысотных параметров античного музыкального мышления. Для древних людей эти две последовательности состояли из звуков разных тональностей и поэтому носивших неодинаковые названия, хотя, занимая те же ступени, они выполняли аналогичные ладотональные функции. Звуки «тетрахорда нижних» (τὸ τετράχορδον τῶν ὑπᾶτῶν) именовались

гипата	паргипата	лиханос	гипата
(ὑπάτη)	(παρυπάτη)	(λιχανός)	(ὑπάτη)
I	II	III	I

а звуки «тетрахорда отделенных» (τὸ τετράχορδον τῶν διεξυγμένων) иначе:

парамеса	трита	паранэта	нэта
(παράμεση)	( τρίτη)	(παρανήτη)	(νήτη)
I	II	III	I

Следовательно, во времена античной музыкальной цивилизации это были две совершенно различные тональности, как по высотному уровню, так и по ономастике. Наш современник может это понять аналогичным образом, сопоставляя тональности, находящиеся друг от друга на расстоянии тона.

Чем же объяснить, что в таком основательном трактате, созданном, вне сомнения, настоящим профессионалом, присутствует такой казус?

Однозначно ответить на этот вопрос пока трудно. Однако, как представляется, возможны две причины, способствовавшие возникновению такой несогласованности с античным музыкальным мышлением.

Одна из них обусловлена многовековой рукописной жизнью всех античных письменных памятников в поставторские эпохи, когда древние тексты при копировании были доступны переписчикам разного профессионального уровня. Особенно это касается источников, имевших сложную судьбу. А анализируемый трактат Клавдия Птолемея относится именно к этой категории опусов.

Мне уже приходилось сообщать<sup>86</sup>, что после знакомства с его текстом некоторые исследователи пришли к такому заключению: Птолемей не успел завершить свой труд и впоследствии кто-то дописал его заключительную главу. Естественно, если действительно рукопись этого сочинения прошла через такую ситуацию, то нельзя исключать посторонних «нововведений» в иные ее разделы. Другие же исследователи доказывали, что главы 14 и 15 третьей книги были утрачены, а 16-я по недоразумению оказалась в рукописи «не на своем месте». К этому следует добавить, что самая ранняя уцелевшая рукопись трактата Птолемея палеографически датируется рубежом XII–XIII вв. – Codex Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/10 (coll. 1300) (fol. 1–60)<sup>87</sup>. Следовательно, текст этого сочинения, которым располагает современная наука, был зафиксирован спустя десять столетий после его создания. Это означает, что, подобно многим другим письменным памятникам Античности, он мог подвергнуться всяческому изменению.

Большинство поздних рукописей, начиная с XIV века, представляют «Гармонику» Птолемея в редакции Никифора Григоры (1293–1361 гг.) – знаменитого византийского литератора, ученого, педагога и общественного деятеля<sup>88</sup>. Кроме того, сохранился ряд рукописей XIV–XV вв. того же сочинения Птолемея в редакции Исаака Аргири – математика, астронома и богослова<sup>89</sup>, а также ученика Никифора Григоры.

Все это создает вокруг трактата Птолемея особую «ауру», которая в сознании исследователей не может не влиять на отношение к таким недоразумениям, как обсуждаемое здесь сопоставление тональностей, отстоящих друг от друга на октаву. Действительно, при первом знакомстве с приведенным выше текстом сразу же возникает мысль о некоей «интервенции», руководителем которой мог быть человек с новоевропейским октавным мышлением. Иначе трудно объяснить, с одной стороны, явно проявляющийся здесь отход от традиционных античных тетракордных воззрений, а с другой – заявляющая о себе тенденция, которую можно трактовать как результат исторически более позднего вмешательства в текст трактата.

Однако не исключена и другая причина появления такой несогласованности. Знакомство с трактатом Птолемея показывает, что он словно находился под постоянным влиянием слухового восприятия октавного интервала. Очевидно, именно поэтому в дошедшем до нас тексте сочинения октава характеризуется как *ὁ ὁμόφωνος* («однозвучие»), то есть интервал, звуки которого воспринимаются как одинаковые. Автор анализируемого текста посвятил изложению этой идеи целую главу 7 первой книги, которая называется:

*Πῶς ἂν ὑγιέστερον οἱ λόγοι διορίζοντο τῶν συμφωνιῶν*      Как более правильно определяются пропорции симфоний.

Если прежде интервалы в античном музыкознании подразделялись на две группы – «симфонии» и «диафонии», то здесь предлагается разделение «симфоний» на интервалы двух разрядов:

<sup>86</sup> См. Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 156–158.

<sup>87</sup> Mathiesen Th. Op. cit. № 273.

<sup>88</sup> Автору данной монографии уже приходилось об этом писать. См. Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 106–120.

<sup>89</sup> См.: Mathiesen Th. Op. cit. № 27, 114, 208, 225.

ὀρίζεσθωσαν δὲ ἡμῖν ὁμόφωνοι μὲν οἱ κατὰ τὴν σύμψαυσιν ἐνὸς ἀντίλημιν ἐμποιοῦντες ταῖς ἀκοαῖς, ὡς οἱ διὰ πασῶν καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν συντιθέμενοι,

σύμφωνοι δὲ οἱ ἐγγυτάτω τῶν ὁμόφωνων, ὡς οἱ διὰ πέντε καὶ οἱ διὰ τεσσάρων καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν καὶ τῶν ὁμόφωνων συντιθέμενοι,  
ἔμμελεῖς δὲ οἱ ἐγγυτάτω τῶν συμφώνων, ὡς οἱ τονιαῖοι καὶ τῶν τοιούτων οἱ λοιποί.

Таким образом, в данном тексте предлагается выделить среди группы симфоний октаву и назвать ее «гомофонией», то есть «однозвучием», поскольку слухом она воспринимается как один звук. А остальные интервалы из той же группы (то есть кварты и квинты) нужно продолжать именовать «симфониями».

Этот текст можно понимать не только как позднюю поставторскую «интервенцию», но и как одну из тенденций, появившуюся в античном музыкознании в начале новой эры, поскольку при изучении музыкально-теоретического наследия Теона Смирнского было зафиксировано еще одно почти аналогичное направление<sup>92</sup> разделения группы «симфоний» на октаву под названием «антифон» и на кварту и квинту, обозначенных как «парафоны». Как представляется, появление таких новых идей стало следствием стремления к более детальному научному освоению интервалики, что и было зафиксировано в сочинения Теона Смирнского и Клавдия Птолемея.

Сюда же следует добавить, что те интервалы, которые прежде относились к группе «диафоний», согласно процитированному фрагменту из трактата Птолемея, предложено обозначать как «мелодические». Если это очередное новшество сопоставить с некоторой другой информацией, уже обсуждавшейся (см. выше), то может появиться подозрение: не является ли это косвенным свидетельством стремления закрепить в теории музыки явления двухголосия. Действительно, «гомофония» в процитированном тексте характеризуется как одновременно звучащие два различных звука. Не исключено, что появление термина «монофоны» также связано с той же причиной, поскольку он отделяет восприятие одновременно звучащих двух октавных звуков от той же слуховой реакции при одновременном звучании звуков, составляющих кварту и квинту. Возможно, о том же говорит и выделение в особую группу «мелодических» интервалов, как предложено называть «диафонии», не участвующие в двухголосии.

Однако изложенные здесь наблюдения – только предположения, поскольку более серьезных доказательств для указанного вывода в источниках не удалось обнаружить.

При анализе музыкально-теоретического наследия Птолемея важно обратить внимание также на его свидетельство, связанное с исторической эволюцией античной тональной системы.

<sup>90</sup> Согласно логике текста и стилистике русского языка, пришлось pluralis ἐξ αὐτῶν представить в форме singularis.

<sup>91</sup> Имеются в виду ундецима и дуодецима.

<sup>92</sup> См. сектор «б» данного параграфа.

Поэтому однозвучиями [то есть «гомофониями»] нами будут определены [интервалы], дающие слуху ощущение совместно образованного одного [звучания], как октавы и [прочие], составленные из нее<sup>90</sup> [интервалы].

Симфониями же [определены интервалы], самые близкие к гомофониям, как квинты и кварты, а также составленные из них и гомофонов<sup>91</sup>,

а мелодическими – самые близкие к симфониям, как тоны и остальные такие же.

В одном разделе своего сочинения (*Ptolem. Harm. II 6*) он сообщает, что в древности

...μόνους γὰρ ἤδεισαν τὸν τε δῶριον καὶ τὸν φρύγιον καὶ τὸν λύδιον ἐνὶ τόνῳ διαφέροντας ἀλλήλων.

...знали только дорийскую, фригийскую и лидийскую [тональности], отличавшиеся друг от друга на одну тональность.

Очевидно, в античные времена выражение ἐνὶ τόνῳ, обозначавшее высотные отличия тональностей, понималось как «на один тон», а отсюда и возник вариант «народной этимологии»<sup>93</sup>, касающийся еще одного значения того же термина – «тональность»<sup>94</sup>. Поэтому, чтобы не способствовать заблуждению, ἐνὶ τόνῳ в процитированном фрагменте переведено как «на одну тональность».

В другом разделе своего трактата (*Ibid. II 10*), озаглавленном

Πῶς ἂν ὑγιῶς λαμβάνοιντο τῶν τόνων αἰ ὑπεροχαί

Как бы разумно могли получаться превышения тональностей,

фраза «превышение тональностей» подразумевает интервал, на который одна тональность превосходит другую. Чтобы осуществить эту задачу, Птолемей начинает описание системы тональностей, принятой в античной музыкальной цивилизации.

Сначала он излагает свои исторические представления о начальной форме архаичной тональной системы:

Εοἶκασι δὲ οἱ μέχρι τῶν ὀκτὼ τόνων προελθόντες...

Похоже, [что прежде системы] доходили до восьми тональностей...

Такое утверждение весьма сомнительно, поскольку оно противоречит логике античного музыкального мышления. Ведь сам Птолемей согласен с тем, что на самом раннем этапе развития существовало три тональности, поскольку это было следствием трехступенной организации лада:

ἀπλῶς γὰρ τοὺς τρεῖς τοὺς ἀρχαίτους, καλούμενους δὲ δῶριον καὶ φρύγιον καὶ λύδιον παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἔθνῶν ὀνομασίαις...

Вообще же, три самых древних [тональности] были названы дорийская, фригийская и лидийская, по названиям народов...

Действительно, логика тетрахордного ладового мышления в своей основе предопределила функционирование трех тональностей, поскольку каждая ступень становится исходным звуком одной из них. При диатонической форме лада этот начальный этап античной тональной системы можно представить в такой таблице, где колонка «А» содержит нумерацию ступеней и интервалы между ними, колонка «Б» – названия ступеней и колонка «В» – перечень наименований, присвоенных тональностям:

<sup>93</sup> Как известно, так принято называть ненаучные обоснования происхождения различных слов, осуществлявшиеся чаще всего на основании близости звучания. То же самое произошло в данном случае и с термином ὁ τόνος («тонос»), хотя подлинный его источник (как указывалось выше) – глагол τεῖνω («напрягать» «натягивать»).

<sup>94</sup> А это значение термина τόνος было хорошо известно в Античности. Как сказано в одном источнике: «[Слово “тон”], как диапазон звучания, [упоминается], когда мы говорим дорийская либо фригийская, либо лидийская, либо какая-нибудь другая [тональность]» (Ὁ δὲ ὡς τόπος φωνῆς, ὅταν λέγωμεν δῶριον ἢ φρύγιον ἢ λύδιον ἢ τῶν ἄλλων τινά. – *Cleon. Isag. 12*).

Α	Β	В
III	лиханос	лидийская
I т.		
II	паргипата	фригийская
½ т.		
I	гипата	дорийская

Однако в этом же источнике кратко изложено бытовавшее представление о дальнейшем развитии тональной системы (Ibid.):

ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου τῶν τριῶν καὶ δω-  
ρίου τὴν ἐπὶ τὸ ὀξὺ διὰ τεσσάρων, προσ-  
αγεύσαντες τοῦτον τὸν τόνον μιζολύδιον  
ἐκ τῆς πρὸς τὸν λύδιον ἐγγύτητος,

Тональность, расположенная на кварту  
выше от самой низкой из трех [тональ-  
ностей], называют «миксолидийской»,  
из-за близости к лидийской.

Следовательно, в античном историческом музыкознании существовало мнение, что тональность, в основе которой лежал стартовый звук второго тетрахорда, именовалась некоторое время «миксолидийской», что среди прочего могло обозначать «рядом с лидийской».

Однако впоследствии, как известно, эта традиция ушла в прошлое и был сформулирован новый принцип ономастической дифференциации, о которой и говорит Птолемей (Ibid.):

Τὸν μὲν ὑπὸ τὸν λύδιον ἐσόμενον ὑπολύ-  
διον ὠνόμασαν, τὸν δὲ ὑπὸ τὸν φρύ-  
γιον ὑποφρύγιον, τὸν δὲ ὑπὸ τὸν δῶριον  
ὑποδῶριον,

[Тональность] ниже<sup>95</sup> лидийской [на  
кварту]<sup>96</sup> была названа гиполидийской,  
ниже фригийской [на кварту] – гипо-  
фригийской, а ниже дорийской [на квар-  
ту] – гиподорийской.

ἢ τὸν φ τὸν διὰ πασῶν ἐσόμενον ἐπὶ τὸ  
ὀξὺ τὸν αὐτὸν ὄντα προσηγόρευσαν  
ὑπερμιζολύδιον ἀπὸ τοῦ συμβεβηκότος,  
ὡς ὑπὲρ τὸν μιζολύδιον εἰλημμένον

Тональность же выше<sup>97</sup> [на кварту]  
была названа гипермиксолидийской, бла-  
годаря согласованности, как находящаяся  
[на кварту] ниже миксолидийской.

Затем, в дошедшем до нас тексте Птолемея, без всякого комментария и без соответствующей информации, автор сразу же переходит к особенностям тональной ономастики системы уже в поздний период, современником которого он являлся (Ibid.):

– τῷ μὲν ὑπὸ καταχρησάμενοι πρὸς τὴν  
ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἔνδειξιν, τῷ δὲ ὑπὲρ  
πρὸς τὴν ἐπὶ τὸ ὀξύτερον.

Ведь используемые с [приставкой]  
«гипо» [названия] указывают на более  
низкое расположение, а с [приставкой]  
«гипер» – на более высокое.

καὶ γίνεται κατὰ τὴν τῶν πρώτων  
ἀκολουθίαν ὑποδῶριον μὲν πάλιν πρὸς  
ὑποφρύγιον ὑπεροχὴ τόνος, καὶ ὁμοί-  
ως ὑποφρυγίου πρὸς ὑπολύδιον, τούτου  
δὲ πρὸς τὸν δῶριον ἢ τοῦ λείμματος, ὃ  
θέλουσι ποιεῖν ἡμίτονιον.

И, согласно последовательности первых  
[тональностей], превышением гиполи-  
дийской над гипофригийской получа-  
ется тон, и аналогично [превышение]  
гиполидийской над гипофригийской,  
а последняя по отношению к гиподорий-

<sup>95</sup> Буквально: «под».

<sup>96</sup> Как станет очевидно после полного знакомства с цитируемым фрагментом, без этого уточнения текст оказывается противоречащим информации самого Птолемея.

<sup>97</sup> То есть миксолидийской тональности.

ской [тональности] – «лимма», которую хотят представить полутоном.

Следовательно, в этом фрагменте Птолемей описывает тональную систему, принятую в его время, которая в диатонической форме представлялась такой организацией с конкретными интервалами между смежными тональностями:

гиперлидийская	Тональности тетра хорда соединенных
тон	
гиперфригийская	
лимма	
гипердорийская	
тон	Тональности тетра хорда средних
лидийская	
тон	
фригийская	
лимма	
дорийская	Тональности тетра хорда нижних
тон	
гиполидийская	
тон	
гипофригийская	
лимма	
гиподорийская	

При сопоставлении с «классической» музыкальной системой, называвшейся «система полная немодулирующая» (τὸ σύστημα τέλειον ἀμετάβολον), становится ясно, что тут зафиксированы только тональности, образованные на основании трех соединенных тетра хордов.

Таковы основные (но далеко не все) исторические сведения, нашедшие отражение в трактате Клавдия Птолемея.

На этом приходится завершить обзор музыковедческих источников, создание которых наука может датировать.

\* \*  
\*

Весь комплекс сохранившихся и приведенных в данной главе сведений показывает, что первоначально, в период VI–V вв. до н. э., сформировалось пифагорейское учение о музыке, которое занималось не музыкой как искусством, а только несколькими ее акустическими аспектами: физическими особенностями звука и его воспроизведения, а также теорией пропорциональных выражений интервалов. Безусловно, самым выдающимся для своего времени достижением пифагорейцев в этой области была теория интервалов. Но непосредственно к самой музыкальной практике они имели весьма отдаленное отношение, хотя данная концепция помогала теоретически осмыслить некоторые взаимоотношения между звуками.

Согласно уцелевшим свидетельствам, следует признать, что начало подлинной теории музыки, связанной с музыкальной практикой, началось только в IV в. до н. э., когда сформировалась наука, названная «гармоникой». Конечно, эти контакты между наукой и звучащей музыкой

были весьма скудными, но совершенно очевидно, что темы, освещавшиеся в «гармонике», являлись важнейшими категориями музыкального материала. Хронологически истоки «гармоники» приходится связывать с указанным IV в. до н. э., поскольку единственным доказательством этого является уцелевший трактат Аристоксена «Гармонические элементы». Конечно, его содержание говорит о том, что он не был первым исследователем этой области. Но об упоминаемых им предшественниках или современниках ничего определенного неизвестно, и поэтому приходится считать реальные истоки настоящей теории музыки с времени Аристоксена.

Среди его самых выдающихся достижений, безусловно, на первом месте стоит теория «динамиса», которая на много столетий опередила некоторые положения музыкально-теоретических концепций знаменитых новоевропейских теоретиков музыки Ж. Ф. Рамо (1683–1764 гг.) и Г. Римана (1849–1919 гг.)<sup>98</sup>. Следует также учитывать, что Аристоксен первый попытался сформулировать основы музыкальной ритмики, введя в науку о музыке понятие «хроноса протоса». Однако, если его теория «динамиса» получила некоторое развитие внедрением в музыкально-теоретический обиход таких понятий, как «гипатоподобный», «паргипатоподобный» и «лиханоподобный», то идея «хроноса протоса» фактически осталась вне поля зрения гармоников.

Следующий «лакунный период» характеризовался явным и активным влиянием пифагорейских воззрений. Это проявлялось в достаточно широком цикле тем, обсуждавшихся самыми различными учеными. Так, например, всеобщее внимание было приковано к проблеме математического выражения интервалики. Эта же тенденция проявлялась и в процессе обсуждения группы «симфоний». Ее нетрудно обнаружить и в описании представлений о разных формах музыкальной системы, где максимум внимания уделялось не их структурам, отражавшим особенности музыкального мышления, а только их масштабам. Об этом же свидетельствует и почти постоянный интерес к «канону», как к инструменту, способствующему самому главному и точному способу математического выражения интервалов.

Единственными незначительными проявлениями отхода от пифагорейской статики можно рассматривать более логический подход к дилемме чувства (то есть слуха) и разума. А в некоторых источниках «лакунного периода» зафиксировано более убедительное понимание разницы между музыкальным и немзыкальным звуками.

Вместе с тем, следует отметить, что в «лакунный период» почти полностью игнорировались достижения Аристоксена в области познания особенностей музыкального мышления. В дошедших до нас музыкально-теоретических текстах о его концепции «динамиса», являвшейся важным достижением античной музыкально-теоретической мысли, никто не упоминал. А имя Аристоксена появлялось в источниках весьма редко и только по другим поводам, а особенно – при противопоставлении пифагорейских и аристоксеновских воззрений.

От следующего исторического периода, обозначенного здесь как «Триада второго столетия новой эры», сохранилось три новых датированных

---

<sup>98</sup> См.: Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. I. М., 1934.



источника античного музыкознания. Однако знакомство с ними вряд ли дает основание считать, что этот этап радикально отличался от «лакунного».

Один из этих трех авторов, Никомах Гераский, как истинный неопифагореец, весь свой трактат посвятил изложению пифагорейской концепции музыки и даже приписал последователям Пифагора аристоксеновскую методику отличия музыкального звука от немзыкального.

Что же касается сочинения Теона Смирнского, то в области науки о музыке он является фактически лишь неким «передатчиком» музыкально-теоретических воззрений. В абсолютном большинстве это части концепции пифагорейцев. Кроме того, иногда он излагает уже давно известные музыкально-теоретические положения, касающиеся ладов. Единственное новое сообщение, которое среди дошедших до нас источников впервые появилось в трактате Теона, – деление интервалов группы «симфоний» на «антифонию», как трактовали октаву, и «парафонии» – как стали определять квинту и кварту. Но, конечно, это не идея Теона Смирнского, а воззрение, возникшее, скорее всего, среди неопифагорейцев. Правда, он их критикует за изгнание «ундецимы» из группы «симфоний».

Конечно, самое многогранное музыкально-теоретическое наследие представлено в трактате Клавдия Птолемея «Три книги гармоник». В отличие от пифагорейцев и аристоксеновцев он считал, что для познания музыки и ее категорий слух и разум должны действовать совместно. Его текст показывает, что он был активным приверженцем «канона». Возможно, он предполагал, что именно при работе с «каноном» слух и разум, представленный соответствующими пропорциями, действуют совместно. Однако в его тексте такая мысль отсутствует.

В сочинении Клавдия Птолемея, так же, как и в трактате Теона Смирнского, изложено деление «симфоний» на две группы. Только если у Теона Смирнского это «антифония» и «парафонии», то у Птолемея – «однозвучие» (октава) и интервалы «близкие к однозвучию» (квинта и кварта). Это свидетельствует о том, что бытовало стремление к более тщательному изучению «симфоний», что могло быть обусловлено появлением в музыкальной практике каких-то элементов двухголосия. Ведь не случайно остальные интервалы, которые прежде именовались «диафониями», у Птолемея определяются как «мелодические», то есть не участвующие в созвучиях «симфоний».

Обсуждая музыкально-теоретическую концепцию, зафиксированную в трактате Птолемея, неким казусом или курьезом представляются две идеи. Одна из них – утверждение, что составляющие октаву два звука в действительности являются «одним и тем же». Это явная несовместимость с театральным мышлением, поскольку при нем звуки октавы могут выполнять функции одной и той же ступени только в различных тональностях, что радикально противоречит указанному воззрению. Поэтому его можно считать результатом какой-либо из нескольких потенциальных причин.

Во-первых, это могло быть стремлением автора текста придать «ладовое обоснование» особенностям самого прекрасного, по мнению современников, восприятия звуков октавы. Во-вторых, учитывая сложную судьбу рукописей птолемеевского трактата, нельзя исключать постворское внедрение в текст этого сочинения. И в-третьих, не исключено также нынешнее недопонимание обсуждаемой идеи.

Как представляется, те же самые основания могут стать поводом для мнения, высказанного в названии и в содержании одной из глав трактата (*Ptolem. Harm. II 9*):

Ἵτι μόνους ἑπτὰ δεῖ τοὺς τόνους ὑποτίθεσθαι τοῖς εἶδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαριθμοῦς.

О том, что должны быть установлены только семь тональностей, равных по числу «видам октавы».

Поводом для возникновения такого воззрения может быть, во-первых, полное непонимание автором текста, что количество тональностей зависит не от «видов октавы», являвшихся некоторой «разведкой» возможных интервальных форм звукового пространства, а от структуры ладовой организации. Во-вторых, содержание данной идеи слишком напоминает новоевропейский принцип тональной систематизации, что наталкивает на мысль о поздней интервенции в древний текст. А в-третьих, также возможно недопонимание современным аналитиком подлинных причин, приведших к формированию подобной идеи.

В любом случае все это нужно самым тщательным образом продолжать исследовать.

После знакомства со всем этим материалом становится ясно, что античная наука о музыке проходила сложный путь исторического развития, который зафиксирован в комплексе сохранившихся музыкально-теоретических источников.

И самый главный вывод, который приходится сделать: все проанализированные данные свидетельствуют о том, что тех, кто работал в сфере науки о музыке, почти не интересовали художественные явления, происходившие в музыкальной практике. Иначе говоря, история науки о музыке была оторвана от истории непосредственного музыкального искусства.

Однако сама история античного музыкознания на этом не закончилась, поскольку дальнейшие представления о ней можно получить посредством анализа того собрания специальных древних опусов, которые обозначены в данной монографии как «Анонимное музыкознание».

# ГЛАВА IV

## ИСТОРИЯ В ИСТОЧНИКАХ АНОНИМНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

### § 1.

#### Под именем Аристотеля

До наших времен дошел весьма обширный цикл специальных музыкально-теоретических трактатов, которые по разным причинам невозможно датировать.

Так, например, сохранилось два трактата, которые в рукописях приписываются Аристотелю. Один из них озаглавлен

Ἄριστοτέλους ἐκ τοῦ περὶ ἀκουστών.

Из [трактата] Аристотеля «О том, что слышится».

Однако сопоставление его содержания с посвященными музыке фрагментами подлинных сочинений Аристотеля говорит о том, что знаменитый философ не мог быть создателем этого опуса. Он полностью посвящен акустике, причем в такой ее области, которая весьма далека от аристотелевских интересов. Как раз наоборот, тематика этого текста ближе к пифагорейским традициям, к которым Аристотель довольно часто относился критически. Но нередко текст обсуждаемого сочинения отстывает и от тех проблем, которые интересовали пифагорейцев.

Так, например, один из начальных его разделов можно приписать приверженцам Пифагора (*Ps.-Aristot. De audib.* 1):

ὅταν γὰρ τὸν ἐφεξῆς ἀέρα πλήξῃ τὸ πνεῦμα τὸ ἐπίπτον αὐτῷ, ὁ ἀήρ ἤδη φέρεται βίᾳ, τὸν ἐχόμενον αὐτοῦ προωθῶν ὁμοίως,

ὥστε πάντῃ τὴν φωνὴν διατείνει τὴν αὐτὴν, ἐφ' ὅσον συμβαίνει γίνεσθαι καὶ τοῦ ἀέρος τὴν κίνησιν.

Когда дыхание последовательно ударяет воздух, находящийся рядом с ним<sup>1</sup>, то давление сразу же разносится в воздух, аналогично подталкивая его же вперед.

Поэтому один и тот же голос разносится повсюду, поскольку получается, что происходит движение воздуха.

Однако многие другие фрагменты обсуждаемого опуса вряд ли можно рассматривать как пифагорейские. Вот один из них (*Ibid.* 4):

ἡ δὲ ἀρτηρία μακρὰ μὲν ὅταν ᾖ καὶ στενὴ, χαλεπῶς ἔξω τὴν φωνὴν καὶ μετὰ βίας πολλῆς. διὰ τὸ μῆκος τῆς τοῦ πνεύματος φορᾶς.

Длинная трахея [живых существ], если она узкая, то с трудом и с большим давлением выводит голос наружу из-за длины дыхательного пути.

<sup>1</sup> То есть рядом с дыханием.

φανερὸν δ' ἐστὶν· πάντα γὰρ τὰ τοὺς τρα-  
χήλους ἔχοντα μακροὺς φθέγγονται βιαί-  
ως, οἷον οἱ χήνες καὶ γέρανοι καὶ ἀλεκτ-  
ρυόνες.

Затем та же самая особенность представлена в тематических рамках музыкального инструмента (Ibid. 5):

Μάλλον δὲ τοῦτο καταφανές ἐστὶν ἐπὶ  
τῶν αὐλῶν· πάντες γὰρ χαλεπῶς πληροῦ-  
σι τοὺς βόμβυκας καὶ μετὰ συντονίας  
πολλῆς διὰ τὸ μήκος τῆς ἀποστάσεως.

В тексте этого сочинения присутствуют даже эстетические утверждения, под которыми мог подписаться любой древний эллин или римлянин, поскольку на протяжении длительного исторического периода они критически относились к жанру «авлодии» (ἡ αὐλωδία)<sup>3</sup>, то есть к пению в сопровождении авлоса. Это было вызвано, как уже указывалось, трудностью восприятия распеваемого текста в таком ансамбле. В одном из фрагментов обсуждаемого сочинения такие же причины автор относит и к плохому восприятию совместного звучания духового и струнного инструментов (Ibid. 9):

καὶ πολὺ ἦττον, ὅταν προσαυλῆ τις ἅμα  
καὶ κιθαρίζῃ, διὰ τὸ συγχεῖσθαι τὰς  
φωνὰς ὑπὸ τῶν ἑτέρων.

οὐχ ἥκιστα δὲ τοῦτο ἐπὶ τῶν συμφωνῶν  
φανερὸν ἐστὶν· ἀμφοτέρους γὰρ ἀποκρύπ-  
τεσθαι τοὺς ἤχους συμβαίνει ὑπ' ἀλλή-  
λων.

Все это дает основание считать создателя этого сочинения «Псевдо-Аристотелем», то есть неизвестным автором текста, который выдавал его за труд знаменитого философа. Чем могла быть вызвана такая фальсификация – вопрос, находящийся вне компетенции историка музыки. Однако одну из причин легко указать даже ему, поскольку она обусловлена желанием способствовать распространению своего сочинения посредством того, чтобы объявить его творением известного и выдающегося философа.

Но некоторых новоевропейских исследователей смущает одно обстоятельство. Дело в том, что большая часть этого сочинения цитируется комментатором Птолемея – Порфирием (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 50–51, 67–77*), который искренне верил, что трактат «О том, что слышится» – подлинное сочинение Аристотеля. В связи с этим целесообразно напомнить, что кроме текста, который по тематике и даже по стилю изложения трудно связать с подлинными сочинениями философа, нельзя забывать, что эпоху Аристотеля отделяет от времени жизни Порфирия почти 7 столетий. К сожалению, от этого весьма длительного периода не сохранилось ни одного

Это очевидно, ибо все, кто имеет длинные шеи, издают звуки сильно, как, например, журавли и петухи.

Это даже яснее в авлосах, ибо все [авлеты] с трудом наполняют [воздухом] трубки<sup>2</sup> инструментов, с большим напряжением из-за протяженности длины [трубок].

Намного хуже [мы воспринимаем], когда кто-то одновременно авлирует и кифарит, из-за того, что [одни] звуки смешиваются с другими.

Не меньше это очевидно и в симфониях, ибо получается, что одновременные звуки затмевают друг друга.

<sup>2</sup> Буквально – «бомбиксы». Вообще же «бомбикс» (ὁ βόμβυξ) – главная часть духового инструмента, представлявшая собой трубку цилиндрической формы, которая могла быть различной длины и диаметра, в зависимости от этого и формировался диапазон инструмента.

<sup>3</sup> Об этом жанре см. гл. I, § 1, сектор «д».

свидетельства, способного подтвердить принадлежность этого сочинения Аристотелю. Учитывая популярность произведений философа, трудно отрицать, что за столь длительный семивековой период не могло появиться достаточно много «имитаторов» Аристотеля.

Что же касается тематики текста «О том, что слышится», связанного с проблемами, которые исследуются в данной монографии, то следует отметить, что фактически никаких сведений по историческим аспектам античной музыкальной цивилизации в этом опусе нет. Поэтому есть все основания для его исключения из цикла анализируемых источников<sup>4</sup>.

Значительно сложнее обстоит дело с другим сочинением, также приписываемым Аристотелю, который в большинстве рукописей озаглавлен «Проблемы» (Προβλήματα). Как можно понять по публикациям, мнения ученых об авторстве этого опуса разделились: одни считают его подлинно аристотельским<sup>5</sup>, а другие – «псевдо-аристотельским»<sup>6</sup>.

Часть приверженцев первого направления верит, что «Проблемы» созданы последователями Аристотеля приблизительно в III в. до н. э. Однако с таким же успехом этот трактат можно соотнести и с более поздними последователями философа, которых было достаточно много на протяжении всех столетий Античности, и даже Средневековья. Этот объемный труд состоит из 38 τμήματα («секций»)<sup>7</sup>, среди которых только две посвящены музыке. Одна (*Ps.-Aristot. Probl. XI*) озаглавлена «[Проблемы], которые о звучании» («Ὅσα περὶ φωνῆς»), а другая (*Ibid. XIX*), – «[Проблемы], которые о гармонии» («Ὅσα περὶ ἀρμονίας»).

Предваряя знакомство с этим источником, необходимо отметить, что он написан в вопросоответной форме, весьма распространенной не только в античные времена, но и в византийскую эпоху. А это обстоятельство намного расширяет возможную дату создания данного трактата.

Знакомство с текстом секции XI показывает, что там, так же как и в опусе «О том, что слышится», автор излагает описание исключительно акустических проблем и в таком же смысловом направлении, которое весьма далеко от музыкальной теории.

В качестве единственного исключения может рассматриваться следующий небольшой фрагмент (*Ps.-Aristot. Probl. XI 22*):

Διὰ τί τοῖς μετὰ τὰ σιτία κέκραγόντων ἢ Ὀтчего голос портится у тех, кто вопит  
φωνῆ διαφθείρεται; после [приема] пищи?

<sup>4</sup> Очевидно, именно по этой причине он не является объектом исследования историков музыки. Так, например, он даже не упоминается в таком основательном труде, как *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London, 1978. P. 31–33.*

<sup>5</sup> См., например: *Monro D. On Aristotle, Prob. 19.12. // Journal of Philology 1, 1868. P. 81–97. Bojesen E. De problematis Aristotelis dissertatio. Hafniae: Bianco Luno et Schneider, 1836. Aristotle. Problèmes musicaux d'Aristote. Traduction française avec commentaire perpétuel par Charles-Emile Ruelle. // Revue des études grecques 4, 1891. P. 233–483. Tischer G. Die aristotelischen Musikprobleme. PhD, Berlin, 1902.*

<sup>6</sup> См., например: *Reinach Th. and E. d'Eichthal. Notes sur les problèmes musicaux attribués à Aristote. // Revue des études grecques. 5, 1892. P. 22–52. Studemund, Guilelmus. Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik. Berlin: Reimer, 1897. Stumpf C. Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik. Berlin, 1897.*

<sup>7</sup> Их список изложен в изд.: *Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 282.*

καὶ πάντας ἄν ἴδοιμεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς τοιοῦτους, ἕωθόν τε καὶ νῆσταις ὄντας τὰς μελέτας ποιούμενους.

Мы можем видеть, что всеми упражнениями для голоса<sup>8</sup> актеры, хористы и другие подобные им, – занимаются утром и [во время] постов.

Поскольку никаких свидетельств на эту тему в специальных источниках нет, то в настоящее время трудно сказать, насколько эти сведения соответствуют практике профессиональных певцов в древнем мире. Единственно возможное предположение, касающееся этой информации, сводится к тому, что она является своеобразной популяризацией, известной среди вокалистов всех времен традиции: перед пением нужно принимать пищу весьма умеренно.

Однако, как уже указывалось, это единственная информация секции XI, непосредственно связанная с музыкальной практикой. Более расширенные сведения о музыкально-исторических тенденциях Античности выписаны в секции XIX. Здесь содержатся три тематических направления, непосредственно или косвенно связанных с этой областью.

Одно из них посвящено попытке освоения сложнейшей для Античности музыкально-теоретической проблемы. Так, два параграфа этой секции (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 3–4*) содержат такой текст:

Διὰ τί τὴν παρῦπάτην ἄδοντες μάλιστα ἀπορρήγνυνται, οὐχ ἥττον ἢ τὴν νήτην καὶ τὰ ἄνω, μετὰ δὲ διαστάσεως πλείονος;

Ἦ ὅτι χαλεπώτατα ταύτην ἄδουσι, καὶ αὕτη ἀρχή.

Τὸ δὲ χαλεπὸν διὰ τὴν ἐπίτασιν καὶ πίεσιν τῆς φωνῆς· ἐν τοῦτοις δὲ πόνοσ· πονοῦντα δὲ μᾶλλον διαφθείρεται.

Διὰ τί ταύτην χαλεπῶς, τὴν δὲ ὑπάτην ῥαδίως, καίτοι δίεσις ἐκατέρως;

Ἦ ὅτι μετ' ἀνέσεως ἢ ὑπάτη, καὶ ἅμα μετὰ τὴν σύντασιν ἐλαφρὸν τὸ ἀναχαλᾶν;

Отчего те, которые поют *паргипату*, весьма прерывают [звучание], не менее чем [когда поют] *нэту* и выше, на большой интервал?

Потому ли, что ее поют с наибольшими трудностями, и она предел [музыкального построения]<sup>9</sup>.

Трудность же [происходит] из-за повышения и усиления<sup>10</sup> голоса, а при таких<sup>11</sup> [условиях возникает] напряжение; а то, что напряжено, – весьма искажается.

Отчего ее<sup>12</sup> трудно [петь], а гипату легко, хотя между ними [всего] диесис?

Потому ли, что *гипата* [поется] при понижении и поскольку после напряжения легко расслабление?

Последний вопрос, как и многие другие в этом опусе, представлен в такой форме, которая не требует ответа.

Обратим внимание, что речь идет о взаимоотношениях *паргипаты* и *гипаты*, то есть II и I ступеней в диатоническом (см. Таблицы I, V, VII,

<sup>8</sup> Как известно, «фонаск» (ὁ φωνασκός – «тот, кто упражняет голос») – учитель пения в Древней Элладе и Древнем Риме. А истоки термина «фонаския» (ἡ φωνασκία) восходят к существительному ἡ φωνή – «голос» и глаголу ἀσκεῖν – «упражнять». Так обозначалось занятие упражнениями для голоса ораторами, глашатаями, актерами и певцами.

<sup>9</sup> Об этом комментарии см. далее.

<sup>10</sup> Буквально: «давления»

<sup>11</sup> То есть при трудностях.

<sup>12</sup> Подразумевается *паргипата*.

IX, X, XII) и хроматическом (см. таблицы IV, XII) ладах. Эти звуки отданы друг от друга на полутоновое расстояние, что в процитированном тексте определяется как «диесис». Совершенно очевидно, что контакты между этими двумя звуками отличаются активным «вводноновым притяжением» II ступени в I. Таких отношений между другими ступенями ладово-тетрахордной организации не было. Поэтому автор процитированного текста старается подробнее описать особенности контактов между этими звуками.

Но совершенно очевидно, что ему трудно было передать словами те взаимоотношения звуков, которые он чувствовал. Так, в первом предложении, чтобы объяснить напряженность звучания, он почему-то использует глагол ἀλλορήγνυμι («разрывать», «отрывать», «прерывать»). Возможно, в его слуховом восприятии звучание ступени II чем-то отличалось от предыдущего движения звуков, и поэтому в его сознании возникла такая аналогия. Во втором же предложении автор явно хотел отметить, что движение *par-gipaty* в *gipaty*, характерное для «кадансов»<sup>13</sup>, знаменует собой завершение какой-то части музыкальной формы. И именно в этом значении он использовал существительное ἡ ἀρχή («предел», «конец»), хотя это же слово может указывать на «начало». Поэтому не исключено, что таким способом он указывал на развитие нового раздела музыкальной формы.

Таким образом, есть все основания рассматривать процитированный фрагмент как первую попытку европейского музыковедения описать столь непростое для античной науки о музыке явление, как «вводноновое тяготение».

В XIX секции псевдо-аристотелевских «Проблем» есть несколько разделов, освещающих историю музыкальной терминологии и музыкальных жанров.

Так, в одном из них (Ibid. XIX 25) излагаются бытовавшие исторические воззрения, связанные с появлением столь важного термина античной музыкальной системы, как «меса» (μέση – «средняя», «центральная»):

Διὰ τί μέση καλεῖται ἐν ταῖς ἀρμονίαις,  
τῶν δὲ ὀκτῶ οὐκ ἔστι μέσον;

ἼΗ ὅτι ἐπτὰχορδοὶ ἦσαν αἱ ἀρμονίαι τὸ  
παλαιόν, τὰ δὲ ἐπτὰ ἔχει μέσον.

Отчего *меса* [так] называется в гармониях, хотя среди 8 [звуков] нет среднего?

Потому ли что гармонии были в древности гептахордными, а 7 [звуков] имеют средний.

Автор этого фрагмента, акцентируя внимание своих современников, постоянно обращавшихся к поздней форме музыкальной системы, учитывает ее историческое прошлое. А оно во многом отличалось от поздней ее структуры, куда не входили октавные образования, возникшие значительно позже. В связи с этим он вспоминает об одной из исторически ранних форм системы, состоявшей из двух соединенных тетрахордов (см. Таблицу VII), то есть из 7 звуков, где был центральный звук, получивший свое название «меса» по месту расположения.

В другом разделе той же секции (Ibid. XIX 32) автор «Проблем» обращается к истории возникновения термина, обозначавшего интервал октавы – διὰ πᾶσιν («через все»):

<sup>13</sup> Напомню, что «каданс» (франц. cadence) – заключительный звуковой оборот, завершающий музыкальное построение. Как известно, в каждом музыкальном произведении таких «кадансов» может быть достаточно много, и их число зависит от особенностей музыкальной формы.

Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε;

Ἦ ὅτι ἑπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἴτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νῆτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν, ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ δι' ἑπτὰ γὰρ ἦν.

Таким образом, в этом фрагменте обозначение октавы как термина διὰ πασῶν («через все») объясняется перестройкой музыкальной системы, которую античные теоретики рассматривали как особый струнный инструмент. Из приведенного текста следует, что гептахордная система была заменена на октахордную и благодаря этому якобы возник соответствующий термин, обозначающий октаву («через все [струны]»). Здесь важно отметить несколько аспектов, свидетельствующих о некоторых тенденциях, проявившихся в античных музыкально-исторических воззрениях более поздней эпохи «псевдо-авторов».

Ведь прежде, в период расцвета пифагореизма и даже в более поздние времена, упоминаемая в процитированном фрагменте перестройка музыкальной системы приписывалась Пифагору<sup>14</sup>. В данном же источнике она соотносится с деятельностью знаменитого музыканта – Терпандра. Не исключено, что это некоторый косвенный след сближения античной науки о музыке непосредственно с музыкальной практикой. Ведь при распространении такой тенденции появляются основания рассматривать музыкально-художественные новшества не как результат деятельности ученых, а в качестве творческой работы музыкантов-практиков.

Что же касается описания самого процесса реконструкции системы, изложенной в процитированном фрагменте, то это полная нелепость, не имеющая ничего общего с подлинной трансформацией древней формы системы. Ведь, согласно ряду других, более авторитетных и неанонимных источников<sup>15</sup>, при реорганизации системы никакие звуки не удалялись, а только изменяли свои места. И вообще удаление «триты» и добавление «нэты» – некая бессмыслица, никак не связанная с полученным результатом. Такое недоразумение может являться следствием самых различных причин.

Чтобы завершить обзор музыкально-исторических воззрений, зафиксированных в «Проблемах», нужно также вспомнить уже приводившийся в одном из предыдущих разделов монографии<sup>16</sup> рассказ (Ibid XIX 28). Он посвящен историческому прошлому одного из самых популярных античных музыкальных жанров – «ному». Автор напоминает читателям, что семантика названия этого жанра (οἱ νόμοι – «законы») действительно была связана с историей древнего государства, когда для лучшего запоминания принятых законов они распевались в форме песен.

Другая небольшая группа секций «Проблем» отведена для изложения историко-эстетических воззрений, бытовавших в античные времена.

Отчего [октава] называется «через все», а не по числу [звуков] – «через восемь», как [кварта] – «через четыре» и [квинта] – «через пять»?

Потому ли что в древности было 7 струн. А затем Терпандр, изъяв *триту*, добавил *нэту*, и в соответствии с этим [система] была названа «через все», а не «через восемь», так как было 7 [струн].

<sup>14</sup> См. гл. III, § 4, сектор «а».

<sup>15</sup> См. там же.

<sup>16</sup> См. гл. I, § 1, сектор «д».



Так, в одном из параграфов обсуждается проблема, очевидно, проявляющаяся во все времена и в самых разных музыкальных цивилизациях. Она связана с реакцией на восприятие знакомого и незнакомого музыкально-художественного материала (Ibid XIX 5):

Διὰ τί ἤδιον ἀκούουσιν δόντων ὅσα ἂν προεπιστάμενοι τυγχάνωσι τῶν μελῶν, ἢ ὧν μὴ ἐπίστανται;

Отчего с большим удовольствием слушают, когда поют песни, которые уже приходилось прежде знать, чем те, которые неизвестны?

Πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλος ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοπέου, ὅταν γνωρίζωσι τὸ ἀδόμενον;

Потому ли, что когда больше известно поющее, то это словно очевидное [достижение искомой] цели?

Хотя причина положительного отношения к известной музыке изложена неясно, бытовавшее мнение вполне очевидно. Что же касается объяснения причин такой эстетической оценки, то можно предполагать что в период жизни автора «Проблем» активизировались поиски, которые рано или поздно должны были привести к более конкретному обоснованию такой тенденции.

В анализируемом памятнике продолжалось начатое еще раньше восхваление октавного звучания (Ibid. XIX 14):

Διὰ τί λανθάνει τὸ διὰ πασῶν, καὶ δοκεῖ ὁμόφωνον εἶναι; ...

Отчего октава незаметна и кажется, что она однозвучие? ...

Τὰ γὰρ ἐν τοῖς ὀξέσιν ὄντα οὐχ ὁμόφωνα, ἀλλ' ἀνάλογον ἀλλήλοις διὰ πασῶν.

Ведь между высокими [и низкими звуками] нет однозвучия, а между ними октавная пропорция.

Ἦ ὅτι ὥσπερ ὁ αὐτὸς εἶναι δοκεῖ φθόγγος διὰ τὸ ἀνάλογον· <τὸ δὲ ἀνάλογον> ἰσότης ἐπιφθόγγων; τὸ δὲ ἴσον τοῦ ἐνός.

Потому ли, что из-за пропорции кажется, словно существует один и тот же звук, а пропорция – равенство в звуках? Равенство же [получается] от единства.

Здесь проявляется полная беспомощность античного музыкознания, которое еще не в состоянии понять причины особой слуховой реакции на звучание октавы. Поэтому продолжается объяснение посредством пифагорейского метода, согласно которому подобное восприятие – результат октавной пропорции.

Такой вывод подтверждается еще одним фрагментом из «Проблем» (Ibid. XIX 16):

Διὰ τί ἤδιον τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου;

Отчего антифон приятнее симфонии? ...

...  
ἀνάγκη γὰρ τὴν ἑτέραν ὁμοφωνεῖν, ὥστε δύο πρὸς μίαν φωνὴν γινόμεναι ἀφανίζουσι τὴν ἑτέραν.

Поскольку [при антифоне] необходимо, чтобы другой [звук] был однозвучным, [и] тогда получающиеся два [звука] затмевают друг друга.

Таковы основные музыкально-исторические вопросы, которые пытался осветить автор «Проблем».

## § 2.

### Под именем Никомаха

В некоторых из дошедших до нас рукописях «Руководство по гармонике» (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον) Никомаха Герасского представлено в двух кни-

гах. Первая содержит само «Руководство», а вторая – небольшое сочинение, определяющееся либо как «Вторая книга», либо как «[Сочинение] того же Никомаха» (Τοῦ αὐτοῦ Νικομάχου). Содержание и многие другие аспекты этого опуса говорят, что он является своеобразным комментарием к «Руководству по гармонике». Ведь вряд ли сам Никомах мог представлять свои идеи в такой форме (*Nicom. Excerpta. 3*):

Ὅτι Νικόμαχος τὴν ἀνωτάτην καὶ πρώτην  
χορδὴν ὑλάτην κεκλήσθαι φησὶν ὡς ἐν  
ἐπταφθόγγῳ διαρέων<sup>17</sup>.

Рассуждая, как [обстоит дело] при 7-звучии, Никомах говорит, что самая высокая и первая струна названа *гипатой*<sup>18</sup>.

Это лишь одно из многих доказательств, указывающих на то, что данное сочинение не является опусом Никомаха<sup>19</sup>. Правда, его текст свидетельствует, что в распоряжении создателя был труд Никомаха, который до нас не дошел. Поэтому в нем цитируются разнообразные мнения знаменитого математика, среди которых больше всего параграфов посвящены не музыке, а «гармонии сфер». Но даже анализ этой скромной информации может прояснить некоторые исторические воззрения, бытовавшие в Античности.

Так, например, в заключительной фразе процитированного фрагмента сообщается, что «самая высокая и первая струна названа *гипатой*». В ней скрывается так называемая «загадка гипаты», заключающаяся в том, что самый низкий звук тетрахордного лада получил название «гипаты» (ὑλάτη – «высокая»). Это противоречие обусловлено двумя особенностями методики древней письменной записи музыкальной системы, которая, очевидно, использовалась еще с архаичных времен<sup>20</sup>.

Продолжая обсуждать сведения, изложенные в опусе Псевдо-Никомаха, следует обратиться к одному из них, связанному с историческими представлениями об эволюции музыкальной системы, отражавшей звуковысотные особенности музыкального мышления. Следовательно, изменения, вносимые в систему, отражают обнаруженные новые тенденции музыкального менталитета. Но, как уже указывалось, античные теоретики музыки представляли себе систему как некий своеобразный струнный инструмент, где каждый звук представлен отдельной струной. В результате, в некоторых источниках трудно понять, где речь идет действительно о музыкальной системе, а где – о струнном инструменте. Причем для тех, кто фиксировал изменения такой уже «инструментальной системы», было ясно, что эту реорганизацию могут осуществить только музыканты-практики. Поэтому представленные в источниках данные являются сложным объектом, который трудно осмыслить: то ли это отражение комплекса трансформации в категориях музыкального мышления, то ли это изменение в конструкции инструментов.

В трактате «Того же Никомаха» приводятся сведения, которые явно относятся не к музыкальной системе, а к эволюции музыкальных инструментов (*Nicom. Excerpta. 4*):

<sup>17</sup> Следую конъектуре издателя К. Яна, вместо рукописного διαρέσεων.

<sup>18</sup> Содержание заключительной фразы этого фрагмента обсуждалось в гл. III, § 2, где рассматривались причины несоответствия семантики термина «гипата» и ее высотного положения.

<sup>19</sup> Более подробно эти аргументы представлены в издании: Герцман Е. В. Никомах Герасский среди предшественников, современников и потомков. С. 87–100.

<sup>20</sup> Подробнее об этом см. см. гл. III, § 2.

Ὅτι ὅσοι τῇ ὀγδόῃ χορδῇ προσκαθῆψαν ἑτέρας, οὐ λόγῳ τινί, τῇ δὲ πρὸς τοὺς ἀκροατὰς ψυχαγωγία προήχθησαν.

ὡσπερ δὴ καὶ Πρόφραστός τε ὁ Πιερίτης τὴν ἑνάτην χορδὴν προσκαθῆψε, καὶ Ἰστιαῖος τὴν δεκάτην ὁ Κολοφώνιος, Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος τὴν ἑνδεκάτην, καὶ ἑφεξῆς ἄλλοι.

ἔπειτ' εἰς ὀκτωκαιδεκάτην ἀνήχθη χορδὴν τὸ πλῆθος παρ' αὐτῶν.

Мнение, высказанное в начале этого фрагмента, является результатом самой популярной эстетической оценки, характерной не только для большинства слушателей музыки Античности, но и других музыкальных цивилизаций. Его суть заключается в положительном восприятии традиционной музыки и критическом отношении к всяким новшествам. А увеличение количества струн инструментов, при неиспользовании такого метода музицирования, как «деление струн», является одним из средств расширения его технических и художественных возможностей. Поэтому автор приведенного фрагмента оценивает эти новшества не как результат чего-то «разумного», а как стремление к «удовольствию слушателей».

Конечно, здесь со всей очевидностью, вновь проявляются пифагорейские критерии музыки, согласно которым она должна оцениваться не по слуховым впечатлениям, а по совершенно иным признакам. Кроме того, процитированный отрывок свидетельствует о традиционном уважении к древней музыке, а это не способствовало «оправданию» всяких новшеств, и в том числе увеличению числа струн инструмента.

Одновременно с этим нужно отметить, что Профраст Пиериец и Гистией Колофонский нигде больше не зафиксированы в источниках, тогда как Тимофей Милетский является знаменитым древнеэллиническим музыкантом, с именем которого связаны многие события античной музыки.

Это обстоятельство создает весьма сложную проблему для музыкального антиковедения. Ведь вряд ли кто-то будет сомневаться, что подлинной истории античной музыки не дано знать, кто действительно был первым, увеличившим число струн на конкретном инструменте. Как правило, имя такого музыканта невозможно зафиксировать. Но впоследствии это нововведение приписывалось какому-нибудь знаменитому музыканту, инструмент которого по числу струн соответствовал этому новшеству. Кроме того, список античных струнных инструментов был достаточно велик и разнообразен. Согласно самым общим обзорам, это более 10 инструментов<sup>23</sup>. Поэтому когда в каком-то источнике объявляется о добавлении одной струны, то не всегда понятно, относится ли эта информация к музыкальной системе или к инструменту. А если речь идет об инструменте, то зачастую остается неизвестным, к какому именно струнному инструменту это относится.

Те, которые к 8 струнам добавили другие, [сделали это] не на каком-то разумном [основании], а [струны] были введены ради удовольствия слушателей.

Так и Профраст Пиериец<sup>21</sup> добавил 9-ю струну, и Гистией Колофонский<sup>22</sup> – 10-ю, [а] Тимофей Милетский – 11-ю и другие [добавили] последующие.

Затем ими [их] количество было доведено до 18-й струны.

<sup>21</sup> Пиерия (Πιερία) – область в юго-западной Македонии.

<sup>22</sup> Колофон (Κολοφόν) – крупный ионийский город в Малой Азии.

<sup>23</sup> См. Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.

В результате, прежде чем делать какие-либо выводы, необходимо учитывать все перечисленные обстоятельства. Кроме того, обсуждаемое соображение является только частью воззрения, бытовавшего во времена Античности. Дело в том, что в обширном письменном наследии знаменитого римского писателя, философа и государственного деятеля Аниция Манлия Торквата Северина Боэция (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius), жившего на рубеже Античности и Средневековья, сохранился уникальный трактат «О музыкальном установлении» (*De institutione musica*). В этом фундаментальном сочинении приведены сведения, заимствованные им из трудов древних авторов, многие из которых впоследствии были утрачены. Среди них есть и обсуждаемый нами фрагмент об увеличении струн.

По словам самого Боэция, этот фрагмент заимствован из трактата Никомаха. Поэтому можно предполагать, что Боэций и анонимный комментатор, создавший опус «Того же Никомаха», пользовались одним и тем же опусом. Но при сопоставлении содержания этих двух вариантов текста становится ясно, что у Боэция он значительно шире и демонстрирует общепринятое в Античности мнение, касающееся исторической эволюции некоторых сторон древнего музыкального искусства.

Поэтому для полного его понимания необходимо осмыслить и текст, изложенный в главе трактата Боэция, называющейся «О добавлениях струн и их названиях» (*De additionibus chordarum earumque nominibus. – Boet. De instit. mus. I 20*):

Simplicem principio fuisse musicam Nicomachus refert adco, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit,

ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente ac diatessaron, nihil vero in eis esset in-consonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quattuor constat elementis.

Cuius quadrichordi Mercurius dicitur inventor.

Quintam vero chordam post Coroebus Atyis filius adiunxit, qui fuit Lydorum rex.

Hyagnis vero Phryx sextum his apposuit nervum.

Sed septimus nervus a Terpandro Lesbio adiunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem...

Никомач сообщает, что вначале музыка была простой, так как существовало [только] 4 струны, и так сохранялось вплоть до Орфея.

Поскольку первая и четвертая струны звучали в созвучии октавы, а средние [составляли] между собой и по отношению к крайним [струнам интервалы] квинты и кварты, то нужно думать, что в подражание мировой музыке<sup>24</sup>, которая [также] состоит из четырех элементов<sup>25</sup>, в них ничего не было несозвучного.

Считается, что создатель этого четырехструнного – Меркурий.

Затем Кореб, сын Атиса, который был царем лидийцев, добавил пятую струну.

Фригиец же Гиагнис добавил к ним шестую струну.

А седьмая струна была присоединена Терпандром Лесбосским, нужно думать, для уподобления семи планетам...

<sup>24</sup> «Мировая музыка» (*musica mundana*) – это латинское обозначение знаменитой пифагорейской «гармонии сфер» (ἡ ἀρμονία τῶν σφαιρῶν), звучащей в космосе и возникшей как результат движения планет.

<sup>25</sup> Как известно, в представлении пифагорейцев, эти четыре элемента: земля, вода, воздух и огонь.

His octavam Samius Lycaon adiunxit atque inter paramesen, quae etiam trite dicitur, et paraneten nervum medium coaptavit, ut ipse tertius esset a nete, et paramese quidem vocata est sola, quae post mediam collocabatur.

Prophrastus autem Periotes ad graviorem partem unam addidit chordam, ut faceret totum enneachordum...

Histiaeus vero Colophonius decimam in graviorem partem coaptavit chordam, Timotheus vero Milesius undecimam...

К этим [струнам] Ликаон Самосский присоединил еще между парамесой, называемой также тритой, и паранэтой срединную струну, приспособив [ее] так, что она сама оказалась третьей от нэты и притом единственно [правильно] названной парамесой, которая помещалась после меса...

Профраст же Пиерийский к нижней части [звукоряда] присоединил [еще] одну струну, в результате чего он сделал полный девятиструнный. ...

Гистией же Колофонский к нижней части [звукоряда] приспособил десятую струну, а Тимофей Милетский — одиннадцатую...

Каждый из 10 разделов этого фрагмента включает в себя особое содержание, влияющее на понимание всего цикла информации. Поэтому необходимо осознать смысловой контекст каждого раздела, чтобы можно было установить общую задачу представленной здесь последовательности сообщений.

В начальном упоминании «четырёхструнной музыки», скорее всего, отражено стремление зафиксировать в сознании современников тетраордную структуру, являвшуюся фундаментом музыкального мышления. Ведь без деления всего звукового пространства на квартальные сегменты никто не представлял себе возможность существования самой музыки. А указание на 4 струны являлось весьма удобной формой регистрации основного элемента такой системы – четырехзвукового, но трехступенного образования. Здесь крайние звуки представляют собой некие неизменные устойчивые «границы», словно «оберегающие» внутренние «подвижные» звуки, меняющие свою высоту в различных ладах (см. таблицы III, IV, V).

Следующий абзац описывает высотные положения этих четырех струн, и оказывается, что он является не только напоминанием о тетраорде, как в предыдущем разделе. Здесь он представляет построение устойчивых звуков системы, состоящей из двух тетраордов, отделенных друг от друга тоном, благодаря чему крайние звуки находятся на расстоянии октавы. Если представленная в одном из предыдущих разделов монографии таблица VI отражает полный звуковой набор такой системы, то в данном месте автор указывает только на «звуковые границы» каждого из тетраордов:

ТАБЛИЦА XV

Октава					
кварта		тон		кварта	
гипата	меса	парамеса	нэта		
(ὕψατη)	(μέση)	(παράμεση)	(νήτη)		
квинта			квинта		

Не исключено, что кроме системы здесь подразумевалась еще одна важная сторона, но уже не музыкального мышления, а музыкальной практики. Ведь эта звуковая конструкция содержит систему тех интервалов, которую античное музыкознание определяло как «симфонии»: кварты ( $e - a$ ,  $h - e^1$ ), квинты ( $e - h$ ,  $a - e^1$ ) и октавы ( $e - e^1$ ). А это, как уже обсуждалось<sup>26</sup>, следствие интереса ученых к настройке инструментов. Такое соединение различных аспектов, с одной стороны, тетрахордные нормативы музыкального мышления, а с другой – элементы настройки струнных инструментов, может свидетельствовать о начавшемся сближении теории музыки с музыкальной практикой.

Далее в анализируемом тексте сообщается, что создателем «четырёхструнника» (*quadrichorda*) был вестник богов Меркурий – римский мифологический вариант древнеэллинского создателя лиры Гермеса. Введение этого персонажа как одного из создателей музыки архаичного периода – обычный для античной эпохи метод. Ведь миф и мифологические представления для тех, кто жил тогда, – обычный способ формирования представлений о далеком прошлом, куда уже невозможно «добраться». Поэтому появление Меркурия в данном разделе – дань общепринятой традиции.

Если этот начальный исторический период, согласно сформировавшимся представлениям, находился в руках мифологических героев, то следующие этапы, по сведениям, зафиксированным в обсуждаемом источнике, уже регулировались деятельностью людей.

Одним из них, добавившим пятую струну, согласно приведенному сообщению Боэция, был некий Кореб, сын мифического царя Лидии Атиса (ἼΑτυς, лат. *Atys*). Комментировать эту информацию очень сложно, так как никаких внушающих доверие сведений об этой личности история не сохранила. Иногда исследователи обращают внимание, что в некоторых источниках имя сына Атиса представлено несколько иначе – не Кореб, а Торреб или Тореб (Τόρρηβος, Τόρηβος)<sup>27</sup>. Именно так он упоминается в одном из источников (*Ps.-Plut. De mus.* 15):

Πίνδαρος δ' ἐν Παϊᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης  
γάμοις φησὶ Λύδιον ἄρμονίαν πρῶτον δι-  
δαχθῆναι·

ἄλλοι δὲ Τόρηβον πρῶτον τῇ ἄρμονίᾳ  
χρήσασθαι...

Пиндар же в пеанах утверждает, что впервые лидийский стиль представлен на свадебных торжествах Ниобы<sup>28</sup>.

Другие же [убеждены], что впервые пользовался [этим] стилем Тореб...

На основании этого сообщения можно предполагать, что Кореб-Тореб был музыкантом. Но даже это предположение не меняет ситуацию вокруг обсуждаемой информации, поскольку в ней остается много неизвестного.

Кроме того, сам факт добавления пятой струны к архаичной четырехструнной системе, отражавшей логику музыкального мышления, ничего определенного не говорит. Поэтому можно рассматривать этот акт лишь как добавление струны к инструменту.

<sup>26</sup> См. гл. III, § 2.

<sup>27</sup> См.: Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 446, комментарий 49.

<sup>28</sup> Мифологический трагический персонаж Ниоба – супруга царя Фив Амфиона, гордившаяся тем, что у нее было, согласно одним преданиям, 6 сыновей и 6 дочерей, а по другим – 7 сыновей и 7 дочерей. Она смеялась над богиней Лето, которая родила всего одного мальчика (Аполлона) и одну девочку (Артемиду). За это боги наказали Ниобу и уничтожили всех ее детей.

Еще загадочней оказывается следующее, полностью парадоксальное сообщение, согласно которому знаменитый авлет Гиагнис<sup>29</sup> добавил шестую струну. Даже если этот рассказ рассматривать как косвенное указание на какую-то реконструкцию музыкальной системы, впоследствии приписанной Гиагнису, то это никак не влияет на результат выводов. Единственный из них, который может «оправдать» такое известие, – искажение его содержания в течение длительного периода рукописной жизни, пока он «добирался» до Боэция.

Следующее сообщение касается деятельности выдающегося древнеэллинического кифарода VII в. до н. э. Терпандра Лесбосского, который якобы добавил 7-ю струну. При знакомстве с источниками, касающимися творчества этого музыканта, возникает желание связать это сообщение с информацией, содержащейся в «Паросском мраморе» (Marm. Par. P. 12), где рассказывается об эпохе,

...ἀφ' οὗ Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ὁ Λέσβιος τοὺς νόμους τοῦ<ς κίθ>α<ρ>ω<δικ>ὺς ... <ἐκαινοτό>μησε καὶ τὴν ἔμπροσθε μουσ- ικὴν μετέστρεψεν.	...при которой Терпандр Лесбосский, сын Дердениса, [сочинил] собственные «кифародические номы» и изменил прежнюю музыку.
--	---

Поскольку введением нового жанра не изменяет музыку, то можно предполагать, что информация о добавлении 7-й струны является неким упрощенным уведомлением о происшедших серьезных переменах. При сопоставлении этого свидетельства со структурой музыкальной системы становится ясно, что объявление о 7-й струне могло быть самым непосредственным образом связано со становлением древней гептахордной системы. А она, как известно, была «теоретическим воспроизведением» способности музыкального мышления дифференцировать звуковое пространство на два соединенных тетра хорда (см. таблица VII).

Что же касается добавления 8-й струны, то описание этого процесса в анализируемом источнике повторяет в основном то, что в «Гармоническом руководстве» Никомаха приписывается деятельности самого Пифагора<sup>30</sup>, а в трактате Боэция – некоему Ликаону Самосскому, о котором античные источники хранят полное молчание<sup>31</sup>. Это обстоятельство может свидетельствовать о двух фактах. Во-первых, о том, что содержание источника, которым пользовался Боэций, как сочинением Никомаха, было изменено со времен жизни автора. Во-вторых, не исключено, что в более поздний период (постникомаховский) античной музыкальной цивилизации такие изменения содержания отражают стремление какой-то части древних интеллектуалов изъять из пифагорейских преданий отдельные процессы, связанные с эволюцией музыки.

Последующие процитированные сообщения из трактата Боэция повторяют те сведения, которые зафиксированы в сочинении «Того же Никомаха» и были обсуждены прежде.

Таким образом, есть все основания рассматривать все связанные с именем Никомаха проанализированные данные, как фрагменты анализа истории античной музыки.

<sup>29</sup> О нем см. гл. II, § 3, сектор «а».

<sup>30</sup> См. гл. III, § 4, сектор «а».

<sup>31</sup> В Энциклопедии «Суда» есть статья о «Ликаоне, сыне Пеласга, царе аркадян» (Λυκάων, ὁ Πελάσγου υἱός, βασιλεὺς Ἀρκάδων). Но присутствующая там информация никак не связывает этого Ликаона с музыкой.

### § 3

## Под именем Птолемея

В рукописях, содержащих памятники античного музыкознания, есть небольшое сочинение, озаглавленное «Музыка Птолемея» (Πτολεμαίου Μουσικά). Знакомство с содержанием подлинного трактата Птолемея «Три книги гармоник» свидетельствует о том, что опус, озаглавленный «Музыка Птолемея», не мог написать сам Птолемей. И это несмотря на то, что автор этого анонимного сочинения включает в текст тематические сферы, обсуждаемые в «Трех книгах гармоник».

Так, например, он, как и Птолемей, активно интересуется той проблемой, которая называется «окраской» (χροαί) ладов (*Ps.-Ptolem.* 17), а в некоторых разделах излагаются пропорциональные выражения интервалов, соотносящиеся в тексте с конкретными планетами (*Ibid.* 2). Ведь, согласно пифагорейской теории «гармонии сфер», которую принял с небольшими изменениями Птолемей, звучание, издающееся при движении каждой планеты, зависит от ее массы, от скорости движения и от расстояния до других планет, чаще всего выражавшееся пропорциями, подразумевавшими определенные интервалы.

Но поскольку греческая планетная терминология отличается от впоследствии принятой латинской, то при переводе в квадратных скобках дается соответствующее современное название планеты, и таким же образом указывается конкретный интервал:

Καὶ ἐστὶν ὁ μὲν θ, ἐπόγδοος τοῦ η, σελήνης,	И 9 к 8 – эпогдоос [интервал тона] – для луны.
ὁ ιβ, ἡμιόλιος τοῦ η, ἔρμου,	12 к 8 – гемиольное отношение [то есть квинты] для [планеты] Гермеса [= Меркурия].
ὁ ις, διπλάσιος τοῦ η, ἀφροδίτης,	16 к 8 – двойное отношение [интервал октавы] для [планеты] Афродиты [= Венеры].
ὁ ιη, διπλάσιος τοῦ θ, ἐπόγδοος τοῦ ις, ἡλίου,	18 к 9 – двойное отношение [октавы или] 18 : 16 – эпогдоос [интервал тона] для солнца.
ὁ κα, διπλασιεπίτριτος τοῦ θ, ἄρεος,	24 к 9 – удвоенный эпипитрит [то есть удвоенная кварта] для [планеты] Ареса [= Марса].
ὁ κδ, διπλάσιος τοῦ ιβ, διός,	24 к 12 – удвоенное [октавное] отношение для [планеты] Зевса [= Юпитера].
ὁ λβ, τετραπλάσιος τοῦ η, κρόνου,	32 к 8 – четверное отношение [величиной в 4 октавы] для [планеты] Кρόноса [= Сатурна].
ὁ λς, τετραπλάσιος τοῦ θ, ἀπλανῶν.	36 к 9 – четверное отношение [также в четыре октавы] для неподвижных [звезд].

Но, как указывалось, такое обращение к тематике астронома Птолемея не помогает принять этот опус за подлинно птолемеевский.

Вместе с тем, данный анонимный источник, явно написанный значительно позже эпохи Птолемея, содержит некоторые данные, свидетель-



ствующие о происходившей исторической эволюции отдельных аспектов античного музыкознания. Например, в нем присутствуют такие определения «гармоники» и самой музыки, которые в рассмотренных выше датированных трактатах были невозможны. Чтобы полностью уяснить такие новшества, целесообразно сопоставить дефиниции этих категорий в «Музыке Птолемея» с традиционной их трактовкой, существовавшей с классических времен.

Ведь раньше Аристоксен, давая определение «гармонике», писал (*Aristox. Elem. harm. P. 5*), что

...εἶναι πραγματείαν τῇ τε τάξει πρώτην οὖσαν ἔχουσαν τε δύναμιν στοιχειώδη.

τυγχάνει γὰρ οὖσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν, ταύτης δ' ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν.

...она первая по порядку область [науки о музыке], имеющая значение первоосновы.

Будучи первой среди изучаемых [музыкознанием дисциплин], она направлена на изучение [музыкальных] систем и тоналностей.

А это свидетельство явной гегемонии «гармоники» над остальными дисциплинами, составлявшими науку о музыке: ритмикой и органикой.

Однако в тексте Псевдо-Птолемея «гармоника» представлена совершенно иначе (*Ps.-Ptolem. 7*):

Ἄρμονικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τῆς τοῦ ἡρμωσμένου φύσεως.

Гармоника – теоретическое знание природы того, что гармонизуется.

Даже если ἡ φύσις («природа») здесь понимать не буквально, а как «происхождение», то это ничего не изменит, поскольку сам феномен «гармонизации» представлен весьма абстрактно, без всякого пояснения самого этого понятия. Если его сопоставить с аристоксеновским определением того же самого объекта, то станет ясно, как изменилось его понимание (*Aristox. Elem. harm. P. 76*):

Πάν μὲν γὰρ διήρηται τὸ ἡρμωσμένον εἰς συναφήν τε καὶ διάζευξιν, ὃ γε συνέστηκεν ἐκ πλειόνων ἢ ἐνὸς τετραχόρδου.

Ведь все то, что гармонизовано [и] составлено из многих или одного тетрахорда, – делится на «стык» и «отделение».

Иначе говоря, Аристоксен подразумевал под гармонизацией в смысловых рамках «гармоники» – «омузыкаливание» звукового пространства. Ведь чтобы оно было пригодно для музыкального искусства, требовалась его дифференциация на тетрахордные сегменты. Таким образом, есть основание считать, что во времена Псевдо-Птолемея отношение к понятию «гармонизации» радикально изменилось, а это не могло не повлиять на отношение к «гармонике», как научной дисциплине.

Более того, ее новая трактовка никак не соответствует птолемеевской, которой должен был следовать автор, представляющий свое сочинение как опус самого Птолемея. А ведь трактат знаменитого астронома начинается именно с определения этого феномена (*Ptolem. Harm. I 1*):

Ἄρμονικὴ ἐστὶ δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν.

Гармоника – это воспринимаемая способность различений высоты и низины в звучаниях.

Конечно, это определение весьма скудное, поскольку фиксирует только один начальный аспект «гармоники». Однако, несмотря на это, Псевдо-Птолемей, желая убедить читателей в подлинном авторстве, должен был

следовать ему. Поэтому определение «гармоники» в трактате «Музыка Птолемея» – еще одно доказательство, что это сочинение ему не принадлежит.

Что же касается определения самой музыки, как науки, в анализируемом источнике, то важно зафиксировать явно выраженную тенденцию на связь теоретических аспектов с музыкальной практикой (*Ps.–Ptolem.* 4–5):

Μουσική ἐστὶ ρυθμοῦ καὶ μέλους καὶ πάσης ὀργανικῆς θεωρίας ἐπιστήμη. μουσικὸς δὲ ὁ ἔμπειρος τούτων.

Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ πρεπόντων τε καὶ μὴ πρεπόντων, ἐν μέλεσσι τε καὶ ρυθμοῖς συντείνουσα πρὸς ἡθῶν κατασκευήν.

Музыка – это знание ритма, мелоса и любого инструментального учения, а музыкант – знаток их.

Музыка – теоретическое и практическое знание того, что подобает и не подобает для совершенного и инструментального мелоса, [знание], направляющееся к созданию [соответствующих] этосов в мелосах и ритмах.

Эти несколько предложений освещают два аспекта музыки. Если в первом внимании сосредоточено на знании теоретических нормативов ритма, звуковысотного материала (определяющегося здесь как «мелос») и «органики» (то есть учения об инструментах), то во втором предложении теория уходит на «задний план» и указываются важнейшие стороны уже музыкальной практики.

Упомянутый здесь «совершенный мелос», по общепринятым изданным в Античности воззрениям, является, как уже указывалось<sup>32</sup>, сложным иерархическим объединением трех искусств, посредством которых с древнейших времен осуществлялись самые популярные музыкальные жанры. Следовательно, здесь Псевдо-Птолемей не представляет ничего нового.

Однако дальнейшее упоминание «инструментального мелоса» является свидетельством серьезных изменений, происшедших в музыкальной практике. Ведь как уже указывалось<sup>33</sup>, на протяжении длительного исторического периода автономные жанры инструментальной музыки не существовали. Это было следствием низкого уровня способностей слушателей воспринимать музыкальные образы без поющего текста. Тогда инструментальная музыка использовалась лишь в качестве «прикладных жанров», то есть в качестве сопровождения шествий, танцев, похоронных мероприятий и т. д.

Но совершенно очевидно, что в анализируемом источнике речь идет действительно о «суверенной» инструментальной музыке (*ὀργανικὸν μέλος* – «инструментальный мелос», то есть «инструментальная музыка»).

Не случайно вслед за этой информацией автор упоминает такую важную эстетическую категорию, как «этос» (*τὸ ἦθος*). Анализ соответствующих источников, тематика которых связана с инструментальной музыкой, показывает, что когда этот термин употребляется в значениях «нрав», «обычай», «характер», то это относится к характеристике ее музыкальных образов. Именно поэтому Аристотель утверждал (*Aristot. Polit.* VIII 6 8 1340a 40 – 1340b 5), что в музыке (*τὸ μέλος*) присутствует «подражание этосам» (*μιμήματα τῶν ἡθῶν*), то есть образам разных людей.

Следовательно, одна из важнейших информации, зафиксированных в «Музыке Птолемея», – косвенное свидетельство того, что инструментальная музыка начала включаться в музыкальную жизнь Античности.

<sup>32</sup> См. гл. I.

<sup>33</sup> См. там же.

Но в этом же источнике изложено и другое, не менее важное сообщение, которое частично приоткрывает «завесу», относящуюся уже не к музыкальной практике, а к античной науке о музыке.

Чтобы понять эту историческую переменную, нужно вспомнить, что в древние периоды, как уже указывалось, по бытовавшим представлениям, ритмика музыки полностью зависела от поэтической структуры распеваемого текста. А известная попытка Аристоксена, стремившегося обратить внимание на эту проблему путем введения в научный обиход идеи о «хроносе протосе», согласно которой ритмическая структура музыкального материала обусловлена системой зависящей от длительностей звуков, осталась не востребованной.

И только в анонимном трактате «Музыка Птолемея» впервые встречается фрагмент, где сообщается, что в каждом искусстве используются самостоятельные формы ритмики (*Ps.-Ptolem.*20):

Τρία εἰς τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις σωματικῆ,

Существует три ритмизируемых [искусства] – слово, музыка [и] телесное движение.

ὥστε διαίρησει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις·

Так, слово разделяется его частями – буквами, слогами, словами и всеми такими [категориями].

τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν·

Музыка же [разделяется длительностями] ее звуков и интервалов.

ἢ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος.

А движение тела – [длительностью] фигур и поз, а если случается, [то и] какой-то такой же частью движения.

περὶ τούτοις ἐστὶν ὁ ῥυθμός.

Благодаря этим [делениям длительностей] и существует ритм.

Этот текст свидетельствует о том, что постепенно стало осознаваться своеобразие ритмических образований в каждом из искусств. Но музыковедению еще предстояло понять, что происходит с ритмикой после преобразования жанров, когда меняется гегемония художественного цикла. Например, как осуществляется ритмика поющего текста при гегемонии уже не слова, а музыки. Но в «Музыке Птолемея» эта тематика уже не затрагивается.

Во всяком случае, содержание этого небольшого анонимного источника говорит о некоторых исторических переменах. Вообще материал данной главы показывает, что и анонимные источники в состоянии способствовать расширению научного кругозора, освещающего историю античной музыки. Хотя отсутствие данных о времени их создания не дает возможности осмыслить этот материал в хронологической перспективе.

## § 4.

### Последователь Аристоксена

В рукописных собраниях источников, тематика которых посвящена музыкально-теоретическим памятникам Античности, нередко встречается трактат под названием «Введение в гармонику» (*Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ*). В одних манускриптах он приписывается знаменитому математику III в.

до н. э. Евклиду (Εὐκλείδης), в других – никому не известному Зосиму (Ζῶσιμος), а в третьих – такому же неизвестному Клеониду (это имя присутствует в рукописях с различными написаниями: Κλεονείδης, Κλεονίδης, Κλεωνίδης)<sup>34</sup>. Поэтому перед музыкальным антиковедением еще в XIX в. возникла серьезная проблема, требовавшая правильного решения, что было осуществлено только частично. Выход из сложившегося положения был найден с помощью сопоставления текста «Введения в гармонику» с сочинениями, приписываемыми в рукописях Зосиму и Евклиду.

Имя Зосима в рукописях связано с сочинением, которое не озаглавлено, но, судя по тексту, как будто связано с музыкальными инструментами. Однако, при непосредственном знакомстве с ним, каждый исследователь впадает в некую профессиональную «прострацию». Чтобы почувствовать это, достаточно ознакомиться с одним фрагментом данного текста (*Ps.-Zosimus*. 2–3):

ᾠσπερ δὲ τεσσάρων ὄντων μουσικῶν γενικωτάτων στοχῶν, Α Β Γ Δ, γίνονται παρ' αὐτῶν τῷ εἶδει διάφοροι στοχοὶ κδ',

κέντροι καὶ ἴσοι καὶ πλάγιοι, καθαροὶ τε καὶ ἄηχοι <καὶ παράηχοι>...

Καὶ τὸ αὐλούμενον ἅπαν ἢ κιθαρῖζόμενον ἐστὶν ἢ ἀπὸ τῶν τεσσάρων συγκείμενον στοχῶν, ἢ ἀπὸ τῶν τριῶν, ἢ ἀπὸ τῶν δύο μόνων, ἢ ἐξ ἑνός.

Καὶ ὅταν ἐκ τῶν τριῶν ὑπάρχη συγκείμενον, ἐξ ἀνάγκης ἐστὶν ἢ ἀπὸ ἑνός, καὶ δύο, καὶ τριῶν, ἢ ἀπὸ δύο καὶ τεσσάρων καὶ ἑνός: ἢ ἀπὸ τεσσάρων καὶ ἑνός, καὶ δύο.

Καὶ ὁπόταν ἢ ἀπὸ δύο συγκείμενον τὸ μέλος πάντως, ἢ ἀπὸ ἑνός καὶ δύο ἐστὶν, ἢ ἀπὸ δύο καὶ τριῶν, ἢ ἀπὸ γ' καὶ δ', ἢ ἀπὸ τεσσάρων καὶ ἑνός, ἢ ἀπὸ ἑνός καὶ γ' ἢ ἀπὸ δύο καὶ τεσσάρων, ἢ ἀπὸ ἑνός καὶ δύο...

Καὶ ὅταν δὲ ἀπὸ μόνου συντεθῆ στοχοῦ ἑνός, ὁμολογούμενον ἢ ἀπὸ ἑνός ἐστὶν ἢ ἀπὸ δύο ἢ ἀπὸ τριῶν ἢ ἀπὸ τεσσάρων καὶ ἄλλως εἶναι ἀδύνατον.

И это только небольшой фрагмент, который способствует появлению бесконечного множества безответных вопросов. Очевидно, именно по этой причине неизвестно ни одной публикации, посвященной музыковедческому анализу данного источника.

Что же касается его сопоставления с «Введением в гармонику», то совершенно ясно, что это два разных сочинения не только по тематике, но и по

Так как существуют четыре родовых музыкальных элемента – 1, 2, 3, 4, – то из них образуется 24 различных по виду элементов:

«пронзительные [звуки]», «равно-[звучные]», «колеблющиеся», «чистые», «беззвучные», «рядом звучащие»...

Все, играемое на авлосе или кифаре, состоит из 4-х элементов или из 2-х, или из 1-го.

И когда оно оказывается организованным из трех [элементов], то обязательно из 1-го, 2-го, 3-го или из 2-го, 4-го, 1-го, либо из 4-го, 1-го, 2-го.

И если весь мелос составлен из двух [элементов], то либо из 1-го и 2-го, либо из 2-го и 3-го, либо из 3-го и 4-го, либо из 4-го и 1-го, либо их 1-го и 3-го, либо из 2-го и 4-го, либо из 1-го и 2-го...

И если он составлен только из одного элемента, то, естественно, – либо из 1-го, либо из 2-го, либо из 3-го, либо из 4-го, а иначе невозможно.

<sup>34</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 276–278.

методу изложения материала. Поэтому не было никаких оснований даже предполагать, что «Введение в гармонику» было создано Зосимом.

К аналогичному выводу пришли и исследователи после сопоставления «Введения в гармонику» с приписываемым Евклиду «Делением канона».

Ведь его содержание полностью соответствует пифагорейской концепции интервалов, тогда как большинство самых важных разделов «Введения в гармонику» следуют традиции Аристоксена<sup>35</sup>. А, как уже указывалось, это были два важнейших, но различных направления античного теоретического музыкознания, которые постоянно конфликтовали между собой. Более того, в письменных памятниках не зафиксировано ни одного источника, в котором бы совмещались оба эти направления.

Поэтому выводы исследователей были очевидными: ни Евклид, ни Зосим не могли быть авторами «Введения в гармонику». Для окончательного решения этой проблемы оставалось только имя Клеонида, от которого не сохранилось ничего, кроме текста «Введения в гармонику». Поэтому не оставалось другого выхода, как признать автором этого опуса Клеонида<sup>36</sup>. Такое мнение существовало уже со второй половины XIX столетия<sup>37</sup>.

Более того, некоторые исследователи даже склонны считать, что «Введение в гармонику» было создано в II в. Так, например, в одной энциклопедии пишется; «Musical theorist placed in the 2nd cent. A. D.; nothing is known of his life»<sup>38</sup>. При знакомстве с такими публикациями приходится удивляться: если о жизни Клеонида ничего не известно, то на каком основании установлено, что он жил во II в.? Поэтому самым справедливым пока остается вывод, согласно которому время создания «Введения в гармонику» неизвестно. Хотя есть все основания утверждать, что эпоху Аристоксена отделяло от времени жизни Клеонида много столетий. Об этом свидетельствует сопоставление методов освещения одних и тех же тематических аспектов в сочинениях этих авторов.

При анализе трактата Клеонида (пока приходится так условно называть создателя этого опуса) необходимо прежде всего представить доказательства аристоксеновского направления. Этого требует не только обоснование данного источника как сочинения приверженца Аристоксена, но и осмысление того, как воспринимались аристоксеновские концепции последующими поколениями музыковедов. Например, в трактате Клеонида букваль-

---

<sup>35</sup> См. далее.

<sup>36</sup> Jan K. Die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides. Landsberg, 1870. *Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ*. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P. 114–144.

<sup>37</sup> L'Introduction harmonique de Cléonide. La division du canon d'Euclide le géometre. *Canons harmoniques de Florence*. Traduction française avec commentaire perpétuel par Ch.-Em. Ruelle. Paris, 1884 (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 3). *Introductio harmonica // Euclid. Phaenomena et scripta musica*. Ed. H. Menge. Leipzig, 1916. S. 186–223. *Euclides*. Harmonic introduction // *Source Readings in Music History*, selected and annotated by O. Strunk. New York, 1950. P. 34–46. *Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ*. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P. 114–144. *Клеонид*. Гармоническое введение. Пер. А. В. Русаковой // *От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. По материалам научной конференции 24 февраля 2005 г.* Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2006. С. 286–314.

<sup>38</sup> *Michaelides S.* The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. London 1978. P. 67.

но повторяется аристоксеновская трактовка отличия музыкального звука от немusicalного (*Cleon. Isag. 2*):

...κινήσεις εἰσὶ δύο, ἡ μὲν συνεχῆς τε καὶ λογικὴ καλουμένη, ἡ δὲ διαστηματικὴ τε καὶ μελωδική.

ἡ μὲν οὖν συνεχῆς κίνησις τῆς φωνῆς τὰς τε ἐπιτάσεως καὶ τὰς ἀνέσεις ἀφανῶς ποιεῖται μηδαμοῦ ἰσταμόνη ἢ μέχρι σιωπῆς.

ἡ δὲ διαστηματικὴ κίνησις τῆς φωνῆς ἐναντίως κινεῖται τῇ συνεχεῖ.

μονὰς τε γὰρ ποιεῖ καὶ τὰς μεταξὺ τούτων διαστάσεις, ἐναλλάξ αὐτῶν ἐκάτερον τιθεῖσα.

τὰς μὲν οὖν μονὰς τάσεις καλοῦμεν, τὰς δὲ μεταβάσεις τὰς ἀπὸ τάσεων ἐπὶ τάσεις διαστήματα.

τὰ δὲ ποιῶντα τὴν τῶν τάσεων διαφορὰν ἐπίτασις ἐστὶ καὶ ἀνεσις, ἀποτέλεσμα δὲ τούτων ὀξύτης καὶ βαρύτης.

τὸ μὲν γὰρ δι' ἐπιτάσεως γινόμενον εἰς ὀξύτητα ἄγει, τὸ δὲ δι' ἀνέσεως εἰς βαρύτητα.

Этот текст полностью повторяет концепцию Аристоксена по данному вопросу, которая обсуждалась в одном из предыдущих разделов монографии<sup>39</sup>. И таких фрагментов в трактате Клеонида достаточно много.

Однако особый интерес представляет та информация, которая свидетельствует если не об эволюции аристоксеновских воззрений, то хотя бы об их изменениях, вызванных музыкально-историческими обстоятельствами. Более того, в сочинении Клеонида представлены также и те аспекты профессиональных идей Аристоксена, которые в дошедших до нас его сочинениях отсутствуют. Эти материалы, конечно, представляют особый интерес.

Поэтому целесообразно начать такой обзор с анализа той тональной системы, которая, по утверждению Клеонида, запечатлена в одном из утраченных впоследствии трудов Аристоксена: «Согласно Аристоксену существует 13 [«тональностей»] (εἰσὶ δὲ κατὰ Ἀριστόξενον δεκατρεῖς. – *Cleon. Isag. 12*). Иначе говоря, по сведению этого источника, во времена Аристоксена функционировала та музыкальная система, которую он и зафиксировал:

ὑπερμικρολύδιος καὶ ὑπερφρύγιος καλοῦμενος.

ὁ μυξολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὧν ὁ ὀξύτερος καὶ ὑπεριάστιος καλεῖται, ὁ δὲ βαρύτερος καὶ ὑπερδῶριος.

λύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὧν ὁ βαρύτερος κα αἰόλιος καλεῖται.

...Существует два движения: одно постоянное, называемое также разговорным, другое – интервальное и мелодическое.

Постоянное движение голоса создает повышения и понижения незаметно, нигде не задерживаясь, вплоть до [наступления] молчания.

Интервальное же движение голоса движется противоположно постоянному.

Ведь оно создает остановки и интервалы между ними, устанавливая каждое из них поочередно.

Остановки мы называем высотностями, а переходы от высотностей к высотностям – интервалами.

А то, что создает отличие высотностей, – повышение и понижение, а их результат – высота и низина.

При этом то, что создается посредством повышения, ведет в высоту, а посредством понижения – в низину.

Гипермиксолидийская [тональность], называемая также гиперфригийской.

Две миксолидийские, более высокая и более низкая, среди которых более высокая называется и гипернионийской, а более низкая – гипердорийской.

Две лидийские, более высокая и более низкая, среди которых более низкая называется также эолийской.

<sup>39</sup> См. гл. III, § 2.

φρύγιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ ἰάστιος καλεῖται.

δώριος εἷς.

ὑπολύδιοι δύο, ὀξύτερος καὶ βαρύτερος, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ ὑποαιόλιος καλεῖται.

ὑποφρύγιοι δύο, ὦν ὁ βαρύτερος καὶ ὑποιάστιος καλεῖται.

ὑποδώριος.

Τούτων μὲν ὁ ὀξύτατος <ὑπερμιξολύδιος, βαρύτερος δὲ ὁ><sup>40</sup> ὑπὸ δώριος<sup>41</sup>.

οἱ δὲ ἐξῆς οἱ ἀπὸ τοῦ ὀξύτατου μέχρι τοῦ βαρυτάτου ἡμιτονίῳ ἀλλήλων ὑπερέχοντες, παράλληλοι δὲ δύο καὶ ἡμιτονίῳ<sup>42</sup>.

ἀναλόγως δὲ ἐξεῖ καὶ ἐπὶ τῆς τῶν λοιπῶν τόνων διαστάσεως.

ὁ δὲ ὑπερμιξολύδιος τοῦ ὑποδώριου τῷ διὰ πασῶν ἐστὶν ὀξύτερος.

Две фригийские, более высокая и более низкая, среди которых более низкая называется также ионийской.

Одна [тональность] дорийская.

Две гиполидийские, более высокая и более низкая, среди которых более низкая называется также гипозолийской.

Две гипофригийские, среди которых более низкая называется также гипоионийской.

[Одна тональность] гиподорийская.

Среди этих [тональностей] самая высокая – <гипермиксолидийская, а> самая низкая – гиподорийская.

Последующие [тональности], от самой высокой до самой низкой, превышают друг друга на полутон, а параллельные – на два с половиной тона.

Соответственно получается и относительно расстояния между остальными тональностями.

Гипермиксолидийская же выше гиподорийской на октаву.

Чтобы понять логику представленной здесь тональной последовательности, необходимо, прежде всего, осмыслить тот принцип ее организации, который лежал в основе античного ладового мышления. Ведь особенности тональной системы любой музыкальной цивилизации являются следствием ладовой логики, функционирующей в конкретную эпоху.

Как уже указывалось<sup>43</sup>, трехступенное ладово-тетраходное мышление Античности с ранних времен должно было оперировать тремя тональностями, поскольку каждая из ступеней имела возможность стать исходным звуком определенной тональности. Именно поэтому античные гармоники были убеждены (*Ptolem. Harm. II 6*), что в древности

...μόνους γὰρ ᾔδεισαν τὸν τε δώριον καὶ τὸν φρύγιον καὶ τὸν λύδιον...

...знали только дорийскую, фригийскую и лидийскую [тональности]<sup>44</sup>...

Но так как этой трехтональной организации нужно было функционировать в достаточно широком диапазоне звукового пространства, систематизированного не одним, а несколькими тетраходами, то должна была

<sup>40</sup> Такова публикация в издании К. Яна (*Jan K. von. Musici scriptores graeci. Leipzig 1895. P. 204*).

<sup>41</sup> Конечно, традиционное написание – ὑποδώριος.

<sup>42</sup> Принимаю редакцию Дж. Соломона (*Solomon J. Cleonides: ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, University of North Carolina at Chapel Hill. 1980. P.344 – 346*), поскольку при рукописном trihmiton...J (*на трехполутоний*) получается полный абсурд, не соответствующий содержанию всего предыдущего текста.

<sup>43</sup> См. предыдущий параграф.

<sup>44</sup> Этот фрагмент уже цитировался (см. § 3 данной главы), но поскольку его содержание важно сопоставить с обсуждаемой здесь системой тональностей, он повторен.

сформироваться определенная система, первоначально состоящая из трех соединенных тетрахордов. В форме таблицы ее можно представить такой:

Ступени и расстояния между ними	Названия звуков	Названия тональностей
I	гипата ὕπατη	гипермиксолидийская ὑπερμικsolύδιος
1 т.		
III	лиханос λιχανός	гиперлидийская ὑπερλύδιος
1 т.		
II	паргипат παρυπάτη	гиперфригийская ὑπερφρύγιος
½ т.		
I	гипата ὕπατη	гипердорийская ὑπερδώριος.
1 т.		
III	лиханос λιχανός	лидийская λύδιος
1 т.		
II	паргипата παρυπάτη	фригийская φρύγιος
½ т.		
I	гипата ὕπατη	дорийская δώριος
1 т.		
III	лиханос λιχανός	гиполидийская ὑπολύδιος
1 т.		
II	паргипата παρυπάτη	гипофригийская ὑποφρύγιος
½ т.		
I	гипата ὕπατη	гиподорийская ὑποδώριος

Однако в приведенном фрагменте описанная тональная система отражает уже новый этап ладовой эволюции, который в новоевропейской теории музыки получил название «хроматизации» (от греч. глагола χρωματίζω – «окрашивать»). Это «окрашивание» в каждой музыкальной цивилизации представляет собой появление новых звуков внутри ладового объема. Причем, они возникают в тех местах, где в традиционной ладовой последовательности присутствуют достаточно широкие интервальные расстояния. Так, например, в традиционной диатонической форме трехступенная последовательность представляла собой два звука («паргипата» и «лиханос»), отделенных от смежных ступеней интервалами тона, а один – расстоянием полутона. Процесс хроматизации способствовал заполнению этих тоновых дистанций, благодаря их дифференциации на полутоны, вследствие чего и появились новые звуки



Если первоначальная диатоническая ладовая форма представляла собой трехступенную последовательность:

I	гипата ὕπατη	гипердорийская δῶριος
1 т.		
III	лиханос λιχανός	лидийская λύδιος
1 т.		
II	паргипата παρυπάτη	фригийская φρύγιος
½ т.		
I	гипата ὕπατη	дорийская δῶριος

то хроматизация способствовала появлению между тоновыми расстояниями новых звуков, которым античная теория музыки не дала названий. Однако, когда новые звуки стали исходными для новых тональностей, то их названия не должны были нарушать древнюю ономастику. На основании этой вполне естественной логики, старые тональные названия должны были остаться за теми ступенями, к которым они были «привязаны» прежде. При такой ситуации новые названия оставались при тональностях, раньше отсутствовавших в системе (как все неизвестное обозначается знаком X, так и здесь определены звуки, не получившие своего названия):

I	гипата ὕπατη	гипердорийская δῶριος
1/2 т.		
	X	эолийская αἰόλιος
1/2 т.		
III	лиханос λιχανός	лидийская λύδιος
1/2 т.		
	X	ионийская ἰάστιος
1/2 т.		
II	паргипата παρυπάτη	фригийская φρύγιος
1/2 т.		
I	гипата ὕπατη	дорийская δῶριος

Однако, согласно процитированному фрагменту Клеонида, в системе, зафиксированной Аристоксеном, распределение названий произошло иначе. Чтобы не загружать текст еще одной полной таблицей, здесь представлена только одна тональная последовательность, исходные звуки которой ограничены одним тетраордом:

I	гипата ὕπάτη	гипердорийская ὑπερδῶριος
$\frac{1}{2}$ T.		
	X	лидийская λύδιος
$\frac{1}{2}$ T.		
III	лиханос λιχανός	эолийская αἰόλιος
$\frac{1}{2}$ T.		
	X	фригийская φρύγιος
$\frac{1}{2}$ T.		
II	паргипата παρυπάτη	ионийская ἰάστιος
$\frac{1}{2}$ T.		
I	гипата ὕπάτη	дорийская δίριος

В результате получилось так, что «старые» тональности оказались на новых безымянных звуках, а новые тональности заняли традиционные места.

Первая мысль, возникающая при знакомстве с такой ситуацией, заставляет рассматривать ее как недоразумение, возникшее в результате искажений дошедшего до нас аристоксеновского текста. Однако знакомство с источниками заключительного периода истории античной музыкальной цивилизации, где активно функционировала нотация с тем же порядком ономастики, что и в системе, приписываемом Аристоксену, заставляет изменить свое мнение. Следовательно, существовали определенные причины, вызвавшие необходимость такой «перестройки». Поэтому музыкальному антиковедению необходимо исследовать эту проблему.

Вместе с тем, анализируемый текст трактата Клеонида является еще одним доказательством тетракордного мышления, поскольку автор обращает внимание на то, что тональности, которые он называет «параллельными» (παράλληλοι), отстоят друг от друга на два с половиной тона, то есть на интервал квинты. Следовательно, в описываемой тональной системе есть несколько групп «параллельных» тональностей:

- гиподорийская, дорийская и гипердорийская;
- гипофригийская, фригийская и гиперфригийская;
- гиполидийская, лидийская и гиперлидийская.

Это означает, что в данных тональностях однономерные звуки выполняют одинаковые ладовые функции. Следовательно, переход из одной такой тональности в «параллельную» не является модуляцией в полном смысле этого понятия, а представляет собой лишь смену регистра (подобно тому как это происходит в современной музыкальной цивилизации при «модуляции»<sup>45</sup> на интервал октавы).

Сейчас трудно сказать, понимали ли античные музыковеды и музыканты эту особенность «параллельных» тональностей. Но уже тот факт, что они

<sup>45</sup> Этот термин обрамлен кавычками, поскольку со строго научной точки зрения такая перемена не является тональной модуляцией.

присваивали им особое название, говорит о начале осмысления специфики таких тоналностей.

Продолжая изучать сведения трактата Клеонида, представленные в качестве идей Аристоксена, необходимо остановиться на той музыкально-теоретической категории, которую называли «окраской» (ἡ χροῖα) ладов. Аристоксен связывал ее с изменениями высотных уровней «подвижных» звуков тетрахордов («паргипат» и «лиханосов»). Поэтому, по его мнению, «окраска» зависит от «диапазонов» (οἱ τόποι), которые проходят эти звуки (*Aristox. Elem. harm. P. 30*):

περὶ μὲν οὖν τῶν ὅλων τόπων λιχανοῦ τε  
καὶ παρυπάτης οὕτως ὠρίσθω,

Пусть будет так установлено относительно всех диапазонов лиханоса и паргипаты.

περὶ δὲ τῶν κατὰ <τὰ><sup>46</sup> γένη τε καὶ τὰς  
χροῖας λεκτέον.

[Поэтому] необходимо сказать и о том, что касается ладов и [их] окрасок.

Таким образом, под понятием «окраска лада» Аристоксен, как и другие теоретики, понимал слуховое впечатление, получаемое от интервального устройства конкретной ладовой формы. Если верить сообщению, изложенному в трактате Аристоксена, то эту проблему никто до него среди гармоников не рассматривал. Рассказывая о своих современниках и предшественниках, он писал (*Ibid. P. 44*):

οὔτε γὰρ κατὰ πᾶσαν χροῖαν ἐκάσ-  
του τῶν γενῶν διησθάνοντο διὰ τὸ μῆτε  
πάσης μελοποιίας ἔμπειροι εἶναι μῆτε  
συνειθίσθαι περὶ τὰς τοιαύτας διαφορὰς  
ἀκριβολογεῖσθαι·

Ведь они не распознавали каждую окраску всякого из ладов, поскольку были несведущими в каждой [разновидности] мелопеи<sup>47</sup> и не были приучены точно определять такие отличия.

οὔτ' αὐτὸ πως τοῦτο κατέμαθον ὅτι τόποι  
τινὲς ἦσαν τῶν κινουμένων φθόγγων ἐν  
ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς.

Поэтому они не заметили даже того, что при отличиях ладов существовали некие диапазоны «подвижных» звуков.

Если сопоставить это сообщение Аристоксена с другими свидетельствами, то можно предполагать, что во время его жизни эту проблему изучал также его современник – пифагореец Архит<sup>48</sup>. Ведь в трактате Птолемея приведены архитовские варианты акустического устройства ладов (*Ptolem. Harm. II 14*). Однако позже эта тема «окрасок» лада стала весьма распространенной, о чем свидетельствует не только трактат Птолемея, но и текст Клеонида. В последнем подробно описывается интервальная структура целой серии ладовых образований, которые нередко рассматривались как некая окраска музыкального материала.

Чтобы была возможность понять происшедшие исторические изменения в трактовке этой сложной темы, целесообразно сопоставить ее освещение во времена Аристоксена и в значительно более позднюю эпоху Клеонида. Поскольку речь идет о разнообразных интервалах ладовых образований, создававших у современников впечатление различных «окрасок», то пре-

<sup>46</sup> Впервые это уточнение появилось в издании Маркварда, о котором уже несколько раз упоминалось на страницах данной монографии.

<sup>47</sup> То есть мелодической организации.

<sup>48</sup> Хотя этот раздел монографии посвящен трактату Клеонида, как последователю Аристоксена, для определения судьбы его научных идей приходится привлекать другие источники.

жде всего нужно установить, какие интервальные величины, по мнению Аристоксена, использовались с этой целью (*Aristox. Elem. harm.* P. 57):

Τῶν δὲ τοῦ τόνου μερῶν μελωδεῖται τὸ ἥμισυ, ὃ καλεῖται ἡμιτόνιον,

καὶ τὸ τρίτον μέρος, ὃ καλεῖται διέσις χρωματικὴ ἐλαχίστη,  
καὶ τὸ τέταρτον, ὃ καλεῖται διέσις ἐναρμόνιος ἐλαχίστη  
τούτου δ' ἐλαττον οὐδὲν μελωδεῖται διάστημα.

Среди частей тона в музыке используются: половина, которая называется полутоном;

третья часть, которая называется наименьшим хроматическим «диесисом»<sup>49</sup>; и четверть [тона], которая называется наименьшим энгармоническим «диесисом»

Ни один интервал меньше его в музыке не используется.

Таким образом, эти три интервала являлись наименьшими в каждом из перечисленных ладов:

$\frac{1}{2}$  тона – полутон в диатонике;

$\frac{1}{3}$  тона – наименьший хроматический «диесис»;

$\frac{1}{4}$  тона – наименьший энгармонический «диесис».

Совершенно очевидно, что такая методика образования малых интервалов была заимствована Аристоксеном у пифагорейцев.

Как покажет в дальнейшем текст Аристоксена, они использовались так же, как единица измерения более крупных интервальных величин. В этом можно убедиться при знакомстве с описанием каждой ладовой разновидности.

Представляя две формы диатоники, Аристоксен писал (*Aristox. Elem. harm.* P. 64):

εἰσὶ δὲ δύο διατόνου διαρέσεις, ἥ τε τοῦ μαλακοῦ καὶ ἡ τοῦ συντόνου.

μαλακοῦ μὲν οὖν ἐστὶ διατόνου διαίρεσις ἐν ἧ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης ἡμιτονιαῖον ἐστὶ,

τὸ δὲ παρυπάτης καὶ λιχανοῦ τριῶν διέσεων ἐναρμονίων,

τὸ δὲ λιχανοῦ καὶ μέσης πέντε διέσεων

συντόνου δὲ ἐν ἧ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης ἡμιτονιαῖον, τῶν δὲ λοιπῶν τονιαῖον ἐκάτερόν ἐστιν.

Существует два деления диатоники – мягкое и напряженное.

Деление мягкой диатоники то, в котором [между] *γипатой* и *парγипатой* полутоновый<sup>50</sup> [интервал],

[между] *парγипатой* и *лиханосом* – [интервал, состоящий] из трех энгармонических «диесисов»,

а [между] *лиханосом* и *месой* – из пяти [таких] «диесисов».

[Деление] напряженной [диатоники] – то, в котором [интервал между] *γипатой* и *парγипатой* полутоновый, а каждый из остальных – тоновый.

Таким образом, «мягкая диатоника» здесь представлена такой интервальной последовательностью:

	$\frac{1}{2}$ т.	$\frac{3}{4}$ т.	$1\frac{1}{4}$ т.
	«гипата» (ὑπάτη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)
	«гипата» (ὑπάτη)		
	I	II	III
			I

<sup>49</sup> Об интервале «диесис» см. гл. III, § 2, сноску 16.

<sup>50</sup> Дословно; «в котором [интервал] *γипаты* и *парγипаты* полутоновый», и в такой форме представлены все упоминающиеся здесь интервалы. В переводе эта деталь греческого текста несколько изменена, так как речь идет не об интервале двух звуков, а об интервальном расстоянии между ними.

а «напряженная диатоника» – традиционной формой этого ладового образования

	$\frac{1}{2}$ т.	1т.	1т.
«гипата» (ὕπατη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«гипата» (ὕπατη)
I	II	III	I

Разница между ними выражалась только в том, что в первом варианте диатоники «лиханос» был ближе к «паргипате» и дальше от верхней «гипаты», и очевидно, именно эта особенность вызывала у современников слуховое ощущение некоторой «мягкости».

Разновидности же хроматики Аристоксен представил так (*Aristox. Elem. harm. P. 63*):

τρεῖς δὲ χρωματικάι, ἢ τε τοῦ μαλακοῦ χρώματος καὶ ἢ τοῦ ἡμιολίου καὶ ἢ τοῦ τονιαίου·

μαλακοῦ μὲν οὖν χρώματος ἐστὶ διαίρεσις ἐν ἣ τὸ μὲν πυκνὸν ἐκ δύο χρωματικῶν διέσεων ἐλαχίστων σύγκειται, τὸ δὲ λοιπὸν δύο μέτροις μετρεῖται, ἡμιτονίῳ μὲν τρεῖς, χρωματικῇ δὲ διέσει ἅπαξ·

ἔστι δὲ τῶν χρωματικῶν πυκνῶν ἐλάχιστον καὶ λιχανὸς αὕτη βαρυτάτη τοῦ γένους τούτου.

Следовательно, «мягкая хроматика» представлялась такой последовательностью:

	$\frac{1}{3}$ т.	$\frac{1}{3}$ т.	$1\frac{5}{6}$ т.
«гипата» (ὕπατη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«гипата» (ὕπατη)
I	II	III	I

Аристоксен обращает внимание, что при всех хроматических разновидностях в данном варианте «лиханос» занимает самое низкое положение по сравнению с его высотой в остальных ладовых образованиях. Не исключено, что «мягкому» восприятию такой ладовой формы способствовала отдаленность ступени III от верхнего ладового устоя.

Хроматика, называемая «полуторной», описывается Аристоксеном так (*Ibid. P. 63*):

ἡμιολίου δὲ χρώματος διαίρεσις ἐστὶν ἐν ἣ τό τε πυκνὸν ἡμιολίον ἐστὶ τοῦ[τ]<sup>51</sup> ἐναρμονίου καὶ τῶν διέσεων ἐκάτερα ἐκάτερας τῶν ἐναρμονίων·

Хроматических же [делений] три: мягкой хроматики, полуторной и тоновой.

Деление мягкой хроматики то, в котором *пикнон*<sup>51</sup> составляется из двух наименьших хроматических диесисов, а остаток определяется двумя единицами измерения: трижды полутоном и один раз хроматическим «диесисом».

Он<sup>52</sup> наименьший среди хроматических пикнонов и [имеет] самый низкий лиханос в этом ладе.

Деление полуторной хроматики то, в котором пикнон является полуторным по сравнению с энгармоническим и каждый из диесисов [полуторный] по сравнению с каждым энгармоническим.

<sup>51</sup> Особенности этой музыкально-теоретической категории уже обсуждались. См. гл. III, § 2.

<sup>52</sup> Пикнон мягкой хроматики.

<sup>53</sup> Так принято во всех изданиях трактата Аристоксена, осуществленных в последние три столетия.

ὅτι δ' ἐστὶ μείζων τὸ ἡμιόλιον πυκνὸν τοῦ μαλακοῦ, ῥάδιον συνιδεῖν, τὸ μὲν γὰρ ἐναρμονίου διέσεως λείπει τόνος εἶναι τὸ δὲ χρωματικῆς.

Легко заметить, что пикнон полуторной [хроматики] больше [пикнона] мягкой [хроматики], ибо первому не хватает до тона энгармонического диесиса, а второму – хроматического.

Как мы видим, самые низкие два интервала (между *гипатой* и *паргипатой*, а также между *паргипатой* и *лиханосом*), образующие *пикноны*, в обоих ладовых разновидностях приводятся в качестве одной величины. Причем, их объем сравнивается с размерами тона. Так, *пикнону* (а иначе – сумме двух нижних интервалов) «полуторной хроматики» не хватает до тона  $\frac{1}{4}$  тона (то есть энгармонического «диесиса»). А при таких исчислениях *пикнону* «мягкой хроматики» не хватает до тона  $\frac{1}{3}$  тона (хроматического «диесиса»).

К сожалению, такое описание «полуторной хроматики», при котором остаются скрытыми два нижних интервала ладово-тетрахордной системы, не дает возможности даже предположительно понять особенности слуховой реакции при восприятии этой ладовой формы.

Самое простое описание в трактате Аристоксена связано с интервальными особенностями «тоновой хроматики» (Ibid. P. 63):

Τονιαίου δὲ χρώματος διαίρεσις ἐστὶν ἐν ἧ τὸ μὲν πυκνὸν ἐξ ἡμιτονίων δύο σύγκειται τὸ δὲ λοιπὸν τριμητόνιον ἐστὶν.

Деление же тоновой хроматики то, в котором *пикнон* составляется из двух полутонов, а остаток равен трехполутонию.

Эта традиционная форма обычной хроматики<sup>54</sup>:

	$\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	$1\frac{1}{2}$ т.
«гипата» (ὕπάτη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«гипата» (ὕπάτη)
I	II	III	I

Последняя из перечисляемых Аристоксеном ладовых форм – энгармония. (Ibid. P. 63):

μία μὲν οὖν τῶν διαίρεσέων ἐστὶν ἐναρμόνιος ἐν ἧ τὸ μὲν πυκνὸν ἡμιτόνιον ἐστὶ, τὸ δὲ λοιπὸν δίτονον.

Значит, одно из делений [тетрахорда] энгармоническое, в котором пикнон составляет полутон, а остаток – *дитон*.

При такой информации совершенно очевидно, что *пикнон*, представленный здесь как полутоновое образование, является суммой двух четвертитоновых интервалов. Поэтому в форме таблицы подобная энгармония приобретает такой вид:

	$\frac{1}{4}$ т.	$\frac{1}{4}$ т.	2 т.
«гипата» (ὕπάτη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«гипата» (ὕπάτη)
I	II	III	I

Весь этот комплекс сведений, изложенный в трактате Аристоксена, подтверждает выше представленные наблюдения: все интервальные величины заимствованы из теории пифагорейцев. Поэтому важно узнать, как излагались эти «хрома»<sup>55</sup> Аристоксена спустя много столетий.

<sup>54</sup> Причины ее обозначения как «тоновой диатоники» уже обсуждались. См. гл. III, § 4, сектор «в».

<sup>55</sup> Об этой интервальной единице см. гл. II, сноску 65.

Но прежде чем представить соответствующий материал, необходимо напомнить, что, согласно свидетельству ряда источников, в одном из утраченных трудов Аристоксена был предложен совершенно иной метод, отличный от пифагорейского, определения интервальных величин. Ведь Аристоксен, как и все ученые, знал неразрешенную пифагорейскую проблему, в основе которой было отсутствие математического метода деления пропорции интервала тона (9 : 8) на две равные части. В результате пифагорейская наука оперировала двумя интервалами: один из них — «лимма» (меньше полутона), а другой — «аптома» (больше полутона)<sup>56</sup>. Таким беспомощным оказался арифметический метод. Аристоксен же в утраченном сочинении использовал для этой цели так называемый «геометрический метод», согласно которому всякую линию можно разделить на любое количество частей. Этот способ он и применил при определении интервальных величин<sup>57</sup>.

Достаточно подробные сведения об этом сохранились в трактате Боэция, которому, очевидно, был еще доступен в последствии утраченныйopus Аристоксена. В труде Боэция глава, излагающая данную концепцию (*Boet. De instit. mus. V 16*), так и называется:

Quomodo Aristoxenus vel tonum dividat  
vel genera eiusque divisionis dispositio.

Как Аристоксен делит тон и лады, а также  
схема этого деления.

Основные положения данной концепции так изложены в этом латинском источнике:

...secundum eum tonus -XII- unitatum.

...согласно ему<sup>58</sup>, тон состоит из 12 единиц.

Huius igitur erit pars quarta diesis enarmonios -III-.

Его четвертая часть, энгармонический диесис, будет [иметь] 3 [таких единицы]. Так как созвучие кварты состоит из двух тонов и полутона, то вся кварта будет состоять из дважды по 12 единиц и [еще] 6 [единиц].

Quoniam vero ex duobus tonis ac semitonio diatessaron consonantia iungitur, erit tota diatessaron ex bis -XII- ac -VI- unitatibus constituta.

Но так как всегда бывает, когда мы захотим довести [деление] до восьмых частей [тона] не в целых числах, а осуществить [его] в каких-то [других] частях, то вся кварта должна быть составлена из 60 [единиц], тон — из 24, полутон — из 12.

Sed quoniam saepe fit, ut, si usque ad octavas velimus deducere partes, non in integras numeros, sed in aliquas particulas incurramus, idcirco facienda quidem est tota diatessaron -LX- at vero -XXIII- tonus, semitonium -XII-,

четвертая часть, называемая энгармоническим диесисом, — из 6 [таких единиц], а восьмая часть — из 3.

pars quarta, quae diesis enarmonios dicitur, -VI-, octava autem -III-.

Если соединяют восьмую часть с четвертой, — то есть 6 [единиц] с 3, — чтобы создать полуторный хроматический диесис, — то получат 9.

Iuncta vero octava cum quarta, -VI- scilicet cum tribus, ut faciat diesin chromatis hemioli, erunt VIII.

<sup>56</sup> См. гл. III, § 3.

<sup>57</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Легенда о темперации Аристоксена // Музыка в культурном пространстве Европы–России. События. Личность. История. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 13–25.

<sup>58</sup> То есть — согласно Аристоксену.

Следовательно, согласно содержащейся в этом тексте информации, Аристоксен предложил два «геометрических» метода освоения интервалики. Посредством первого, тетраход делился на 30 частей, и тогда интервалы диатоники определялись следующим образом:

	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.
	6	12	12
«гипата» (ὕπατη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«гипата» (ὕπατη)
I	II	III	I

При втором методе кварта делилась на 60 частей и соответственно исчислялись размеры интервалики, которые в том же диатоническом ладу были иными:

	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.
	12	24	24
«гипата» (ὕπατη)	«паргипата» (παρυπάτη)	«лиханос» (λιχανός)	«гипата» (ὕπατη)
I	II	III	I

Соответственно выстраивались и интервалы в других ладовых формах.

Совершенно очевидно, что к непосредственной музыкальной практике этот аристоксеновский метод не имел никакого отношения. Музыканты на протяжении многих столетий античной музыкальной цивилизации были оторваны от науки. Они исполняли интервалы, основываясь на своих слуховых критериях и на конкретных художественных задачах, возникавших при исполнении каждого произведения.

Теоретики же античной музыки, длительный исторический период не контактировавшие с музыкантами-практиками, «вращались в собственной орбите и решали свои проблемы без связи с непосредственными исполнителями музыки. Именно по этой причине они сосредоточились на поисках методов определения интервальных величин, не имеющих ничего общего с музыкальным исполнительством. Следовательно, при обсуждении «геометрического метода» Аристоксена нужно учитывать, что хотя предложенный им умозрительный путь освоения интервалов систематически критиковался приверженцами пифагорейцев, очевидно, последователи Аристоксена продолжали пропагандировать его. Доказательством этого является трактат Клеонида, в котором можно прочесть (*Cleon. Isag. 7*):

Δείκνυνται δὲ καὶ δι' ἀριθμῶν αἱ χροαὶ τὸν τρόπον τοῦτον.

ὑποτίθεται γὰρ ὁ τόνος εἰς δώδεκά τινα ἐλάχιστα μορία διαιρούμενος, ὧν ἕκαστον δωδεκατημόριον τόνου καλεῖται· ἀναλόγως δὲ τῷ τόνῳ καὶ τὰ λοιπὰ διαστήματα, τὸ μὲν γὰρ ἡμιτόνιον εἰς ἕξ δωδεκατημορία, ἡ δὲ δίεσις ἢ μὲν τεταρτημόριος εἰς τρία, ἡ δὲ τριτημόριος εἰς τέσσαρα, ὅλον δὲ τὸ διὰ τεσσάρων εἰς τριάκοντα.

Окраски указываются и числами таким образом.

Тон устанавливается делящимся на некие наименьшие 12 частей, каждая из которых называется 12-й частью тона.

Аналогично тону [делятся] и другие интервалы: полутон – [это деление] на 6 [таких частей], диесис, [представляющий собой] четвертую часть [тона], – на 3, а третья [его] часть – на 4, ну а целая кварта – на 30 [частей].



ἡ μὲν οὖν ἀρμονία μελωδηθήσεται κατὰ τριῶν δωδεκατημορίων μέγεθος καὶ τριῶν καὶ εἴκοσι τέσσαρα,  
 τὸ δὲ μαλακὸν χρῶμα κατὰ τεσσάρων καὶ τεσσάρων καὶ εἴκοσι δύο,  
 το δὲ ἡμιόλιον χρῶμα κατὰ τέσσαρα ἡμισυ καὶ τέσσαρα ἡμισυ καὶ εἴκοσι καὶ ἓν,  
 τὸ δὲ τονιαῖον χρῶμα κατὰ ἕξ καὶ ἕξ καὶ δεκαοκτώ.  
 τὸ δὲ μαλακὸν διάτονον ἕξ καὶ ἑννέα καὶ δεκαπέντε, τὸ δὲ σύντονον κατὰ ἕξ καὶ δώδεκα καὶ δώδεκα.

Значит, [эп]гармония будет исполняться по величинам в 3, 3 и 24 двенадцатых частей;  
 мягкая хроматика – по 4, 4 и 22 [такие части];  
 полуторная хроматика – по  $4^{1/2}$ ,  $4^{1/2}$  и 21,  
 а тоновая хроматика – по 6, 6 и 18.

Мягкая же диатоника – из 6, 9 и 15, а напряженная – из 6, 12 и 12.

Как представляется, после уже обсуждавшегося выше аристокеновского метода организации интервалики содержание этого текста весьма очевидно, и поэтому он не требует комментариев.

Продолжая исследовать не только изменения в аристокеновском музыкально-теоретическом наследии, но и перемены в общепринятых на протяжении многих античных столетий воззрений, необходимо обратить внимание на появление в сочинении Клеонида особого отношения к интервалам разряда «диафоний» (*Cleon. Isag. 5*):

ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κράσις δύο φθόγων ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου·  
 διαφωνία δὲ τὸνναντίον δύο φθόγων ἀμιξαί μὴ οἶων τε κραθῆναι, ἀλλὰ τραχυνηθῆναι τὴν ἀκοήν.

«Симфония» – это слияние двух звуков, более высокого и более низкого;  
 а диафония, наоборот, – не взаимодействующие два звука, не стремящиеся соединиться, а раздражающие слух.

Ни в одном датированном музыковедческом источнике, созданном в период от времен Аристоксена до эпохи жизни Птолемея, нигде невозможно найти столь радикальное описание слуховых впечатлений о диафониях. Разницу между ними и «симфониями» определяли по другим признакам. Так, например, Аристоксен по этому поводу писал (*Aristox. Elem. harm. P. 55*):

Πάν γὰρ σύμφωνον παντὸς διαφώνου διαφέρει μέγεθει.

Любая симфония отличается величиной от любой диафонии.

Именно такими критериями и им подобными всегда старались отделить «симфонии» от «диафоний». Поэтому характеристика «диафоний» как «раздражающих слух» – новая тенденция, причины которой необходимо установить музыкальному антиковедению. Это сложнейшая проблема, для решения которой нужно будет изучить целый ряд до сих пор неосвещенных вопросов. Например, являются ли античные «симфонии» и «диафонии» прототипами новоевропейских «консонансов» и «диссонансов», как считает большинство историков музыки? Автор этих строк до сих пор весьма сомневается в этом, хотя в начальных своих публикациях ему пришлось следовать общепринятому мнению<sup>59</sup>. Если впоследствии подтвердит-

<sup>59</sup> См., например: Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. (Passim). Хотя в последующих публикациях я старался сохранять античную терминологию, поскольку убежден, что это более достоверный способ передачи древних воззрений.

ся справедливость распространенного сейчас мнения, согласно которому эти две пары звуков идентичны друг другу, то нужно будет понять, почему в античных «диафониях» оказались новоевропейские «консонансы» – «дитоны» и «четырёхтоновые» интервалы, то есть «терции», а также «сексты». Ведь не случайно в трактате Клеонида (*Cleon. Isag. 5*) сказано:

διάφωνα δὲ τὰ ἐλάττωνα τοῦ διὰ τεσσάρων πάντα καὶ τὰ μεταξύ τῶν συμφώνων πάντα.

ἐλάττω μὲν οὖν ἐστὶ τοῦ διὰ τεσσάρων διέσεις, ἡμινόνιον, τόνος, δίτονον, μεταξύ δὲ τῶν συμφώνων τρίτονον, τετράτονον, πεντάτονον καὶ τὰ ὅμοια.

Диафонные же все [интервалы] меньшие кварты и все, [расположенные] между симфониями.

Меньшими, чем кварта, являются диэсис, полутон, тон, дитон, а между симфониями [находятся] тритон, четырёхтоновый, пятитоновый и [им] подобные [интервалы].

Следовательно, этот аспект античного музыкознания и древнего музыкального мышления требует самостоятельного и самого тщательного изучения.

При обсуждении тематических направлений трактата Клеонида нельзя пройти мимо явной активизации эстетических оценок, осуществлявшихся посредством термина «этос» (τὸ ἦθος – «характер», «нрав») <sup>60</sup>. Ведь прежде, в сочинении Аристоксена, он упоминался лишь считанное число раз. В одном фрагменте этот термин соотносился с общей характеристикой музыки, которая делает людей «лучшими по нраву» (βελτίους τὸ ἦθος. – *Aristox. Elem. harm. P. 40*), и однажды даже был отмечен «хроматический характер [музыки]» (χρωματικὸν ἦθος|. – *Ibid. P. 60*). Этим ограничивался интерес Аристоксена к «этосу». Приблизительно в том же смысловом ракурсе единственный раз этот термин появляется и в трактате Клавдия Птолемея (*Ptolem. Harm. III 7*).

При таком пассивном отношении к эстетической характеристике музыкального материала выделяется фрагмент из трактата Клеонида, где «этос» связан с той музыкальной категорией, с которой прежде он никогда не соизмерялся. Причем это осуществлено посредством трех специальных эстетических терминов. Один из них – прилагательное «диастальтический» (διασταλτικός), происшедшее от глагола διασταζω («возбуждать»), другой – прилагательное «систальтический» (συσταλτικός) – «гнетущий», «тягостный», «унылый», а третье – «гесихастический» (ἡσυχαστικός), истоки которого восходят к глаголу ἡσυχάζω – «быть спокойным», «отдыхать». Таким образом, эти три термина освещали производимое на слушателей воздействие музыки: «диастальтическое» – то есть «возбуждающее», «систальтическое» – «гнетущее» и «гесихастическое» – «успокаивающее». Сам же текст, изложенный в трактате Клеонида (*Cleon. Isag. 13*), такой:

Κατὰ δὲ μελοποιίαν γίνεται μεταβολή, ὅταν ἐκ διασταλτικοῦ ἦθους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικόν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἰς τι τῶν λοιπῶν ἢ μεταβολὴ γένηται.

Модуляция по «мелопее» <sup>61</sup> происходит, когда осуществляется модуляция из диастальтического этоса в систальтический или гесихастический, либо из гесихастического в какой-то из остальных.

<sup>60</sup> Об этом термине см. § 3 данной главы.

<sup>61</sup> То есть по структуре мелодии.

ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ διάρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωϊκά καὶ πάθη τούτοις οἰκεία.

χρήται δὲ τούτοις μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτήρος.

συσταλτικὸν δέ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν.

ἀρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις.

ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἡρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἔλευθέριον τε καὶ εἰρηνικόν.

ἀρμόσουσι δὲ αὐτῶ ὕμνοι παιᾶνες ἐγκώμια συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.

К сожалению, в распоряжении науки отсутствует конкретный музыкальный материал, который в Античности определялся перечисленными здесь эстетическими терминами. Поэтому приходится оставить эту проблему неизученной. Однако приведенный текст дает основание предполагать, что он был создан в тот исторический период, когда осуществлялись активные контакты между музыкознанием и музыкальной эстетикой. И это также один из исторических шагов античной науки о музыке.

Продолжая обсуждать развитие аристоксеновских идей в трактате Клеонида, следует сказать, что определенный исторический интерес представляет содержание заключительного раздела этого опуса, посвященного «мелопее» (ἡ μελοποιία). Этот термин образован соединением существительного τὸ μέλος («мелос») и глагола ποιέω («делать», «созидать»), то есть буквально он обозначал «создание мелоса». Так определялось древнее учение о формах мелодического движения.

Аристоксен сообщает, что в его время плохо понимали смысл и значение этого раздела «гармоники» (*Aristox. Elem. harm. P. 29*):

ὅτι δ' ἔστι τις μελοποιία ... τοῖς μὲν πολλοῖς τῶν νῦν ἀπτομένων μουσικῆς οὐ πάνυ εὐδηλόν ἐστι.

Обсуждая профессиональный уровень своих коллег – гармоников, он откровенно утверждал (*Ibid. P. 44*):

Οὔτε γὰρ κατὰ πᾶσαν χρόαν ἐκάστου τῶν γενῶν διησθάνοντο διὰ τὸ μήτε πάσης μελοποιίας ἔμπειροι εἶναι μήτε συνειθίσθαι περὶ τὰς τοιαύτας διαφορὰς ἀκριβολογεῖσθαι.

Диастальтический же этос мелопеи тот, посредством которого выражается величественный и мужественный подъем души, а также героические деяния и им подобные свершения.

Ими пользуется преимущественно трагедия, а среди других [жанров – произведения], имеющие такой характер.

Систальтический этос – тот, посредством которого душа приводится к смирению и к немужественному расположению [духа].

Такое состояние соответствует эротическим страстям, заплачкам, скорбным воплям и подобным [эмоциям людей].

Гесихастический этос мелопеи тот, при котором появляется свободное и умиротворенное состояние спокойной души.

Ему соответствуют «гимны», «пеаны», «энкомии», «симбулы» и им подобные<sup>62</sup>.

О том, что существует некая мелопея ... не вполне ясно многим из тех, кто ныне связан с музыкой.

Ведь они не распознавали каждую окраску любого из ладов, поскольку были несведущими в каждой [разновидности] мелопеи и не были приучены точно определять такие отличия.

<sup>62</sup> Сведения об упоминаемых здесь жанрах приведены в гл. I.

Знакомя читателей своего трактата с содержанием науки «гармоники», Аристоксен сообщает (Ibid. P. 48):

Τελευταῖον δὲ τὸ περὶ αὐτῆς τῆς μελοποιίας <εἰπεῖν>.

ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδι-  
αφόροις οὖσι τὸ καθ' αὐτοὺς πολλαὶ τε  
καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται,  
δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ'  
ἄν.

καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιίαν.

Все это непосредственно свидетельствует о том, что уровень развития той части «гармоники», которая была отведена для описания основных методов образования мелодических форм, находился на весьма низком профессиональном уровне. Такой вывод подтверждается и тем, что в тексте трактата Аристоксена отсутствует серия терминов, обозначающих мелодические формы, зафиксированные античным музыкознанием. Единственным исключением является термин «агога» (ἢ ἀγωγή) – «ведение», «движение». Его Аристоксен представляет следующим образом (Ibid. P. 38):

ἀγωγή δ' ἔστω ἢ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων –  
ξωθεν τῶν ἄκρων, – ὧν ἑκατέρωθεν ἐν  
ἀσύνθετον κεῖται διάστημα.

Εὐθεῖα δ' ἢ ἐπὶ τὸ αὐτό.

Совершенно очевидно, что такое описание структуры мелодического движения весьма запутано и во многом непонятно. Единственной ясной стороной этой информации является упоминание изменения по «последовательным звукам» в одном направлении, то есть либо вверх, либо вниз. Все остальные его параметры не отражены в приведенном тексте. И это еще раз подтверждает, что во времена Аристоксена «мелопея», возможно, была самой неразвитой частью «гармоники».

Очевидно, так продолжалось весьма длительный исторический период, поскольку в трактатах Никомаха и Теона Смирнского вообще отсутствует слово «мелопея», как и в сочинении Клавдия Птолемея. Хотя в опусе последнего из них (Ptolem. Harm. III 2) встречается термин «агога» (ἀγωγή), но он не характеризует своеобразие мелодического движения, а относится к «ведению» подставки канона.

Все это подтверждает наблюдения, касающиеся состояния знаний о «мелопее» на протяжении многих столетий. Поэтому обращение к данной теме в трактате Клеонида может помочь понять не только особенности ее развития как части «гармоники» среди последователей Аристоксена, но и вообще в античной науке о музыке.

В сочинении Клеонида «мелопея» представлена таким образом (Cleon. Isag. 14):

Заключительная же [часть гармоник] – о самой *мелопее*.

Поскольку многие и разнообразные виды мелосов получаются из одних и тех же, не отличающихся, [но] существующих порознь звуков, то очевидно, что он<sup>63</sup> может возникнуть при [особом их] использовании.

А мы называем это *мелопеей*.

«Агога» – это [движение] по последовательным звукам – вне крайних, каждое из которых находится [в пределах] одного несоставного интервала.

Прямая [агога – это движение] в одном и том же [направлении].

<sup>63</sup> То есть мелос.

Μελοποιία ἐστὶ χρῆσις τῶν προειρημένων μερῶν τῆς ἀρμονικῆς καὶ ὑποκειμένων δύναμιν ἐξόντων.

Иначе говоря, здесь подразумевается не перечисление и описание форм мелодической структуры, а знакомство с *мелопеей*, как разделом науки о «гармонике». Хотя после такого вступления сказано (Ibid. 14):

δι' ὧν δὲ μελοποιία ἐπιτελεῖται δ' ἐστὶν ἀγωγή πλοκῆ πεττεία τονή.

ἀγωγή μὲν οὖν ἐστὶν ἢ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων ὁδὸς τοῦ μέλους,

πλοκῆ δὲ ἢ ἐναλλάξ τῶν τε διαστημάτων θέσις παράλληλος,

πεττεία δὲ ἢ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλήξις,

Τονή δὲ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονή κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς.

*Μελοπεία* – это использование ранее указанных частей «гармоники», обладающих установленным значением.

Существует 4 [способа], посредством которых совершается *мелопея*: «агога», «плока», «петтея», «тонэ».

«Агога» – это путь мелодии по последовательным звукам,

«плока» – проходящее чередующееся положение интервалов,

«петтея» – часто получающееся ударение посредством одного тона,

«тонэ» – остановка на продолжительную длительность при возникающем одном произнесении звука.

Вряд ли знакомившийся с этим текстом читатель мог уяснить основные положения перечисленных форм *мелопеи*, даже при понимании общеходных (а не научных) значений каждого из указанных терминов: «плока» (ἢ πλοκῆ – «плетение»), «петтея» (ἢ πεττεία – «передельвание», как существительное, происшедшее от глагола πέττω – «передельывать») и «тонэ» (ἢ τονή – «усиление», от глагола τονόω – «усиливать»).

Для более ясного понимания того, что подразумевалось непосредственно под каждым из этих терминов в музыке, приходится привести фрагменты из более поздних источников, где они описаны намного понятнее. Например, Аристид Квинтилиан так представлял «агогу» (*Arist. Quint. De mus. I 12*):

Ἀγωγῆς μὲν οὖν εἶδη γ, εὐθεῖα ἀνακάμπουσα περιφερῆς·

Εὐθεῖα μὲν οὖν ἐστὶν ἢ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων τὴν ἐπίτασιν ποιουμένη,

ἀνακάμπουσα δὲ ἢ διὰ τῶν ἐπομένων ἀποτελοῦσα τὴν βαρύτητα,

περιφερῆς δὲ ἢ κατὰ συνημμένων μὲν ἐπιτείνουσα, κατὰ διεξευγμένων δ' ἀνιείσα, ἢ ἐναντίως·

Итак, [существует] три вида «агоги»: *прямое, обратное* [и] *круговое*.

*Прямое* – создающее повышение последовательно по звукам,

*обратное* – совершающее понижение по последовательным [звукам],

а *круговое* – восходящее по [тетрахорду] соединенных, но нисходящее по [тетрахорду] отделенных, либо наоборот.

Содержание этого фрагмента вполне ясно и не требует никаких комментариев. То же самое с полным основанием можно сказать и относительно представленного описания в том же источнике других форм *мелопеи* (Ibid.):

Πλοκῆ δὲ ἐστὶν ἢ διὰ τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων ἢ φθόγγων δύο ἢ καὶ πλείονων...

«Плока» – пропуск одного звука посредством скачков двух или более интервалов или звуков...

Несколько иначе представлена третья разновидность *мелопеи* (Ibid.):

Πεττεία δέ, ἢ γινώσκομεν τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον

«Петтея» же это когда мы знаем, какие из звуков необходимо пропустить, а какие

καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν, ἀπὸ τίνος τε ἄρκτηόν καὶ εἰς ὃν καταληκτέον·

исполнить и как часто каждый из них [следует исполнять], от какого нужно начинать и на каком необходимо завершать.

Очевидно, в этом тексте подразумевается полное «авторское право» на устройство мелодической линии так, как композитору кажется необходимым. Следовательно, «петтея» предполагала возможность свободной авторской импровизации. Если предыдущие две формы *μελοπει* в трактате Аристиды Квинтилиана были ясно описаны, то изложение «петтеи» оказалось более сложным. Значит, и в более поздний исторический период музыковедам удавалось далеко не все.

Что же касается такой разновидности мелопеи, как «тонэ», то в трактате Ἀρμονικά («Гармоника») византийского исследователя античной музыки Мануила Вриенния (Μανουὴλ Βρυέννιος) сказано (*Man. Bryen. Harm. III 10*):

Τόνη δέ ἐστιν ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφοράν ἢ ὅταν ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φθόγγου πλείονες λέξεις μελωδῶνται.

Тонэ – это остановка на длительное время, совершаемая при одном произнесении [звука], либо когда поется много слов на одном и том же звуке.

Поэтому совершенно очевидно, что во времена Клеонида, как и в эпоху Аристоксена, состояние науки о *μελοπει* находилось на весьма низком уровне. Как показывает изучение сведений источников, которые, согласно не только косвенным, но и непосредственным данным, были созданы позже эпохи Клеонида, эта часть «гармоники» получила бурное и плодотворное развитие<sup>64</sup>. Решающую роль в этом сыграло сближение науки о музыке с музыкальной практикой и появление нотации. Но, как уже указывалось, письменные памятники, в которых содержится этот материал, выходят за пределы того исторического периода, который обсуждается в данной монографии.

\* \* \*

Общий обзор проанализированного материала, содержащегося в анонимных источниках, позволяет сделать вполне определенные выводы, касающиеся науки о музыке эпохи, наступившей, очевидно, после II–III вв., хотя трактат Псевдо-Аристотеля был известен уже в III в. Содержание этих письменных памятников свидетельствует о том, что сформировались определенные исторические представления об эволюции музыки. Причем получение такой информации основывалось на различных методах.

Самый популярный среди них зафиксирован в эволюции музыкальной системы, которую гармоники рассматривали как особый струнный инструмент. А исторические изменения системы определялись по добавлению струн. Естественно, что в профессиональном сознании теоретиков музыки первым этапом становления музыкальной системы, отражавшей особенности мышления, была четырехструнная форма, поскольку она фиксировала фундамент тетрахордного мышления. Каждое последующее добавление струн в эту «лирную систему» квалифицировалось как очередной историче-

<sup>64</sup> Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. СПб., 2020. С. 451–500.

ский этап ее эволюции, непосредственно связанный с изменениями в музыкальном мышлении.

Правда, иногда, когда такие представления о развитии музыкального мышления попадали в опусы авторов, далеких от музыкознания, то они нередко превращались в некую нелепость. Примером этого может служить небольшой отрывок из сочинения историка I в. до н. э. Диодора Сицилийского (Διόδωρος ὁ Σικελός). Рассказывая о развитии «инструментальной системы», которую начал якобы самый главный в музыкальном искусстве – Аполлон, дальнейший процесс ее исторической эволюции продолжался так (*Diodor. Sic. III 59, 6*):

...ὕστερον Μούσας μὲν ἀνευρεῖν τὴν ...позже Музы обнаружили *месу*, Лин –  
μήσην, Λίνον δὲ τὴν λίχανον, Ὀρφέα δὲ *лиханос*, а Орфей и Фамир – *gипату*  
καὶ Θαμύραν ὑπάτην καὶ παργυπάτην. *и паргипату*.

Конечно, если подходить к этой информации с новоевропейскими критериями, то это явный абсурд. С точки же зрения общеисторического обзора, учитывающего уровень научного и исторического мышления в эпоху Античности, такие факты свидетельствуют о том, что античное музыкознание, как и наука о музыке любой другой эпохи, имела не только достижения, но и явно выраженные «провалы».

Сопоставление различных форм тональной системы также представляло собой сравнение исторических этапов ее эволюции. Согласно принятым в Античности воззрениям, ее первая стадия была связана с трехтональной организацией, когда использовались только три тональности: «дорийская», «фригийская» и «лидийская». Как уже указывалось, это полностью соответствовало трехступенной тетрахордной ладовой форме. Следующие исторические этапы эволюции тональной классификации звукового пространства зафиксированы в форме 13-тональной «системы Аристоксена», которая впоследствии была преобразована в 15-тональную. Во всяком случае, совершенно очевидно, что античное музыкознание внимательно относилось к этим историческим процессам.

Не меньший интерес вызывали и другие исторические сферы. Так, например, в науке о музыке появилось объяснение причин, согласно которым обозначавший октаву термин διὰ πασῶν («через всех») этимологически отличался от наименований кварты (διὰ τεσσάρων – «через четыре») и квинты (διὰ πέντε – «через пять»). Это объяснение также косвенно оказалось связанным с архаичной гептахордной системой двух соединенных тетрахордов, которые теоретически воплощались в 7 струнах (то есть «через все» струны). Это также свидетельство внимания к истории интервальной ономастики.

Рассмотренный материал свидетельствует о том, что при исследовании различных аспектов «мелопеи» перед наукой о музыке возникали большие сложности.

Одновременно со всеми этими тенденциями, следует отметить продолжающуюся популярность пифагорейской музыкальной концепции.

## ГЛАВА V

### Поиск музыкально-исторических свидетельств в «Параллельных житиях» Плутарха

#### § 1.

#### Преамбула к подлинному и мнимому Плутархам

Итак, анализ объемного комплекса проанализированных источников продемонстрировал, что на протяжении всей античной эпохи ученые не только постоянно интересовались историей музыки, но и по возможности изучали ее. Более того, сформировались неодинаковые воззрения на одни и те же исторические тенденции и на разные исторические события. То же самое с полным основанием касается и различных музыкально-теоретических категорий, жанров, инструментов и многих других сфер музыки.

Следует признать, что в этой области, как и в любой науке каждой цивилизации, существовали как достижения, так и провалы. Одни исторические аспекты были изучены достаточно основательно, а другие – значительно хуже, ну а некоторые вообще остались вне поля зрения ученых. Несмотря на это, античная наука располагала не только обширным циклом музыкально-исторических сведений, но и во многих случаях анализировала их, приводя определенные выводы, касающиеся причин произошедших исторических перемен.

Как уже указывалось, одна из главных особенностей античных знаний об истории музыки заключалась в том, что сведения о музыкально-исторических событиях, а также выявление их причин и последствий не были систематизированы. Они существовали разбросанными по письменным памятникам самого разного содержания и весьма далеких от музыкально-исторической тематики. Таково было следствие нескольких уже обсуждавшихся причин.

Одна из них обусловлена научной поликомпетентностью античных интеллектуалов, которая была основной чертой древней науки. А другая, не менее важная причина, заключалась в том, что в цикле наук античного квадривиума, отведенных для познания музыки, не существовало дисциплины, которая называлась бы «История музыки». А это также способствовало разбросанности музыкально-исторических знаний.

Иначе говоря, в течение почти всей античной эпохи не появилось ни одного сочинения, тематика которого была бы сосредоточена только на истории музыки. В источниках сохранились сообщения о многих впоследствии утраченных трактатах под названием «О музыке».

Как уже сообщалось<sup>1</sup>, Диоген Лаэртский написал в своем сочинении о многочисленной группе авторов, живших в различные исторические

---

<sup>1</sup> См.: Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 75.



периоды и создававших сочинения под названием «О музыке» (Περὶ μουσικῆς). Среди них были современник Сократа, философ Антисфен Афинский (Ἀντισθένης ὁ Ἀθηναῖος. – *Diog. Laert.* VI 17), а также ученики Сократа – Симон Афинский (Σίμων ὁ Ἀθηναῖος. – *Ibid.* II 123) и Симмий Фиванский (Σιμμί-αξ ὁ Θηβαῖος. – *Ibid.* II 124). В этой группе авторов находился и знаменитый Аристотель (*Ibid.* V 26) и его последователь Феофраст Эресский (Θεόφραστος ὁ Ἐρέσιος. – *Ibid.* V 47), а также философы Гераклид Понтийский (Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός. – *Ibid.* V 87) и Эпикур (Ἐπίκουρος. – *Ibid.* X 28). Согласно утверждению Афинейя, в наследии писателя II в. до н. э. Аристокла (Ἀριστοκλήης) также было сочинение с аналогичным названием (*Athen.* IV 174 b – c, § 74). По свидетельству источников, трактат «О музыке» написал и Аристоксен.

Хотя само название сочинения «О музыке» не предполагает в обязательном порядке, что его тематика всецело должна быть сосредоточена на истории музыки. Однако такая потенциальная возможность есть, и она дает основание предполагать, что некоторые из этих утраченных сочинений были посвящены истории музыки.

Но в уцелевших источниках не сохранилось ни одного сообщения о музыкально-исторической тематике, заимствованной из опусов «О музыке». А ведь античные авторы весьма часто либо пересказывали идеи, изложенные в таких уже недоступных сочинениях, либо даже цитировали их. Поэтому полное отсутствие таких сообщений дает основание утверждать, что даже сочинения, озаглавленные «О музыке», были лишены музыкально-исторической тематики.

Исключением является трактат «О музыке», сохранившийся в достаточно большом количестве среди древнегреческих рукописей и действительно всецело посвященный истории музыки. Более того, в манускриптах этот опус представлен как труд знаменитого и выдающегося античного историка рубежа I–II вв. Плутарха Херонейского. Именно поэтому сочинение «О музыке» дошло до нас в цикле манускриптов, содержащих труды этого ученого.

Самая ранняя из сохранившихся таких рукописей – документ XIII в., хранящийся в Парижской национальной библиотеке<sup>2</sup> (Bibliothèque Nationale. Parisinus) под шифром gr. 1671, olim Medicaeus-Reg. 1842. Он состоит из двух разделов. Первый из них в рукописи озаглавлен

Βιβλίον πρῶτον Πλουτάρχου βίαι Книга первая: «Параллельные жития»  
παράλληλου. Плутарха.

Второй раздел в этой рукописи представлен как «“Моралии” Плутарха» (Πλουτάρχου ἠθικάς). Таким образом, в этом манускрипте изложены тексты двух основных циклов сочинений Плутарха. А среди них трактат «О музыке» (Περὶ μουσικῆς) выписан на листах 103–107.

Другая рукопись того же столетия, хранящаяся в Милане (Biblioteca Ambrosiana) под шифром gr. 859 (C 126 inf.), излагает лишь «Моралии» Плутарха. Среди этих сочинений, на листах 196–203об., находится и трактат «О музыке».

---

<sup>2</sup> Приводящиеся далее сведения о рукописных материалах даются на основе сведений, содержащихся в замечательном издании выдающегося современного исследователя античной музыкальной культуры Томаса Матизена: *Mathiesen Th. J. Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts.* München 1988 (Repertoire International des Sources Musicales, XI).

Начальный лист рукописи XIV в., находящийся в Флоренции, в *Biblioteca Medicea-Laurentiana*, под шифром gr. 80.22, начинается с объявления:

Πλουτάρχου Χαιρονέως διάφοροι λόγοι.      Различные сочинения Плутарха Херонейского.

В этом манускрипте опус «О музыке» изложен на листах 184об. – 200об.

Рукопись, которую исследователи датируют рубежом XIV–XV вв., находится в Национальной библиотеке Мадрида под шифром gr. 4690, olim N 60. Ее содержание отмечено в рукописи так:

Πίναξ τῶν ἐνθάδε ἠθικῶν τοῦ σοφωτάτου      Здесь перечень «Моралей» мудрейшего  
Πλουτάρχου.      Плутарха.

Трактат «О музыке» выписан в этом манускрипте на л. 230–244.

Рукопись, датируемая XV в., хранится в Венеции, в Национальной библиотеке *Marciana*, под шифром gr. 248 (coll. 328). Ее содержание писцом передается в следующих словах:

Πίναξ τῶν ἐν τῇδε τῇ βίβλῳ περιχομένων      Записанный перечень содержащихся  
Πλουτάρχου τοῦ Χαιρονέως παντοδολῶν      в этом папирусе разнообразнейших [со-  
συγγραμμάτων      чинений] Плутарха Херонейского.

Текст трактата «О музыке» изложен на листах 175–182.

Существует еще 12 рукописей почти аналогичного содержания, в которых выписан и текст сочинения «О музыке». Таким образом, становится очевидным, что со времен Византийской империи этот опус рассматривался как подлинное произведение Плутарха Херонейского.

Более того, этот трактат входит в состав рукописей, состоящих из античных и византийских музыкально-теоретических сочинений.

Так, опус «О музыке» выписан на листах 61–77 об. в манускрипте, датируемом рубежом XII–XIII вв., из венецианской Национальной библиотеки *Marciana*, где он известен под шифром gr. app. cl. VI.10 (coll. 1300), olim S. Michaelis prope Marianum 83. В этой же рукописи изложены «Гармоники» Клавдия Птолемея, и комментарии к этому сочинению Порфирия. Тут же присутствует и трактат «О музыке» Аристиды Квинтилиана, а также два сочинения «старца Вакхия»<sup>3</sup>.

Почти аналогичное содержание и в рукописи XIII в. из ватиканской библиотеки, где она зарегистрирована под шифром gr. 185, olim 680. Здесь также, на листах 86–108, под именем Плутарха излагается и сочинение «О музыке».

Известно еще 16 таких рукописей, в которых интересующий нас опус находится среди знаменитых античных музыкально-теоретических памятников. Так продолжалось вплоть до XVI вв., то есть фактически до начала эпохи печати.

Таким образом, до нашего времени дошло 35 манускриптов, содержащих трактат «О музыке». Следовательно, в более ранние исторические периоды их могло быть значительно больше. Это означает, что трактат «О музыке» со времени своего появления рассматривался не только как подлинное сочинение Плутарха Херонейского, но и как достойный труд, который по своему содержанию находится на том же профессиональном уровне, что и труды выдающихся античных теоретиков музыки.

<sup>3</sup> Об этом памятнике музыкознания см. гл. III, сноску 9.

Это же сочинение имеет достаточно большую издательскую историю уже в новоевропейскую эпоху, что свидетельствует об активном интересе к нему не только среди историков музыки, но и вообще среди исследователей Античности. Чтобы убедиться в этом, достаточно представить даже не все, а только самые основные публикации.

Анализ этой сферы показал, что первым был обнародован перевод трактата «О музыке» на латынь, осуществленный в 1507 г., в Брешии, итальянским гуманистом Карлом Вальгулием<sup>4</sup>. Потом этот перевод неоднократно переиздавался в Базеле в 1530 году, в Венеции в 1532 г., в Париже в 1555, 1557 и 1566 гг.<sup>5</sup>

Большую популярность в Европе приобрел французский перевод трактата «О музыке», осуществленный профессором медицины при Парижском университете Пьером Жаном Буреттом (Burette)<sup>6</sup>. Он же опубликовал цикл статей, посвященных анализу различных аспектов этого сочинения<sup>7</sup>.

Несколько изданий и переводов трактата «О музыке» появились в XIX веке<sup>8</sup>.

Следующий, XX век, также дал ряд изданий и переводов<sup>9</sup>. Кроме того, в этом же столетии было опубликовано несколько основательных аналитических работ, посвященных различным темам, связанным с трактатом «О музыке»<sup>10</sup>.

Начальные годы XXI столетия ознаменовались новым вариантом его перевода<sup>11</sup>.

Все это говорит о том, что данный памятник всегда вызывал интерес. Этот вывод подтверждается и проведенным анализом музыкально-истори-

---

<sup>4</sup> *Valgulio C. Proemium in musicam Plutarchi ad Titum Pyrrhinum. Brescia, 1507.*

<sup>5</sup> Подробнее об этом см. Claude V. Palisca // *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought. Yale University Press. New Haven and London, 1985. P. 105–110, 191, 343.*

<sup>6</sup> *Plutarch. ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en français [sic]. Avec des remarques. Par M. Burette. Paris: L'imprimerie royale, 1735.*

<sup>7</sup> *Burrette P. J. Examen du traité de Plutarque sur la musique // Mémoires de l'Académie des Inscriptions 8, 1733. P. 27–44. Dialogue de Plutarque sur la-musique, traduit en français [sic]. Avec des remarques. Par M. Burette. Paris: L'imprimerie royale, 1735. Idem. Remarques sur le dialogue de Plutarque Remarques touchant la musique dialogue // Mémoires de l'Académie des Inscriptions 13, 1740. P. 173–316. Ibid. 15, 1743. P. 293–394; Ibid. 17, 1751. P. 31–60.*

<sup>8</sup> *Plutarch. The Περὶ μουσικῆς of Plutarch, translated by John Healey Bromby. Chiswick, 1822. Plutarchi de Musica, edidit Ricardus Volkmann. Leipzig: B. G. Teubner, 1856. Plutarch über die Musik von Rudolph Westphal. Breslau:, 1866. Plutarchi Chaeronensis Moralia. Recognovit Gr. N. Bernardakis. Vol. VI. Lipsiae, 1895. P. 487–530.*

<sup>9</sup> *Plutarque. De la musique Per` mousikBj. Édition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach. Paris, 1900. Plutarcks Dialog om Musiken, van Godtfred Skjerne. Kopenhagen, Leipzig, 1909. Плутарх «О музыке». Перевод с греческого Н. Н. Томасова. С пояснительными примечаниями и вступительной статьей Е. М. Браудо. Петербург, 1922 (Это издание в дальнейшем будет упоминаться как «Плутарх о музыке»). Plutarque, De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d' une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par François Lasserre. Olten, Lausanne, 1954.*

<sup>10</sup> *Ruelle. Ch. Em. Etudes sur l'ancienne musique grecque. Plutarque, de Musica. Paris, 1900. Borthwick Ed. K. Notes on the Plutarch De Musica and the Cheiron of Pherecrates. // Hermes 96, 1968. P. 60–73.*

<sup>11</sup> *Плутарх. О музыке. Перевод и комментарии В. Г. Цыпина. Предисловие С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории, 2017, № 2. С. 9–55.*

ческих свидетельств в первой части данной монографии. Он показал, что самые информативные источники, которые в предыдущих разделах монографии продемонстрировали свою насыщенность сообщениями о музыкально-исторических событиях, были действительно сочинениями Плутарха. Однако если фрагменты из трактата «О музыке» появлялись более 25 раз, то из остальных опусов Плутарха – только 13 раз. А это обстоятельство говорит о многом.

Поэтому, необходимо выяснить, что собой представляет опус, озаглавленный «О музыке» (Περὶ μουσικῆς), автор которого определятся рядом ученых как Псевдо-Плутарх. Но для того, чтобы понять, принадлежит ли действительно этот трактат Плутарху или он является созданием анонимного автора, который обнародовал его как опус знаменитого историка, необходимо проанализировать письменное наследие Плутарха Херонейского. Такая работа поможет понять, насколько музыкально-исторические аспекты подлинных сочинений Плутарха совместимы с теми, которые зафиксированы в трактате «О музыке».

## § 2.

### Общие сведения о «Параллельных житиях»

Однако прежде чем попытаться решить эту сложную задачу, целесообразно напомнить, что основу литературного творчества Плутарха Херонейского, как известно, составляют два обширных цикла сочинений.

Один из них озаглавлен «Параллельные жития» (Βίοι παράλληλοι)<sup>12</sup>. Он содержит 46 парных («параллельных») описаний деяний выдающихся политических деятелей и полководцев – греков и римлян. Изложение каждой пары завершается их кратким «Сопоставлением» (Σύγκρισις). К сожалению, не все «Сопоставления» сохранились и некоторые разделы утрачены, поскольку иногда грек остается без римлянина, а римлянин – без грека. В настоящее время этот цикл содержит следующие биографии, которые в тексте источника представлены именами главных действующих лиц (они даются в кавычках)<sup>13</sup>:

Грек	Римлянин
«Тесей» (Θεσεύς) – Тесей – мифологический персонаж, который в эпоху Античности считался исторической личностью, совершившей ряд героических поступков, некоторые из которых описаны Плутархом.	«Ромул» (Ρωμύλος, лат. Romulus) – мифологический основатель Рима и первый его царь.
«Ликург» (Λυκοῦργος) – спартанский законодатель VIII в. до н. э., законы которого функционировали в Спарте на протяжении многих столетий.	«Нума» (Νόμος, лат. Numa Pompilius) – второй царь Рима рубежа VIII – VII вв. до н. э.

<sup>12</sup> В отечественной традиции принято переводить это название как «Параллельные жизнеописания».

<sup>13</sup> Представленный материал дан по авторитетному изданию XIX в.: *Plutarchi. Vitae parallelae. Iterum recognovit C. Sintenis. I–V. Lipsiae 1884–1889.*

«Солон» (Σόλων) – афинский поэт и законодатель рубежа VII – VI вв. до н. э., один из семи знаменитых мудрецов.	«Попликола» (Ποπλικόλας, лат. Publius Valerius Publicola) – один из легендарных основателей Римской республики VI в. до н. э., неоднократно занимавший должность консула <sup>14</sup> .
«Фемискокл» (Θεμιστοκλῆς) – афинский полководец и государственный деятель рубежа VI – V вв. до н. э.	«Камилл» (Κάμιλλος, лат. Camillus) – римский диктатор IV в. до н. э.
«Перикл» (Περικλῆς) – афинский государственный деятель V в. до н. э.	«Фабий Максим» (Φάβιος Μάξιμος, лат. Fabius Maximus) – римский полководец и многократный консул IV в. до н. э.
«Алкивиад» (Ἀλκιβιάδης) – афинский государственный деятель и полководец эпохи Пелопонесской войны (450–404 гг. до н. э.).	«Гай Марций» (Γάιος Μάρκιος, лат. Gaius Marcius) – политический деятель и полководец IV в. до н. э., один из патрицианского дома Марциев.
«Тимоклеонт» (Τιμοκλέων) – коринфский полководец и правитель Сиракуз IV в. до н. э.	«Эмилий Павел» (Αἰμίλιος Παῦλος, лат. Lucius Aemilius Paulus Macedonicus) – римский политический деятель и полководец III – II вв. до н. э.
«Пелопид» (Πελοπίδας) – фиванский полководец и политический деятель IV в. до н. э.	«Маркелл» (Μάρκελλος, лат. Marcus Claudius) – полководец, завоеватель Сиракуз в 212 г. до н. э. Был убит в бою с войском Ганнибала в 208 г. до н. э.
«Аристид» (Ἀριστείδης) – древнеэллинский политический деятель V в. до н. э.	«Марк Катон» (Μάρκος Κάτων, лат. Marcus Cato) – римский политический и воинский деятель III в. до н. э.
«Филопэмен» (Φιλοποίμην) – командующий войсками ахейского союза <sup>15</sup> на рубеже III–II вв. до н. э.	«Тит» (Τίτος, лат. Titus Quintius Flaminus) – римский консул 198 г. до н. э. и полководец.
«Пирр» (Πύρρος) – царь Эпира <sup>16</sup> , воевавший с Римом.	«Гай Марий» (Γάιος Μάριος, лат. Gaius Marius) – древнеримский полководец и государственный деятель рубежа II–I вв. до н. э.
«Лисандр» (Λύσανδρος) – спартанский полководец рубежа V–IV вв. до н. э.	«Сулла» (Σύλλας, лат. Lucius Cornelius Sulla) – глава римской аристократической партии II – I вв. до н. э., захвативший диктатуру.
«Кимон» (Κίμων) – афинский полководец рубежа VI–V вв. до н. э.	«Лукулл» (Λούκουλλος, лат. Marcus Lucullus) – римский политический деятель рубежа II – I вв. до н. э.
«Никий» (Νικίας) – афинский государственный деятель и полководец V в. до н. э.	«Марк Красс» (Μάρκος Κράσσος, лат. Marcus Licinius Crassus) – консул 70 г. до н. э., погибший в сражении с парфянами в 53 г. до н. э.

<sup>14</sup> Consul – глава Римской республики.

<sup>15</sup> «Ахейский союз» – военно-политическое объединение городов Древней Эллады, действовавшее с 279 по 146 гг. до н. э.

<sup>16</sup> «Эпир» – историческая область на юго-востоке Европы, располагавшаяся между Акаранией, Этолией, Фессалией и Македонией.

«Эвмен» (Εὐμένης) – македонский государственный деятель и полководец, убит в 316 г. до н. э.	«Серторий» (Σερτώριος, лат. Quintus Sertorius) – римский полководец I в. до н. э.
«Агесилай» (Ἀγησίλαος) – знаменитый спартанский царь рубежа III – II вв. до н. э.	«Помпей» (Πομπήϊος, лат. Quintus Pompeius Rufus) – римский трибун <sup>17</sup> 100 г. до н. э., а в 88 г. до н. э. – консул.
«Александр» (Ἀλέξανδρος) Македонский – знаменитый полководец IV в. до н. э.	«Гай Юлий Цезарь» (Γάϊος Καίσαρ, лат. Gajus Julius Caesar) – политик, полководец, оратор и историк I в. до н. э.
«Фокион» (Φωκίων) – афинский полководец и политический деятель, казненный в 318 г. до н. э.	«Катон» (Κάτων, лат. Major Porcius Cato) – римский политический деятель и полководец рубежа III – II вв. до н. э.
«Агис» (Ἄγις) – спартанский царь (Агис IV), реформатор спартанского общества.	
«Клеомен» (Κλεομένης) – спартанский царь VI–V вв. до н. э.	«Тиберий Гракх» (Τιβέριος Γράκχος, лат. Tiberius Gracchus) – римский народный трибун 121 г. до н. э.
«Демосфен» (Δημοσθένης) – афинский полководец времен Пелопонесской войны (V в. до н. э.).	«Гай Гракх» (Γάϊος Γράκχος, лат. Gajus Gracchus) – римский народный трибун 133 г. до н. э.
	«Цицерон» (Κικέρων, лат. Marcus Tullius Cicero) – политический деятель, оратор и философ II – I вв. до н. э.
«Деметрий» (Δημήτριος) – имеется в виду Деметрий Полиоркет (Δημήτριος ὁ Πολιορκητής), правивший Македонией в период с 294 до 288 г. до н. э.	«Антоний» (Ἀντώνιος, лат. Marcus Antonius) – римский политик и военачальник I в. до н. э.
«Дион» (Δίων) – правитель Сиракуз в 357–354 гг. до н. э.	«Брут» (Βρούτος, лат. Marcus Antonius) – римский политик и военачальник I в. до н. э.
«Артоксеркс» (Ἄρτοξέρξης) – персидский царь V–IV вв. до н. э. <sup>18</sup>	
«Арат» (Ἄρατος) – ахейский <sup>19</sup> полководец III в. до н. э.	
	«Сульпиций Гальба» (Γάλβας Σουλπίκιος Servius Sulpicius Galba) – римский император 68–69 гг.
	«Отон» (Ὅθων, лат. Marcus Salvius Otho) – один из римских императоров 69 г., который трактуется как «год четырех императоров».

При поверхностном знакомстве с этим циклом сочинений сразу же возникает мысль, что их тематика весьма далека от музыки и поэтому вряд ли целесообразно было их автору приписывать сочинение «О музыке». Одна-

<sup>17</sup> Tribunus – должность в Римской империи, имевшая различные варианты.

<sup>18</sup> Очевидно, стремление Плутарха проанализировать деяния различных полководцев способствовало тому, что персидский царь оказался в группе греков.

<sup>19</sup> Ахайя (Ἀχάϊα) – страна на севере Пелопоннеса.

ко осуществленный далее анализ серии этих трактатов приводит к прямо противоположным выводам.

Приступая к этому обзору, необходимо учитывать ряд обстоятельств.

Авторство Плутарха Херонейского всего цикла «Параллельных житий» (Βίοι παράλληλοι) никогда ни у кого из исследователей не вызывало сомнений. Значит, материал, содержащийся в «Параллельных житиях», способен дать соответствующие сведения, важные для темы данного исследования: насколько Плутарха интересовала сфера истории музыки и в какой степени он был компетентен в ней. Конечно, при этом нужно учитывать представления об истории музыки, сложившиеся в Античности, которые, естественно, влияли на аналогичные представления самого Плутарха.

Кроме того, необходимо установить комплекс музыкальных объектов, изучение которых даст возможность систематизировать основные параметры истории музыки, отраженные в «Параллельных житиях». При этом нужно учитывать, что, подобно всякой науке, содержание истории музыки является суммой фактов, где есть важнейшие и побочные или косвенные данные, а между ними – цикл неких «срединных», не столь важных, но, тем не менее, характеризующих музыкально-исторические тенденции конкретной эпохи:

- 1) нормы музыкального мышления, отраженные в ладотональной организации музыкального материала;
- 2) художественные направления в музыкальных жанрах и формах;
- 3) особенности нотографии (если таковая используется);
- 4) творческие индивидуальности, проявляющиеся в композиторской и исполнительской деятельности;
- 5) специфика вокального и инструментального музицирования;
- 6) музыкальное образование;
- 7) эстетические критерии музыкального материала;
- 8) уровень развития науки о музыке.

Одновременно с этим нужно постоянно помнить, чему посвящена группа сочинений Плутарха, озаглавленная как «Параллельные жития»: продемонстрировать жизнь и поступки государственных деятелей Древней Эллады и Древнего Рима. Действительно, в процессе изложения материала Плутарх рассматривает сложные и многочисленные политические деяния самого различного содержания. Именно они всегда привлекают внимание автора, являясь сюжетной основой всего цикла. И лишь попутно автор упоминает некоторые факты и события музыкальной жизни, либо сопровождавшие эти политические процессы, либо являвшиеся их следствием. Иначе говоря, нужно осознавать, что данные, касающиеся непосредственно музыки, в этом комплексе трудов Плутарха занимают весьма скромное место и, как правило, крайне ограничены по тематике. Однако, несмотря на это, указанный материал должен стать предметом анализа, целью которого является определение не только музыкально-исторических воззрений Плутарха, но и уровня его музыкально-исторических знаний.

Кроме того, не следует забывать ряд уже упоминавшихся обстоятельств. Во-первых, любая научная область в античной цивилизации не была специализирована и поэтому историки не делились на специалистов по истории военного дела, истории медицины, истории изобразительных искусств, истории музыки и т. д. То есть, любой ученый вкладывал в свой труд все знания по любым областям прошлого. А это также влияло на уровень компетенции авторов в различных сферах знания, а в том числе – и в истории.

Однако, несмотря на все эти особенности, указанной цели данной монографии можно будет достичь, если даже столь ограниченные сведения будут проанализированы как частицы общей античной истории музыки. Только после того, как будет проведено аналогичное изучение сочинений подлинного Плутарха, появятся объективные аргументы, способные помочь определить: мог ли Плутарх Херонейский быть автором трактата «О музыке», дошедшего до нас под его именем?

### § 3.

#### Обзор свидетельств текста

Такое исследование целесообразно начать с весьма знаменательной авторской мысли (*Plut. Thes. 1*)<sup>20</sup>:

εἶη μὲν οὖν ἡμῖν ἐκκαθαίρομενον λόγῳ τὸ μυθῶδες ὑλακοῦσαι καὶ λαβεῖν ἱστορίας ὄψιν.	Мне бы подчинить очищенную мифологию преданий и овладеть воззрением [подлинной] истории.
---	--

Это предуведомление античного автора вполне понятно. Ведь нередко мифологические предания в античной цивилизации рассматривались как сообщения из архаичной или ранней истории. Поэтому его стремление освободиться от подобной традиции достойно подлинного историка, стремящегося к научному освещению исторических процессов. Частично такое стремление относится и к циклу «Параллельных житий», хотя здесь среди главных героев только два мифологических персонажа.

#### а) Фрагменты об архаическом периоде.

Один из них – эллин Тесея (Θησεεύς), выступающий в двух «ипостасях» – либо как афинский царь XIII в. до н. э., либо как один из реформаторов Афин X–IX вв.

Знакомство с этим опусом Плутарха показывает, что здесь упоминаются лишь два эпизода, которые могли быть связаны с музыкой. Один из них – предание об основании «Истмийских агоней» (τὰ Ἰσθμια), проводившихся на Истмийском перешейке, у храма повелителя морей Посейдона. Это были спортивные и художественные соревнования, в которых участвовали также певцы и музыканты. Передаваемое Плутархом предание сводится к тому, что эти конкурсы были внедрены в жизнь эллинов якобы благодаря стремлению Тесея не «отстать» от Геракла, считавшегося учредителем знаменитых Олимпийских агоней (см. *Plut. Thes. 25, 5*):

Καὶ τὸν ἀγῶνα πρῶτος ἔθηκε κατὰ ζῆλον Ἡρακλέους, ὡς δὲ ἐκεῖνον Ὀλύμπια τῶ Δί,	Он, соревнуясь с Гераклом, первый установил агон, [подобно тому] как тем <sup>21</sup> [были
---	--

<sup>20</sup> В данной и следующей главе могут иногда обсуждаться отрывки из сочинений Плутарха, которые уже цитировались в начальных главах монографии. Такие повторы обусловлены тем, что обоих случаях они рассматриваются в разных аспектах: там – в рамках общеисторических представлений, а здесь – как одно из свидетельств отношения Плутарха к истории музыки и его компетентности в данной области знания.

<sup>21</sup> Буквально – «посредством того», то есть Геракла.



учреждены] Олимпийские [агоны, посвященные] Зевсу.

[καὶ] δι' αὐτὸν Ἴσθμια τῷ Ποσειδῶνι φιλοτιμηθεὺς ἄγειν τοὺς Ἑλλάνας.

Одержимый честолюбием, из-за этого он ввел у эллинов Истмийские [агоны, посвященные] Посейдону.

Как мы видим, в приведенном фрагменте даже отсутствует упоминание о музыке и музыкантах.

Та же самая тенденция присутствует и при описании учреждения Тесе-ем другого праздника афинян – «Панафинеев» (τὰ Παναθήναια – буквально: «Всеафиней»), в программе которого также были музыкальные конкурсы. Но и здесь отсутствует даже упоминание о них (Ibid. 24):

Καταλύσας οὖν τὰ παρ' ἑκάστοις πρυτανεῖα καὶ βουλευτήρια καὶ ἀρχάς. ἔν δὲ ποιήσας ἅπασι κοινὸν ἐνταῦθα πρυτανεῖον καὶ βουλευτήριον ὅπου νῦν ἴδρυται τὸ ἄστυ, τὴν τε πόλιν Ἀθήνας προσηγόρευσε καὶ Παναθήναια θυσίαν ἐποίησε κοινήν.

Разрушив пританей и булевтии<sup>22</sup> для отдельных [групп населения], а также [их] власть, он отныне установил единый и общий пританей и булевтию, назвав город «Афинами», а также учредил «Панафиней», [где было] общее жертвоприношение.

Второй мифологический персонаж «Параллельных житий» – Ромул (Romulus) – первый царь Рима. Однако и в данном случае, несмотря на его мифологическую трактовку, историки связывают жизнь Ромула с VIII в. до н. э. Единственный фрагмент о музыке в посвященном ему опусе сводится к тому, что после одной из своих побед Ромул отправился в храм Юпитера, «запевая победный *пеан*»<sup>23</sup> (ἐπινικίου παιᾶνος ἐξάρχων – *Plut. Rom. 16*). Конечно, вся эта информация никак не связана с античной историей музыки.

Теперь необходимо исследовать ту же проблему в других опусах «Параллельных житий», но уже посвященных подлинным историческим личностям. При этом возникает надежда, что в данном материале можно будет найти, пусть даже в кратких и редких эпизодах, тенденции, отражающие античную историю музыки.

По сложившимся в науке представлениям, один из самых ранних исторических персонажей, деятельность которого освещается в цикле анализируемых работ Плутарха, – спартанский законодатель Ликург, деятельность которого связывают либо с рубежом XI–X вв. до н. э., либо с IX в. до н. э. При знакомстве с содержанием сочинения, озаглавленного «Ликург», сразу же обращает на себя внимание «музыкальная эпопея», связанная с теми, кого в Древней Элладе называли «илотами» (οἱ εἰλωτοί). Фактически они являлись государственными рабами, которых считали некоей неполноценной группой населения, возможно потомками когда-то покоренного спартанцами другого народа. Более того, по свидетельству Плутарха, спартанцы делали все возможное, чтобы продемонстрировать неполноценность «илотов». А для этого использовались самые различные методы, в том числе и музыка. Вот как сказано об этом у Плутарха (*Plut. Licurg. 28*):

Ἀριστοτέλης δὲ μάλιστα φησι καὶ τοὺς ἐφόρους, ὅταν εἰς τὴν ἀρχὴν καταστῶσι

Аристотель правильно говорит об эфорах<sup>24</sup>, когда вначале [их] учредили,

<sup>22</sup> «Пританей» – общественное здание, служившее местом заседания руководства города. «Булевтия» – совещательный орган в Афинах.

<sup>23</sup> Об этом жанре см. гл. I, § 1, сектор «г».

<sup>24</sup> О должности эфора см. гл. II, сноску 104.

πρῶτον, τοῖς εἰλώσι καταγγέλειν πολεμον, ὅπως εὐαγῆς ἦ τὸ ἀνελεῖν.

Καὶ τᾶλλα δὲ τραχέως προσεφέροντο καὶ σκληρῶς αὐτοῖς, ὥστε καὶ πίνειν ἀναγκάζοντες πολὺν ἄκρατον εἰς τὰ συσσίτια παρεισήγον, ἐπιδεικνύμενοι τὸ μεθεῖν οἶόν ἐστι τοῖς νέοις.

Καὶ ᾠδὰς ἐκέλευον ᾄδειν καὶ χορείας χορεύειν ἀγεννεῖς καὶ καταγελάστους, ἀπέχασθαι δὲ τῶν ἐλευθέρων.

Διὸ καὶ φασιν ὕστερον ἐν τῇ Θηβαίων εἰς τὴν Λακωνικὴν στρατείᾳ τοὺς ἀλίσκομένους εἰλωτας κελευομένους ᾄδειν τὰ Τερπάνδρου καὶ Ἀλκμᾶνος καὶ Σπένδοντος τοῦ Λάκωνος παρατεῖσθαι, φάσκοντας οὐκ ἐθέλειν τοὺς δεσποσύνους.

А создающееся у слушателей представление о столь непристойных музыкальных вкусах должно было всем свидетельствовать о том, что представляют собой илоты.

Конечно, ничего подобного не могло быть в спартанской армии, где якобы были распространены совершенно иные эстетические воззрения, которые проявлялись в других формах (*Plut. Licurg. 24*)<sup>27</sup>.

По свидетельству Плутарха, правда, без указания соответствующего источника, в Древней Спарте активно изучали музыку (*Plut. Licurg. 21*):

Ἦ δὲ περὶ τὰς ᾠδὰς καὶ τὰ μέλη παιδεύουσιν οὐχ ἦττον ἐσπουδάζετο τῆς ἐν τοῖς λόγοις εὐζηλίας καὶ καθαριότητος,

ἀλλὰ καὶ τὰ μέλη κέντρον εἶχεν ἐγερτικὸν θυμοῦ καὶ παραστατικὸν ὀρμῆς ἐνθουσιώδους καὶ πραγματικῆς καὶ ἡ λέξις ἦν ἀφελῆς καὶ ἀνθρωπτος ἐπὶ πράγμασι σεμνοῖς καὶ ἠθοποιοῖς.

В этом неподтвержденном источниками сообщении явно просматривается ностальгия по древней музыке. Как известно, в любой цивилизации всегда существует часть населения, убежденная в том, что когда-то все было несравненно лучше, чем в настоящее время. Поэтому естественно, что носители ретроградных вкусов тосковали по той музыке, которую отождествляли с традиционными для их эпохи интонационными формами и жанрами.

то прежде всего они объявили войну илотам, чтобы позволялось их истреблять.

Поскольку с ними обращались жестоко и сурово, то поэтому, принуждая [их] много пить неразбавленного [вина], а затем, уже [пьяных], представляли их за общей трапезой], чтобы показать молодежи, что такое пьянство.

Им приказывали петь непристойные песни и танцевать [такие же] хороводные [танцы], чтобы оградить [от этого] свободнорожденных [граждан].

Поэтому он<sup>25</sup> говорит, что позже, при походе фиванцев в Лаконию<sup>26</sup>, когда пленным илотам приказали за освобождение спеть [песни] Терпандра, Алкмана и лаконца Спендонта, они заявляли, что [их] хозяева не любят [таких песен].

Тогда [в Спарте] изучали песни и [вообще] музыку<sup>28</sup>, не менее чем старательно занимались особенностями языка<sup>29</sup> и [нормами] благопристойности.

Но и музыка [тогда] обладала [чем-то] побудительным, возбуждающим волю и восторженную отвагу страсти, для важных свершений и воспитываемых нравов.

<sup>25</sup> Очевидно, вновь подразумевается Аристотель.

<sup>26</sup> Речь идет о походе 371 г. до н. э., после победы при Левктрах.

<sup>27</sup> Соответствующие сведения уже приводились. См. гл. I, § 1, сектор «г».

<sup>28</sup> Буквально: «мелосы».

<sup>29</sup> Дословно: «в речах».

История искусствознания уже давно доказала, что в тоталитарных государствах такая тенденция не только ведущая, но и поддерживающаяся всей политической системой<sup>30</sup>. А ведь Древняя Спарта была именно таким государством. Поэтому нет ничего странного в том, что даже во времена Плутарха сложилось вполне определенное представление о бытовавших в Спарте художественных вкусах, основанных на подобных тенденциях (*Plut. Licurg. 21*):

Ὅλως δὲ ἂν τις πιστήσας τοῖς Λακωνικοῖς ποιήμασιν, ὧν ἔτι καθ' ἡμᾶς ἔνια διεσώζετο καὶ τοὺς ἐμβατηρίους ῥυθμοὺς ἀναλαβών, οἷς ἐχρῶντο πρὸς τὸν αὐτὸν ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις,

οὐ κακῶς ἠγήσασατο καὶ τὸν Τέρπανδρον καὶ τὸν Πίνδαρον τὴν ἀνδρείαν τῆ μουσικῆ συνάλπει.

После знакомства с этим сообщением становится очевидным, что стимулом для политической поддержки музыкального искусства в тоталитарной Спарте было то, что в наше время у тех, кто далек от подлинной педагогики, называется «патриотическим воспитанием», а в древности квалифицировалось как союз мужества и музыки.

Весьма знаменательно с этой точки зрения бытовавшее в античном мире предание о совместной деятельности законодателя Ликурга и поэта с острова Крит – Фалета. Вот как об этом пишет Плутарх (*Plut. Licurg. 4*)<sup>32</sup>:

Ἐνα δὲ τῶν νομιζομένων ἐκεῖ σοφῶν καὶ πολιτικῶν χάριτι καὶ φιλίᾳ πείσας ἀπέστειλεν εἰς τὴν Σπάρτην, Θάλητα.

Ποιητὴν μὲν δοκοῦντα λυρικῶν μελῶν καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην ταύτην πεπονημένον, ἔργῳ δὲ ἄπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττόμενον.

Λόγοι γὰρ ἦσαν αἱ ψῆδαὶ πρὸς εὐπέθειαν καὶ ὁμόνοιαν ἀνακλητικοὶ διὰ μελῶν ἅμα καὶ ῥυθμῶν πολὺ τὸ κόσμιον ἐχόντων καὶ καταστατικόν,

ἦν ἀκροώμενοι κατεπραῦνοντο λεληθότως τὰ ἦθη καὶ συνφεκιοῦντο τῷ ζήλῳ τῶν

Вообще если кто-то задумается над поэзией лаконцев<sup>31</sup>, из которой иногда еще [что-то] сохраняется до наших [дней], то, восприняв эмбатарийные ритмы, которыми пользовались в сопровождении авлоса [войска], двигавшиеся к сражению,

он постигнет, что Терпандр и Пиндар неплохо заметили соединение мужества и музыки.

Милостью и дружбой склонив одного из почитаемых там мудрецов и граждан – Фалета, он отправил его в Спарту.

Представляясь творцом лирических песен и пользуясь прикрытием этого искусства, [Фалет своим] делом совершал то, что [делали] лучшие из законодателей.

Ведь [его] слова [и] песни призывали к послушанию и единомыслию посредством [своих] мелодий и ритмов, имеющих много достоинств и [способствовавших] умиротворению.

Слушающие же [эти песни] незаметно смягчали [свои] нравы и приближали

<sup>30</sup> См., например: *Буттинг М.* История музыки, пережитая мною. М., 1959, а также «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)». М., 1948.

<sup>31</sup> «Лакония» (Λακωνία) – область в южной части Пелопоннеса, столицей которого являлась Спарта (Σπάρτη).

<sup>32</sup> При изложении перевода этого фрагмента ряд специальных терминов, важных для понимания содержания данного отрывка, выделен курсивом. Далее они будут обсуждаться.

καλῶν ἐκ τῆς ἐπιχωριαζούσης τότε πρὸς ἀλλήλους κακοθυμίας,

ἦστε τρόπον τινὰ τῷ Λυκούργῳ προδοποιεῖν τὴν παιδευσιν αὐτῶν ἐκεῖνον.

[их] к усердию в добрых делах, [отводя] от существующей тогда неприязни друг к другу.

Поэтому такое их воспитание некоторым образом подготавливало [реформу] Ликурга.

Анализ этого фрагмента может способствовать пониманию некоторых особенностей трактовки архаичной музыкальной жизни современниками Плутарха.

Излагающаяся здесь идея сводится к тому, что популярное и широко распространенное в Спарте творчество Фалета способствовало более легкому восприятию законов, внедрявшихся в жизнь людей в результате законотворческой деятельности Ликурга. Причем, такое понимание взаимодействия искусства и юрисдикции было весьма распространенным, поскольку оно зафиксировано в различных источниках, создававшихся на протяжении всей Античности.

Так, например, как уже указывалось, был весьма популярен вокальный жанр, получивший название «ном» (ὁ νόμος – «закон»)³³. При знакомстве с такими сообщениями нужно обратить внимание, что ведущим в этом процессе был поэт, а о композиторе Терпандре Лесбосском, который превратил стихи Фалета в песни, стали упоминать значительно позже³⁴. Это следствие уже неоднократно обсуждавшейся гегемонии поэзии.

Таковы приведенные Плутархом свидетельства о музыке, которые, по его мнению, были связаны с эпохой Ликурга в Спарте. Музыка была представлена как одно из средств дискредитации «илотов». Упоминались также хоры, участвовавшие в пиршествах, а также некоторые песни, звучавшие в военном обиходе. Кроме того, стало ясно, что нередко музыка использовалась для воспитания нравов и особенно активного «патриотизма». И, наконец, сохранился рассказ о том, как музыка стала средством приобщения лакедемонян к законодательным нормам.

Но все это – лишь описание отдельных событий с участием музыки, заимствованных из более ранних источников.

Такой вывод подтверждается и свидетельствами Плутарха о музыке, связанными с эпохой Нумы Помпилия (Numa Pompilius) – полубогородного царя Рима, деятельность которого датируется историками рубежом VIII–VII вв. до н. э. В соответствующем трактате Плутарх сообщает (*Plut. Numa 17*):

Τῶν δὲ ἄλλων αὐτοῦ πολιτευμάτων ἡ κατὰ τέχνας διανομὴ τοῦ πλήθους μάλιστα θαυμάζεται.

Ἦν δὲ ἡ διανομὴ κατὰ τὰς τέχνας, ἀλητῶν, χρυσοχόων, τεκτόνων, βαφέων, σκυτοτόμων, σκυτοδεψῶν, χαλκέων, κερμέων...

Среди остальных его государственных дел больше всего восхищает распределение многих [работников] по ремесленным специальностям.

Было [установлено] разделение по специальностям авлетов, ювелиров, плотников, красильщиков, кожевников, дубильщиков, кузнецов, гончаров...

³³ См. гл. I, § 1, сектор «д».

³⁴ См. там же.

Не вызывает сомнений, что такая реформа была осуществлена ради более удобного управления хозяйственными делами, а конкретнее – для руководства работой этих групп «ремесленников» (οἱ τεχνίται). Кроме того, совершенно очевидно, что осуществленное Нумой нововведение никак не отражает музыкально-историческую особенность времен его правления<sup>35</sup>.

## б) Фрагменты о классическом периоде.

Более близкая к классической эпохе Античности деятельность древнеэллинского политика, законодателя и поэта Солона, в представлении Плутарха, не вносит никаких изменений в предыдущий вывод. Вот единственное свидетельство, посвященное музыке в его повествовании, озаглавленном «Солон» (*Plut. Solon 29*):

...φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθῆς ὁ Σόλων, ἔτι μάλλον ἐν γῆρᾷ σχολῆ καὶ παιδιᾷ καὶ νῆ Δία πότοις καὶ μουσικῆ παραπέμπων ἑαυτόν.

...Солон по [своей] природе был внимательнее слушающим и любознательным, а в старости больше всего он сопровождал свой досуг [какой-нибудь] забавой и, клянусь Зевсом, [даже] попойками и музыкой.

Здесь упоминается самое распространенное в Античности отношение как к музыке, так и к музыкантам-практикам. Большинство из них рассматривались как люди, обслуживающие пиршества и аналогичные мероприятия, сопровождавшиеся попойками. Отдельные музыканты, прославившиеся своими творческими свершениями или победившие на художественных соревнованиях, оказывались словно в другой сфере бытия.

Эпоха V в. до н. э., получившая название «классической» на основании оценки деятельности выдающихся философов – Сократа, Платона и Аристотеля, – представлена в «Параллельных житиях» сочинениями, посвященными шести политическим деятелям, трудившимся в этом столетии: Кимону, Никию, Периклу, Алкивиаду, Фемистоклу и Агиду. Это обстоятельство дает надежду, что столь широкий охват исторического периода не останется без регистрации явлений, отражающих историю античной музыки.

Прежде всего, согласно сообщению Плутарха, многие из них обучались музыке. Но знакомство с этим материалом демонстрирует цель подобного обучения. Например, такой знаменитый политический деятель, как Перикл, основатель «афинской демократии», оратор и полководец, обучался музыке у Дамона Афинского (Δάμων ὁ Ἀθηναῖος), который по специальности был не музыкантом, а философом-софистом. Как известно, это направление науки не было в почете у эллинов, так как его представители считались людьми, которые запутывают и усложняют те или иные философские категории и тем самым затрудняют их понимание. Поэтому многие софисты скрывали направленность своей деятельности.

Как же мог Дамон Афинский обучать Перикла музыке, если он не был музыкантом? Вот что об этом писал Плутарх (*Plut. Pericl. 4*):

---

<sup>35</sup> Подобно тому как существовавшая в Советском союзе с 1924 г. организация, называвшаяся «Рабис» или «Сорабис» («Союз работников искусств»), не в состоянии была отразить тенденции художественного творчества, а известный «Союз композиторов» повлиять на них.

Διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλείστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν...

ὁ δὲ Δάμων ἔοικεν ἄκρος ὢν σοφιστῆς καταδύεσθαι μὲν εἰς τὸ τῆς μουσικῆς ὄνομα πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐπικρυπτόμενος τὴν δεινότητα, τῷ δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῆ τῶν πολιτικῶν ἀλείπτῃς καὶ διδάσκαλος.

οὐ μὲν ἔλαθεν ὁ Δάμων τῇ λύρᾳ παρακαλύμματι χρώμενος, ἀλλ' ὡς μεγαλοπράγμων καὶ φιλοτύραννος ἐξωστράκισθη...

Следовательно, Дамон обучал Перикла не непосредственному музицированию, а науке о музыке, входившей в систему общего образования<sup>36</sup>. И это вполне естественно для эллинских политических деятелей, которыми приобщение к непосредственной игре на инструменте рассматривалось как ненужное, а иногда даже как порочное.

Однако, очевидно, существовала какая-то группа населения, считавшая возможным приобщать детей к этому делу, не с целью стать профессиональным музыкантом, а чтобы уметь при соответствующей обстановке, например, во время пиршества, спеть песню и проаккомпанировать себе на лире. Ведь никто из родителей не знал, кем станет их ребенок впоследствии. Плутарх приводит подобные сведения о будущем афинском полководце и государственном деятеле V в. до н. э. Фемистокле (*Plut. Them.* 5):

Τῇ δὲ φιλοτιμίᾳ πάντας ὑπερέβαλεν, ὥστ' ἔτι μὲν ὢν νέος καὶ ἀφανῆς Ἐπικλέα τὸν ἐξ Ἑρμιόνοσ κίθαριστὴν σπουδαζόμενον ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων ἐκλιπαρῆσαι μελετᾶν παρ' αὐτῷ...

Истории неизвестно, занимался ли с ним этот кифарист, но сведения того же источника по этому поводу весьма показательны (*Plut. Them.* 2):

Ὅθεν ὕστερον ἐν ταῖς ἐλευθερίοις καὶ ἀστείαις λεγομέναις διατριβαῖς ὑπὸ τῶν πεπαιδευσθαι δοκούντων χλευαζόμενος ἠναγκάζετο φορτικώτερον ἀμύνεσθαι,

Многие говорят, что Дамон был его учителем по музыкальным дисциплинам<sup>36</sup>...

Кажется, что Дамон, будучи превосходным софистом, погружаясь в музыку, скрывал от народа мощь [своих идей]. А при Перикле он был словно наставником-массажистом при атлете и учителем политических идей.

Пользуясь лирой как прикрытием, Дамон не скрывал [своей сути], а как замышляющий великие дела и сторонник тирании, он [впоследствии был] подвергнут остракизму<sup>37</sup>...

Он превзошел всех честолюбием, потому что, еще будучи молодым и неизвестным, настойчиво просил уважаемого афинянами кифариста Эпикла из Гермियोны<sup>39</sup> заниматься с ним...

Поэтому впоследствии, при времяпрепровождении [среди людей], называемых благородными и культурными, считавшимися воспитанными, когда [над ним] насмехались, то вынуждали [его] защищаться более грубо.

<sup>36</sup> Pluralis ton mousikon дает основание переводить это слово как «музыкальных дисциплин».

<sup>37</sup> Как известно, в древних Афинах посредством глиняных черепков, «остраков» (τὰ ὄστρακα), осуществлялось голосование, в результате которого из Афин изгоняли тех, кто считался опасным для общества.

<sup>38</sup> Исторические свидетельства сообщают еще об одной направленности музыкального воспитания, осуществлявшегося Дамоном. Но предложенная им методика также никак не была связана с музыкальной практикой, а стремилась систематизировать музыкально-эстетические критерии слушателей. Подробнее об этой см. в статье, указанной в сноске 29 гл. III.

<sup>39</sup> Гермियोны – приморский город в Арголиде, области восточной части Пелопоннеса.

λέγων, ὅτι λύραν μὲν ἀρμόσασθαι καὶ μεταχειρίσασθαι ψαλτήριον οὐκ ἐπίσταται,

πόλιν δὲ μικρὰν καὶ ἄδοξον παραλαβὸν ἔνδοξον καὶ μεγάλην ἀπεργάσασθαι.

Содержание этой информации вполне очевидно и не требует комментариев: государственные деятели не считали недостатком своего образования и воспитания отсутствие навыков обращения с музыкальными инструментами. Интересно отметить, что другой политик и полководец V в. до н. э., Кимон, объяснял свое неумение музицировать почти аналогичными словами, о чем также свидетельствует Плутарх (*Plut. Cim. 9*):

Συνδειπνήσαι δὲ τῷ Κίμωνί φησιν ὁ Ἴων παντάπασι μεράκιον ἦκων εἰς Ἀθήνας ἐκ Χίου παρὰ Λαομέδοντι·

Καὶ τῶν σπονδῶν γενομένων παρακληθέντος ἄσαι, καὶ ἄσαντος οὐκ ἀηδῶς ἐπαινεῖν τοὺς παρόντας ὡς δεξιώτερον Θεμιστοκλέους·

ἐκεῖνον γὰρ ἄδειν μὲν οὐ φάναι μαθεῖν οὐδὲ κιθαρίζειν, πόλιν δὲ ποιῆσαι μεγάλην καὶ πλούσιαν ἐπίστασθαι.

Последние абзацы двух приведенных фрагментов Плутарха почти идентичны. Поэтому можно предполагать, что такова была распространенная среди чиновников не столько «концепция оправдания», сколько аргументация своей отдаленности от искусства.

Продолжая анализировать сообщения Плутарха о музыкальном образовании древнеэллинических политических деятелей, нельзя пройти мимо свидетельства, касающегося еще одного из них – Алкивиада (Ἀλκιβιδης). Плутарх об этом писал (*Plut. Alc. 3*):

Ἐπεὶ δὲ εἰς τὸ μανθάνειν ἦκε, τοῖς μὲν ἄλλοις ὑπήκουε διδασκάλοις ἐπιεικῶς, τὸ δ' αὐλεῖν ἔφευγεν ὡς ἀγεννῆς καὶ ἀνελεύθερον·

Πλήκτρον μὲν γὰρ καὶ λύρας χρήσιν οὐδὲν οὔτε σχήματος οὔτε μορφῆς ἐλευθέρῳ πρεπούσης διαφθείρειν, αὐλοὺς δὲ φυσῶντος ἀνθρώπου στόματι καὶ τοὺς συνήθεις ἂν πάνυ μόλις διαγνώσκειν τὸ πρόσωπον.

Ἔτι δὲ τὴν μὲν λύραν τῷ χρωμένῳ συμφθέγγεσθαι καὶ συνάδειν, τὸν δ' αὐλὸν

Говоря, что настроить лиру и заниматься бряцанием [на инструментах] он не умеет,

но захваченный [им] маленький и неизвестный город он сделает знаменитым и большим.

Ион<sup>40</sup> рассказывает, [когда еще] молодым юношей он, прибыв из Хиоса в Афины, то [ему довелось] обедать у Лаемедонта<sup>41</sup> в [присутствии] Кимона.

После завершения возлияния, [Кимона] призвали спеть. А когда он спел, [но] без удовольствия, [его] похвалили, признав [Кимона] более приятным в [обществе], чем Фемистокл.

Тот же сказал, что он не учился ни петь, ни кифарить, но умеет сделать город великим и богатым.

Когда он приступил к учебе, то умеренно прислушивался ко всем учителям, но избегал авлирова, как неблагородным и низменным [занятием].

Ведь использование плектра и лиры никак не искажает внешности, подобающей свободнорожденному.

Когда же человек устами дует в авлосы, его лицо распознается с большим трудом.

А еще лира нуждается в совместном звучании и совместном пении, а авлос за-

<sup>40</sup> Ион Хиосский – поэт, драматург и историк IV в. до н. э.

<sup>41</sup> Личность, не оставившая никаких следов в истории.

ἐπιστομίξειν καὶ ἀποφράττειν ἕκαστον τὴν τε φωνὴν καὶ τὸν λόγον ἀφαιρούμενον.

«Ἀυλείτοσαν οὖν» ἔφη «Θηβαίων παῖδες· οὐ γὰρ ἴσασι διαλέγεσθαι ἡμῖν δὲ τοῖς Ἀθηναίοις, ὡς οἱ πατέρες λέγουσιν, ἀρχηγέτις Ἀθηνᾶ καὶ πατρῶος Ἀπόλλων ἐστίν, ὧν ἡ μὲν ἔρριψε τὸν αὐλόν, ὁ δὲ καὶ τὸν αὐλητὴν ἐξέδειρε».

Τοιαῦτα παίζων ἅμα καὶ σπουδάζων ὁ Ἀλκιβιάδης αὐτὸν τε τοῦ μαθήματος ἀπέστησε καὶ τοὺς ἄλλους.

Ταχὺ γὰρ διήλθε λόγος εἰς τοὺς παῖδας, ὡς εὖ ποιῶν ὁ Ἀλκιβιάδης βδελύττοιο τὴν αὐλητικὴν καὶ χλευάζοι τοὺς μανθάνοντας.

Ὅθεν ἐξέπεσε κομιδῇ τῶν ἐλευθέρων διὰ τριβῶν καὶ προεπηλακίσθη παντάπασιν ὁ αὐλός.

Анализ этого текста выявляет ряд причин, вызывавших негативное отношение к авлосу и исполняемой на нем музыке не только у Алкивиада, но и, очевидно, у многих его современников. Прежде всего, здесь ощущается влияние религиозно-мифологических традиций. Одна из них – известное предание о том, как богиня Афина, которая на берегу какого-то озера якобы нашла авлос, решила на нем поиграть. Но когда она стала дуть в него, то увидела в озере отражения своего искаженного лица. Предание говорит, что богиня с отвращением отбросила авлос и прокляла тех, кто будет играть на нем. Именно поэтому, согласно приведенному тексту, лицо играющего на авлосе «распознается с большим трудом». Этот миф был широко распространен и получил развитие в поэзии.

Все эти факты весьма интересны для формирования представлений о культурных особенностях тех, кто управлял государством. Но вряд ли они важны для истории античной музыки. Следовательно, приводящиеся Плутархом материалы, касающиеся ситуации с музыкальным воспитанием и образованием древнеэллинской политической элиты, никак не связаны с историей античной музыки. Они лишь отражают отношение «сильных мира сего» к данной сфере культуры. А это скорее историко-социальная проблема, нежели музыкально-историческая.

Такой вывод подтверждается и другими сообщениями Плутарха, описывающего жизнь и деятельность тех же личностей, оказавших влияние на жизнь Древней Эллады классического периода. Передавая точку зрения, бытующую среди эллинской политической элиты того времени, он сообщает (Plut. Pericl.1):

...πολλάκις δὲ καὶ τοὐναντίον χαίροντες τῷ ἔργῳ τοῦ δημιουργοῦ καταφρονοῦμεν...

ставляет молчать и блокирует каждый голос и лишает [исполнителя] слова.

«Пусть авлируют», – говорил он, – «дети фиванцев, ведь они не ведут бесед. У нас же, афинян, как утверждают отцы, родоначальник – Афина и покровитель – Аполлон. Но [Афина] отбросила авлос, а [Аполлон] спустил шкуру с авлета».

Так, шутя и одновременно принимая [сказанное] всерьез, [Алкивиад] уходил от обучения [на авлосе и вел за собой] других.

[Его] идея<sup>42</sup> быстро укрепились среди детей, поскольку Алкивиад хорошо сделал [свое дело, и] авлетика стала вызывать отвращение и насмешки над обучающимися [ей].

По этой причине авлос полностью выпал из норм жизни свободнорожденных и был полностью уничтожен [для образования].

...часто, восхищаясь произведением [какого-нибудь] творца, мы презираем [исполнителя]...

<sup>42</sup> Буквально: «речь» (ὁ λόγος).



...Διὸ καλῶς μὲν Ἀντισθένης

ἀκούσας ὅτι σπουδαῖός ἐστιν ἀύλητῆς Ἴσμηρίας,

ἅ Ἀλλ' ἀνθρωποσῆ ἔφη ἄμοχθηρός· οὐ γὰρ ἂν οὕτω σπουδαῖος ἦν ἀύλητῆς·ή

ὁ δὲ Φίλιππος πρὸς τὸν υἱὸν ἐπιτερπῶς ἔντινι πότεψ ψήλαντα καὶ τεχνικῶς εἶπεν·

ἅΟὐκ αἰσχυνη καλῶς οὕτω ψάλλον·ή

Ἄρκεῖ γὰρ, ἂν βασιλεὺς ἀκροᾶσθαι ψαλλόντων σχολάζῃ ἰ

...Поэтому мудро [высказался] Антисфен<sup>43</sup>.

Услышав, что Исмений отличный авлет<sup>44</sup>, он сказал:

«А [как] человек – он порочный, ибо [в противном случае] он не был бы хорошим авлетом».

Филипп же сказал [своему] сыну<sup>45</sup>, приятно и профессионально бряцавшему на какой-то попойке:

«Не стыдно ли [тебе] так хорошо бряцать?»

Достаточно и того, что царь, освобождаясь [от важных дел], слушает бряцающих [на струнных инструментах].

Здесь со всей очевидностью проявляется отношение к профессии музыканта. Это не только полное пренебрежение к ней. Даже способность прилично музицировать, по бытовавшему мнению, могла дискредитировать достойного человека, поскольку в сложившемся сознании хорошо играть на инструменте недостойно уважаемого гражданина. Ему следовало заниматься совершенно иными делами. И это только одно из многих свидетельств, способных подтвердить то, что зафиксировал Плутарх в процитированном фрагменте.

Однако это не означает, что чиновничий аппарат не имел никакого отношения к музыкальному искусству. Так, например, в том же опусе, посвященном Периклу, Плутарх сообщает (*Plut. Pericl.* 13):

Φιλοτιμούμενος δ' ὁ Περικλῆς τότε πρῶτον ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίοις ἄγεσθαι

Καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἰρεθεῖς καθότι χρῆ τοὺς ἀγωνιζομένους ἀυλεῖν ἢ ἄδειν ἢ κιθαρίζειν.

Ἔθεῶντο δὲ καὶ τότε καὶ τὸν ἄλλον χρόνον ἐν Ὡιδείῳ τοὺς μουσικοὺς ἀγῶνας.

Самолюбивый Перикл тогда первым голосованием провел на Панафинейх конкурс по музыке.

И он, избранный судьей, одобрил [правила] как должно соревнующимся авлировать, либо петь, либо кифарить.

Тогда и в другое время в Одеоне<sup>46</sup> проводились музыкальные конкурсы.

Как мы видим, и в Древней Элладe чиновники не могли допустить, чтобы искусство музыканта оценивалось соответствующими мастерами. Только чиновник должен был одобрить, «как нужно соревнующимся авлировать, либо петь, либо кифарить». Хотя он сам и его сослуживцы ничего не понимали в этом деле, но государственный «надсмотр» над любыми проявлениями художественного творчества уже действовал с полной активностью. Не случайно в одном из опусов «Параллельных житий» (*Plut. Ag.* 10) упоминается чиновник

<sup>43</sup> Антисфен – древнеэллинический философ V–IV вв. до н. э., теоретик «кинизма».

<sup>44</sup> Как уже указывалось (см. гл. II, § 2), Исмений – знаменитый древнеэллинический авлет-виртуоз IV в. до н. э., восхищавший современников и своей музыкой, и ее исполнением.

<sup>45</sup> Очевидно, имеется в виду Филипп II Македонский и его сын, знаменитый полководец Александр Македонский.

<sup>46</sup> «Одеон» (Ὡιδεῖον) – от слова ᾠδή («песня»). Так называлось здание, построенное в Афинах во времена Перикла, предназначавшееся для музыкальных конкурсов. Однако впоследствии оно использовалось для других мероприятий.

Ἐκπρέπη ... ὃς ἐφορεύων Φρύνιδος τοῦ μουσικοῦ σκεπάρῳ τὰς δύο τῶν ἐννέα χορῶν ἐξέτεμε. Καὶ τοὺς ἐπὶ Τιμοθέῳ πάλιν τὸ αὐτὸ τοῦτο πράξαντος.

Экпрепа ..., который, будучи эфором, отрезал теслом<sup>47</sup> 2 из 9 струн музыканта Фринида.

И то же самое вновь произошло с Тимофеем [Милетским].

Эта краткая информация напоминает о том, как существовавшее среди музыкантов-новаторов стремление расширить художественные и технические возможности инструментов привело к увеличению числа струн с 7 до 9. Но даже это государством рассматривалось как отступление от традиций, поскольку благодаря таким новшествам в музыкальных произведениях стали появляться новые интонационные образования, отсутствовавшие в традиционных формах музицирования и, как всегда в таких случаях, не воспринимавшиеся большинством слушателей. А это было отступлением от освященных временем старых музыкальных нормативов, что, по сложившимся ретроградным воззрениям, нельзя было допускать, и государство реагировало на такие тенденции весьма жестко.

Среди пострадавших музыкантов были кифароды классического периода Фринид Митиленский (Φρύνις ὁ Μιτυληναῖος) и Тимофей Милетский (Τιμοθέος ὁ Μιλήσιος), у которых эфоры отрезали «лишние» струны<sup>48</sup>.

Влияло ли это на процесс эволюции музыкального мышления? Конечно нет, поскольку его развитие не зависит от политической конъюнктуры, что убедительно доказало развитие более поздней новоевропейской музыкальной культуры. Разумеется, такое отношение государственного аппарата к музыкантам-новаторам создавало временные трудности, но процесс развития не останавливался. Например, общеизвестно, как жестоко реагировало государство на творчество новаторов в 30-е гг. XX в. в Германии или в 40-е гг. того же столетия в Советской России. Объективный процесс эволюции музыкального мышления невозможно остановить.

Если бы такие события в античном мире фиксировались историками музыки, то они обязательно анализировались бы в ракурсе конкретных категорий музыкального мышления. Но в рассматриваемых сочинениях Плутарха они фиксируются только как реальные факты. Более того, автор представляет подобные события лишь в качестве государственного акта, вне музыкально-исторической тематики.

То же самое нужно сказать об информации, которую Плутарх связывает с деятельностью и именем знаменитого полководца Александра Македонского (IV в. до н. э.).

Как и всякий эллин, воспитанный в соответствующих традициях, он должен был отмечать важные для себя события в сопровождении музыки. Поэтому сообщается (*Plut. Alex. 29*):

Εἰς δὲ Φοινίκην ἐπανελθὼν ἐξ Αἰγύπτου θυσίας τοῖς θεοῖς καὶ πομπὰς ἐπέτελει καὶ χορῶν κυκλίων καὶ τραγικῶν ἀγῶνας...

Возвратившись из Египта в Финикию, [Александр] организовал шествие, [посвященное] богам, а также конкурсы киклических и трагических хором<sup>49</sup>...

<sup>47</sup> «Тесло» – древний плотницкий ручной инструмент, напоминающий по внешнему виду топор.

<sup>48</sup> Подробнее об этом см. Герцман Е. В. Музыкальная Боэциана. СПб., 1995. С. 428–4306; *Его же*. Введение в музыкальное антиковедение. СПб., 2018. Т. II. С. 482–50.

Так отмечалось торжественное событие, связанное с победой войск Александра Македонского. Однако трагические инциденты были лишены подобного обрамления. Например, когда умер один из сподвижников Александра Македонского, Гефестион, то, несмотря на то, что его смерть наступила не на поле битвы, а в результате болезни, в военном лагере был объявлен траур, но без музыкального сопровождения (*Plut. Alex. 72*):

Τοῦτ' οὐδενὶ λογισμῶ τὸ πάθος Ἀλέξανδρος ἤνεγκεν, ἀλλ' εὐθὺς μὲν ἵππους τε κείραι πάντας ἐπὶ πένθει καὶ ἡμίονους ἐκέλευσε,

...αὐλοὺς δὲ κατέπαυσε καὶ μουσικὴν πᾶσαν ἐν τῷ στρατοπέδῳ πολὺν χρόνον.

Александр [трудно] переносил это безграничное [для него] горе, и сразу же приказал в знак траура остричь лошадей и мулов,

...он [также] на долгое время запретил авлосы и всякую музыку в месте расположения войск.

Вряд ли сама процедура прощания с Гефестионом проходила без соответствующего музыкального сопровождения, поскольку любой человек, воспитанный в эллинских традициях, знал, что этот обряд не обходился без жанра «трена» (ὁ θρήνος – «плач», «жалоба»). Если вначале это название соотносилось исключительно с погребальной песней, то впоследствии оно могло обозначать и соответствующую инструментальную музыку. По свидетельству Цицерона (*Cic. De leg. II 23, 59*), закон ограничивал расходы на погребение и поэтому было разрешено нанимать только десятых *тибистов* (*tibia* – лат. название *авлоса*). А это говорит об активном использовании в данной процедуре и инструментальной музыки. Следовательно, прощание с Гефестионом также не могло нарушить эту традицию. Но всеобщий траур, объявленный Александром Македонским в военном лагере, должен был на некоторое время исключить музыку из житейского обихода.

Однако все это – нормы участия музыки в античном быту, а не события, относящиеся к ее истории. К той же сфере относится и сообщение Плутарха о музыке в жизни войска Александра Македонского. Так, он рассказывает (*Plut. Alex. 50*), что однажды

Πότου δὲ νεανικοῦ συρραγέντος ἦδετο ποιήματα Πρανίχου τινός, ὡς δὲ φασιν ἔνιοι, Πιερίωνος,

εἰς τοὺς στρατηγοὺς πεποιημένα τοὺς ἔναγχος ἡττημένους ὑπὸ τῶν βαρβάρων ἐπ' αἰσχύνῃ καὶ γέλῳτι.

В разгар сильной попойки запели творение какого-то Праниха, [или], как говорят некоторые, – Пиериона.

В них позорились и высмеивались недавно побежденные варварами полководцы.

Это полностью соответствовало нормам жизни древнеэллинского общества.

Более того, подобная традиция, существовавшая издавна, не только способствовала активному участию музыки в торжественных триумфах, посвященных победам и победителям, но и перешла на историков, следивших за движением победоносных армий. Поэтому и славные победы Алек-

---

Лебедев С. Спартанский декрет против Тимофея Милетского в музыкальном трактате Боэция // Музыкаведение, 2010, № 9. С. 18–21.

<sup>49</sup> «Киклический хор» (χορὸς κύκλιος – «круговой хор»), который пел и танцевал вокруг жертвенника при исполнении соответствующих обрядов. «Трагический хор» (χορὸς τραγικός – «трагедийный хор») – тот, который участвовал в представлениях античных трагедий.

сандра Македонского не могли упоминаться без музыки, которая якобы сопровождала его завоевания. Только такими нормами мышления мог отличаться автор, написавший следующие строки, посвященные жизни армии Александра Македонского на Востоке (*Plut. Alex. 67, 4*):

Πολλὴ δὲ μούσα συρίγγων καὶ αὐλῶν  
ῥόδῃς τε καὶ ψαλμοῦ καὶ βακχεῖα γυ-  
ναϊκῶν κατεῖχε πάντα τόπον.

По всей местности [звучала] могущест-  
венная Муза сиринг и авлосов, [слы-  
шалось] пение, бряцания [струн], а так-  
же ликование женщин.

Вне зависимости от того, написал ли это сам Плутарх или он заимствовал данный фрагмент из текста другого автора, перед нами фантазия, вызванная восхищением деяниями Александра Македонского. Но она никак не отражает истории музыки Древней Эллады.

Еще одним подтверждением этого может служить легенда, также связанная с началом военных побед Александра Македонского (*Plut. Alex. 14*):

Ἐπεὶ δὲ ὄρμησε πρὸς τὴν στρατείαν,  
ἄλλα τε δοκεῖ σημεῖα παρὰ τοῦ δαίμονι-  
ου γενέσθαι,

καὶ τὸ περὶ Λεῖβηθρα τοῦ Ὀρφέως ξόανον  
(ἦν κυπαρίττινον) ἰδρῶτα πολὺν ὑπὸ τὰς  
ἡμέρας ἐκεῖνος ἀφήκε.

Φοβουμένων δὲ πάντων τὸ σημεῖον Ἀρίσ-  
τανδρος ἐκέλευε θαρρεῖν, ὡς ἀμοιδίμους  
καὶ περιβοήτους κατεργασόμενον πρά-  
ξεις, αἱ πολὺν ἰδρῶτα καὶ πότον ὑμνοῦσι  
ποιηταῖς καὶ μουσικοῖς παρέζουσι.

Когда [Александр] приступил к коман-  
дованию, появились другие знамения,  
дающиеся божеством:

в Либертах<sup>50</sup> изваяние Орфея (оно было  
кипариссовым) испустило в те дни много  
пота.

Когда все испугались [этого] предска-  
зания, то Аристандр<sup>51</sup> сумел убедить, что  
деяния [Александра], порождающие вос-  
певаемые и прославленные [художест-  
венные формы], вызовут много труда  
и пота у поэтов и музыкантов.

Конечно, такая легенда могла возникнуть только после многих побед. В ней заключалось желание общества прославлять деяния полководца. Но вновь приходится констатировать, что это не фрагмент истории музыки, а элемент общественной жизни общества.

Сюда же следует отнести и часто звучавшую в Древней Элладе и в Древнем Риме музыку, сопровождавшую воинские триумфы, посвященные полководцам-победителям. Таков, например, был триумф в честь римского полководца и политического деятеля II–I вв. до н. э. Метелла (*Quintus Caecilius Metellus Numidius*), упомянутого в одном из опусов Плутарха (*Plut. Sert. 22*):

καὶ χοροὶ παίδων καὶ γυναικῶν ἐπι-  
κίους ὑμνοὺς ἦδον εἰς αὐτόν.

Хоры детей и женщин пели в его честь  
победные гимны.

\* \*

\*

Итак, комплекс приведенных сведений, зафиксированных Плутархом в «Параллельных житиях», свидетельствует о том, что все касающиеся музыки сообщения не имеют непосредственного отношения к подлинной ее истории.

После такого заключения следует проанализировать аналогичную тематику в другом обширном цикле сочинений Плутарха, известного под названием «Моралии».

<sup>50</sup> Либерты (Λεῖβηθρα) – фракийский город, располагавшийся на склоне Олимпа.

<sup>51</sup> Аристандр Телмесский (Ἀρίστανδρος Τελμησσεύς) — прорицатель (ὁ μάντις) из свиты Александра Македонского.

## ГЛАВА VI

### Поиск музыкально-исторических свидетельств в «Моралиях» Плутарха

#### § 1. Общие сведения о «Моралиях»

Действительно, второй важнейший труд Плутарха озаглавлен «Моралии» (τὰ ἥθεα – «нравы»). Это цикл многочисленных сочинений на данную тему, число которых в некоторых рукописях достигает почти 80<sup>1</sup>:

Περὶ παίδων ἀγωγῆς.	О воспитании детей.
Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν.	Как юноше слушать поэтические произведения.
Περὶ τοῦ ἀκούειν.	О том, как слушать.
Πῶς ἂν τις διακρίνειε τὸν κόλακα τοῦ φίλου.	Как отличить друга от льстеца.
Πῶς ἂν τις αἴσθοιτο ἑαυτοῦ προκόπτοντος ἐπ' ἀρετῆ.	Как можно осознать собственное совершенство в добродетели.
Πῶς ἂν τις ἀπ' ἐχθρῶν ὠελοῖτο.	Как можно [добиться] пользы от врагов.
Περὶ πολυφιλίας.	О множестве друзей.
Περὶ τύχης.	О судьбе.
Περὶ ἀρετῆς καὶ κακίας.	О добродетели и пороке.
Παραμυθητικὸς πρὸς Ἀπολλώνιον.	Утешение Аполлонию.
Ἵγιεινὰ παραγγέλματα.	Советы о здоровье.
Γαμικὰ παραγγέλματα.	Наставления супругам.
Τῶν ἑπτὰ σοφῶν συμπόσιον.	Пир семи мудрецов.
Περὶ δεισιδαιμονίας.	О суеверии.
Ἐποφθέγματα βασιλέων καὶ στρατηγῶν.	Изречения царей и полководцев.
Ἐποφθέγματα Λακωνικά.	Изречения спартанцев.
Τὰ παλαιὰ τῶν Λακεδαιμονίων ἐπιτηδεύματα.	Дневные обычаи спартанцев.
Λακωνῶν ἀποφθέγματα.	Изречения спартаниатов.
Γυναικῶν ἀρεταί,	Доблести женщин.
Κεφαλαίων καταγραφὴ. Ῥωμαϊκά.	Запись итогов. Римляне.

<sup>1</sup> Предлагаемый список дан по самому авторитетному изданию: *Plutarchi. Chaeronensis. Moralia, recognovit Gregorius N. Bernardakis. I–VII. Lipsiae, 1888–1896. Plutarchi Chaeronensis Moralia, recognovit Gregorius N. Bernardakis. I–VII. Lipsiae, 1888–1896.*

Κεφαλαίων καταγραφή. Ἑλληνικά.	Запись итогов. Эллины.
Συναγωγή ἱστοριῶν παραλλήλων Ἑλληνικῶν καὶ Ῥωμαϊκῶν.	Собрание параллельных историй эллинов и римлян.
Περὶ τῆς Ῥωμαίων τύχης.	О судьбе римлян.
Περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς λόγος Α', – Λόγος Β'.	О судьбе Александра или речь первая «о доблести». Речь вторая.
Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι.	Какие афиняне знаменитые по мудрости.
Περὶ Ἴσιδος καὶ Ὀσίριδος.	Об Исиде и Осирисе.
Περὶ ἀδολεσχίας.	О болтовне.
Περὶ πολυπραγμοσύνης.	О любознательности.
Περὶ φιλοπλουτίας.	О любви к богатству.
Περὶ δυσωποίας.	О боязливости.
Περὶ φθόνου καὶ μίσους.	О зависти и ненависти.
Περὶ τοῦ ἑαυτὸν ἐπαινεῖν ἀνεπιφθόνως.	О том, [как] похвалить себя без зависти.
Περὶ τῷ ὑπὸ τοῦ θεοῦ βραδέως τιμωρουμένων.	О том, что божество медлит с воздаянием.
Περὶ εἰμαρμένης.	О жребии.
Περὶ τοῦ Σωκράτους δαιμονίου.	О демоне Сократа.
Περὶ φυγῆς.	Об изгнании.
Παραμυθητικὸς εἰς τὴν γυναῖκα.	Утешающее [слово] к жене.
Συμποσιακά.	Пиршественные [беседы].
Ἐρωτικός.	Посвящено любви.
Ἐρωτικαὶ διηγήσεις.	Любовные повествования.
Περὶ τοῦ ὅτι μάλιστα τοῖς ἡγεμόσιν δεῖ τὸν φιλόσοφον διαλέγεσθαι.	О том, что философу необходимо часто беседовать с властителями.
Πρὸς ἡγεμόνα ἀπαίδευτον.	К невежественному властителю.
Εἰ πρεσβυτέρῳ πολιτευτέον.	Следует ли старику заниматься политической.
Πολιτικὰ παραγγέλματα.	Политические наставления.
Περὶ μοναρχίας καὶ δημοκρατίας καὶ ὀλιγαρχίας.	О монархии, демократии и олигархии.
Περὶ τοῦ μὴ δεῖν δανείζεσθαι.	О том, чего не должно заимствовать.
Βίοι τῶν δέκα ῥητόρων.	Жития десяти ораторов.
Συγκρίσεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου ἐπιτομή.	Краткое сопоставление Аристофана и Менандра.
Περὶ τῆς Ἡροδότης κακοηθείας.	О злости Геродота.
Περὶ τῶν ἀρεσκόντων φιλοσόφοις φυσικῶν δογμάτων.	Об убедительных естественных мнениях у философов.
Αἴτια φυσικά.	Природные причины.
Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης.	О лице, видимом в круге луны.
Περὶ τοῦ πρώτως ψυχροῦ.	О первичном холоде.
Πότερον ὕδωρ ἢ πῦρ χρησιμότερον,	Что полезнее – вода или огонь.
Πότερον τῶν ζῶων φρονιμώτερα, τὰ χερσαία ἢ τὰ ἐνυδρα.	Какое [животное] более благоразумно – наземное или водяное.
Περὶ τοῦ τὰ ἄλογα λόγῳ χρῆσθαι.	О том, что бессловесные существа обладают разумом.

Περὶ σαρκοφαγίας.	О мясоедении.
Πλατωνικὰ ζητήματα.	Платоновские вопросы.
Περὶ τῆς ἐν Τιμαίῳ ψυχογονίας.	О возникновении души по «Тимею» [Платона].
Ἐπιτομή τοῦ περὶ τῆς ἐν τῷ Τιμαίῳ ψυχογονίας.	Сжатое изложение возникновения души по «Тимею» [Платона]
Στωικῶν ἐναντιωμάτων.	О противоречиях стоиков.
Ὅτι παραδοξότερα οἱ Στωικοὶ τῶν ποιητῶν λέγουσιν.	О том, что стоики говорят ещё более нелепо, чем поэты <sup>2</sup> .
Περὶ τῶν κοινῶν ἐνοιῶν πρὸς τοὺς Στωικοὺς.	Об общих понятиях среди стоиков.
Ὅτι οὐδὲ ἡδέως ζῆν ἐστὶν κατ' Ἐπίκουρον.	О невозможности жить счастливо, следуя Эпикуру.
Εἰ καλῶς εἶρηται τὸ λάθε βιώσας.	Хорошо ли изречение «живи незаметно».
Περὶ μουσικῆς.	О музыке.
Περὶ ποταμῶν.	О реках.

Следует отметить, что некоторые из перечисленных сочинений уже давно признаны учеными как создания «Псевдо-Плутарха». Кроме трактата «О музыке», к этой группе опусов относят «Утешение Аполлонию», «Жития десяти ораторов», «Об убедительных [и] естественных воззрениях философов», «О реках». Не исключено, что при дальнейших исследованиях этот список может увеличиться.

Как было при исследовании «Параллельных житий», так и в данном случае Плутарха Херонейского, как историка, прежде всего должна была интересовать архаичная эпоха. Поэтому целесообразно начать поиск музыкально-исторических свидетельств в «Моралиях» с тех материалов, которые способны осветить именно эту тему.

## § 2.

### Обзор свидетельств текста

#### а) Представления об архаичной эпохе

Краткие упоминания Плутарха об архаичной музыкальной культуре сводятся к известным всем в античном обществе союзе поэзии и музыки. По его мнению (*Plut. Quast. conv. I 1, 623 d, § 2*), это проявлялось в стремлении

...εἶς τε ποίησιν μελῶν καὶ μέτρων, ὡς ...к [совместному] творчеству музыки и стихов<sup>3</sup>, [что было] распространено οὐδὲν ἄλλο πάθος, ἐπίφορος καὶ κατάντης. и популярно, как ни одна другая страсть.

Но самое основательное понимание Плутархом древней художественной жизни запечатлено в следующем фрагменте (*Plut. De Pyth. orac. 406 b–c, § 24*):

<sup>2</sup> Сохранился только отрывок этого сочинения.

<sup>3</sup> Буквально: «мелосов и метров».

ἦν οὖν ὅτε λόγου νομίμασιν ἐχρῶντο  
μέτροις καὶ μέλεσι καὶ ᾠδαῖς,

πάσαν μὲν ἱστορίαν καὶ φιλοσοφίαν πᾶν  
δὲ πάθος ὡς ἀπλῶς εἰπεῖν καὶ πρᾶγμα  
σεμνοτέρας φωνῆς δεόμενον εἰς ποιητικὴν  
καὶ μουσικὴν ἄγοντες.

οὐ γὰρ μόνον νῦν ὀλίγοι μόλις ἐπαΐου-  
σι, τότε δὲ πάντες ἠκροῶντο καὶ ἔχαιρον  
δομένοις...

ἀλλ' ὑπὸ τῆς πρὸς ποιητικὴν ἐπιτη-  
δειότητος οἱ πλείστοι διὰ λύρας καὶ  
ᾠδῆς ἐνουθέτου ἐπαρρησιάζοντα παρε-  
κελεύοντο,

μύθους καὶ παροιμίας ἐπέβαινον, ἔτι δ'  
ὕμνους θεῶν εὐχὰς παιᾶνας ἐν μέτροις  
ἐποιῶντο καὶ μέλεσιν οἱ μὲν δι' εὐφυΐαν  
οἱ δὲ δια συνήθειαν.

Конечно, это было всеобщее мнение современников историка, сформировавшееся еще издавна. Согласно такому воззрению, реальная творческая ситуация архаичного периода была весьма искажена. Люди были убеждены, что в далекой древности не говорили, а только распевали стихи, или, как представлено в тексте Плутарха, «музыкой и песнями пользовались [в качестве] обычной речи». Безусловно, это сплошная опoэтизация эпохи.

Причем, все понимали, что в этом архаичном союзе поэзии и музыки главной и ведущей являлась первая. Для убеждения современников, что это действительно так, распространялись сведения о том, что качество музыки в дуэте искусств не имеет никакого значения. А для убедительности такого мнения Плутарх ссылается на авторитетного поэта Пиндара, стихи которого, по свидетельству источников, постоянно распевались (*Plut. De Pyth. orac.* 403a, § 18):

Πίνδαρος δὲ καὶ περὶ τρόπου μελωδίας  
ἀμελομένου καθ' αὐτὸν ἀπορεῖν ὁμολογεῖ.

Было [время], когда стихами, музыкой и песнями пользовались [в качестве] обычной речи.

[Этого достигали], переводя в поэзию и музыку, историю, философию и всякое чувство, а говоря проще, – [любое] действие, требующее величественного звучания.

Ныне только немногие с трудом понимают [это], а тогда все внимали и воспринимали поющих...

Но благодаря способности к поэзии многие откровенными высказываниями увещевали посредством лиры и песни.

[Так] они приводили мифы и поговорки и еще слагали в стихах и мелодиях гимны богам, молитвы, «пеаны», одни благодаря одаренности, а другие – по привычке.

Пиндар согласен, что в его [время] беззастенчиво относились к стилю мелодии.

Если это сообщение действительно заимствовано у Пиндара, то это поэтическое толкование какой-то неизвестной нам ситуации. Поэтому не только историк, но и любой человек античной эпохи, имеющий даже отдаленное отношение к художественному творчеству, не мог не понимать, что такой подход искажает реальную действительность. Хотя не исключено, что большинство населения, как это часто бывает во всех цивилизациях, принимало его как достоверную информацию.

Уже указывалось, что это было следствием не только гегемонии слова, но и результатом уровня музыкального мышления эллинов, которым в архаичную эпоху было трудно воспринимать музыкальные образы без текста. Более того, главенство поэзии привело к тому, что авторами песнопений стали считаться поэты. Хотя совершенно очевидно, что в абсолютном большинстве случаев без композиторского творчества они не могли состояться. Конечно, в любую эпоху иногда встречаются поэты, способные преобразо-



вать свой стих в песню. Но это не типичное явление, и подобные случаи не в состоянии нарушить общую тенденцию.

Как показывают тексты Плутарха, историк принял общераспространенное мнение. В одном из своих опусов (*Plut. Quasten. Graec. 300 F, § 40*) он называет поэтессу VI в. до н. э. Миртис (Μυρτίς) «творцом песен» (ποιήτρια μελῶν). А в другом своем опусе (*Plut. Mul. virt. 245d, § 4*) историк рассказывает о поэтессе V в. до н. э. Телесилле (Τελέσιλλα), отличавшейся слабым здоровьем. Но она,

Πειθομένην τῷ θεῷ καὶ ἐπιθεμένην ᾠδῇ καὶ ἁρμονίᾳ, τοῦ τε πάθος ἀπαλλαγῆναι ταχύ, καὶ θαυμάζεσθαι διὰ ποιητικὴν ὑπὸ τῶν γυναικῶν.	полагаясь на бога и предаваясь песне и музыке, быстро прекратила [болезнь] и прославилась творчеством среди жен- щин.
---	--

Для современников Плутарха это в данном случае подразумевало совместное творчество поэзии и музыки.

Естественно, что в сознании потомков древняя музыка считалась самой хорошей по сравнению со всеми более поздними, поскольку она была рассчитана только на воспитание положительных нравов. Такое мнение изложено в одном из сочинений Плутарха (*Plut. Sept. Sap. Conv. 156c, § 13*):

Αἱ δὲ Μοῦσαι καὶ παντάπασαν, εἰ νομί- ζομεν αὐτῷ ἔργον εἶναι κιθάραν καὶ άλους, ἀλλὰ μὴ τὸ παιδεύειν τὰ ἦθη καὶ παρηγορεῖν τὰ πάθη τῶν χρωμένων μέλεσι καὶ ἁρμονίαις.	И конечно [гневаются на нас] Музы, если мы считаем, что их дело кифара и авлос, а не воспитание нравов и успокоение страстей тех, кто пользуется песнями и музыкой <sup>4</sup> .
---	---

Поэтому, согласно сложившимся представлениям, в древней музыке не было ничего, что могло бы ее ухудшать. Как следствие этого, Плутарх искренне верил (*Ibid.*) в

τὸ σεμνὸν καὶ ἀπερίεργον τῆς ἀρχαίας μουσικῆς.	важность и нечрезмерность древней му- зыки.
---	--

Антоним прилагательного «нечрезмерность» – «чрезмерность»<sup>5</sup>. Это оценочный эпитет, применявшийся в Древней Элладе к тем музыкальным произведениям, которые рассматривались как плохие.

Но потомкам казалось, что в древности не было не только плохих композиторов, но и плохих исполнителей. Подобное мнение существовало достаточно долго, и оно присутствует во многих источниках. Если же Плутарх сообщает, например, о том, что некий «Теллид был плохим авлетом» (Ὦν δὲ αὐλητῆς ὁ μὲν Τέλλις κάκιστος. – *Plut. Aropt. 193f.*), то эту информацию можно трактовать и как указание на новшества в его творчестве, вызывавшие отрицательную реакцию слушателей.

В результате даже сложилось представление о том, как следует бороться с плохой музыкой. И в этом вопросе, по мнению Плутарха, можно было поступать только так, как это делали предки в архаичную эпоху. Так, один из разделов своего сочинения (*Plut. Quast. conv. VII 5, 704c, § 1*) он назвал

<sup>4</sup> Дословно: «мелосы и гармонии».

<sup>5</sup> περίεργος – слово, образованное соединением приставки περί («сверх», «через») и существительного τὸ ἔργον («дело», «творение»), что подразумевало – «чрезмерный», «бесполезный».

Ὅτι δεῖ μάλιστα τὰς διὰ κακομουσίας ἠδονὰς φυλάττεσθαι, καὶ πῶς φυλακτέον. [О том], что следует остерегаться удовольствий от вредной музыки и как защищаться [от нее].

А самое убедительное средство в этой борьбе с плохой и вредной музыкой Плутарх представил следующими словами (Ibid. VII 5, 706d, § 4):

ἀλλ' ὅσάκις ἂν εἰς τὰς Σειρήνας ἐμ- Но всякий раз как мы встречаем Сирен, πέσωμεν, ἐπικαλεῖσθαι δεῖ τὰς Μούσας. необходимо призвать Муз.

Ведь, согласно мифологии, Сирены – птицы, которые своим волшебным пением порочных песен соблазняли мореходов. Более того, они даже вступили в соревнование с Музами, песни которых олицетворяли положительное музыкальное искусство. Но, конечно, Сирены были побеждены (см.: *Paus. Gr. descr.* IX 34, 3–4). Поэтому историк Плутарх не нашел ничего нового и более реального, чтобы посоветовать, как отказаться от плохой музыки, – обратиться за помощью к Музам.

Таковы основные представления Плутарха о музыкальном искусстве архаичного периода. Как показывают приведенные фрагменты, его взгляды – это небольшой свод воззрений, бытовавших не среди ученых, а в самых различных слоях населения. Иначе говоря, его музыкально-историческое понимание искусства архаичной эпохи ничем не отличается от соответствующих суждений любого из его современников. Поэтому никаких конкретных научных музыкально-исторических аспектов своего времени в его сочинениях по данной теме не представлено.

## б) Суждения о музыкальных жанрах

Продолжая исследовать ту же проблему, важно выяснить, каковы научные представления Плутарха, касающиеся такого важного исторического аспекта, как музыкальные жанры. Изучение этого материала также должно способствовать более верному установлению уровня музыкально-исторических знаний Плутарха.

Исследование комплекса соответствующих фрагментов из различных сочинений «Моралий» показывает, что больше всего внимания он уделял тем жанрам, которые постоянно находились в обиходе каждого гражданина Римской империи.

Конечно, одним из таких жанров был свадебный «гименей»<sup>6</sup>, о котором он пишет так (*Plut. Quasten. Conviv.* IV 3 667a, § 2):

ἡ δὲ γαμήλιος τράπεζα κατήγορον ἔχει А о свадебном торжестве оповещают гротὸν ὑμέναιον μέγα βοῶντα, καὶ τὴν δῶδα могласный «гименей», факел и авлос. καὶ τὸν αὐλόν.

Такая информация свидетельствует о том, что само песнопение нередко исполнялось во время шествия с факелами и в сопровождении авлосов.

Плутарх большое внимание уделяет самому популярному застольному песнопению – «сколию», объясняя читателям причину такого названия<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Подробнее о нем см. гл. I, § 1, сектор «в».

<sup>7</sup> Этот обширный фрагмент (*Plut. Quast. conv.* I 1 615b, § 5) приведен в одном из предыдущих разделов монографии: гл. I, § 1, сектор «в».

А после описываемой Плутархом одной интеллектуальной дискуссии, проводившейся совместно с пиршеством, историк пишет (*Plut. Quasten. Conviv. IX 14 743c, § 1*):

Ἐκ τούτου σπονδὰς ἐποιήσαμεθα τοῖς Μούσαις, καὶ Μουσηγέτῃ Ἀπόλλωνι παιανίσαντες συνήσαμεν τῷ Ἐράτῳ πρὸς τὴν λύραν ἐκ τῶν Ἡσιόδου τὰ περὶ τῆν Μουσῶν γένεσιν.

После этого<sup>8</sup> мы совершили возлияние Музам и, «пропеанствуя»<sup>9</sup> Мусагету Аполлону<sup>10</sup>, совместно спели в сопровождении лиры Эратона<sup>11</sup> о рождении Муз по Гесиоду<sup>12</sup>.

Едиственный вывод, который можно сделать, познакомившись с таким повествованием, что во время подобных мероприятий пели знаменитый «пеан» и песнопения в честь Аполлона и Муз. Последние являлись распевом стихов Гесиода.

Очевидно, причастие «пеанствующие» (παιανίσαντες) было популярно в житейском обиходе, поскольку Плутарх использует его и в другом разделе того же опуса (*Plut. Quast. conv. I 1 615b, § 5*), когда сообщает, что

ἦδον ὅδῃν τοῦ θεοῦ κοινῶς ἅπαντες μιᾶ φωνῇ παιανίζοντες.

все, «пеанствуя», пели песнь богу сообща, [словно] единым голосом.

Кроме того, следует обратить внимание, что если в одном из предьдущих фрагментов Плутарх упоминает в качестве участника беседы Эратона, умевшего петь и аккомпанировать себе на лире, то в других подобных случаях в таких мероприятиях участвовали профессионалы. Поэтому Плутарх сообщает (*Ibid. VII 10, 715d, § 2*), что

...ὀρῶντες ὀρχηστάς τε καὶ κιθαριστάς οὐδέν τι χειρῶν ἐν συμποσίοις ἢ θεάτροις πρᾶπτοντας.

...танцоры и кифаристы участвуют на пирах никак не хуже, чем в театрах.

Но очевидно, что для любителей петь пиршественное застолье было если не единственным, то во всяком случае самым распространенным местом, в котором они могли непосредственно продемонстрировать свои возможности в этой области. Естественно, что Плутарх хорошо знал об этом, поскольку, описывая начальную часть одного из таких собраний, он сообщает (*Plut. Quast. conv. IX 1, 736e, § 2*):

Διὸ πρῶτον ἐκέλευσεν ᾄσαι τὸν Ἐράτῳ πρὸς τὴν λύραν

Поэтому [хозяин пира] прежде всего предложил Эратону спеть в сопровождении лиры.

ἄσαντος δὲ τὰ πρῶτα τῶν Ἔργων.

[И он] начал пение из «Трудов [и дней] Гесиода<sup>13</sup>».

<sup>8</sup> То есть после обсуждения одной из тем беседы.

<sup>9</sup> Об истоках этого причастия см. гл. I, сноску 26.

<sup>10</sup> Как известно, «Мусагет» (Μουσαγέτης – «предводитель Муз») – один из эпитетов Аполлона.

<sup>11</sup> Эратон – умевший петь и аккомпанировать себе на лире участник дискуссии и пира, описываемого Плутархом.

<sup>12</sup> Гесиод – знаменитый древнеэллинический поэт, который, по утверждению исследователей, жил на рубеже VIII–VII вв. до н. э.

<sup>13</sup> «Труды и дни» (Ἔργα καὶ Ἡμέραι) Гесиода – одно из ранних классических произведений древнеэллинической литературы.

Знакомясь со всей этой информацией, постепенно можно узнать самый распространенный музыкальный репертуар, который звучал на пиршествах. Более того, Плутарх посвящает ему целый раздел того же сочинения «Девять книг застольных проблем», который озаглавлен:

Τίσι μάλιστα χρηστέον ἀκροάμασι παρὰ δεῖπνον.

Чем больше всего из воспринимаемого слухом нужно пользоваться на обеде.

Основные его положения изложены в следующем фрагменте (*Plut. Quast. conv. VII 8, 712 f–713 c*):

ἀλλ' ἢ γε κιθάρα πάλαι που καὶ καθ' Ὅμηρον ἔτι τοῖς χρόνοις γνωρίμη τῆς δαιτός ἐστι,

Согласно Гомеру, кифара еще с давних времен известна на пиру.

καὶ μακρὰν οὕτω φιλίαν καὶ συνήθειαν οὐ πρέπει διαλύειν,

И столь великую [их] дружбу и союз не следует расторгать.

ἀλλὰ δεῖσθαι τῶν κιθαροφῶδῶν μόνον, ὅπως τὸν πολλὸν θρήνον καὶ γόον ἐξαιρώσι τῶν φῶδῶν, εὐφημα καὶ πρέποντα θαλιάζουσιν ἀνθρώποις ἄδοντες.

[Нужно] только указать кифародам, чтобы они удалили из песен погребальное и плачевное, распевая пирующим людям [лишь] то, что отличается благопристойностью.

τὸν δ' αὐτὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπάσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν·

Но участвующим в трапезе не нужно [также] отказываться от авлоса.

αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιᾶνι τὸ θεῖον,

Ведь его требуют [и] возлияния с венком, [и] одновременно он озвучивает священнодействие с [пением] «пеана»,

εἰτ' ἀπελίγανε καὶ διεξήλθε τῶν ὄτων καταχεόμενος φωνὴν ἠδεῖαν ἄχρι τῆς ψυχῆς ποιοῦσαν γαλήνην·

а еще он достигает слуха и занимает [его], распространяя сладостное звучание, создающее спокойствие души.

ὥστ', εἴ τι τῶν ἀσηρῶν καὶ πεφροντισμένων ὁ ἄκρατος οὐκ ἐξέσειεν οὐδὲ διέλυσε, τοῦτο τῇ χάριτι καὶ πραότητι τοῦ μέλους ὑποκατακλινόμενον ἡσυχάζειν,

Если неразбавленное вино не разгоняет и не освобождает [ее] от тяжелых и мучающих [забот], то [все это] замолкает, уступая первенство красивому и спокойному мелосу.

ἂν γε δὴ καὶ αὐτὸς τὸ μέτριον διαφυλάττη μὴ παθαινόμενος μηδ' ἀνασοβῶν καὶ παρεξιστάς βόμβυξι καὶ πολυχорδίας τὴν διάνοιαν ὑγρὰν ὑπὸ τῆς μέθης καὶ ἀκροσφαλῆ γεγεννημένην.

Если сам [авлос] сохраняет надлежащую меру, не усиливая волнение, не раздражая и не нарушая гудением и «полихордией»<sup>14</sup> наступившее благодаря опьянению податливое и неустойчивое сознание.

ἥς γὰρ τὰ θρέμματα λόγου μὲν οὐ συνήησι διάνοιαν ἔχοντος, σιγμοῖς δὲ καὶ πομπυρμοῖς ἀμελέσιν ἢ σύριγξι καὶ στρόμβοις ἐγείρουσι καὶ κατευνάζουσιν πάντιν οἱ νέμοντες,

Подобно тому как животные не воспринимают указания<sup>15</sup> [посредством] имеющейся речи, а подгоняются немusicalным свистом и завыванием сиринги или [какой-нибудь иной] трубки<sup>16</sup> (как успокаивают [стада] пастухи).

<sup>14</sup> Значение этого термина уже обсуждалось. См. гл. II, § 2.

<sup>15</sup> Буквально: «мысль».

<sup>16</sup> Как название инструмента термин ὁ στρόμβοις не зафиксирован ни в одном источнике, тематика которого связана с музыкой. Согласно сложившемуся мнению, так именовались некие раковины, звучавшие при вдувании в них воздуха (*A Greek-English Lexicon. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996. P. 1655*).

οὕτως, ὅσον ἔνεστι τῇ ψυχῇ φορβαδικὸν καὶ ἀγελαῖον καὶ ἀξύνετον λόγου καὶ ἀνήκουον, μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς ἐπιψάλλοντες καὶ καταυλοῦτες εὐ τίθενται καὶ καταπραΰνουσιν.

οὐ μὴν ἀλλ' εἰ δεῖ τό γ' ἐμοὶ φαινόμενον εἰπεῖν, οὐτ' ἂν ἀυλοῦ ποτε καθ' αὐτὸν οὔτε λύρας μέλει χωρὶς λόγου καὶ ᾠδῆς ἐπιτρέψαμι τὸ συμπόσιον, ὡσπερ ῥεῦματι φέρειν ὑπολαμβάνοντι.

δεῖ γὰρ οὕτως ἐθίζειν καὶ σπουδάζοντας καὶ παίζοντας, ὅστε καὶ τὰς ἡδόνας ἐκ λόγου λαμβάνειν καὶ τὰς διατριβὰς ἐν λόγῳ ποιεῖσθαι.

τὸ δὲ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ὡσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ καὶ μὴ καθ' αὐτὰ προσφέρεσθαι μηδὲ λιχνεύειν.

ὡς γὰρ ἡδονὴν ἐν οἴνῳ καὶ ὄψῳ τῇ χρεῖα τῆς τροφῆς συνεισιούσαν οὐδεὶς ἀπωθεῖται...

οὕτω ψαλτηρίου φωνῆς καὶ ἀυλοῦ, καθ' ἑαυτὴν τὰ ᾠα κοπτούσης, μὴ ὑπακούωμεν.

ἂν δ' ἔπηται μετὰ λόγου καὶ ᾠδῆς ἐστιῶσα καὶ τέρπουσα τὸν ἐν ἡμῖν λόγον, εἰσάγωμεν.

Данный текст демонстрирует принятое во времена Плутарха отношение как к певческому репертуару застолий, так и к инструментам, использующимся при пиршествах.

Прежде всего, поющих кифародов призывают отказаться от всех грустных песнопений, связанных, например, с похоронной функцией. Этим фактически ограничивается совет, касающийся вокального репертуара.

Более подробно освещаются отношения к инструментам, особенно к авлосу. Если упоминание кифары ограничивается ее трактовкой как «друга пиршества», то цель авлоса – способствовать «спокойствию души». Если бы Плутарх рассматривал такое отношение к этому инструменту с точки зрения истории музыки, то он обязательно бы сопоставил объявленную задачу, поставленную перед авлосом, с отношением к нему древних эллинов, которые на протяжении многих столетий с трудом воспринимали его звучание. Именно по этой причине в тексте, отражающем общепринятый подход к данной проблеме современников Плутарха, дан призыв к инструмен-

Таким же образом то, что существует в [человеческой] душе стадного и инстинктивного, непостижимого посредством слова и недоступного осмыслению<sup>17</sup>, хорошо успокаивается и умиротворяется звучащими<sup>18</sup> мелосами и ритмами.

Тем не менее, если мне нужно ясно выразиться, то я не допускал бы, чтобы пир [пользовался] отдельно звучанием авлоса и лиры без слова и пения.

Ведь необходимо, чтобы те, кто старательно занимается [чем-то] и участвует [в чем-то], получали удовольствие от слова и проводили время, [получая сведения] от слова.

Мелос же и ритм – словно приправа к слову, и не следует стремиться, чтобы [их] применяли самостоятельно.

Ведь никто не отвергает удовольствия от вина и еды, составляющих пользу от питания...

Так, когда в уши ударяет самостоятельное звучание псалтири<sup>19</sup> и авлоса [без слова], мы не прислушиваемся [к нему].

Но если оно добавляется к слову и песне, [сообщая] радость и услаждение нашему разуму, мы принимаем [его].

<sup>17</sup> Контекст цитируемого фрагмента убеждает в том, что именно в таком значении выступает здесь ἀνήκουον.

<sup>18</sup> Буквально: «бряцающими». Как уже указывалось (см. гл. I, § 2), это обозначение возникло в сфере работы со струнными инструментами. Но здесь оно использовано в более широком значении, распространяясь и на область духовых. Поэтому невозможно было перевести это слово буквально.

<sup>19</sup> Краткие сведения об этом инструменте уже приводились: см. гл. II, сноску 2.

ту – не нарушать «меру». Скорее всего это эстетический отголосок прежних исторических периодов, когда отношение к авлосу было иным. Но Плутарх никак не комментирует подразумеваемую здесь информацию.

Здесь же фиксируется целая серия аргументов, доказывающих, что при застолье нельзя пользоваться музыкой без слова. Несмотря на то, что, по мнению Плутарха, в человеке присутствуют некоторые тенденции, как у животных, стада которых лучше реагируют на звучание пастушеской сиринги, чем на человеческую речь, музыка без слов неприемлема. А вывод гласит: музыка это «приправа к слову», и при застолье их нельзя использовать самостоятельно.

Таким образом, и в данном случае Плутарх лишь передает комплекс воззрений своих современников.

Как подлинный историк, он уделял внимание жанрам, использовавшимся как в воинском, так и в гражданском обиходе. К группе первых из указанных жанров относятся те, которые квалифицировались как «эмбатерийные»<sup>20</sup>. В одном из своих сочинений (*Plut. Inst. Lac 238b 16*) он так описывал задачу этого жанра:

Καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ῥυθμοὶ παρορμητικοὶ  
πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα καὶ  
ὑπερφρόνησιν θανάτου.  
οἷς ἐχρῶντο ἔν τε χοροῖς καὶ πρὸς ἀλλὸν  
ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις.

И те, кто шли в сражения, использовали  
эмбатерийные ритмы, побуждающие  
к мужеству, отваге и презрению к смерти.  
Идущие в сражение исполняли их хора-  
ми и в сопровождении авлоса.

Следует обратить внимание на то, что само прилагательное «эмбатерийный» (ἐμβατήριος) используется во множественном числе и соотносится только с ритмом. Следовательно, речь идет лишь о ритмической организации и не одного, а нескольких жанров, которые, несмотря на свои отличия, обладают одной и той же ритмикой. Но, к сожалению, эти жанры не указаны.

Историк Плутарх, уделяя внимание воинским жанрам, не мог пройти мимо тех, которые звучали во время триумфов. Например, рассказывая о том, как в течение нескольких дней проходил триумф римского политика и полководца рубежа III–II вв. до н. э. Эмилия Павла Македонского (*Lucius Aemilius Paulus Macedonicus*), он пишет (*Plut. Aem. Paul. 33, 1*):

Τῆς δὲ τρίτης ἡμέρας ἔωθεν μὲν εὐθὺς  
ἐπορεύοντο σαλπικταί, μέλος οὐ  
προσόδιον καὶ πομπικόν, ἀλλ' οἶω  
μαχομένους ἐποτρύνουσιν αὐτοὺς  
Ῥωμαῖοι.

На третий день, на заре, сразу же шество-  
вали сальпингисты, играя не просодий-  
ную<sup>21</sup> и парадную музыку, а ту, которой  
римляне ободряли самих сражающихся

Но это только регистрация фактов без какого-то их анализа.

Более обстоятельно Плутарх объясняет причины воздействия погребальной музыки на примере «треновой песни» (θηρηφῳδία – «плачевная песня») (*Plut. Quasten. Conviv. III 8, 657f, § 2*). Древние эллины воспринимали ее название как «тренодия»<sup>22</sup>:

<sup>20</sup> Об этом жанре см. гл. I, § 1, сектор «г».

<sup>21</sup> Об этом жанре см. там же, сектор «б».

<sup>22</sup> Этот фрагмент уже цитировался (см. гл. II, § 1, сектор «е»). Но для формирования полного представления о воззрениях Плутарха на музыкальные жанры требует его повторения.

ἡ θρηνώδια καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει.

προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν.

Совершенно очевидно, что это не музыкально-историческое толкование, а то, которое должно было существовать среди всех современников Плутарха.

На страницах своего трактата он представляет слово философу-перипатетику Аммония Александрийскому, которого Плутарх считал своим учителем. Речь Аммония Александрийского посвящена «гипорхе-ме»<sup>24</sup> – популярному древнеэллиническому танцу, который сопровождался поющими или декламирующими стихами, а также инструментальной музыкой (*Plut. Quasten. conviv. IX 748b, § 2*):

ὄρχηστικῆ δὲ καὶ ποιητικῆ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστὶ, καὶ μάλιστα μιμούμενοι περὶ τῶν ὑπορχημάτων γένος ἐνεργὸν ἀμφοτέρας, τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.

«треновая песня» и погребальный авлос в начале создают состояние несчастья и вызывают слезы.

Однако, вводя душу в сострадание, она<sup>23</sup> мало-помалу постепенно удаляет и снижает печаль.

У танцевального искусства и поэзии все общее и сопричастностное друг к другу, и особенно [удачно] они исполняют неотмимый жанр *гипорхем*, где они совершают подражание фигурами и именами.

По мнению автора этого текста, отражающего общепринятое в древности воззрение, танец создает художественный образ танцевальными фигурами, а поющая или декламирующаяся поэзия – «именами» известных богов и героев.

Следовательно, это объяснение лишено исторических аспектов, а ограничивается лишь неким «оправданием», призванным обосновать возможность взаимодействия различных искусств.

## в) Музыканты и их деяния

Важные сведения о музыкально-исторических представлениях Плутарха может дать анализ творческих свершений музыкантов. Ведь это та сфера, в которой происходят подлинные события музыкального искусства, отражающие эволюцию художественного мышления и вообще творческую обстановку в музыкальной цивилизации, содержащую как положительные, так и отрицательные тенденции.

Если начать этот обзор с тех, кто благодаря своим деяниям даже оказались в мифологии, то единственный упоминаемый Плутархом музыкант – фригийский авлет Марсий. Одно упоминание о нем во всем обширном литературном наследии Плутарха (*Plut. De coh. Ira. 6, 456 b–c*) представлено так:

καὶ ὁ Μαρσύας, ὡς εἴοικε, φορβείᾳ τι καὶ περιστομίῳ τοῦ πνεύματος τὸ ῥαγ-

Марсий, как кажется, приделал некую «форбею» с отверстиями для напора воз-

<sup>23</sup> То есть «треновая песня».

<sup>24</sup> «гипорхема» (τὸ ὑπόρχημα, от ὑπό – «под» и τὸ ὄρχημα – «танец», то есть буквально: «под танец», «в сопровождении танца»).

δαῖον ἐγκαθεῖρξε καὶ τοῦ προσώπου κα- духа<sup>25</sup> и [этим] устранил [искривление]  
τεκόσμησε καὶ ἀπέκρυσσε τὴν ἀνωμαλίαν. лица и [тем самым] устранил анома-  
лию<sup>26</sup>.

«Форбея» (ἡ φορβεῖά) – особая кожаная лента с небольшим отверстием. Она обвязывалась вокруг лица авлета так, чтобы рот музыканта совмещался с этим отверстием. Считается, что такое приспособление способствовало концентрации струи воздуха, а следовательно, и улучшению качества звука. Не исключено также, что форбея предохраняла губы авлета от травм.

Однако анализ всего комплекса свидетельств, как мифологических, так и постмифологических, представляет Марсия как первого фригийского музыканта высочайшего профессионального уровня, познакомившего древних эллинов с музыкой своего отечества<sup>27</sup>.

Другим упомянутым музыкантом был кифарод Арион, который не столько прославился своим искусством, сколько благодаря популярности «Истории» Геродота сохранился в памяти потомков, как участник полутрагического предания<sup>28</sup>.

Среди музыкантов из архаической эпохи Плутарх упомянул некоего Ардала Трезенского (*Plut. Sept. sapien. conviv. 150a, § 4*):

ἦν δὲ Τροϊζήνιος ὁ Ἄρδαλος, αὐλωδὸς Был Ардал Трезенский, авлод и жрец  
καὶ ἱερεὺς τῶν Ἀρδαλίων Μουσῶν, ἃς ὁ [при храме] Ардалийских Муз, который  
παλαιὸς Ἄρδαλος ἰδρύσατο ὁ Τροϊζήνιος. воздвиг [также] древний Ардал Трезен-  
ский.

Если бы эти сведения представил историк музыки, то он обратил бы внимание на явное противоречие, присутствующее в данной информации, с известными фактами античной истории. Действительно, существует бесчисленное множество свидетельств, доказывающих, что в архаичную эпоху авлос был воплощением фригийской музыки, которая продолжительный исторический период с трудом воспринималась эллинами. Более того, даже после постепенного вхождения фригийской музыки в общеэллинский музыкальный обиход, по вполне известным причинам, долгое время не воспринималось пение в сопровождении авлоса<sup>29</sup>. А в тексте Плутарха сообщается, что в эллинском храме, расположенном в Трезене (Τροϊζήν), то есть в главном городе северо-восточной области Пелопоннеса – Арголиде (Ἀργολίς), в архаичный период работал авлод, искусство которого было направлено на прославление Муз.

Однако Плутарх хранит полное молчание по этому поводу.

Столь же важно обратить внимание еще на одно сообщение, также представленное Плутархом. Оно относится к эпохе полулегендарного римского царя рубежа VIII–VII вв. до н. э. Нумы Помпилия (Numa Pompilius), которому приписывается создание жреческих и ремесленных коллегий,

<sup>25</sup> В опубликованном русском переводе эта фраза дана так: «...связал посредством своего рода недоуздки избыток дыхания» (*Плутарх. О подавлении гнева. Перевод Я. Боровского // Плутарх. Сочинения. М., 1983. С. 447*). Очевидно, комментарии здесь излишни.

<sup>26</sup> Такая транслитерация греческого слова кириллицей, как представляется, лучше всего соответствует содержанию текста.

<sup>27</sup> См. гл. II, § 3, сектор «а».

<sup>28</sup> См. Интродукция § 2; а также гл. II, § 1.

<sup>29</sup> Подробнее об этом см. гл. I, § 1, сектор «д».



дифференциация религиозных культов и учреждение соответствующих празднеств. Сообщение, зафиксированное Плутархом (*Plut. Aet. Rom.* 277e – 278a, § 55), относится к деятельности авлетов в архаичный период Римской Империи:

“Διὰ τί ταῖς Ἰανουαρίαις εἰδοῖς παριέναι δέδοται τοῖς αὐληταῖς τὴν πόλιν ἐσθῆτας γυναικεῖας φοροῦντας; ἦ διὰ τὴν λεγομένην αἰτίαν;”

μεγάλας γὰρ ὡς ἔοικε τιμὰς ἐκαρποῦντο, τοῦ βασιλέως Νομᾶ δόντος αὐτοῖς διὰ τὴν πρὸς τὸ θεῖον ὁσιότητα:

ταύτας δ' ὕστερον ἀφαιρεθέντες ὑπὸ τῆς ἀνθυπατικῆς δεκαδαρχίας ἀπεχώρησαν ἐκ τῆς πόλεως.

ἦν οὖν ἐπιζήτησις αὐτῶν καὶ τις ἤπτετο δεισιδαιμονία τῶν ἱερέων ἀναυλα θυόντων.

ἐπεὶ δὲ οὐκ ἐπέιθοντο μεταπεμπομένοις ἀλλ' ἐν Τιβουρὶ διέτριβον,

ἀνὴρ ἀπελεύθερος κρύφα τοῖς ἀρχουσιν ἐπηγγείλατο κατὰξεν αὐτούς.

καὶ παρασκευάσας θοίνην ἄφθονον ὡς τεθυκῶς θεοῖς ἐκάλεσε τοὺς αὐλητάς·

καὶ γυναῖκα παρῆν ἅμα τῷ πότῳ καὶ παννυχίς συνεκροτεῖτο παιζόντων καὶ χορευόντων.

εἶτ' ἐξαίφνης ὁ ἄνθρωπος ἐμβαλὼν λόγον ὡς τοῦ πάτρωνος ἐπιόντος αὐτῷ καὶ ταραττόμενος συνέπεισε τοὺς αὐλητάς ἀναβάντας ἐφ' ἀμάξας δέρρεσι κύκλω περικαλυπτομένας εἰς τὸ Τιβουρὶ κομίζεσθαι.

«Почему в январские Иды<sup>30</sup> авлетам дается [право] ходить по городу одетыми в женские одежды?»

Разве [это не произошло] согласно объясняемой всеми причины?

Ведь, как кажется, они<sup>31</sup> получили большие почести, когда царь Нума предоставил им [почет] за участие в богослужении.

Позже, посредством консульских [постановлений], децемвиры<sup>32</sup> лишили их [почестей, и музыканты] ушли из города.

[Таково] было их<sup>33</sup> стремление, и [в городе возникла] некая богобоязненность, [поскольку] священные жертвоприношения [остались] без авлосов.

Посланным [за ними] не удалось их уговорить<sup>34</sup> [вернуться], и они остались в Тибуре<sup>35</sup>.

[Некий же] вольноотпущенник тайно пообещал архонтам вернуть их.

Устроив богатый пир, он призвал авлетов как бы для священного жертвоприношения.

[Там] присутствовали женщины, и одновременно с выпивкой [во время] ночного праздника [все] «пеанствовали» и танцевали.

Затем [этот] человек<sup>36</sup> вбежал [в комнату], говоря, что к нему пришел патрон<sup>37</sup> и, приведя [гостей] в замешательство, он ввел авлетов [в панику, а] посадив [их] на повозку, вокруг покрыл шкурами, чтобы [якобы] привести в Тибур.

<sup>30</sup> «Иды» (αἱ εἰδοί) – 13 или 15 день каждого месяца римского календаря, его середина, считавшаяся временем полнолуния. Этот день был посвящен Юпитеру, и в качестве жертвы ему приносили овцу.

<sup>31</sup> Авлеты.

<sup>32</sup> Децемвиры (δεκαεμίρι – «десять мужей») – в Древнем Риме коллегия из десяти человек, работавшая над сводом законов и следившая за их исполнением.

<sup>33</sup> То есть на оставшихся в городе децемвирах.

<sup>34</sup> Именно так пришлось перевести οὐκ ἐπέιθοντο («не упростили»).

<sup>35</sup> Тибур (Τιβυρ) – город в Латии, на реке Аниен (Ανίο), притоке Тибра.

<sup>36</sup> То есть вольноотпущенник.

<sup>37</sup> Греческое ὁ πάτρων транслитерация латинского patronus («защитник», «покровитель»).

τοῦτο δ' ἦν ἀπάτη·  
παριαγαγὼν γὰρ τὰς ἀμάξας οὐ συνορῶν-  
τας αὐτοὺς διὰ τὸν οἶνον καὶ τὸ σκότος  
ἔλαθεν εἰς Ῥώμην καταγαγὼν ἅπαντας  
ἔωθεν·

ἐτύγχανον δ' οἱ πολλοὶ διὰ τὴν παννυχί-  
δα καὶ τὸν πότον ἐν ἐσθῆσιν ἀνθιναῖς καὶ  
γυναικείαις ὄντες.

ὡς οὖν ἐπέισθησαν ὑπὸ τῶν ἀρχόντων καὶ  
διηλλάγησαν, ἐνομίσθη τὴν ἡμέραν ἐκεί-  
νην οὕτως ἀμπεχομένους σοβεῖν διὰ τῆς  
πόλεως.

Несмотря на все трудности толкования описанного Плутархом события, совершенно очевидно, что в этом повествовании проявляется одна из многих трудностей, возникавших в истории становления религиозных культов, сопровождавшихся игрой на авлосе. Но Плутарх и относительно этого хранит полное молчание. Создается такое впечатление, что он видел свою цель только в том, чтобы довести до последующих поколений это событие без какого-либо комментария.

Конечно, как историк, подобно всем историкам античного периода, больше всего интересующихся военными событиями, Плутарх не мог не упомянуть музыкантов, близких к таким фактам.

Так, например, в одном из своих опусов (*Plut. De Al. fort.* II 334f) он передает следующее сообщение:

κιθαρῳδοὶ δ' ἄλλοι τε καὶ Ἀριστόνικος,  
ὃς ἐν μάχῃ τινὶ προσβοηθήσας ἔπεσε  
λαμπρῶς ἀγωνισάμενος.

ἐκέλευσεν οὖν αὐτοῦ γενέσθαι καὶ  
σταθῆναι χαλκοῦν ἀνδριάντα Πυθοῖ,  
κιθάραν ἔχοντα καὶ δόρυ προβεβλημένον,

οὐ τὸν ἄνδρα τιμῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ  
μουσικὴν κοσμῶν ὡς ἀνδροποιὸν καὶ μά-  
λιστα δὴ πληροῦσαν ἐνθουσιασμοῦ καὶ  
ὀρμῆς τοὺς γνησίως ἐντρεφομένους.

Конечно, если бы Плутарха и других историков заинтересовал репертуар, которым был известен Аристоник, то такая информация могла бы войти в историю музыки. Но, очевидно, эта область творчества данного кифарода

Таков был обман.

Возя по кругу коляску с ними, ничего не видящими из-за вина и темноты, он на рассвете привез всех в Рим.

Случилось так, что многие [авлеты] из-за ночного празднества и попойки были в разноцветных женских одеждах.

Поскольку они были уговорены архонтами [не держать обиды], то, примирившись, [они остались в Риме], и было установлено, что в этот день [им можно] ходить по городу [так] одетыми<sup>38</sup>.

[Были] и другие кифароды, [а среди них] – Аристоник, который, сражаясь в какой-то битве [и] поспешив на выручку [своим], явно приблизил [победу]<sup>39</sup>.

[Александр<sup>40</sup>] повелел сделать и установить в Дельфах<sup>41</sup> его медную статую, – [изображающего его] идущим с копьем и держащим кифару.

[В этом проявилась] почесть не только человеку, но и музыке, как вселяющей мужество и весьма способствующей воодушевлению и порыву тех, кто с достоинством воспитывает [героизм].

<sup>38</sup> То есть в женских одеждах.

<sup>39</sup> Автор опубликованного русского перевода «убивает» Аристонику: «Среди кифародов был и Аристоник, который, придя на помощь своим, пал, доблестно сражаясь» (*Плутарх. О судьбе и доблести Александра. Перевод Я. Боровского [далее – Плутарх. О судьбе и доблести Александра] // Плутарх. Сочинения. М., 1983. С. 425*).

<sup>40</sup> Речь идет об Александре Македонском.

<sup>41</sup> Пυθοῖ – древнее название местности, в которой располагались Дельфы.

никого на интересовала и, возможно, именно по этой причине она не сохранилась.

Среди многих и самых разнообразных свидетельств о деяниях выдающегося полководца Александра Македонского в античной истории был зафиксирован один эпизод, связанный с ним и с музыкантом Антигенидом (*Plut. De Al. fort.* II 2 335a):

Καὶ γὰρ αὐτός, Ἀντιγενίδου ποτὲ τὸν ἀρμάτειον ἀυλοῦντος νόμον, οὕτω παρέστη καὶ διεφλέχθη τὸν θυμὸν ὑπὸ τῶν μελῶν, ὥστε τοῦς ὅπλοις ἄξας ἐπιβαλεῖν τὰς χεῖρας ἐγγύς παρακειμένους...	Когда Антигенид однажды авлировал «гарматийский [ном]» <sup>42</sup> , Александр] так воодушевился и воспламенился духом музыки, что бросился к лежащему рядом оружию, схватив [его] руками...
--	--

Но ни Плутарх, ни другие историки не интересовались творческой деятельностью Антигенида, поскольку ни один источник не даёт больше никаких сообщений об этом музыканте.

Аналогичная ситуация возникает вокруг личности некоего Анаксарха (Ἀνάξαρχος), который представлен Плутархом как «гармоник», то есть как ученый, занимающийся изучением науки о музыке. По его словам (*Plut. De Al. fort.* I 10), знаменитый полководец

τὸν μὲν ἀρμονικὸν Ἀνάξαρχον ἐντιμώτατον τῶν φίλων ἐνόμιζε.	считал очень почитаемого [им] гармоника Анаксарха среди [своих] друзей.
--	---

Задумался ли сам Плутарх и другие его коллеги: что могло привлечь Александра Македонского в этом человеке? А ведь причина таких связей крайне важна для познания обеих личностей. Но, очевидно, это никого не интересовало. Ведь даже в самом масштабном источнике, посвященном Александру Македонскому, – «[Собрание] историй царя Александра Македонского» (*Historiarum Alexandri regis Macedonum*), написанных на рубеже старой и новой эры римским историком Квинтом Курцием Руфом (*Quintus Curtius Rufus*), имя Анаксарха вообще отсутствует.

## г) Музыканты вне творчества

Этот сектор так озаглавлен, поскольку в нем собраны зафиксированные Плутархом сведения о музыкантах, но без какой-либо информации об их профессиональных свершениях. Здесь же приведены свидетельства, заимствованные из его сочинений о музыкантах, которые стали известны благодаря самым различным, но не музыкальным причинам.

Так, например, в текст Плутарха (*Plut. De virt. mor.* 443a) упоминается о древнеэллинском кифареде Амэбевсе (Ἀμοιβεύς), который, по его сообщению, был современником основателя стоической философской школы на Кипре Зенона (IV–III вв. до н. э.), но не содержит никаких других известий о нем.

Аналогичная ситуация со сведениями об одном из авлетов I в., который Плутархом представлен так (*Plut. An resp. ger.* 786 C, § 5):

ἀκρόατα δὲ ἦν ὁ Κάνος εὐδοκιστοῦμενον.	прославленным был музыкант Канос.
--	-----------------------------------

Причем, согласно тому же источнику, он был не только солирующим авлетом, но и «хоравлом» (ὁ χοραύλης), то есть авлетом, сопровождавшим пение хора. Однако автор не дает никаких свидетельств о его творчестве.

<sup>42</sup> Сообщения об этом жанре обсуждались: см. гл. I, § 1, сектор «д».

Таким же в сознании современников Плутарха должен был представляться авлет Харилл Фиванский (Χαρίλλος Θηβαίος), упомянутый в сочинении Плутарха «О демоне Сократа» (*Plut. De Socr. daem.* 580e, §10).

Что же касается музыкантов, ставших известными не благодаря успехам в своей профессии, а по иным причинам, то в качестве примера можно назвать авлета Мелисса Фиванского (Μέλισσος, Θηβαίος) – возлюбленного фиванского полководца и государственного деятеля Эпаминонда (*Plut. De gen. Soc.* 582d, § 13). Именно этим он и прославился.

Плутарх рассказывает (*Plut. Reg. et imp. Alex.* 20, 180f) об эпизоде, происходившем во время проведения одного пиршественного застолья, когда сын Антипатра, одного из полководцев Александра Македонского, по имени

Πύθωνα τὸν Εὐίου τοῦ ἀλῆτοῦ ἐρώμενον Касандр, насилует Пифона, любовника  
Κάσσανδρος ἐβιάζετο φιλήσαι. авлета Эвия.

А затем, после описания этого случая, автор упоминает «мучающегося Эвия» (Εὐίον... ἀχθόμενον). Так авлет Эвий попал в античную историю, без всяких сведений о своем профессиональном деле.

#### д) Музыканты и государство

Историк Плутарх неоднократно описывал особенности жизни Спарты. (Σπάρτη) или Лакедемона (Λακεδαίμων) – государства, располагавшегося на юге Пелопоннеса, которое можно считать неким античным вариантом новоевропейских тоталитарных государственных образований. Особенно ярко это проявилось в Спарте после введения «законов Ликурга»<sup>43</sup>. По мнению историков, «в этих законах было предусмотрено все вплоть до мельчайших деталей, таких, как покрой одежды и форма бороды и усов, которые дозволялось носить гражданам Спарты. Закон обязывал каждого спартамца отдавать своих сыновей, как только им исполнится семь лет, в специальные лагеря ..., где их подвергали зверской муштре, воспитывая в подрастающем поколении выносливость, умение приказывать и повиноваться и другие качества, необходимые “настоящему спартамцу”»<sup>44</sup>. Иначе говоря, государство регулировало не только жизнь общества, но и личную жизнь каждого человека, постоянно вторгаясь в нее.

Совершенно очевидно, что это оказало влияние и на музыкальное искусство Спарты, которое в памяти потомков сохранилось только как музыка спартанской армии. Сочинения Плутарха подтверждают такой вывод, поскольку он неоднократно описывает ее именно в данном ракурсе, начиная с методики музыкального воспитания будущих воинов, применявшейся в Спарте (*Plut. Inst. Lac.* 238a – b, § 14):

Ἐσπουδάζον δὲ καὶ περὶ τὰ μέλη καὶ τὰς С меньшей заботой [спартамцы] отно-  
ῶδάς οὐδὲν ἦττον. силились к музыке и песнопениям<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> О нем см. предыдущие разделы монографии.

<sup>44</sup> Андреев Ю. В. Греция в архаический период и создание классического греческого государства // История Древнего Мира: В 3 т. М., 1989. С. 90.

<sup>45</sup> В предыдущем разделе этого источника речь идет о принятых в Спарте нормах питания.

κέντρον δ' εἶχε ταῦτα ἐγερτικὸν θυμοῦ  
καὶ παραστατικὸν ὀρμῆς ἐνθουσιώδους  
καὶ πρακτικῆς.

καὶ ἡ λέξις ἦν ἀφελῆς καὶ ἄθρυπος·  
οὐδὲν δ' ἕτερον εἶχεν ἢ ἐπαίνους τῶν γεν-  
νικῶς ζησάντων καὶ ὑπὲρ τῆς Σπάρτης  
ἀποθανόντων καὶ εὐδαιμονιζομένων, καὶ  
ψόγους τῶν τρεσάντων ὡς ἀλγεινὸν καὶ  
κακοδαίμονα βιούντων βίον ἐπαγγελία  
τε καὶ μεγαλαυχία πρὸς ἀρετὴν πρέπου-  
σα ταῖς ἡλικίαις.

Τριῶν οὖν χορῶν ὄντων κατὰ τὰς τρεῖς  
ἡλικίας καὶ συνισταμένων ἐν ταῖς ἐορ-  
ταῖς,

ὁ μὲν τῶν γερόντων ἀρχόμενος ἦδεν  
“ἄμμες ποτ' ἦμες ἄλκιμοι νεανίαί”.

εἶτα ὁ τῶν ἀκμαζόντων ἀνδρῶν ἔλεγεν  
ἀμειβόμενος

“ἄμμες δέ γ' ἐσμέν· αἰ δὲ λῆς, ἀυγάξω”.

ὁ δὲ τρίτος ὁ τῶν παίδων

“ἄμμες δέ γ' ἐσόμεσθα πολλῶ κάρρονες”.

Καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ρυθμοὶ παρορ-  
μητικοὶ πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα  
καὶ ὑπερφρόνησιν θανάτου, οἷς ἐχρῶντο  
ἐν τε χοροῖς καὶ πρὸς αὐτὸν ἐπάγοντες  
τοῖς πολεμίοις.

ὁ γὰρ Λυκοῦργος παρέξευξις τῇ κατὰ  
πόλεμον ἀσκήσει τὴν φιλομουσίαν, ὅπως  
τὸ ἄγαν πολεμικὸν τῷ ἐμμελεῖ κερασθὲν  
συμφωνίαν καὶ ἀρμονίαν ἔχη.

διο καὶ ἐν ταῖς μάχαις προεθύετο ταῖς  
Μούσαις ὁ βασιλεύς, ἵνα λόγου ἀξίας  
παρέχῃσι τὰς πράξεις οἱ μαχόμενοι καὶ  
μνήμης εὐκλεοῦς.

Они служили для них возбуждающим  
желанием отваги, а также побуждаю-  
щим импульсом для восторженного по-  
рыва и [героического] поступка.

Язык [песен] был прост и ясен.

Они не содержали [в себе] ничего дру-  
гого, кроме [двух тем:] прославления  
достойно живших и погибших за Спар-  
ту [соотечественников], (считавшихся  
счастливыми), и порицания бежавших  
[с поля боя], а потому проживших мучи-  
тельную и несчастную жизнь.

Тогда существовало три хора, соответ-  
ствовавших трем возрастам и распреде-  
ленных по праздникам.

Начинающий хор старцев пел:

«Когда-то мы были отважными [и] моло-  
дыми».

Затем сменяющий [их хор] мужчин  
в расцвете сил пел<sup>46</sup>:

«Мы же [ныне] отважны, если] хочешь –  
проверь<sup>47</sup>».

А третий [хор] детей [возглашает]:

«Мы же будем намного сильнее [пред-  
ков]».

Эмбатарийные ритмы<sup>48</sup>, побуждающие  
идущих в сражение к мужеству, смело-  
сти и пренебрежению к смерти, исполня-  
лись хорами в сопровождении авлоса<sup>49</sup>.

Ликург использовал любовь к музыке  
в упражнениях для [будущих] сраже-  
ний<sup>50</sup>, чтобы экстаз битвы «разбавлял-  
ся»<sup>51</sup> умеренностью созвучия и гармо-  
нии.

Поэтому перед сражением [спартанский]  
царь совершал жертвоприношение Му-  
зам, чтобы сражающиеся совершали  
деяния, достойные предания и славной  
памяти.

<sup>46</sup> Текст подтверждает хорошо известную тенденцию: αἰίδω и λέγω зачастую выступают как синонимы.

<sup>47</sup> Буквально: «посмотри».

<sup>48</sup> То есть маршевые ритмы.

<sup>49</sup> Фрагмент этого абзаца цитировался прежде. См. гл. I, § 1, сектор «г»

<sup>50</sup> При переводе пришлось изменить singularis на pluralis.

<sup>51</sup> Одно из наиболее распространенных значений глагола κεράννυμι – «смешивать», «разбавлять водой».

Знакомство с этим текстом показывает, что Плутарха здесь интересовали только внешние аспекты музыки и особенно те средства, которые воспитывали патриотизм. Однако он не останавливает внимания ни на одном способе организации музыкального материала, исключая лишь упоминание «эмбатерийного ритма», но не указывает его структурных особенностей. Причем, такое отношение к сообщаемым сведениям характерно не только для Плутарху, но и для других авторов. Возможно, благодаря их пассивности в этом вопросе не сохранилось никаких данных об этом ритмическом образовании. Единственное, о чем говорили при упоминании об «эмбатерийном ритме», представляли в форме исторического эпизода, который связывался с спартанским царем рубежа V–IV вв. до н. э. Агесилаем (*Plut. Arorh. II 2, 211a, § 36*):

Ἐπιζητοῦντος δέ τινος διὰ τί Σπαρτιάται  
μετ' αὐλῶν ἀγωνίζονται, ἔφη

«Ἴν' ὅταν πρὸς ῥυθμὸν βαίωσιν, οἱ τε  
δειλοὶ καὶ οἱ ἀνδρείοι φανεροὶ ᾧσι».

Когда кто-то спросил [Агесилая] почему  
спартанцы сражаются под [звуки] авло-  
сов, он сказал,

«когда<sup>52</sup> шагают в ритме, то видны и тру-  
сы и отважные».

К этой же группе свидетельств следует отнести и отношение спартанского государства к музыкантам-новаторам.

Плутарх приводит сообщение (*Plut. Inst. Lac. 238c, § 17*), освещающее несколько эпизодов, касающихся выдающихся древнеэллинических кифародов Терпандра Лесбосского (VII в. до н. э.)<sup>53</sup> и Тимофея Милетского (V в., до н. э.)<sup>54</sup>:

Εἰ δέ τις παραβαίνοι τι τῆς ἀρχαίας  
μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον·

ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώ-  
τατον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν  
κιθαρῶδων καὶ τῶν ἠρωικῶν πράξεων  
ἐπαινέτην, ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημίωσαν καὶ  
τὴν κιθάραν αὐτοῦ προσεπατάλευσαν  
φέροντες, ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτει-  
νε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς  
χάριν·

μόνα γὰρ τὰ ἀπλούστερα τῶν μελῶν  
ἐδοκίμαζον.

Если некто [в Спарте] нарушал что-то  
в древней музыке, [то это] не допуска-  
лось.

Даже древнейшего Терпандра и само-  
го наилучшего из кифародов, прос-  
лавителя героических деяний, тем не  
менее эфоры<sup>55</sup> наказали, пригвоздив его  
кифару [к позорному столбу]<sup>56</sup>, потому  
что он натянул [на нее] для разнообра-  
зия звучания всего лишь одну лишнюю  
струну.

Они<sup>57</sup> же считали достойными лишь про-  
стые из мелосов.

<sup>52</sup> Стилистика русского языка заставила отказаться от перевода союза ἴνα.

<sup>53</sup> О нем см. гл. I, § 1, сектор «д», а также гл. II, § 4.

<sup>54</sup> О нем см. гл. II, § 4.

<sup>55</sup> Об этой государственной должности см. гл. II, сноску 104.

<sup>56</sup> К сожалению, глагол προσπατάλευω («пригвозждать», «приколачивать», «вешать на гвоздь») без уточнения ничего не говорит нашему современнику. Поэтому каждый переводчик трактует текст в этом месте по-своему. Так, например, в опубликованном русском переводе сказано: «...его кифару пробили гвоздями» (*Плутарх. Древние обычаи спартанцев. Перевод М. Н. Ботвинника // Плутарх. Застольные беседы. М., 1990. С. 333*).

<sup>57</sup> То есть эфоры.

Τιμοθέου δὲ ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἰς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμῃ τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν.

[Поэтому], когда Тимофей соревновался на Карнеях<sup>58</sup>, один из эфоров, взяв жертвенный нож, спросил его<sup>59</sup>: с какой из сторон [инструмента] отрезать те, которые превышают семь струн.

Такова была судьба музыкантов-новаторов в эпоху Античности. Как уже указывалось в предыдущем разделе монографии, увеличение числа струн инструмента в древнюю эпоху являлось стремлением расширить его технические и художественные возможности. А это в сознании государственных чиновников противоречило традиционными нормам музицирования, поклонниками которого они являлись. Поэтому государство, как защитник художественных традиций, самым жестоким образом препятствовало подобным действиям.

Таким же образом пострадал древнеэллинический кифарод времен греко-персидских войн (490–449 г. до н. э.), Фринид Митиленский (Φρῖνις ὁ Μιτυληναῖος)<sup>60</sup>. Как сообщает Плутарх (*Plut. Aropt.* 220c):

Ἐκπρέπης ἔφορος Φρῖνιδος τοῦ μουσικοῦ σκελάρῳ τὰς δύο τῶν ἐννέα ἐξέτεμεν, εἰπὼν «μὴ κακοῦργει τὴν μουσικὴν».

Эфор Экпрепа, отрезав теслом у музыканта Фринида две [струны] из девяти, сказал: «Не извращай музыку».

Очевидно, подобный факт активно повлиял на Плутарха, поскольку он вторично сообщает об этом событии (см. соответствующий фрагмент из *Plut. Ag.* 10 в гл. V, § 2, сектор «б»).

Сейчас невозможно выяснить, как не только жители Спарты, но и вообще все древние эллины относились к подобным преступлениям, совершаемым государством. Согласно сохранившимся письменным памятникам, большинство с глубоким уважением относилось к традиционным формам музицирования и критически – к новшествам. Доказательством этого могут служить многие высказывания Платона, который не воспринимал ничего нового<sup>61</sup>. К сожалению, история не сохранила ни одного свидетельства защитника новаторских устремлений, проявляющихся в каждую эпоху. Представляется, что эту функцию взял на себя фольклор, сведения о котором уцелели в сочинениях того же Плутарха.

Оценка большинства государственных деяний в области музыки выражалась в целой серии анекдотических эпизодов, где ведущими «героями» были цари, владыки и правители не только эллиниские, но и варварские.

Например, в одном из своих сочинений (*Plut. Reg. et imp.* 174f.) Плутарх излагает несколько фольклорных преданий. Одно из них отражает отношение скифского царя IV в. до н. э. Антея к искусству выдающегося авлета Исмения, а второе посвящено отцу Александра Македонского, царю Филиппу:

<sup>58</sup> «Карнеи» (τὰ Κάρνεια) – древнеэллинические празднества в честь Аполлона Карнейского, а «Карней» – месяц спартанского календаря (при сопоставлении с современным календарем – приблизительно «стык» августа и сентября). Тогда совершались девятидневные торжества в честь Аполлона. Нередко на Карнеях проводились агны, а в том числе и музыкальные.

<sup>59</sup> То есть Тимофея.

<sup>60</sup> Митилена (Μυτιλήνη) – главный город острова Лесбос, расположенный на его юго-восточном побережье.

<sup>61</sup> Соответствующие высказывания Платона процитированы и проанализированы в изд. Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. II. С. 939–951.

Ἴσμηνίαν δὲ τὸν ἄριστον αὐλητὴν λαβὼν αἰχμάλωτον ἐκέλευσεν αὐλῆσαι·

θαυμαζόντων δὲ τῶν ἄλλων, αὐτὸς ὤμοσεν ἥδιον ἀκούειν τοῦ ἵππου χρεμετίζοντος.

οὕτω μακρὰν ἀπεσκηνῶκει τὰ ὄτα τῶν Μουσῶν, καὶ τὴν ψυχὴν ἐν ταῖς φάτναις εἶχεν, οὐχ ὑπῶν ἀλλ' ὄνων ἐπιτηδειότεραν ἀκούειν.

τίς ἂν οὖν παρὰ τοιοῦτοις βασιλεῦσιν αὐξήσις ἢ τιμὴ τέχνης γένοιτο καὶ Μούσας τοιαύτης;

ἀλλ' οὐδὲ παρὰ τοῖς ἀντιτέχνοις ἐθέλουσιν εἶναι, καὶ διὰ τοῦτο βασκανία καὶ δυσμενεία τοὺς ἀληθῶς τεχνίτας καθαιροῦσιν.

Ἦν δὲ καὶ Φίλιππος ἐν τούτοις ὑπ' ὀψιμαθίας ἑαυτοῦ μικρότερος καὶ νεοπροπέστερος·

ὅθεν καὶ φασι πρὸς τινα ψάλτην περὶ κρουμάτων αὐτοῦ διαφερομένου καὶ δοκοῦντος ἐξελέγχειν, ἀτρέμα μειδιάσαντα τὸν ἄνθρωπον εἰπεῖν

«μὴ γένοιτό σοι, βασιλεῦ, ἀθλίως οὕτως, ἵνα ταῦτα ἐμοῦ βέλτιον εἰδῆς».

Это ярко выраженное юмористически-саркастическое отношение к восприятию музыкального искусства владыкой целой страны.

Аналогичное фольклорное предание, согласно которому для спартанского царя Клеомена I (рубеж VI–V вв. до н. э.) творчество хорошего музыканта ничем не отличается от работы хорошего повара (*Plut. Aporth. 224a, § 15*):

Ψάλτην δὲ τις αὐτῷ βουλόμενος συστήσαι τὰ τε ἄλλα τὸν ἄνδρα ἐπὶναι καὶ ψάλτην αὐτὸν ἔφη κράτιστον εἶναι τῶν Ἑλλήνων·

Захватив плененного выдающегося авлета Исмения, он приказал ему авлировать.

Но когда другие восторгались [музыкой, Антей] заверил [всех], что ему приятнее слушать ржущего коня<sup>62</sup>.

Так, весьма далеко находились [его] уши от Муз, а душа его, способная слушать [только] лошадей и ослов, располагалась в конюшнях.

Какого развития или почитания искусств можно ожидать при таких царях и от какой Музы?

Более того, [у них] нет никаких соперничающих желаний, а из-за этого они с завистью и враждой низлагают истинные искусства...<sup>63</sup>

Таким был и Филипп, оставшийся из-за своего позднего обучения малопонимающим<sup>64</sup> и незрелым [в искусствах].

Поэтому рассказывают, [что однажды] он проверял некоего псалта<sup>65</sup> относительно его отличающихся и кажущихся [ему верными] представлениями о принципах бряцания<sup>66</sup>, [на что этот] человек<sup>67</sup> не спеша и улыбаясь сказал:

«Да не случится с тобой, царь, такое несчастье, чтобы ты знал это лучше меня».

Кто-то, желая доставить ему<sup>68</sup> псалта, расхваливал всякие [достоинства] этого мужа и утверждал, что он лучший [музыкант] среди эллинов.

<sup>62</sup> Этот же эпизод, только несколькими иными словами, Плутарх излагает в другом совсем сочинении (*Plut. Reg. et imp. 174f.*).

<sup>63</sup> Пропущенный здесь эпизод связан с взаимоотношениями сиракузского тирана Дионисия Младшего не с музыкантом, а с поэтом-дифирамбистом Филаксеном.

<sup>64</sup> Буквально: «более мелким».

<sup>65</sup> То есть исполнителя на струнном инструменте, называвшегося «псалтирий» (*τὸ ψαλτήριον*).

<sup>66</sup> Так трактовать *περὶ κρουμάτων* позволяет форма *pluralis*.

<sup>67</sup> Подразумевается «псалт».

<sup>68</sup> То есть Клеомену.



ὁ δὲ δείξας τινὰ τῶν πλησίον «νὴ τοὺς θεοῦς» ἔφη «οὗτος παρ' ἐμοὶ ζωμοποιός».

А [Клеомен] сказал, указывая на кого-то из близко [стоявших к нему]: «А он, клянись богами, [лучший] повар у меня».

Почти тот же анекдот распространился и на спартанского царя Архидама (469–427 гг. до н. э.). При этом изложении Плутарх уже дает свой комментарий (*Plut. Aroth. XIX 2, 218c, § 3*):

Ἐπεὶ δὲ τις αὐτῷ συνιστὰς ψάλτην εἶπεν «οὗτος ἀγαθὸς ψάλτης ἐστίν»

Когда кто-то, представив ему псалта, сказал, [что] «он отличный псалт», то он ответил:

«παρ' ἡμῖν δὲ γε οὗτος» ἔφη «ἀγαθὸς ζωμοποιός»,

«А у нас он отличный создатель похлебки».

ὥς οὐδὲν διαφέρον δι' ὀργάνων φωνῆς ἡδονὴν ἐμποιεῖν τῆς δι' ὄψων καὶ ζωμοῦ σκευασίας.

Значит, [по мнению Архидама], никакое удовольствие от звучания инструментов не [сравнится с тем, какое получается от того, что] приготовлено из мяса для похлебки<sup>69</sup>.

Та же самая фольклорная традиция не прошла мимо еще одного спартанского царя этого же периода – Демарата (515–491 гг. до н. э.), который представлен полным профаном в музыкальном искусстве, так как сравнивает музыку с «болтовней» (*Plut. Aroth. 220a, § 3*):

Ψάλτου δὲ ἀκρόωμενος «οὐ κακῶς» εἶπε «φαίνεται μοι φλυαρεῖν».

Слушая псалта, [царь] сказал: «Он неплохо показывает мне, [как] болтать вздор».

Не исключено, что эти фольклорные анекдоты являются своеобразной реакцией на преследование государством музыкантов-новаторов, и их главной темой является полное невежество властителей в музыкальном искусстве.

Сюда же следует добавить, что Плутарх напоминает своим читателям сообщение Аристотеля, очевидно изложенное в утраченном впоследствии каком-то сочинении, где философ свидетельствует об использовании государством музыки даже тогда, когда ее не следует применять (*Plut. De suppress. Irae 10, 460c*):

Ὡς Ἀριστοτέλης ἱστορεῖ κατ' αὐτὸν ἐν Τυρρηνίᾳ μαστιγοῦσθαι τοὺς οἰκέτας πρὸς αὐλόν.

Как рассказывает Аристотель, в Тиррении<sup>70</sup> в его время [наказанных] жителей бичевали под [звуки] авлоса.

Вполне возможно, что такое свидетельство было обнародовано для усвоения современниками, что отрезание струн и бичевание в сопровождении музыки – только два метода борьбы государства со своими гражданами. В действительности же их было значительно больше.

Вместе с тем Плутарх, вполне реалистично оценивая эту проблему и не высказывая своего мнения о наказаниях выдающихся музыкантов, признает (*Plut. Con. graec. 140c, § 17*), что

<sup>69</sup> Буквально: «из мяса и похлебки».

<sup>70</sup> Так греки именовали Этрурию.

Οἱ φιλόμουσοι τῶν βασιλέων πολλοὺς μουσικούς ποιοῦσιν.

Любящие [музыку] среди царей способствуют появлению<sup>71</sup> многих сведущих в музыке.

Не вызывает сомнений, что здесь термин οἱ μουσικοί подразумевает не музыкантов-исполнителей, а людей компетентных в науке о музыке, тогда как познания владык непосредственно в музыкальном искусстве вызывали у современников смех.

Параллельно с этим нужно отметить, что в анекдотических сказаниях оказывались и выдающиеся музыканты, но совершенно в иных положительных образах. Одним из таких примеров может служить анекдот, также зафиксированный Плутархом (*Plut. Quast. conv.* II 5 632c – d):

Τοῦ Ἰσμηνίου τῇ θυσίᾳ προσαυλοῦντος, ὡς οὐκ ἐκαλλιέρει, παρελόμενος τοὺς αὐλοὺς ὁ μισθωτὸς ἤβλησε γελοίως

Когда Исмений сопровождал авлосом жертвоприношение и не было добрых предсказаний, тогда служитель взял авлосы [и] забавно проавлировал.

αἰτιωμένων δὲ τῶν παρόντων, ἐστὶν ἔφη

Когда же они добились нужного [предзнаменования], он<sup>72</sup> сказал:

ἂτὸ κεχαρισμένως αὐλεῖν θεόθενή.

«Авлировать хорошо [можно только по воле] божества».

ὁ δὲ Ἰσμηνίας γελάσας

Исмений же, смеясь, [ответил]:

ἀλλ' ἐμοῦ μὲν αὐλοῦντος ἡδόμενοι διέτριβον οἱ θεοὶ, σοῦ δ' ἀπαλλαγῆναι σπεύδοντες ἐδέξαντο τὴν θυσιανή.

«Боги задержали [знамение], так как мое авлирование было приятно [им], а от твоего они хотели [быстро] избавиться [и поэтому] поспешно приняли жертву».

Это чисто музыкантский юмор, который вполне соответствует выдающему авлету.

Конечно, общеизвестно, что государство принимало активное участие в проведении всяческих соревнований, в том числе и музыкальных. Но у Плутарха эта тема в «Моралиях» почти не затрагивается. Он лишь сообщает, что на конкурс, называвшийся «Гераклеи» (Ἡράκλεια) и предназначенный для прославления подвигов Геракла, специально приглашались трубачи – «сальпингисты» (σαλπικτάς – *Plut. De gen. Soc.* 598d, §34). А это являлось расширением традиционного репертуара таких состязаний, так как в Древней Элладе и даже в Древнем Риме этот инструмент не использовался для художественного музицирования, а в основном звучал в воинском обиходе.

## е) Добавочные сведения

Свидетельства, представленные в заключение предыдущего сектора, связаны с античным инструментарием. В связи с этим следует отметить (и это давно общеизвестно), что данных, касающихся «органики» (ἡ ὀργανική), в древнеэллинской науке об инструментах сохранилось крайне мало<sup>73</sup>. Это проявляется и в информации, которая присутствует в «Морали-

<sup>71</sup> Буквально: «создают».

<sup>72</sup> То есть служитель храма.

<sup>73</sup> Подробнее об этом см.: *Герцман Е. В.* Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.

ях» Плутарха. В этом цикле его сочинений можно найти, например, текстовый фрагмент, заимствованный им из бытовавшей притчи некой Клеобулины (Κλεβουλίνη), которую историки представляют как «сочинительницу загадок», жившую в начале VI в. до н. э. (*Plut. Sept. Sap. Conv.* 150f, § 5). В одной из своих «загадок» она, «подразумевая фригийский авлос» (πρὸς τὸν Φρύγιον αὐλὸν ἠνίξατο), писала:

«κνήμη νεκρογόνοσαιμε κερασφόρῳ οὐας ἔκρουσεν,  
ὥστε θαυμάζειν τὸν ὄνον εἰ παχύτατος καὶ ἄμουσώτατος ἂν τᾶλλα λεπτότατος καὶ μουσικώτατος ὁστέον παρέχεται».

«Копыто<sup>74</sup> мертвого [осла], сделанное из рога, ударило [меня] в ухо;  
поэтому [остается] удивляться, что осел – самый тупой и самый немусыкальный [из животных] – обладает самой тонкой и самой музыкальной костью».

Согласно этой «загадке», трубка авлоса изготавливалась из копыта осла. Трудно сказать, насколько ее содержание соответствует действительности. Но, в качестве познавательной «загадки» для современников, она рассматривалась как вполне достоверная. А ведь это только один из многочисленных косвенных штрихов, свидетельствующих о низком уровне античной «органики».

Такой же вывод доказывает и бытовавшее представление о «систре» (τὸ σεῖστρον) – ударном инструменте, изготавливавшимся в форме металлической «подковы» с рукояткой и прикрепленными к ней маленькими колокольчиками.

По свидетельству Плутарха, этот инструмент рассматривался как некое олицетворение одного из своеобразных разновидностей движений, существующих в природе (*Plut. De Isid.* 376c – d):

Ἐμφαίνει καὶ τὸ σεῖστρον, ὅτι σεῖεσθαι δεῖ τὰ ὄντα καὶ μηδέποτε παύεσθαι φορᾶς.

«Систр» показывает: необходимо, чтобы [все] существующее сотрясалось и [чтобы] вращения никогда не прекращались.

Уровень мышления автора такой трактовки инструмента, откуда-то заимствованной Плутархом, вполне очевиден и не требует никаких комментариев.

При знакомстве со всеми этими данными нужно учитывать определенную степень познаний Плутарха в сфере музыки. Например, как стало ясно по уже обсуждавшимся его высказываниям<sup>75</sup>, историк хорошо осознавал процесс эволюции термина «крума» (τὸ κρούμα – «бряцание»), который вошел в обиход как определение музыки для струнных инструментов, а впоследствии обозначал и музицирование на духовых инструментах.

Кроме того, есть основания считать, что он хорошо понимал одну из особенностей античной науки о музыке, когда одна и та же музыкально-теоретическая категория обозначается различными терминами. Это может продемонстрировать, например, такой текст Плутарха (*Plut. De E* 389d–f); приводящийся фрагмент специально переведен буквально, чтобы продемонстрировать тональную семантику терминологии):

<sup>74</sup> Буквально: «голень».

<sup>75</sup> См. гл. I, § 2.

...ἀφῶ πέντε τετραχόρδων θέσεις. καὶ πέντε τοὺς πρώτους εἶτε τόνους ἢ τρόπους εἶθ' ἀρμονίας χρῆ καλεῖν,

ὧν ἐπιτάσει καὶ ὑφέσει τρεπομένων κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον, αἱ λοιπαὶ βαρύτητές εἰσὶ καὶ ὀξύτητες.

...я опускаю [рассмотрение] позиций 5 тетрахордов и 5 первых [категорий, которые] следует называть либо «тональностями», либо «тропосами», либо «гармониями».

Среди них одни направляют [мелосы] больше или меньше к повышению или понижению, а остальные представляют низкие или высокие [звучания].

Иначе говоря, несмотря на три разных термина, все они обозначают одну и ту же категорию, непосредственно связанную с высотным уровнем музыкального материала.

Кроме того, Плутарх был хорошо знаком с дискуссией, проходившей среди гармоников, где высказывались различные мнения об интервале ундецимы: относить ли его, согласно учению пифагорейцев, к «диафониям», либо, следуя новым традициям, – к «симфониям»?<sup>76</sup> Свидетельством этого может стать такой текст (*Plut. De E.* 389d–f):

ἦν δὲ ταύταις ἐπισάγουσιν οἱ ἀρμονικοὶ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων ὀνομάζοντες ἕξω μέτρου βαίνουσαν,

οὐκ ἄξιόν ἐστι δέχεσθαι, τῆς ἀκοῆς τῷ ἀλόγῳ παρὰ τὸν λόγον.

Которую же [симфонию] гармоники добавляют к ним, называется ундецимой. Но она выходит из мерила [пифагорейцев].

Недостойно принимать словно закон [мнение] тех, кто угождает нелогичности слуха вопреки пропорции.

В этом кратком тексте ясно сказано, что в данном вопросе не следует поддерживать пифагорейцев, отношение которых к ундециме основано на «мериле» (τὸ μέτρον), то есть на особенностях пропорции этого интервала. Ясно, что Плутарх принимает позицию гармоников, основанную на слуховой реакции, согласно которой ундецима имеет все основания принадлежать к группе «симфоний».



Все проанализированные в данной главе тексты говорят о том, что фрагменты из сочинений Плутарха, связанные с музыкальной тематикой, отражают существовавшие представления о музыке, бытовавшей в житейском обиходе, но не более того. Очевидно, он был знаком с основными положениями «гармоники», но весьма далек от ее истории. Здесь его познания ограничивались лишь известными и популярными в его эпоху фактами.

Иначе говоря, уровень его познаний в этой области соответствовал принятым нормам научных представлений о музыке, являвшейся лишь небольшой частью жизни античного общества. Поэтому ей уделялось столь же скромное место в письменных опусах. Вполне естественным следствием этой ситуации представляется отсутствие потребности в создании сочине-

<sup>76</sup> Подробнее об этом см. гл. III, § 4, сектор «в».

ния, которое было бы всецело посвящено только истории музыки. Несмотря на то, что основной целью исследований гармоников являлась музыка, как уже указывалось, ее история интересовала их меньше всего. Не следует также удивляться, что историки, сферы познания которых охватывают многочисленные и самые различные аспекты жизни общества, относятся к музыкальной тематике с такой же пассивностью. Таково было положение с изучением истории музыки во времена Плутарха, то есть на рубеже I–II вв.

Однако, даже признавая все эти обстоятельства, следует сделать вполне определенный вывод: ни один из античных историков не уделял столько места фрагментам, посвященным музыке, как Плутарх Херонейский. Поэтому в качестве самого правдоподобного автора сочинения «О музыке» мог быть представлен только он. Хотя проанализированный комплекс свидетельств показал, что его познания в этой области не превышали сведений, распространенных среди интеллектуальной части общества.

**ГЛАВА VII:  
ПЕРВЫЙ ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ  
ИСТОРИИ МУЗЫКИ:  
КОММЕНТИРОВАННЫЙ ТРАКТАТ  
ПСЕВДО-ПЛУТАРХА «О МУЗЫКЕ» И ЕГО АНАЛИЗ**

Теперь, когда рассмотрены основные и важнейшие аспекты античных представлений об истории музыки, а также проанализированы фрагменты из литературного наследия Плутарха Херонейского, освещающие «музыкальные стороны» античной истории, можно приступить к изучению трактата «О музыке», приписываемому в рукописях Плутарху. Целью этого исследования являются три основные задачи:

1 – установить применяемую в данном источнике методику освещения музыкально-исторических событий, их причин и оценку эволюционных процессов;

2 – сопоставить эти стороны текста с нормами, бытовавшими в античной науке прежде;

3 – сравнить с содержанием и способом представления музыкально-исторического материала в сочинениях подлинного Плутарха.

Если эти задачи будут решены, то появится возможность определить «место» трактата «О музыке» в развитии античных музыкально-исторических воззрений. Кроме того, полученные выводы смогут еще раз подтвердить или опровергнуть одно из двух бытующих мнений об авторе данного сочинения.

Представление трактата «О музыке» будет осуществляться по параграфам, на которые дифференцирован текст этого опуса, очевидно уже без участия автора. Но, как представляется, в данном случае лучше не нарушать сложившуюся традицию, тем более, что принятое деление текста на параграфы почти всегда (за редкими исключениями) соответствует тематике этих разделов.

Аналитические выводы о содержании каждого параграфа будут излагаться в комментариях, которые сопровождают каждый из них.

Автор данной монографии, представляя древнегреческий текст и перевод трактата «О музыке», считает необходимым сделать еще одно предупреждение.

Как уже указывалось (см. гл. V), это сочинение на протяжении шести последних столетий (начиная с XVI в.) постоянно переводилось как на латинский, так и на новоевропейский языки. Каждый переводчик делал это на том уровне, на котором ему позволяло знание древнегреческого языка и компетентность в многочисленных аспектах античной музыки. Возможно, когда-нибудь будет проведено такое автономное исследование, посвя-

ценное историческому процессу внедрения трактата «О музыке» в новоевропейское музыкознание, и оно покажет все трудности, стоявшие на пути музыкального антиковедения. Поэтому в данном издании эти проблемы вообще не затрагиваются и даже не упоминаются, а также не обсуждаются фрагменты из предшествующих переводов и толкований текста.

Итак, само название представлено во многих рукописях в такой форме:

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

[СОЧИНЕНИЕ] ΠΛΟΥΤΑΡΧΑ  
«О МУЗЫКЕ»

Затем следует небольшое, но весьма важное сообщение:

Τὰ τοῦ διαλόγου πρόσωπα Ὀνησικράτης,  
Σωτήριχος, Λύσιас.

Лица беседы: Онесикрат, Сотерих,  
Лисий.

После этого начинается непосредственное изложение текста.

## § 1

Ἡ μὲν Φωκίωνος τοῦ χρηστοῦ γυνὴ  
κόσμον αὐτῆς ἔλεγεν εἶναι τὰ Φωκίωνος  
στρατηγήματα:

ἐγὼ δὲ κόσμον ἔμον οὐ μόνον ἴδιον, ἀλλὰ  
γάρ καὶ κοινὸν τῶν οἰκείων πάντων  
ἡγοῦμαι τὴν τοῦ ἐμοῦ διδασκάλου περὶ  
λόγους σπονδήν.

Τῶν μὲν γὰρ στρατηγῶν τὰ ἐπιφανέστατα  
κατορθώματα σωτηρίας μόνον οἶδαμεν  
τῆς ἐκ τῶν παραχρήμα κινδύνων αἷτια  
γινόμενα στρατιώταις ὀλίγοις ἢ πόλει  
μῖα ἢ καὶ ἐνὶ τινὶ ἔθνει,

βελτίους δ' οὐδαμῶς ποιοῦντα οὔτε τοὺς  
στρατιώτας οὔτε τοὺς πολίτας, ἀλλ' οὐδὲ  
τοὺς ὁμοεθνεῖς:

τὴν δὲ παιδείαν, οὐσίαν εὐδαιμονίας  
οὐσαν αἰτίαν τ' εὐβουλίας,

οὐ μόνον ἔστιν εὐρεῖν ἢ οἴκῳ ἢ πόλει  
ἢ ἔθνει χρησίμη, ἀλλὰ παντὶ τῷ τῶν  
ἀνθρώπων γένει.

Ὅσῳ οὖν ἢ ἐκ παιδείας ὠφέλεια μείζων  
πάντων στρατηγημάτων, τοσοῦτ' αὖ καὶ ἡ  
περὶ αὐτῆς μνήμη ἀξία σπουδῆς.

Жена знаменитого Фокиона<sup>1</sup> сказала,  
что ее украшением служат свершения  
Фокиона.

Я же верю, что не только собственным  
моим украшением, но и общим для всех  
обладающих<sup>2</sup> [им является] стремление  
моего учителя к наукам.

Мы лишь знаем, что причиной самых  
очевидных успехов полководцев явля-  
ется спасение от опасностей немногих  
воинов, или одного города, или одного  
какого-то народа.

Но [это] никогда не улучшает ни воинов,  
ни граждан, ни даже [всего] народа.

Воспитание<sup>3</sup> же, являющееся сущностью  
процветания, – причина прогресса<sup>4</sup>.

Оно обнаруживает пользу не только для  
дома, города или [конкретного] племени,  
а для всего человеческого рода.

Поэтому насколько польза воспитания  
больше воинских свершений, настолько  
и достойна память об его серьезности<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Фокион (Φωκίων) – афинский полководец и политический деятель, казненный в 318 г. до н. э.

<sup>2</sup> Буквально; «подходящих».

<sup>3</sup> Как известно, ἡ παιδεία обозначала и «воспитание», и «образование», но так как первое включает в себя и второе, то в данном случае было дано «воспитание».

<sup>4</sup> ἡ εὐβουλία – существительное, происшедшее от глагола εὐβόλεω – «делать успешный бросок», например, в соревнованиях по метанию диска.

<sup>5</sup> То есть о серьезности воспитания. Я позволил себе несколько перестроить греческий оборот ἡ περὶ αὐτῆς ... σπουδῆς, поскольку при буквальном переводе («об этом усердии») не столь ясна основная направленность мысли автора: об усердии в воспитании.

## КОММЕНТАРИИ

Этот текст представляет собой небольшое вступление, задача которого состоит в том, чтобы подготовить читателя к дальнейшему восприятию содержания трактата.

Сразу же нужно отметить, что форма этого вступления является своеобразным подражанием тому же разделу в знаменитых диалогах Платона. Если здесь в качестве «Лиц беседы» названы Онесикрат, Сотерих, Лисий, то во многих диалогах Платона участники беседы также представляются аналогичным образом. Вот только несколько примеров, заимствованных из трех трактатов Платона.

Его сочинение, озаглавленное «Филеб» (Φίληβος), начинается следующими словами:

Τὰ τοῦ διαλόγου πρόσωπα· Σωκράτης, Лица беседы: Сократ, Протарх, Филеб.  
Πρώταρχος, Φίληβος.

Точно так же излагаются начальные слова трактата «Критон» (Κρίτων):

Τὰ τοῦ διαλόγου πρόσωπα· Σωκράτης, Лица беседы: Сократ, Критон, Гермоген.  
Κρίτων, Ἑρμοκράτης.

Не изменяется начальная форма текста и в знаменитом сочинении философа «Тимей» (Τίμαιος):

Τὰ τοῦ διαλόγου πρόσωπα· Σωκράτης, Лица беседы: Сократ, Критий, Тимей,  
Κριτίας, Τίμαιος, Ἑρμοκράτης. Гермократ.

Такое, не вызывающее сомнений дословное подражание Платону, не имеющее ничего общего с сочинениями Плутарха, дает первый сигнал, сразу же заставляющий задуматься: действительно ли Плутарх является автором трактата «О музыке»?

После знакомства с дальнейшим текстом вступления становится ясно, что читателя ожидает беседа, в которой будут участвовать три человека: Онесикрат, Сотерих и Лисий. Пока больше никаких сведений об этих людях автор текста не дает.

Далее излагаются авторские идеи, касающиеся эстетико-нравственных нормативов. Они представлены в форме сопоставления воинских и научных свершений. Как следует из текста, согласно воззрениям автора главной задачей полководцев является спасение воинов. Но здесь же признается, что в римском обществе не принят такой критерий оценки свершений военачальников. И это действительно так, поскольку, как следует из многих источников, целью командующих войсками была победа в сражениях. Поэтому мало кого интересовало, ценой скольких жизней она была достигнута.

Что же касается положительных свершений в области науки, то автор ставит на первое место воспитание. И это совершенно естественно, так как, по общепринятому в Античности мнению, основная задача музыки – активно участвовать в полезном и серьезном нравственном воспитании.

Именно так в данном вступлении подготавливается читатель к дальнейшему знакомству с текстом трактата.



## § 2.

Τῆ γοῦν δευτέρᾳ τῶν Κρονίων ἡμέρᾳ ὁ καλὸς Ὀνησικράτης ἐπὶ τὴν ἐστίασιν ἄνδρας μουσικῆς ἐπιστήμονας παρακεκλήκει.

Ἦσαν δὲ Σωτήριχος Ἀλεξανδρεὺς καὶ Λυσίας, εἷς τις τῶν σύνταξιν παρ' αὐτοῦ λαμβανόντων.

Ἐπεὶ δὲ τὰ νομιζόμενα συντετέλεστο·

Τὸ μὲν αἴτιον τῆς ἀνθρώπων φωνῆς, ἔφη, ὅ τί πότε ἔστιν, ᾧ ἐταῖροι, νῦν ἐπιζητεῖν οὐ συμποτικόν· σχολῆς γὰρ νηφαλιωτέρας δεῖται τὸ θεώρημα.

Ἐπεὶ δ' ὀρίζονται τὴν φωνὴν οἱ ἄριστοι γραμματικοὶ ἄερα πεπληγμένον αἰσθητὸν ἀκοῆ, τυγχάνομεν τε χθὲς ἐζητηκότες περὶ γραμματικῆς, ὡς τέχνης ἐπιτηδείου γραμμαῖς τὰς φωνὰς δημιουργεῖν καὶ ταμιεύειν τῇ ἀναμνήσει, ἴδωμεν τίς μετὰ ταύτην δευτέρα πρέπουσα φωνῆ ἐπιστήμη

οἶμαι δ' ὅτι μουσική. Ὑμνεῖν γὰρ εὐσεβὲς καὶ προηγούμενον ἀνθρώποις τοὺς χαρισαμένους αὐτοῖς μόνοις τὴν ἔναρθρον φωνὴν θεοῦς·

τοῦτο δὲ καὶ Ὅμηρος ἐπεσημήνατο ἐν οἷς λέγει·

*«Οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο, καλὸν ἀεΐδοντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν,*

*μέλλοντες ἐκάεργον ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούωνῃ.*

На второй день Крониев<sup>6</sup> славный Онесикрат созвал на пиршество мужей, сведущих в музыке.

[Это] были Сотерих Александрийский и Лисий – некий один из получающих жалование у него.

После того, как завершилось то, что было обычным, [хозяин заявил]:

«Причину человеческого голоса, отчего она существует, он сказал, [что] сейчас обсуждать не пиршенственное [занятие], так как эта область знания требует более трезвого досуга.

Но поскольку наилучшие грамматики определяют [его как] ударенный воздух, воспринимаемый слухом, и мы вчера, обсуждая грамматику, рассматривали [ее] как искусство, пригодное создавать и управлять звуками для памяти, то мы видим после нее<sup>7</sup> некое второе знание, относящееся к голосу.

Я думаю, что [это] – музыка. Ведь [ее задача] славить данное людям благочестие богов, даровавших только им<sup>8</sup> отчетливый голос.

Это отметил Гомер [в стихах], в которых он говорит<sup>9</sup>:

*«Ежедневно “мольпой”<sup>10</sup> ублажали бога, Пением прекрасного «пеана», [его прославляли] юноши ахейские,*

*Они воспевали далекоразязшего<sup>11</sup>, а он, слушая, радовался душой».*

<sup>6</sup> «Кронии» (τὰ Κρόνια) – праздник в честь Крона (одного из древнейших доолимпийских божеств), который проводился в течение нескольких дней. В Риме такой праздник отмечался в честь древнеитальянского бога земледелия Сатурна и назывался «Сатурналии» (Saturnalia).

<sup>7</sup> То есть кроме физиологических и физических причин происхождения человеческого голоса.

<sup>8</sup> Подразумеваются люди.

<sup>9</sup> Далее автор трактата приводит цитату из «Илиады» Гомера (Homer. Π. I. 472–474), которая здесь представлена не в переводе Н. И. Гнедича (1784–1833 гг.; см.: Гомер. Илиада. Л., 1990. С. 29), поскольку он весьма далек от текста подлинника.

<sup>10</sup> Об этом и другом жанре упоминаемом в данной цитате Гомера см. гл. I, § 1, сектор «а».

<sup>11</sup> «Далекоразязший» – один из эпитетов Аполлона.

Ἄγε δὴ, ὦ μουσικῆς θιασῶται, τίς πρῶτος ἐχρήσατο μουσικῇ ἀναμνήσασα-τε τοὺς ἐταίρους, καὶ τί εὔρε πρὸς αὐξήσιν ταύτης ὁ χρόνος, καὶ τίνας εὐδόκιμοι γεγόνασι τῶν τὴν μουσικὴν ἐπιστήμην μεταχειρισμένων

ἀλλὰ μὴν καὶ εἰς πόσα καὶ εἰς τίνα χρήσιμον τὸ ἐπιτήδευμάη.

Ταῦτα μὲν εἶπεν ὁ διδάσκαλος.

Ну же, поклонники музыки, напомним сотрапезникам, кто первый применил музыку, и что время обнаружило для ее развития, и какие славные [люди] среди тех, кто занимался [ею], создали музыкальную науку.

И, конечно, [нужно узнать], сколь важно и в чем [состоит] полезный [ее] обычай.

Это сказал учитель<sup>12</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

В самом начале параграфа хозяин дома Онесикрат обращается к «лицам беседы», как к «сведущим в музыке» (μουσικῆς ἐπιστήμονας). По античным представлениям, это означает, что речь идет не о профессиональных музыкантах, а только о тех, кто компетентен в науке о музыке. Такая трактовка соответствует дальнейшим разделам текста, где обсуждаются такие вопросы, в которых музыканты-практики не были информированы. Во всяком случае, не существует ни одного античного источника, способного подтвердить противоположную точку зрения. При этом трудно объяснить, кем работал Лисий у Онесикрата, так как сообщается, что он получал у него жалованье.

Согласно следующей речи Онесикрата, обсуждение сложных и разнообразных вопросов должно осуществляться после пиршества, что, очевидно, подразумевает время, когда прекращаются возлияния и действие вина. Поэтому глава беседы Онесикрат считает, что в процессе самого симпозиума не следует обсуждать вопросы, касающиеся сложных категорий. По его мнению, к ним относятся, например, проблемы, связанные с различными аспектами «голоса человека» (ἄνθρωπον φωνῆς). Очевидно, здесь подразумевается не только голос, но и более широкое понятие – как звук.

Но далее по каким-то причинам вопросы, касающиеся физических и физиологических причин появления звука, Онесикрат связывает не с деятельностью пифагорейцев, как это было принято в античную эпоху, а с грамматиками. Во всяком случае, он подразделяет учение о голосе и звуке на два «знания» (αἰ ἐπιστήμαι), то есть на две научные дисциплины, среди которых музыка является второй. Здесь нетрудно увидеть стремление к отделению физико-акустических проблем от музыкально-художественных. Как представляется, среди античных источников это единственный, в котором высказывается мысль о подобном подразделении. А ведь вся дальнейшая новоевропейская история музыки продемонстрировала именно такую тенденцию (хотя ее нельзя признать положительной).

Далее «лицам беседы» напоминает общеизвестная в Античности одна из основных задач музыки – прославление богов. В подтверждение этого приводится фрагмент из такого авторитетного источника, как «Илиада» Гомера.

После этого Онесикрат призывает своих собеседников постараться осветить ряд важнейших вопросов:

1) Кто первым применил музыку?

<sup>12</sup> Как покажет дальнейший текст, Онесикрат называется учителем.

- 2) Как она развивалась?
- 3) Кто создал науку о музыке?
- 4) Чем музыка полезна?

Совершенно очевидно, что этот небольшой вопросник включает проблемы, призванные осветить сложившиеся в Античности представления о важнейших аспектах истории музыки и музыкознания.

Действительно, первый вопрос отражает уже неоднократно обсуждавшийся на страницах данной монографии интерес к тому «кто первый». Второй вопрос направлен на освещение важнейших сторон исторической эволюции музыки. Третий связан с познанием истоков науки о музыке. А последний вопрос напоминает об эстетико-нравственной стороне музыкального искусства, что постоянно находилось в поле зрения самых различных интеллектуалов.

Иначе говоря, этот вопросник дает основание рассматривать его как первый опыт систематизации проблем, необходимых при изучении истории музыки.

### § 3.

Ἄο δὲ Λυσίας ὑπολαβόν.

Παρά πολλοῖς, ἔφη, ἐζητημένον πρόβλημα ἐπιζητεῖς, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες.

Τῶν τε γὰρ Πλατωνικῶν οἱ πλεῖστοι καὶ τῶν ἀπὸ τοῦ Περιπάτου φιλοσόφων οἱ ἄριστοι περὶ τε τῆς ἀρχαίας μουσικῆς συντάξαι ἐσπούδασαν καὶ περὶ τῆς αὐτῆς γεγεννημένης παραφθορᾶς, ἀλλὰ γὰρ καὶ γραμματικῶν καὶ ἁρμονικῶν οἱ ἐπ' ἄκρον παιδείας ἐλληκότες πολλὴν σπουδὴν περὶ τοῦτο πεποιήνται.

Πολλὴ γοῦν ἡ τῶν συντεταχότων διαφωνία.

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν <Εὐρημάτων> τῶν μουσικῆ τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίωνα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν.

Πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης, δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει.

Лисий же подхватил [эту тему].

Многими, сказал он, исследовалась<sup>13</sup> данная проблема, достойный Онесикрат. Большинство платоников и лучшие среди философов-перипатетиков усердно работали, чтобы сочинять [труды] о древней музыке и о последующем ее ухудшении, а также те из грамматиков и гармоников, [которые] достигли вершин в воспитании, затратили много усердия на это.

Но разногласица среди напрягающих свои усилия [в этой области] велика.

Гераклид Понтийский<sup>14</sup> в «Собрании <прославившихся><sup>15</sup> в музыке» говорит, что кифародию и кифародическое творчество создал Амфион, сын Зевса и Антиопы<sup>16</sup>, поскольку его, очевидно, обучил [этому] отец.

Доказывается это надписью, хранящейся в Сикионе, в которой [ее создатель] называет жриц из Аргоса, а также поэтов и музыкантов.

<sup>13</sup> Буквально: «разыскивалась».

<sup>14</sup> Гераклид Понтийский (Ἡρακλείδης ὁ Ποντικός) – философ, ученик Платона и Аристотеля, который, по сообщению Диогена Лаэртского, написал трактат, состоящий из двух книг, под названием «О музыке» (Περὶ μουσικῆς – *Diog. Laert.* V 86).

<sup>15</sup> Здесь явная лакуна, и издатели каждый раз давали различные варианты ее заполнения. Предлагались и εὐρημάτων («избретателей»), и dialayJntwn («занимавшихся»). Я остановился на принятом варианте.

<sup>16</sup> Антиопа, согласно мифологии, – дочь фиванского царя Никтея.

Κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἡλικίαν καὶ Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνους πεποιηκέναι λέγει, καὶ Ἄνθην τὸν ἐξ Ἀνθηδόνας τῆς Βοιωτίας ὕμνους, καὶ Πίερον τὸν ἐκ Πιερίας τὰ περὶ τὰς Μούσας ποιήματα·

ἀλλὰ καὶ Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι καὶ χοροῦς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι.

Θάμυριν δὲ τὸ γένος Θρᾶκα εὐφρονότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ᾄσαι, ὡς ταῖς Μούσαις, κατὰ τοὺς ποιητάς, εἰς ἀγῶνα καταστήναι·

πεποιηκέναι δὲ τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάων πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον.

Γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποιηκέναι Ἴλιου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἥφαιστου γάμον·

ἀλλὰ μὴν καὶ Φήμιον Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι.

Οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξις καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν,

ἀλλὰ καθάπερ Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν οἷ, ποιῶντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεσαν.

Καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον, ἔφη, κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς αὐτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

Ἀποφῆναι δὲ τοῦτον λέγει ὀνόματα πρῶτον τοῖς κιθαρωδικοῖς νόμοις.

Он говорит, что в то же самое время Лин из Евбеи создал трены и Ант из Антедона<sup>17</sup> – беотийские гимны, а Пиер из Пиерии<sup>18</sup> – композиции о музах.

Ну а дельфиец Филаммон<sup>19</sup> представил в мелосах [страдания] Латоны и рождение Артемиды и Аполлона, он также первый установил хоры вокруг святилища в Дельфах.

Фамир же, фракийского рода, самый глосистый и музыкальнейший из тех, кто тогда пел, что, согласно поэтам, он вступил в соревнование с Музами.

Рассказывается, [также], что он сочинил [композицию] о борьбе титанов<sup>20</sup> против богов.

Жил [тогда] и древний музыкант Демодок Керкирский, который создал [произведение] о разрушении Илиона<sup>21</sup> и о свадьбе Афродиты и Гефеста.

А итакиец Фемий сочинил о возвращении из Трои тех, кто возвратился вместе с Агамемноном<sup>22</sup>.

Текст вышеупомянутых произведений не разъединен [с музыкой] и не представлял собой [только] стихи.

А как у Стесихора и древних творцов, они, создавая эпические стихи, придавали им мелодии.

И Терпандр, [как] сказал [Гераклид], будучи творцом кифародических номов, пел [их] на агонах, придавая каждому ному свои и Гомера эпические стихи.

Говорят, что первое название кифародическим номам дал этот [музыкант<sup>23</sup>].

<sup>17</sup> Антедон (Ἀνθηδών) – город в Беотии.

<sup>18</sup> Пиерия (Πιερία) – область в Македонии.

<sup>19</sup> Филаммон Дельфийский (Φιλάμμων ὁ Δελφός) – один из полумифических персонажей, олицетворявших древнейших музыкантов-жрецов – создателей и исполнителей музыки для ритуалов культа Аполлона.

<sup>20</sup> Напомню: «Титаны», согласно мифологии, божества старшего поколения, поддерживавшие Кроноса. Поэтому, после свержения Коноса Зевсом, титаны восстали против новых богов.

<sup>21</sup> Илион (Ἴλιον) или Троя (Τροία) – древний город-крепость на северо-западе Малой Азии. Его история, связанная с Троянской войной, описана в «Илиаде» Гомера.

<sup>22</sup> Агамемнон – царь Микен, главнокомандующий эллинскими войсками в войне против Трои.

<sup>23</sup> То есть Терпандр.

Ὅμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστησάμενον τοὺς ἀλφωδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι.

Καὶ Πολύμνηστον τὸν Κολοφώνιον, τὸν μετὰ τοῦτον γενόμενον, τοῖς αὐτοῖς χρῆσασθαι ποιήμασιν.

Подобно Терпандру Клон, первый составивший авлодические нумы и просодии, стал творцом элегий и [кифародического воплощения] эпических [сказаний]<sup>24</sup>.

Также Полимнест Колофонский, живший после него, пользовался теми же жанрами<sup>25</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

Таким образом, в начале этого параграфа Лисий, следуя указаниям Онесикрата, с радостью берется обсуждать историю музыки. В связи с этим он указывает, что многие философы самых различных научных направлений давно изучали эту тему. К сожалению, автор данного текста не ввел в речь Лисия конкретных указаний, которые помогли бы понять, какие именно подразумеваются сочинения и кто их создатели. Однако проведенное соотвествуя исследованию<sup>26</sup> показало, что в источниках действительно упоминается более 30 впоследствии утраченных трактатов, посвященных музыке. Среди них больше всего опусов, озаглавленных «О музыке» (Περὶ μουσικῆς), а также под названиями «О хорах» (Περὶ χορῶν), «О музыкантах» (Περὶ τῶν μουσικῶν), «О музыкальных агонах» (Περὶ μουσικῶν ἀγῶνων), «О творцах номов», начиная от Терпандра (ὁ περὶ τῶν νομοποιῶν πεπραγματευμένος, ἀρξάμενος ἀπὸ Τερπάνδρου)<sup>27</sup>, «О пеанах» (Περὶ παιάνων), «Περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως» («О слушании музыки»), «О песне» (Περὶ αἰοιδῆς), «Об авлетах» (Περὶ ἀυλητῶν), «Об авлосах и инструментах» (Περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων)<sup>28</sup>.

Отдельным циклом в источниках обозначены труды Аристоксена:

Περὶ μουσικῆς – «О музыке»,

Περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως – «О слушании музыки»,

Περὶ ἀρμονικῶν στοιχείων – «О гармонических элементах»,

Περὶ ρυθμικῶν στοιχείων – «О ритмических элементах»,

Περὶ τόνων – «О тональностях».

Περὶ ἀρχῶν – «О началах»<sup>29</sup>,

Περὶ μεταβολῶν – «О модуляции»,

Περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων – «Об авлосах и [других] инструментах»,

Περὶ αὐλῶν τρήσεως – «О просверливании *авлосов*»,

Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως – «О трагическом танце»,

Περὶ μελοποιίας – «О мелопее».

Действительно, это огромный каталог, к сожалению, впоследствии утраченных трудов. Однако их названия настолько не конкретны, что они не дают возможности установить, действительно ли на их страницах обсуж-

<sup>24</sup> Без уточнения, представленного в квадратных скобках, может показаться, что музыкант Клон создал «эпические сказания» (τῆ|σερα).

<sup>25</sup> Буквально: «сочинениями».

<sup>26</sup> Подробнее о нем см. *Герцман Е. В.* Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 74–99.

<sup>27</sup> *Diog. Laert.* II 103–104.

<sup>28</sup> Об авторах таких сочинений см. гл. V, §1.

<sup>29</sup> О возможной тематике этой работы см. далее.

дались проблемы истории музыки или они ограничивались изложением самых общих тем, непосредственно отражающих их названия. Поэтому информация, вложенная в уста Лисия, пока ничем не подтверждается, и вряд ли ее когда-нибудь можно будет познать. Более того, по словам Лисия, историей музыки активно занимались грамматик и гармоники. Если от грамматиков также не сохранилось никаких подобных сведений, то уцелевшие труды гармоников, как уже было доказано<sup>30</sup>, почти не уделяли внимания эволюции музыкального творчества и лишь иногда интересовались историей музыкально-теоретических категорий. И это обстоятельство также не способствует уверенности в том, что автор трактата «О музыке» с помощью Лисия высказал вывод, который отражал подлинное положение в сфере истории музыки.

Поэтому ничего нельзя сказать и о «разноголосице» (διαφωνία), которая, по словам Лисия, якобы существовала в античные времена, когда речь заходила о различных вопросах истории музыки.

Затем, отвечая на призыв Онесикрата, в тексте указываются музыканты, которые, согласно воззрениям автора текста, являются создателями определенных музыкальных жанров. Содержание этого фрагмента можно представить в форме таблицы, в которой в левом столбце представлены музыканты – создатели жанров, а в правом – указаны сами жанры:

Амфион	«кифародия»
Лин	«трен»
Ант	«беотийские гимны»
Пиер	«композиция о Музах»
Терпандр	«кифапродский ном»
Клон	«авлодический ном», «просодии», «элегии», музыка к «эпическим сказаниям»,
Филаммон	«страдание Латоны»,
Фамир	«о борьбе титанов против богов»
Демодок Керкирский	«О разрушении Илиона», «Свадьба Афродиты и Гермеса»,
Фемий Итакийский	«Возвращение из Трои»

Знакомство с этими сведениями показывает, что, согласно сформировавшимся представлениям, эта группа создателей жанров состоит из двух разновидностей музыкантов. Одна из них включает тех, кто уже оказался в мифологии (Амфион, Лин, Филаммон, Фамир) или был известен своим творчеством во всей Элладе (Терпандр, Клон). А другая (Ант, Пиер, Демодок, Фемий) содержит те имена, о деятельности которых до нас не дошло никаких сведений.

Что же касается жанров, то, кроме общеизвестных «кифародии», «трена» и «беотийских гимнов», в анализируемом тексте упоминаются «композиции о Музах», «страдания Латоны» и «о борьбе титанов против богов». Совершенно очевидно, что это не названия жанров, а тематика произведений. Но сейчас трудно сказать, чем было вызвано это обстоятельство, когда вместо жанров называются сюжеты произведений. Предположительно ее причиной

<sup>30</sup> См. гл. III и IV.

могла стать ситуация, при которой еще не сформировались группы жанров, куда входили такие произведения, либо автор текста не знал о них.

Вместе с тем нужно отметить, что автор анализируемого текста иногда демонстрирует новую тенденцию, а иногда продолжает следовать издавна существовавшей традиции.

К первой нужно отнести, например, упоминание в качестве доказательства какую-то надпись из Аргоса, то есть конкретный документ. И это можно рассматривать как одну из попыток не ограничиваться только свидетельствами и воззрениями философов и историков. Сюда же следует отнести и авторское указание на то, что соревнование Фамира с Музами – только информация поэтов. А это говорит о его отношении к достоверности сведений таких источников. Второе же направление, проявляющееся в анализируемом параграфе, – это обычное для античных авторов отождествление поэта с композитором. Только здесь композитор ассоциируется с поэтом. Именно по этой причине в тексте сказано, что поэт и певец Стесихор, как все древние его коллеги, «создавая эпические стихи, придавали им мелодии». Аналогичным образом композитор и певец Терпандр, создавая кифародические номы, пел [их], «придавая каждому ному свои и Гомера эпические стихи».

Иначе говоря, автору текста трудно представить, что в создании музыкально-поэтических произведений могут работать два автора различных специальностей.

Таким образом, комментируемый параграф свидетельствует о том, что тот, кто стремился освоить историю музыки несколько иначе, чем это было принято в античную эпоху, сталкивался с самыми различными трудностями.

## § 4.

Οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τούτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, ἀυλοδικοί ἦσαν Ἀπόθετος, Ἐλεγοί, Κομάρχιος, Σχοινίων, Κήδειος καὶ Τριμελής.

Ἵστέρω δὲ χρόνῳ καὶ τὰ Πολυμνάστια καλούμενα ἐξευρέθη.

Οἱ δὲ τῆς κιθαρωδίας νόμοι πρότερον πολλῷ χρόνῳ τῶν ἀυλοδικῶν κατεστάθησαν ἐπὶ Τερπάνδρου·

ἐκεῖνος γοῦν τοῖς κιθαρωδικιοῦς πρότερος ὠνόμασε, Βοιώτιόν τινα καὶ Αἰόλιον. Τροχαῖόν τε καὶ Ὀξύν, Κηπίονά τε καὶ Τερπάνδρειον καλῶν, ἀλλὰ μὴν καὶ Τετραοῖδιον.

Πεποιήται δὲ τῷ Τερπάνδρῳ καὶ προοίμια κιθαρωδικὰ ἐν ἔπεσιν.

Ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοί νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε·

Номы же у них, достойный Онесикрат, были авлодическими – «апотетос», «элегический», «комархический», «схинический», «траурный», «трехмелосный»<sup>31</sup>.

В позднее время были изобретены так называемые «полимнестии».

Номы кифародии были установлены во времена Терпандра, на много времени раньше авлодических.

Он первый красиво назвал кифародические [номы]: какой-то «боэтийским» и «эолийским», «трохеическим» и «высоким», «кепионовым» и «терпандровым», ну и также «четырёхпесенным».

Терпандром также сочинены кифародические вступления к эпическим (сказаниям).

О том, что древние кифародические номы составлялись из эпических [сказаний], показал Тимофей [Милетский],

<sup>31</sup> Этот фрагмент уже цитировался и обсуждался: см. гл. I, § 1, сектор «д».

τοὺς γοῦν πρῶτους νόμους ἐν ἔπεσι δια-  
μιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως  
μὴ εὐθὺς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαί-  
αν μουσικὴν.

Ἔοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθα-  
ροδικὴν ὁ Τέρπανδρος διενηνοχέειν  
τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς νενικηκῶς  
ἀναγέγραπται.

Καὶ τοῖς χρόνοις δὲ σφόδρα παλαιός ἐστι

πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου  
ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγ-  
γράμματι τινὶ τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων ποι-  
ητῶν τε καὶ μουσικῶν

φησὶ γὰρ αὐτὸν δευτέρον γενέσθαι μετὰ  
τοὺς πρῶτους ποιήσαντας ἀλφωδίαν.

Ведь он пел дифирамбический текст, до-  
бавляя в эпические [сказания] первые  
номы<sup>32</sup>, чтобы не сразу стала ясна [суть]  
извращений<sup>33</sup> в древней музыке.

Кажется, в искусстве кифародики Тер-  
пандр выделялся [среди других], [как]  
записано, победив подряд четыре раза на  
Пифиадах.

По времени [его<sup>34</sup> искусство] весьма  
древнее<sup>35</sup>.

В некоем сочинении «О древних поэтах  
и музыкантах» Главк из Италии<sup>36</sup> заяв-  
ляет, что [Терпандр] старше Архилоха.

Ведь он утверждает, что его [творчество]  
второе после созданных первых авлодий.

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф с полным основанием можно назвать «Начальная исто-  
рия номов». Действительно, весь его текст посвящен раннему периоду ста-  
новления жанра нома. Именно по этой причине в начале лишь кратко упо-  
минается авлодический ном, как жанр, вошедший в музыкальный обиход  
значительно позднее, а все внимание автора сосредоточено на «кифародиче-  
ском номе».

Он представляет читателям 14 разновидностей этого жанра:

«апотетос»	ἄποθετος
«элегический»	ἔλεγος
«комархический»	κομάρχιος
«схинический»	σχαινίος
«траурный»	κῆδειος
«трехмелосный»	τριμελής
«полимнестии»	πολυμνάστια
«боэтийский»	βοιώτιός
«эолийский»	αἰόλιος
«трохеический»	τροχαῖός
«высокий»	ὄξύς
«кепионов»	κηπιωνός
«терпандров»	τερπάνδρειος
«четырёхпесенный»	τετραοῖδιος

<sup>32</sup> Эту же фразу можно перевести, как «он пел первые номы, добавляя в эпические  
стихи дифирамбический текст».

<sup>33</sup> Буквально; «беззаконий».

<sup>34</sup> То есть Терпандра.

<sup>35</sup> Стилистика русского языка заставила πλυραλισ τοῖς χρόνοις изменить на singularis.

<sup>36</sup> Очевидно, имеется в виду Главк Регийский, автор V в., писавший сочинения  
о поэтах и музыкантах (см. Diog. Laert. IX 38).



Сразу же следует отметить, что ни один из дошедших до нас письменных памятников с музыкальной тематикой не содержит такого свода данных, касающихся разновидностей лишь одного античного жанра. Эта информация дает возможность понять истоки каждой разновидности, а иногда – даже особенности музыкального материала (что и было представлено в гл. I данной монографии).

Вместе с тем, здесь вновь, как и в предыдущем параграфе, зарегистрировано стремление автора пользоваться документами. Если там речь шла о «надписи, хранящейся в Сикионе», то здесь, повествуется о победах Терпандра на музыкальных конкурсах, называвшихся «Пифиадами». В связи с этим автор текста указывает на то, что об этом «записано» (ἀναγέγραπται), явно подразумевая соответствующую надпись, которая сохранялась длительное время в тех местах, где проводились соревнования.

Кроме того, в комментируемом параграфе запечатлено одно общепринятое музыкально-историческое воззрение. Когда в начале параграфа рассказывается об изучении истории музыки платониками и перипатетиками, то обращается внимание на то, что их интересовала не только древняя музыка, но и ее «ухудшение» (ἡ παραφθορά) в последующие времена. Такие воззрения – следствие многих обстоятельств и прежде всего – уровня художественного мышления слушателей, которые воспринимали лишь традиционные нормы музыкального языка. И поэтому отступление от них рассматривалось как «ухудшение».

## § 5.

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ  
Φρυγίας κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον  
εἰς τοὺς Ἑλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ  
τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους.

Ἦγαριν δὲ πρῶτον ἀύλησαι, εἶτα τὸν  
τοῦτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον.

Ἐζηλωκένας δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου  
μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη  
ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένας φαίνεται μεμι-  
μημένος· οὐδεὶς γάρ πω γεγένητο, εἰ μὴ οἱ  
τῶν ἀυλῶδικῶν ποιηταί· τοῦτοις δὲ κατ'  
οὐδὲν τὸ Ὀρφικὸν ἔργον ἔοικε.

Александр же в «Собрании [сведений] о Фригии»<sup>37</sup> сказал, что Олимп первый среди эллинов ввел инструментальную музыку, а еще [в этой области работали] Идейские Дактили<sup>38</sup>.

[В действительности] же первый проавлировал Гиагнис, затем – его сын Марсий, а потом – Олимп.

Терпандр подражал эпическим сказаниям Гомера, а мелодиям – Орфея.

Кажется, что [сам] Орфей никому не подражал, ибо [до него] никого никогда не было, кроме творцов авлодий, однако им не подобает [сравниваться] с орфеевым творчеством.

<sup>37</sup> Античная история зафиксировала двух Александров, которые могли быть авторами упомянутого в тексте Псевдо-Плутарха. Один из них – грамматик I в. до н. э. Александр Полигистор (см. Diog. Laert. VIII 36), а другой – поэт и драматург рубежа III–IV вв. до н. э. Александр Этолийский (см. Ibid. IX 61).

<sup>38</sup> Дактили идейские (οἱ Δάκτυλοι Ἰδαίοι) – мифологические существа, которые, по древнеэллиническим представлениям, проживали на Иде (Ἴδη) – горной цепи во Фригии. Существительное δάκτυλος (дактилос) означает «палец». Согласно Поллуку, в названии «идейские дактили» подразумевается, что пальцы руки являются первыми символами исчисления (Polluc. II 156). Поэтому *идейские дактили* рассматривались как изобретатели счета и музыкального ритма, поскольку в основе каждой ритмической организации лежал «подсчет» длительностей.

Κλονᾶς δ' ὁ τῶν ἀυλοδικῶν νόμων ποιητῆς ὁ ὀλίγω ἕστερον Τερπάνδρου γενόμενος ὡς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι Τεγεάτης ἦν, ὡς δὲ Βοιωτοὶ Θηβαῖος.

Μετὰ δὲ Τερπανδρὸν καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδοται γενέσθαι.

Ἄλλοι δὲ τινες τῶν συγγραφέων Ἄρδαλόν φασι Τροιζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν ἀυλοδικὴν συστήσασθαι μοῦσαν.

Γεγονέναι δὲ καὶ Πολύμνηστον ποιητὴν, Μέλητος τοῦ Κολοφονίου υἱόν, ὃν Πολύμνηστον τε καὶ Πολυμνήστην νόμους ποιῆσαι.

Περὶ δὲ Κλονᾶ, ὅτι τὸν Ἀπόθετον νόμον καὶ Σχοινίωνα πεποιηκῶς εἶη, μνημονεύουσιν οἱ ἀναγεγραφότες.

Τοῦ δὲ Πολυμνήστου καὶ Πίνδαρος καὶ Ἄλκμαν οἱ τῶν μελῶν ποιηταὶ ἐμνημόνευσαν.

Τινὰς δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαρωδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φιλάμμωνά φασι τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι.

Клон же, творец авлодических номов, живший позже Терпандра, как говорят аркадцы, был тегейцем<sup>39</sup>, а как [говорят] беотийцы – фиванцем.

Сообщается, что Архилох жил после Терпандра и Клона.

Некоторые же другие из писателей говорят, что авлодическая муза была образована Ардалом Трезенским раньше Клона.

Прославлялось и Полимнестово творчество, сына Мелета Колофонского, который сочинил номы, [называвшиеся] «полимнестов» и «полимнестова».

[Писавшие] о Клоне [говорят], что он был создателем нома «апотетон» и «схиниева».

А Полимнеста упоминали [такие] творцы песен [как] Пиндар и Алкман.

Говорят, что некоторые из кифародических номов, созданных Терпандром, составлены древним дельфийцем Филаммоном.

## КОММЕНТАРИИ

Текст данного параграфа показывает, что основной целью его автора было стремление установить историческую последовательность деятельности выдающихся музыкантов, начинавших историю музыки Древней Эллады. Причем указанное желание явно сопровождалось полным отказом от любых мифологических преданий, основываясь только на мнении ученых. Поэтому содержание параграфа демонстрирует, с какими трудностями приходилось сталкиваться на пути к достижению желаемой цели.

Ведь согласно элементарной логике и существовавшим воззрениям, история музыки должна была начаться с создателей и исполнителей вокальных жанров, которые издавна были самыми популярными в Древней Элладе и, как уже указывалось<sup>40</sup>, обозначались как «совершенный мелос» (τὸ τέλειον μέλος). Но бытовавшие воззрения хранили по этому поводу полное молчание. Это был результат того, что история не в состоянии регистрировать первого, кто начинал петь. Очевидно, та же самая преграда сопровождала стремление зафиксировать первого «кифарода», певшего в сопровождении струнного инструмента, хотя с архаичной эпохи это был самый популярный жанр. Поэтому в поисках «первого», начавшего историю музыки, наука была вынуждена остановиться на истоках инструментальной музыки, поскольку в научной среде существовали самые различные мнения.

<sup>39</sup> Тегея (Τεγέα) – город в Юго-Восточной Аркадии.

<sup>40</sup> См. начальный текст гл. I, где цитируется фрагмент из *Arist. Quint. De mus.* I 12.

Но даже такая вынужденная методика не освободила аналитиков, а в том числе и автора трактата «О музыке», от многих трудностей.

Как свидетельствует текст комментируемого параграфа, первым среди музыкантов был указан знаменитый Орфей, который, как указывает автор, «никому не подражал, ибо [до него] никого не было». Вспомним, что многоликая персона Орфея совмещала в себе легендарного древнеэллинического мудреца, предсказателя, жреца, поэта и музыканта. Поэтому было трудно определить сферу его деятельности в музыке. На одной из картин, созданной неизвестным художником, не только звери, но даже разные деревья окружили Орфея, с восхищением слушая его пение (*Philostrat. Jun. Imag.* 8). Следовательно, здесь он был запечатлен как певец. Одновременно с этим, согласно древним свидетельствам, в знак глубочайшего преклонения перед искусством Орфея эллины назвали группу звезд «Лирой Орфея» (*Luc. De Astr.* 10). Звездная Лира Орфея служила небесным отражением его земного инструмента. Поэтому он нередко представлялся и как музыкант, играющий на лире. Очевидно, именно последний из указанных образов Орфея послужил основой для представления его в комментируемом параграфе, поскольку там сказано: «Орфей никому не подражал, ибо [до него] никого не было, кроме творцов “авлодий”, однако им не подобает [сравниваться] с орфеевым творчеством». Оказывается, согласно одному из существовавших мнений, пение в сопровождении автоса («авлодия») существовала раньше «кифаристики». Вряд ли какой-нибудь древний эллин мог согласиться с этим, учитывая все трудности, стоявшие перед создателями и исполнителями «авлодий»<sup>41</sup>, и зная сложную историю внедрения фригийского автоса в эллинический обиход.

Как представляется, такая несогласованность для автора трактата «О музыке» была вынужденным шагом, обусловленным отсутствием сведений, касающихся ранней истории «кифаристики», и имеющимся материалом, связанным с начальным этапом развития «авлетики».

Поэтому в тексте комментируемого параграфа сообщается, что «Олимп первым среди эллинов ввел инструментальную музыку». А так как Олимп был авлетом, то ясно, что речь идет об авлетической музыке.

Однако в другом предложении того же параграфа утверждается, что «Первым проавлировал – Гиагнис, а затем – его сын Марсий, и потом – Олимп».

Иначе говоря, во втором варианте Олимп оказался не первым, а третьим. Как представляется, эта разногласия – следствие аналитической работы автора трактата «О музыке», который анализировал и стремился зафиксировать материал из различных источников. Однако, несмотря на все указанные противоречия, Псевдо-Плутарх представил своим читателям следующую историческую последовательность:

Орфей, Гиагнис, Марсий, Олимп, Терпандр, Ардал Трезенский, Клон и Архилох.

Вне этой начальной группы творцов и исполнительней музыки остались Полимест Колофонский и древний Дельфиец Филаммон. Очевидно, их отсутствие в общей последовательности было связано с тем, что у исследователя не было никаких данных, способных каким-то образом установить, кто был ближайшим предшественником каждого из этих двух музыкантов и их непосредственным последователем.

---

<sup>41</sup> Подробнее об этом см. гл. I, § 1, сектор «д».

## § 6.

Τὸ δ' ὅλον ἢ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἀπλή τις οὔσα διετέλει.

Οὐ γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστω διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν·

διὸ καὶ ταύτην ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

Τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὡς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν·

δῆλον δὲ τοῦτ' ἐστὶ διὰ τῶν Τερπάνδρου προοιμίων.

Ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν·

ἐκλήθη δ' Ἀσιάς διὰ τὸ κεχρῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇ κιθαρωδοὺς πρὸς τῇ Ἀσίᾳ κατοικοῦντας.

Τελευταῖον δὲ Περίκλειτόν φασι κιθαρωδὸν νικῆσαι ἐν Λακεδαίμονι Κάρνεια, τὸ γένος ὄντα Λέσβιον·

τούτου δὲ τελευτήσαντος, τέλος λαβεῖν Λεσβίοις τὸ συνεχές τῆς κατὰ τὴν κιθαρωδίαν διαδοχῆς.

Ἦνιοι δὲ πλανώμενοι νομίζουσι κατὰ τὸν <αὐτὸν> χρόνον Τερπάνδρω Ἰπώνακτα γεγονέναι· φαίνεται δ' Ἰπώνακτος καὶ Περίκλειτος ὄν πρεσβύτερος.

В целом же кифародия при Терпандре и до старости Фриниха вообще оставалась некоей простой.

В древности не разрешалось создавать кифародии, как ныне: не [допускалось] изменять гармонии и ритмы, так как в каждом из номов соблюдалась особая высотность.

Поэтому [эти произведения] носили такое наименование: они были названы «номами»<sup>42</sup>, так как нельзя было нарушать каждый допускаемый<sup>43</sup> [для конкретного нома] вид высотности.

Очистившиеся [обращениями] к богам, как они предпочитали, они сразу переходили к поэзии Гомера и других [поэтов]. Очевидно, что это [сопровождалось] вступлениями Терпандре.

Форма кифары впервые установилась во времена Кепиона, ученика Терпандре.

А названа она была «азиатской» из-за того, что ею пользовались лесбосские кифароды, живущие близ Азии.

Говорят, что последним победил в Лакедемоне на Карнеях кифарод Периклит, являющийся родом с Лесбоса.

Когда же он умер, то наступил конец непрерывности чередования лесбосцев в кифародии [как победителей].

Некоторые, заблуждаясь, считают, что Гиппонакт<sup>44</sup> жил в одно время с Терпандром. Но оказывается, что Периклит старше Гиппонакта.

## КОММЕНТАРИИ

Анализ данного текста показывает, что у него нет главной конкретной цели, как в некоторых предыдущих разделах. Автор трактата освещает здесь несколько различных вопросов.

В самом начале он сообщает, что в определенный исторический период, который, по его словам, длился со времен Терпандре (VII в. до н. э.) до эпохи древнеэллинического трагедииографа рубежа VI–V вв. до н. э. Фриниха, музы-

<sup>42</sup> «Номы» (οἱ νόμοι) – буквально: «законы».

<sup>43</sup> О таком значении глагола νοέω см. A Greek-English Lexicon. Compiled by Lid-del H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996. P. 1177.

<sup>44</sup> Гиппонакт – поэт рубежа VI–V вв. до н. э. (см. Diog. Laert. I 84, 88, 107).

ка была «простой» (ἀπλή). Если принятая ныне хронология соответствует античным представлениям, то, значит, речь идет о периоде длиной в три столетия. Для Античности «простая музыка» – одна из положительных оценок, свидетельствующая о доступном ее восприятии. А с точки зрения истории музыки, подобное определение подразумевает традиционные средства музыкальной выразительности.

Более того, автор указывает на одну из причин сохранения «простоты» в указанный период.

Согласно информации, зафиксированной в тексте, музыкантам не разрешалось «изменять гармонии и ритмы» (μεταφέρειν τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς). Если следовать лишь за содержанием данной фразы, то в ней под термином «гармония» могли подразумеваться звуковысотные аспекты музыкального материала, подобно тому, как раздел науки о музыке, обозначенный как «гармоника», посвящен звуковысотным аспектам музыки. При данной трактовке указанная фраза предполагает запрет на изменение звуковысотных и ритмических параметров музыкального материала. Если согласиться с таким толкованием данной информации, то анализ текста сталкивается с непреодолимой преградой, поскольку невозможно понять его смысл. Но, словно в качестве помощи исследователю, следующая фраза дает основание для вполне определенного объяснения, поскольку в источнике сказано, что «в каждом из номов соблюдалась особая высотность» (ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν). Ведь именно термин «высотность» (ἢ τάσις) употребляет Аристоксен, объясняя действие музыкального звука (Aristox. Elem. harm. P. 13):

ἴσθησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾷς τάσεως εἶτα он останавливается на одной высотности, затем вновь – на другой.  
πάλιν ἐφ' ἑτέρας.

Сопоставляя такое значение данного термина с последующей фразой греческого текста, где «высотность» ассоциируется с «гармонией», становится ясно, что здесь под «гармонией» подразумевается «тональность», являющаяся одним из высотных воплощений музыкального материала.

Такой вывод подтверждается общеизвестным фактом: одним из многочисленных значений термина ἁρμονία является «тональность». Среди многих источников, в которых отражена эта тенденция, есть уже приводившийся пример из текста Плутарха<sup>45</sup> (Plut. De E 389d–f), где он утверждает, что эту музыкально-теоретическую категорию

εἶτε τόνους ἢ τρόπους εἶθ' ἁρμονίας χρῆ следует называть либо *тональностями*,  
καλεῖν. либо *тропосами*, либо *гармониями*.

Эту же традицию продолжили и византийские антиковеды<sup>46</sup>.

Таким образом, в трактате «О музыке» утверждается, что в определенных музыкальных жанрах, в древности, не разрешалось изменять тональность.

Нашими современниками такая информация должна восприниматься как парадокс. Действительно, вряд ли по сложившимся новоевропейским представлениям изменение тональности радикально влияет на сам музыкальный материал. Но современное и античное понимание феномена то-

<sup>45</sup> См. гл. V, § 3, сектор «е».

<sup>46</sup> См. Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. I. С. 495–496.

нальности во многом отличаются друг от друга. Это связано, прежде всего, с особенностями восприятия звуков различных регистров. В одном из античных источников (Ps.-Arist. Probl. XIX 49) задается вопрос, который для современников был настолько очевиден, что даже не требовал ответа:

Διὰ τί τῶν τὴν συμφωνίαν ποιούντων φθόγγων ἐν τῷ βαρυτέρῳ τὸ μαλαώτερον; — Ἦ ὅτι τὸ μέλος τῇ μὲν αὐτοῦ φύσει μαλακόν ἐστί καὶ ἡρεμαῖονί

Отчего из звуков, образующих созвучие, более мягкий [находится] в более низком [положении]? – Потому ли, что [его] звучание по своей природе мягкое и спокойное...

В том же источнике можно прочесть (Ibid. XIX 33):

τὸ βαρὺ ἀπὸ τοῦ ὀξέος γενναιότερον καὶ εὐφρόντερον;

низкий звук более благороден и более благозвучен, чем высокий.

А такое отношение к высотному восприятию разновысотных звуков не могло не повлиять на многие стороны музыкальной жизни Античности, начиная от особенностей музыкальной культуры различных племен, населявших Древнюю Элладу, и кончая такой важной категорией, как тональность<sup>47</sup>. Ведь не случайно именно тональности получили название «дорийской», «фригийской», «лидийской» и т. д. Это же обстоятельство не могло не затронуть различные музыкальные жанры.

Все говорит о том, что именно это имел в виду автор сочинения «О музыке», когда писал, что в конкретных жанрах «не [допускалось] изменять гармонии», то есть высотность. В этом тексте речь шла о жанре «номов», поэтому он утверждал, что «в каждом из номов соблюдалась особая высотность». Ведь не случайно среди разновидностей этого жанра выделялся «ном ортический» (ὁ ὄρθιος νόμος – буквально: «высокий ном»)<sup>48</sup>.

Что же касается упоминаемых наряду с «гармонией» также не подлежащих изменениям «ритмов», то приблизительно то же самое происходило и в этой области.

Далее в комментируемом параграфе автор рассказывает об одной особенности жизни музыкантов, которые «очистившиеся [обращениями] к богам... переходили к поэзии Гомера и других [авторов]».

Как представляется, это нужно понимать так: в далекой архаике композиторы создавали песнопения на стихи Гомера и других поэтов лишь после соответствующего религиозного обряда, который трактовался как «очищения». То же самое, очевидно, происходило и с певцами, которые приступали к пению соответствующих песнопений также после указанной процедуры.

Очевидно, такое мнение о далекой древности существовало во времена жизни автора анализируемого сочинения. А его утверждение, что это «[сопровождалось] вступлениями Терпандра», можно рассматривать в двух вариантах. Первый из них предполагает обычай, который сводился к тому, что любое песнопение, созданное на текст какого-либо поэта каждым композитором, начиналось с общеизвестного вступления, сочиненного Терпандром. Второй же вариант допускает звучание этого инструментального

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> См. гл. I, § 1, сектор «д».

вступления перед исполнением певцом любого песнопения. Конечно, с современной позиции это невозможно, но не будем забывать, что речь идет о совершенной иной музыкальной цивилизации.

Следующий факт, на который автор текста обращает внимание, высказан так: «Форма кифары впервые установилась ко времени Кепиона, ученика Терпандра». При понимании данного фрагмента буквально, конечно, возникает вполне естественный вопрос: если это действительно так, то какой кифарой пользовался учитель Кепиона и все многочисленные кифаристы, жившие прежде? Очевидно, такую информацию следует трактовать как сообщение о том, что речь идет о появлении при Кепионе самой распространенной формы инструмента, существовавшей впоследствии длительный исторический период.

Завершается данный параграф кратким сообщением о кифароде Переклите, который часто, как и многие его соотечественники с острова Лесбос, оказывался победителем. В самом конце добавляется, что «Периклит старше Гиппонакта». В этом следует видеть еще одну попытку установить историческую последовательность деятельности музыкантов.

В целом же этот параграф, как мы видим, наполнен несистематизированной информацией.

## § 7.

Ἐπεὶ δὲ τοὺς αὐλοφδικοὺς νόμους καὶ κιθαροφδικοὺς ὁμοῦ τοὺς ἀρχαίους ἐμπεφανίκαμεν, μεταβησόμεθα ἐπὶ μόνους τοὺς αὐλοφδικούς.

Λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλύμπων, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον πολυκέφαλον.

Εἶναι δὲ τὸν Ὀλύμπων τοῦτον φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσίου, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους.

Οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσίου καὶ τὴν αὐλησιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἀρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν.

Ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναί φασι τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου.

Ὁ δὲ Πρατίνας Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον.

Τὸν δὲ καλούμενον Ἀρμάτειον νόμον λέγεται ποιῆσαι ὁ πρῶτος Ὀλύμπος, ὁ Μαρσίου μαθητής.

Так как мы представили одновременно [историю] древних авлодических и кифародических номов, [то сейчас] перейдем к [рассказу] только об авлодических [номах].

Говорят, что ранее упомянутый Олимп, будучи авлетом из Фригии, создал *авлетический ном* в честь Аполлона, называемый *поликефаловым*.

Говорят [также], что этот Олимп – один из [потомков] первого Олимпа, [ученика] Марсия, – создал номы в честь богов.

Он, бывший любимцем Марсия и научившийся у него авлесису, занес в Элладу [эп]гармонические номы, которыми [и] ныне пользуются эллины на праздниках богов.

Другие же говорят, что *поликефалов* ном – [творение] Кратета, бывшего учеником Олимпа.

Пратин<sup>49</sup> же говорит, что этот ном – [сочинение] более молодого Олимпа.

А говорят, что *ном*, называемый *арматиев*, сочинил древний Олимп, ученик Марсия.

<sup>49</sup> Пратин Флиунтский (Πρατίνας Φλιάσιος) – древнеэллинический драматург и поэт, жизнь и деятельность которого принято относить к рубежу VI–V вв. до н. э.

τὸν δὲ Μαρσύαν φασὶ τινες Μάσσην καλεῖσθαι, οἱ δ' οὐ, ἀλλὰ Μαρσύαν, εἶναι δ' αὐτὸν Ὑάγνιδος υἱόν, τοῦ πρώτου εὐρόντος τὴν αὐλητικὴν τέχνην.

Ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ Ἀρμάτειος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἄν τις· καὶ ἔτι γνοίη ὅτι Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχιλοχὸν οὔτε Θαλήταν ἐμίμησατο ἀλλ' Ὀλυμπον, χρησάμενος τῷ Ἀρματείῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ Ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι.

Ἄλλοι δὲ τινες ὑπὸ Μυσῶν εὐρήσθαι τοῦτον τὸν νόμον· γεγονέναι γάρ τινας ἀρχαίους αὐλητὰς Μυσοῦς.

Некоторые же утверждают, что Марсий [вернее] называется Массисом, но другие не [согласны с ними], а [называют его] Марсием, [указывая], что он сын Гианниса, первого, кто избрал авлетическое искусство.

Ну а то, что *гарматиев* ном – [творение] Олимпа, всякий мог бы узнать из описания Главка о древних творцах.

И еще [читатель мог бы] усвоить, что Стесихор Гимерийский подражал не Терпандру, не Архилоху, не Фалету, а Олимпу, использовав *гарматиев ном* и вид [ритма, организованный] согласно *дактилю*, который, [как] говорят некоторые, [заимствован] из *ортического нома*.

Однако некоторые другие [считают], что этот ном был изобретен мисийцами<sup>50</sup>, ибо некоторые древние авлеты были мисийцами.

## КОММЕНТАРИИ

Прежде чем обсудить содержание данного параграфа, необходимо объяснить ряд проблем, связанных с изучением этого текста, поскольку без их осмысления трудно понять его содержание.

Первая из них – это причина введения в данную публикацию греческого текста, представленного здесь в 4-м абзаце, прилагательного ἐναρμονικούς («энгармонических») вместо рукописного варианта ἀρμονικούς («гармонических»). Дело в том, что речь идет об отличительной особенности одной из разновидностей музыкального жанра «нома». Поэтому среди всех значений, составляющих семантический комплекс прилагательного ἀρμονικός («сведущий в гармонике», «гармонический» – то есть «музыкальный»), нет ни одного, способного указать это своеобразие. Именно это обстоятельство заставило к указанному прилагательному добавить приставку ἐν, а в результате получилось, что Марсий первый занес в Элладу не «гармонические номы», а «энгармонические». Иначе говоря, речь идет о ладовом своеобразии данного жанра.

При этом целесообразно обратить внимание, что предложенное уточнение является известным в музыкальном антиковедении. Так, например, в трактате Анонимов Беллерманна несколько раз вместо ἀρμονία подразумевается ἐναρμονία (Анон. De mus. 14, 24, 27):

...οὐ δυνατὸν πλείω γενέσθαι τριῶν, διατόνου τε καὶ χρώματος καὶ ἀρμονίας.  
...ἐν ἀρμονία δὲ εἰς τεταρτημόριον.

...[ладов] не может быть больше трех: *диатоники*, *хроматики* и [*эн*]гармонии.

...в [*эн*]гармонии [тон делится] до четвертитона.

<sup>50</sup> Мисия (Μυσία) – область в северо-западной части Малой Азии.



...ἡ μὲν κατὰ γένος μεταβολὴ γίνεται, ὅταν ἐξ ἁρμονίας εἰς χρῶμα μεταβολὴ γένηται ἢ ἀνάπαλιν.

...модуляция по ладу возникает, когда происходит модуляция, [например], из [эн]гармонии в хроматику и наоборот.

Аналогичная ситуация получается и в другом фрагменте этого же источника (*Vacch. Isag. 22*):

Τὸ οὖν ἁρμονικόν πῶς μελωδεῖται; – Ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ κατὰ δίεσιν καὶ δίεσιν καὶ δίτονον, ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ κατὰ τοῦναντίον.

Как мелодизируется энгармония? – [Снизу] вверх по диесису, диесису и дитону, а [сверху] вниз – наоборот.

То есть даже при указании явной интervalной структуры энгармонического лада ( $1\frac{1}{2}$  т. –  $\frac{1}{2}$  т. – 2 т.) автор приводит термин ἁρμονία, ἢ ὄν ἐναρμονία. Эта общность между двумя источниками могла бы рассматриваться как некая тенденция, характерная для эпохи их создания. Однако, к сожалению, время создания трактата Анонимов Беллерманна и «старца Вакхия» также остается неизвестным, как и эпоха появления сочинения «О музыке».

Требующая решения вторая проблема текста § 7 – это явное недоразумение, причины которого могут быть самыми различными. Так, автор объявляет:

«Так как мы представили одновременно [историю] древних “авлодических” и «“кифародических” номов (αὐλοδικούς καὶ κιθαροδικούς), [то сейчас] мы перейдем к [рассказу] только об “авлодических”» (τοὺς αὐλοδικούς) [номах].

После такого предупреждения, в котором явно сказано, что речь будет идти только об «авлодических» номах, то есть о жанре, исполняемом певцом в сопровождении авлоса, неожиданно все содержание беседы посвящается исключительно «авлетическим» номам – пьесам для сольного авлоса. Самой правдоподобной причиной возникновения такого недоразумения могла стать рукописная жизнь трактата «О музыке». Ведь именно тогда какой-то переписчик, создавая копию этого опуса, присутствующую в рукописном источнике, вместо νόμος αὐλητικός («авлетический ном») написал νόμος αὐλοδικός («авлодический ном»). Такая ошибка вполне возможна, так как она связана лишь с двумя неверными буквами, что могло случиться с любым переписчиком.

Третьей, не менее важной проблемой, является необходимость осмыслить существовавшую в Античности идею о двух Олимпах: древнем и его потомке. Не исключено, что такие два музыканта действительно могли существовать. Однако о двух Олимпах упоминается только в анализируемом источнике. Ни в одном другом об этом не зафиксировано ни слова. Это обстоятельство дает основание предполагать, что мнение о двух Олимпах было не всеобщим. Поэтому нужно учитывать и возможные причины, способствовавшие появлению идеи о двух Олимпах.

Скорее всего, это мог быть результат популярности музыки Олимпа не только в архаичные, но и в более поздние времена. Возможно, именно это обстоятельство для тех, кто не верил, что музыка полумифологического Олимпа могла дожить до поздних исторических периодов, дало повод для возникновения идеи о потомке Олимпа. Во всяком случае, о нем нет никаких других сообщений, и поэтому к такой информации, как представляется, нужно относиться соответствующим образом.

Четвертой, не менее важной проблемой является сведения текста комментируемого параграфа, связанного с творчеством Стесихора Гимерий-

ского<sup>51</sup>, который, по утверждению автора трактата «О музыке», подражал авлету Олимпу, заимствовав из двух разновидностей авлодических номов, «арматийского» и «ортического», поэтическую ритмику. В ее основе лежит стопа, состоящая из трех слогов: первого – долгого и ударного, и двух кратких безударных.

Согласно распространенному в Античности мнению, гегемония слова оказывала решающее влияние на все аспекты музыкального материала, когда стих превращался в песню. Однако вся поздняя новоевропейская история музыки, доступная для анализа, посредством сопоставления конкретного музыкального материала и поэтической организации текста не всегда подтверждает эту древнюю концепцию. Поэтому вполне допустимо подозрение, что высказанная информация о Стесихоре может быть следствием бытовавших теоретических воззрений, не обязательно связанных непосредственно с музыкальной практикой.

Возможность такого подозрения подтверждается и тем, что существующие сведения о деятельности Стесихора в области музыки непосредственно связаны с кифаристикой и кифародией, где средства художественной выразительности зачастую отличались от тех, которые использовались в «авлетике» и «авлодии». Однако, безусловно, античное музыкальное искусство многим отличается от новоевропейского, и здесь невозможно быть уверенным, что везде и всегда действуют одни и те же принципы. Поэтому затронутая проблема Стесихора пока остается открытой.

Переходя к обсуждению содержания данного параграфа, следует отметить, что в его тексте, как и в § 5, проявляется стремление автора установить историческую последовательность жизни и деятельности музыкантов, создателей авлетических номов. Согласно изложенным материалам, в сознании автора сформировался такой ряд:

I	Гиагнис	Создатель авлетического искусства.
II	Марсий	Без указания соответствующих номов.
III	Олимп	Авлетический ном в честь Аполлона. Энгармонический ном. Арматийский ном.
IV	Кратет	Поликефалов ном.

Это основная и единственная тематическая основа данного параграфа.

## § 8.

Καὶ ἄλλος δ' ἐστὶν ἀρχαῖος νόμος καλοῦμενος Κραδίας, ὃν φησὶν Ἰππῶναξ Μίμνερμον αὐλήσαι.

Ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ αὐλωδοὶ ἤδον· τοῦτο δὲ δηλοῖ ἡ τῶν Παναθηναίων γραφὴ ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος.

Γέγονε δὲ καὶ Σακάδας Ἀργεῖος ποιητὴς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων. Ὁ δ' αὐτὸς καὶ ποιητὴς ἀγαθὸς καὶ τὰ

Другой же древний ном называется *крадийским*, который, [как] говорит Гиппонакт, авлировал Мимнерм.

В древности авлоды пели элегии, положенные на музыку. Это показывает запись Панафинеев о музыкальных агонах.

Появился и Сакад Аргосский – творец мелосов и положенных на музыку элегий. Он же, [будучи] отличным компо-

<sup>51</sup> Общие сведения о нем см. гл. II, § 1.

Πύθια τρίς νενικηκῶς ἀναγέγραπται.  
Τοῦτου καὶ Πίνδαρος μνημονεύει.

Τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν, τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι 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.

Ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν ποιητῶν Κλονᾶς εὑρετῆς ἀναγέγραπται τοῦ Τριμελοῦς νόμου.

зитором, был записан как трижды победитель на Пифиадах. Его упоминает и Пиндар.

Когда при Полиместе и Сакаде существовало три тональности – дорийская, фригийская и лидийская, – то [это] говорит о том, что в каждой из указанных тональностей Сакад сочинил строфу, научив хор петь одну строфу по-дорийски, вторую – по-фригийски, а третью – по-лидийски<sup>52</sup>.

Из-за модуляции этот ном был назван трехмелосным.

Но в сикионской надписи «О творцах» изобретателем трехмелосного нома записан Клон.

## КОММЕНТАРИИ

В этом небольшом параграфе освещаются фактически только два вопроса. Один из них посвящен творчеству четырех музыкантов.

Продолжая рассказывать о разновидностях жанра «нома» и останавливаясь на «крадийском номе», автор текста упоминает авлета Мимнерма Колофонского (Μίμνερμος Κολοφώνιος), жившего во время 37-й Олимпиады (по принятым хронологическим исчислениям – около 629 г. до н. э.).

Далее речь заходит о знаменитом Сакаде Аргосском<sup>53</sup>. Причем самым интересным здесь является то, что он один из немногих представлен в данном параграфе как композитор и исполнитель. Для его обозначения как композитора автор использует существительное ὁ ποιητής, которое филологи во всех случаях, к сожалению, переводят как «поэт». Хотя общеизвестно, что истоки этого существительного восходят к глаголу ποιέω («создавать», «творить», «строить» и т. д.). Поэтому если существительное ὁ ποιητής относится к деятельности музыканта, то это, конечно, указание на его композиторское творчество. Кроме того, Сакад Аргосский прославился и как исполнитель, выступавший на Пифийских соревнованиях.

Здесь повествуется также об уже неоднократно упоминавшихся Клоне.

Однако среди более углубленного понимания многочисленных историко-эволюционных аспектов античной музыки здесь приводится достаточно подробное описание «трехмелосного нома». Если в музыкально-теоретических источниках сообщение о древней тональной системе ограничивалось лишь информацией о существовании только трех тональностей («дорийской», «фригийской» и «лидийской»)<sup>54</sup>, то здесь дается весьма подробное указание на одну из форм практического использования этой трехтональной системы.

Оказывается, в некоторых сочинениях Сакада каждая последующая распевая строфа могла менять свой высотный уровень и быть пред-

<sup>52</sup> Об особенностях терминологии этого предложения см. далее.

<sup>53</sup> О нем см. гл. I, § 1, сноску 47.

<sup>54</sup> См. соответствующий фрагмент из трактата Птолемея (*Ptolem. Harm. II 6*), процитированный в гл. III, § 4, секторе «в».

ставлена в одной из этих трех тональностей. Именно поэтому жанр получил название «трехмелосного», хотя в действительности он представлял собой «трехтональный мелос».

Во всяком случае, это одно из многочисленных свидетельств, подтверждающих стремление Псевдо-Плутарха углубить сведения, касающиеся исторических процессов, происходивших в античной музыке.

Правда, при этом нельзя пройти мимо одной детали, которая вновь указывает на трудности, стоявшие перед автором трактата «О музыке».

Речь идет о предложении, указывающем на три тональности, каждая из названий которых представлена наречием: Δωριστί («по-дорийски»), Φρυγιστί («по-фригийски»), Λυδιστί («по-лидийски»). Это со всей очевидностью показывает, что автор текста или автор источника, из которого Псевдо-Плутарх заимствовал данный текст, не ориентировался в разнице терминологии, связанной с тональностями и со стилями. Действительно, когда обсуждалась тематика, связанная с тональностями, то, как правило, употреблялись прилагательные. Поэтому Птолемей, сообщая о трехтональной системе<sup>55</sup>, описывает ее посредством прилагательных, обозначая каждую тональность как δωριος («дорийская»), φρύγιος («фригийская»), λυδιος («лидийская»). И этого обычая придерживались почти все компетентные в науке о музыке.

Когда же эти прилагательные превращались в наречия, то это был сигнал, что повествование ведется о стилях (οἱ τρόποι). Убедительным доказательством этого может служить небольшой фрагмент из трактата Аристотеля (*Aristot. Polit. VIII 5, 8, 13240b*):

οἶον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην,  
πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρας τὴν διάνοιανί

μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα  
πρὸς ἕτεραν, οἶον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ  
μόνη τῶν ἁρμονιῶν,

ἐνθουσιαστικῶς δ' φρυγιστί.

Когда [мы слушаем] так называемый [стиль]<sup>56</sup> по-смешаннолидийски, [то чувствуем] замысел [чего-то] более нежного. Среднее же и весьма уравновешенное [состояние] по сравнению с другим [стилем,] как представляется, среди стилей<sup>57</sup> создает только по-дорийски.

А восторженные [состояния] создает стиль] по-фригийски.

Не следует сомневаться в предлагаемой семантике данного фрагмента, где Аристотель во избежание тавтологии вместо повторения ὁ τρόπος перед самым окончанием цитируемого фрагмента использовал в значении «стиль» ἢ ἁρμονία – существительное, которое среди многих своих значений обозначало и «стиль»<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> См. гл. III, § 4, сектор «в».

<sup>56</sup> Scil. ὁ τρόπος.

<sup>57</sup> Очевидно во избежание тавтологии автор вместо повторения ὁ τρόπος использовал в том же значении ἢ ἁρμονία, которая среди многих своих значений обозначала и «стиль».

<sup>58</sup> К сожалению, в опубликованном русском переводе этого трактата Аристотеля термины ὁ τρόπος и ἢ ἁρμονία представлены как «лад» (см.: *Аристотель. Политика*. Перевод С. А. Жебелева // *Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 637*). Если бы переводчик проконсультировался с музыковедом, даже далеким от античной музыки, он бы объяснил ему, что вне зависимости от исторической эпохи музыкальным материалом одного и того же лада могут воплощаться разные образы, способствующие возникновению у слушателей неоднозначных эмоциональных реакций.

Еще одним подтверждением всего сказанного может являться фрагмент из другого источника (*Ps.-Aristot. Probl. XIX 48*):

Διὰ τί οἱ ἐν τραγωδίᾳ χοροὶ οὐθ' ὑποδωριστὶ οὐθ' ὑποφρυγιστὶ ἄδουσιν;  
– Ἦ ὅτι μέλος ἤκιστα ἔχουσιν αὐταὶ αἱ ἄρμονοὶ, οὐδὲ μάλιστα τῷ χορῷ;

ἦθος δὲ ἔχει ἢ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν...

ἢ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρωδικωτάτη ἐστὶ τῶν ἄρμονιῶν.

Отчего в трагедии хоры не поют ни по-гиподорийски, ни по-гипофригийски?

– Потому ли, что эти стили имеют крайне мало мелоса, который очень необходим хору?

[Стиль] же по-гипофригийски обладает активным [характером]...

А [стиль] по-гиподорийски [имеет] величественный и спокойный [характер], поэтому он является самым кифародическим из стилей.

Как мы видим, здесь «стиль» представлен не только как ἄρμονία [«гармония»], но и как ἦθος («этос» – буквально: «нрав», «характер»). Во всем остальном данный фрагмент подтверждает указанный подход к терминологии.

Конечно, такое отношение к музыкальным стилям различных народов, населявших Древнюю Элладу, трудно сопоставить с современным восприятием стилевых особенностей, бытующих в различных музыкальных культурах. Общеизвестно, что ныне невозможно указать ни одной из них, все произведения которой вызывали бы у слушателей одну эмоциональную реакцию. Но не следует забывать, что нас отделяет от Античности более двадцати столетий, в течении которых музыкальное мышление слушателей и музыкантов систематически изменялось. Поэтому необходимо еще раз напомнить, что современные критерии бессмысленно применять к явлениям античной музыкальной цивилизации.

Указанная ошибка автора трактата «О музыке» является результатом еще одной трудности, возникавшей перед Псевдо-Плутархом, стремившимся специализироваться в изучении истории античной науки о музыке.

Но в заключении обсуждения данного параграфа следует обратить внимание, что и здесь автор не ограничивался сведениями, заимствованными у других ученых и писателей, а обращался к подлинным документам. Поэтому он указывает «на Сикионскую запись о творцах» (ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν ποιητῶν).

## § 9.

Ἦ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τεράνδρου καταστήσαντος γεγένηται.

Τῆς δὲ δευτέρας Θαλήτας τε ὁ Γορτύσιος καὶ Ξενοδόμος ὁ Κυθήριος καὶ Ξενοκритος ὁ Λοκρὸς καὶ Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος καὶ Σακάδας ὁ Ἀργεῖος μάλιστα αἰτίαν ἔχουσιν ἠγεμόνες γενέσθαι.

τούτων γὰρ εἰσηγησαμένων τὰ περὶ τὰς Γυμνοπαιδείας τὰς ἐν Λακεδαίμονι λέγεται κατασταθῆναι, τὰ περὶ τὰς Ἀποδεί-

Первое установление музыки в Спарте совершилось, когда [ее] учредил Терпандр.

А наставниками второго [установления] больше всего имеют основание считаться Фалет Гортинский, Ксенодам Киферийский, Ксенокрит Локрский, Полимест Колофонский и Сакад Аргосский.

Среди этих введенных [новшеств], говорят, [что] в Лакедемоне были установлены «гимнопедии», а в Аркадии «апо-

ξεις τὰς ἐν Ἀρκαδίᾳ, τῶν τε ἐν Ἄργει τὰ Ἐνδυμάτια καλούμενα.

Ἦσαν δ' οἱ μὲν περὶ Θαλήταν τε καὶ Ξενοδόμον καὶ Ξενοκρίτον ποιηταὶ παιάωνων,

οἱ δὲ περὶ Πολύμηστον τῶν Ὀρθίων καλουμένων, οἱ δὲ περὶ Σακάδων ἐλεγείων.

Ἄλλοι δὲ Ξενοδόμον ὑπορχημάτων ποιητὴν γεγονέναι φασὶ καὶ οὐ παιάωνων, καθάπερ Πρατίνας:

καὶ αὐτοῦ δὲ τοῦ Ξενοδόμου ἀπομνημονεύεται ῥῆσμα, ὃ ἐστὶ φανερώς ὑπορχημα.

Κέχρηται δὲ τῷ γένει τῆς ποιήσεως ταύτης καὶ Πίνδαρος:

ὁ δὲ παιᾶν ὅτι διαφορὰν ἔχει πρὸς τὰ ὑπορχήματα τὰ Πινδάρου ποιήματα δηλώσει· γέγραφε γὰρ καὶ παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα.

диксии» и в Аргосе – так называемые «эндиматии».

Создателями *пеанов* были последователи Фалета, Ксенодама и Ксенокрита.

А последователи Полимнеста – [творцы] так называемых «ортий», приверженцы же Сакада – [авторы] «элегий».

Другие же говорят, что Ксенодам был сочинителем *гипорхем*, а не *пеанов*, как [утверждает] Пратин.

Упоминается также песнь самого Ксенодама, которая действительно является *гипорхемой*.

И Пиндар пользовался этим жанром поэзии.

А что *пеан* имеет отличие от *гипорхемы*, показывают сочинения Пиндара, ибо он писал и *пеаны* и *гипорхемы*.

## КОММЕНТАРИИ

Тематика исторических аспектов этого параграфа посвящена трем проблемам.

Первая дифференцирует два периода развития музыки в Спарте. Каждый из них квалифицируется автором не как «период» или «эпоха», а как ἡ καταστάσις – «установление», «организация». Это свидетельствует о том, что здесь подразумеваются не события, связанные со сведениями о начале истории музыки, а время внедрения в музыкальную жизнь Спарты различных государственных «установлений», связанных с музыкой. Упоминаемый же в связи с этим Терпандр был лишь создателем тех произведений, которые вводились государством в обиход граждан. Конечно, из всего многообразия творчества этого выдающегося музыканта в данном случае подразумевается лишь создание «номов», как песенного воплощения законов Ликурга, которые способствовали умиротворению гражданских конфликтов.

Для доказательства именно такой трактовки деятельности Терпандра Псевдо-Плутарху следовало бы здесь привести известное ему свидетельство, которое он процитировал только в заключительном параграфе трактата:

Τέρπανδρον δ' ἂν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα,

[Из источников] можно было узнать, что Терпандр [своей музыкой] остановил возникшее некогда у спартанцев восстание.

Но по каким-то причинам он не воспользовался такой возможностью. Не исключено что эта оплошность также следствие трудностей, стоявших перед историком музыки, который должен был систематизировать по хронологии и по тематической логике обширный свод имеющихся в его распоряжении исторических фактов. Но их количество было столь многочисленно, что он не всегда мог справиться с этой задачей.

В качестве создателей второго «установления» музыки Псевдо-Плутарх приводит имена трех композиторов: Фалета Гортинского<sup>59</sup>, Ксенодама Киферийского<sup>60</sup> и Ксенократа Локрского<sup>61</sup>.

О Фалете Гортинском было известно некоторое количество сведений, но на основе их до сих пор трудно установить: был ли он композитором или поэтом? Поэтому его обычно представляют как музыканта и поэта VII в. до н. э. При обсуждении данной проблемы приходится сожалеть, что Псевдо-Плутарх не процитировал фрагмент из одного сочинения подлинного Плутарха, обстоятельно описывшего главное событие, благодаря которому Фалет вошел в историю. Не исключено, что автор трактата «О музыке», представляя себя настоящим Плутархом, не мог приводить фрагменты из якобы собственных сочинений, и это заставило его отказаться от представления читателю важного сообщения, освещающего деятельность Фалета, связанную с установлением законов Ликурга в Спарте. (*Plut. Licurg. 4*):

Ἔνα δὲ τῶν νομιζομένων ἐκεῖ σοφῶν καὶ πολιτικῶν χάριτι καὶ φιλίᾳ πείσας ἀπέστειλεν εἰς τὴν Σπάρτην, Θάλητα, ποιητὴν μὲν δοκοῦντα λυρικῶν μελῶν καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην αὐτὴν πεποιημένον, ἔργῳ δὲ ἄπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττόμενον.

Λόγοι γὰρ ἦσαν αἱ ᾠδαὶ πρὸς εὐπέθειαν καὶ ὁμόνοιαν ἀνακλητικοὶ διὰ μελῶν ἅμα καὶ ῥυθμῶν πολλὸν τὸ κόσμιον ἐχόντων καὶ καταστατικόν,

ᾧν ἀκροώμενοι κατεπραῦνοντο λεληθότως τὰ ἥθη καὶ συνφεκιοῦντο τῷ ζήλω τῶν καλῶν ἐκ τῆς ἐπιχωριαζούσης τότε πρὸς ἀλλήλους κακοθυμίας,

ὥστε τρόπον τινὰ τῷ Λυκούργῳ προδοποιεῖν τὴν παιδείουσιν αὐτῶν ἐκεῖνον.

Очевидно, «номы» Фалета представляли собой распевающиеся законы, которые благодаря своей мелодии доходили не только до разума, но и до сердец людей, постепенно внушая им положительные нравственные критерии и нормы повседневной жизни. Но, конечно, этот фрагмент не дает оснований для вывода: является Фалет поэтом или музыкантом. К сожалению, и Псевдо-Плутарх своими текстами не помогает понять эту проблему. Не исключено, что в данном вопросе он последовал за общепринятой издавна методикой: считая поэта автором песнопений.

Что же касается двух других участников второго «установления музыки» в Спарте, Ксенодама Киферийского и Ксенократа Локрского, то единственные сохранившиеся о них сведения содержатся только в трактате Псевдо-Плутарха. И это, конечно, его заслуга, так как ни в одном другом

Милостью и дружбой склонив одного из почитаемых там<sup>62</sup> мудрецов и граждан – Фалета, [Ликург] отправил его в Спарту. Представляясь творцом «лирических мелосов» и пользуясь прикрытием этого искусства, [Фалет своим] делом совершал то, что [делали] лучшие из законодателей.

Ибо его слова [и] песни призывали к послушанию и единомыслию благодаря [своим] мелодиям и ритмам, имеющим много достоинства и умиротворения.

Слушающие же [их] незаметно смягчали [свои] нравы и приближали [их] к усердию в добрых делах, [отводя] от существующей тогда неприязни друг к другу.

Поэтому такой стиль пролагал путь Ликургу для воспитания каждого из них.

<sup>59</sup> Гортина (Γόρτυνα) – город в центре Крита.

<sup>60</sup> Киферы (Κύθηρα) – остров и город у входа в Лаконский залив.

<sup>61</sup> Локры (Λοκροί) – город на юго-восточном побережье Бруттии, в Италии.

<sup>62</sup> То есть на острове Крит.

источнике о них невозможно обнаружить никаких сообщений. Но, к сожалению, они разбросаны по самым различным параграфам сочинения «О музыке» и требуют дальнейшей систематизации. Такой неудачный способ изложения материала также можно рассматривать как результат неопытности историка музыки, стремившегося в одном сочинении собрать все известные по всем историческим проблемам.

Третья тема, затрагивающаяся в комментируемом параграфе, посвящена нескольким музыкальным конкурсам. Можно только сожалеть, что даны лишь их названия:

в Спарте – «гимнопедии» (Γυμνοπαίδια),

в Аркадии – «аподиксии» (Ἀποδείξια),

в Аргосе – «эндиматии» (Ἐνδυμάτια).

До предела краткие сведения сохранились только об одном из перечисленных соревнований. Это «гимнопедии» (γυμνοπαδείαι, ὄψ γυμνός – «голый» и παιδεία – здесь: «молодежь») – ежегодные десятидневные празднества, отмечавшиеся сначала в память погибших спартанцев, а затем посвященные Аполлону. О них известно как о спортивных состязаниях и демонстрации физкультурных упражнений обнаженными юношами. Однако нет никаких данных о том, проводились ли на этом празднике музыкальные конкурсы.

Еще хуже обстоят дела с информацией о двух других соревнованиях, поскольку о них вообще не сохранилось никаких известий и Псевдо-Плутарх даже не пытался заполнить это «белое пятно».

Завершается комментируемый параграф сведениями о создании певческих жанров. Причем, они представляются как результат творчества последователей известных и упоминавшихся прежде музыкантов. Нельзя не отметить, что даже при самом поверхностном анализе нетрудно понять, почему зарождение того или иного жанра связывается с приверженцами определенных групп или отдельных музыкантов.

Так, по мнению Псевдо-Плутарха, создателями «пеанов» были последователи Фалета, Ксенодама и Ксенокрита, то есть тех, кто осуществлял «второе установление музыки» в Спарте. А так как это проводилось под руководством спартанского государства, то вполне логично допустить, что последователи именно этой группы способны были создать «пеаны». В архаичные времена «пеан» был хоровым гимном, обращенным к Аполлону со словами благодарности за избавление от болезни, несчастья, голода и т. д. А в более поздние исторические периоды это была песнь, исполняемая в честь какой-либо победы. Совершенно естественно, что это именно тот жанр, который был важен для такого воинского и тоталитарного государства, как Спарта.

Что же касается «нома ортического» (ὁ ὄρθιος νόμος – буквально: «высокий ном»), то его создателями якобы являются последователи Полиместа, а творцами «элегий» – продолжатели выдающегося авлета Сакада Аргосского. Почему существовало такое мнение и как оно сформировалось? Автор анализируемого трактата не отвечает на эти вопросы. Поэтому создается впечатление, что Псевдо-Плутарх также находился в неведении об этом.

Ну а заключительные сведения данного параграфа свидетельствуют о том, что в его время существовали разные воззрения на происхождение «гипорхемы». А это также затрудняло восстановления даже самых основных исторических параметров эволюции данного жанра.



Таким образом, можно предполагать, что очередной трудностью для автора трактата «О музыке» было отсутствие знаний по многим вопросам античной истории музыки. Поэтому приходилось обнародовать только то, что было в распоряжении науки его времени.

Такой вывод подтверждается содержанием и следующего параграфа.

## § 10.

Καὶ Πολύμνηστος δ' ἀυλφδικοὺς νόμους ἐποίησεν· ἐν δὲ τῷ Ὀρθίῳ νόμῳ τῇ μελοποιίᾳ [ἐναρμονίᾳ] κέχρηται, καθάπερ οἱ ἀρμονικοὶ φασιν· οὐκ ἔχομεν δ' ἀκριβῶς εἰπεῖν, οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοι τι περὶ τούτου.

Καὶ περὶ Θαλήτα δὲ τοῦ Κρητός, εἰ παιάνων γεγένηται ποιητῆς ἀμφισβητεῖται.

Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμμηῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρηῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον·

ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξεργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.

Περὶ δὲ Ξενοκρίτου, ὃς ἦν τὸ γένος ἐκ Λοκρῶν τῶν ἐν Ἰταλίᾳ ἀμφισβητεῖται εἰ παιάνων ποιητῆς γέγονεν.

Ἡρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἐχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν· διὸ καὶ τινὰς διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις. Πρεσβύτερον δὲ τῇ ἡλικίᾳ φησὶν ὁ Γλαῦκος Θαλήταν Ξενοκρίτου γεγονέναι.

Полимнест же создал авлодические номы, но пользовался ли он <энгармонической><sup>63</sup> мелопеей в ортическом номе, как говорят гармоники, – мы не можем точно сказать, ибо древние ничего не говорили об этом.

Спорят о Фалете с Крита, был ли он творцом «пеанов».

Главк, утверждая, что Фалет жил после Архилоха, говорит, что он подражал мелосам Архилоха, но удлинял [их] продолжительность, вводя в композиции «пеон» и «кретический» ритм<sup>64</sup>, которыми Архилох не пользовался, а также [не пользовались ими] ни Орфей, ни Терпандр.

Ведь говорят, что Фалет заимствовал их из авлесисов Олимпа и прославился [как] замечательный сочинитель.

О Ксенокрите, который был родом из Локр в Италии, спорят, был ли он сочинителем «пеанов».

Говорят, что он был сочинителем произведений, имеющих героические темы.

Поэтому его сочинения некоторые называют дифирамбами. Главк говорит, что по возрасту Фалет был старше Ксенокрита.

## КОММЕНТАРИИ

Прежде чем обсудить содержание этого параграфа, необходимо объяснить, почему при переводе первого абзаца была использована вставка Рудольфа Вестфаля, а не рукописный вариант текста. Во-первых, совершенно очевидно, что данное предложение, лишённое прилагательного, вообще теряет смысл. Что же касается непосредственно вставки именно

<sup>63</sup> Вставка Р. Вестфаля (*Westphal R. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Dritte Abtheilung: Plutarch über die Musik. Breslau, 1866. S. 8*). Подробнее о ней см. далее.

<sup>64</sup> «пэан» (παιάν) – стихотворная стопа, состоящая из одного долгого и трех кратких слогов, а «кретик» (κρητικός) – трехслоговая стопа, в которой крайние слоги долгие, а средний – краткий.

ἐναρμόνιος («энгармонический»), то она оправдана тем, что традиция, зафиксированная в § 29 трактата Псевдо-Плутарха, связывает творчество Полимнеста с такими интервалами, как «экбола» (ἡ ἐκβολή) и «эклисис» (ἡ ἐκλυσίς), возникавшими, как правило, в энгармонической последовательности.

Первый из них, по свидетельству одного источника (*Bacch. Isag. rog 42*), объяснялся таким образом:

Ἐκβολή δὲ τί ἐστίν; Ὅταν ἀπό τινος φθόγγου ἁρμονίας ἐπιταθῶσι πέντε διέσεις. Что такое «экбола»? – Когда от какого-либо звука [эн]гармонии повышают на пять диесисов.

Учитывая все интервально-акустические и ладовые особенности энгармонии, становится совершенно очевидно, что такой интервал в пять четвертитонов возникает между ступенями различных тетрахордов. Более того, в том же источнике сказано (*Ibid. 37*), что данный интервал появляется только «в энгармоническом, а в другом ладе [его] нет» (ἐναρμόνῳ, ἐν ἄλλῳ δὲ γένηται οὐ).

Второй же из упомянутых интервалов из той же ладовой организации характеризуется следующим образом (*Ibid. 41*):

Ἐκλυσίς οὖν τί ἐστίν; – Ὅταν ἀπό τινος φθόγγου ἁρμονίας ἀνεθῶσι τρεῖς διέσεις. Что такое «эклисис»? – Когда от какого-либо звука [эн]гармонии понижают на три диесиса.

Следовательно, вставка Рудольфа Вестфала не только вполне закономерна, но и исключает какие-либо недоразумения, которые могут возникнуть при знакомстве с указанным фрагментом.

Возвращаясь к комментариям текста данного параграфа, необходимо сразу же отметить, что его содержание подтверждает вывод, сделанный после анализа предыдущего параграфа: отсутствие многих музыкально-исторических данных, путаница, обусловленная сосуществованием различных воззрений на одни и те же события. Все это создавало трудности для автора сочинения «О музыке», стремившегося систематизировать известные ему исторические процессы. Кроме того, в некоторых случаях возникает сомнение в профессиональной основательности Псевдо-Плутарха. И это относится не только к уже упоминавшемуся отношению к специальной терминологии, когда вместо прилагательных используются наречия, но и в другим случаям.

Например, в самом начале текста комментируемого параграфа автор признает, что древние писатели ничего не сообщали об использовании Полимнестом энгармонии, хотя, как уже указывалось, в § 29 сказано: «чаще говорят, что он создал “эклисис” и “экболу”». При таком сопоставлении фрагментов анализируемого текста возникает подозрение, что Псевдо-Плутарх не понимал, что такие интервалы – особая черта энгармонических ладовых образований.

Весь же дальнейший текст этого параграфа свидетельствует о существовании различных воззрений относительно авторства «пеанов». По сообщению самого Псевдо-Плутарха, ученые спорили, был ли Фалет создателем «пеанов». Та же самая дискуссия касалась и Ксенократа.

Аналогичная разногласия касалась и времени жизни различных музыкантов: кто жил раньше, а кто позже.

Особая трудность возникает при желании понять, как мог Фалет заимствовать определенные ритмические структуры из инструментальной музыки для авлоса, созданной Олимпом, и перенести их в песнопения Архилоха. Теоретически это «похищение» можно представить себе как приспособление ритмики какого-то инструментального произведения к песне. Но когда задумываешься о непосредственном практическом осуществлении такой задачи, то возникает много вопросов, на которые невозможно найти ответов.

## § 11.

᾽Ολυμπος δέ, ὡς Ἄριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν.

Ἐπονοοῦσι δὲ τὴν εὐρεσίαν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι·

ἀναστρεφόμενον τὸν ᾽Ολυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεσθηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου.

Οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεσθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας·

εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἑναρμονίων τοιαῦτα.

Τιθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸν Σπονδειον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει, εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσῃ·

δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελὲς θήσῃ ὁ τοιοῦτο τιθεῖς·

ψεῦδος μὲν ὅτι διέσει ἑλαττόν ἐστι τόνου τοῦ περὶ τὸν ἡγεμόνα κειμένου· ἐκμελὲς δ' ὅτι καὶ εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιθεῖ τὸ τοῦ συντονώτερου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνοι ἂν δύο ἐξῆς τίθεσθαι δίτονα, τὸ μὲν ἀσύνθετον, τὸ δὲ σύνθετον.

Олимп же, как говорит Аристоксен, воспринимается сведущими в музыке, [как] изобретатель энгармонического лада.

Ведь до него все [лады] были [только] диатонические и хроматические.

Предполагают, что его обнаружение произошло [так]:

Олимп, пребывая в диатонике и часто переводя мелос на диатоническую *паргипату* то с *парамесы*, то с *месы*, перескакивая при этом диатонический *лиханос*, заметил красоту [возникающего] этоса.

И так по аналогии [с ним] составил прекрасную и представленную [им] систему, создав в ней [мелос] в дорийской тональности.

При этом не достигаются особенности ни диатонического, ни хроматического [ладов], ни их гармонии.

Однако [именно] в этом [новом ладу] оказываются первые из энгармонических [особенностей].

Из них первым устанавливают *спондей*, в котором не обнаруживается ни одна из особенностей [прежних тетрахордов], если только кто-то, видя его в более *напряженном спондиасме*, не признает это *диатоническим [ладом]*.

Но очевидно, установив это, он совершит ошибку и антимузикальный [акт].

Ошибку, потому что [спондиасм] меньше на *диесис* тона, установленного рядом с ведущим [звуком], а антимузикальность, — потому что если кто-то установит в значении тонового [интервала] особенность напряженного *спондиасма*, то получится, что установлено подряд два *дитона* — *несоставной* и *составной*.

Τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ὧ νῦν χρώνται, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι·

ῥάδιον δ' ἐστὶ συνιδεῖν, ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος αὐλοῦντος ἀκούσῃ ἀσύνθετον γὰρ βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμιτόνιον.

Τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα.

Ἔστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διηρέθη ἐν τε τοῖς Λυδίοις καὶ ἐν τοῖς Φρυγίοις.

Φαίνεται δ' Ὀλυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.

Энгармонический пикнон рядом с месаи, которым ныне пользуются, не является правильным для композитора.

Это легко понять<sup>65</sup>, если кто-то послушал бы какого-то авлета, [играющего] по-старинному, ибо он предпочитает, чтобы несоставной полутон находился перед месаи.

Таковы первые [образцы] энгармоний.

Позже же полутон разделялся в лидийской и фригийской [тональностях].

Очевидно, расширяя музыку, Олимп ввел [в нее нечто], не созданное [его] предшественниками и неизвестное [им], и он стал родоначальником эллинской и прекрасной музыки

## КОММЕНТАРИИ

Автор анализируемого текста весь данный параграф посвятил одному из важнейших открытий в античной музыке – «обнаружению» Олимпом энгармонического лада. Принимая во внимание все условности такого толкования, которые нашими современниками может оцениваться как историческая наивность, необходимо отметить, что такова была попытка объяснить появление в музыкальном обиходе нового ладового образования. А это признак вполне понятного стремления.

Вряд ли автором такой «исторической концепции» был Псевдо-Плутарх. Скорее всего, она существовала в среде теоретиков музыки. Ведь не случайно в самом начале параграфа сказано, что Аристоксен назвал Олимпа изобретателем энгармонического лада. Конечно, в дошедших до нас текстах Аристоксена отсутствует такое утверждение, но в утраченных его сочинениях оно могло быть.

Что же касается представленного Псевдо-Плутархом процесса «открытия» энгармонического лада, то не вызывает сомнений, что он адресован тем, кто достаточно хорошо разбирался в структурах ладовых образований. Автор текста предлагает представить традиционный диатонический лад без «лиханоса», то есть без ступени III, благодаря чему в верхней части тетрахорда возникает «дитон»:

			
гипата	паргипата	лиханос	меса
I	II	III	I

После этого указывается возникающий здесь двухтоновый интервал («дитон»), аналогичный тому, который существует в энгармоническом ладе

<sup>65</sup> Буквально: «видеть».

( $\frac{1}{4}$  т. –  $\frac{1}{4}$  т. – 2 т.), в той же верхней части тетрахорда (см. также Таблицу II в гл. III)<sup>66</sup>:

дитон			
	х		
гипата	паргипата	лиханос	меса
I	II	III	I

На основании общности таких структур (диатоники без *лиханоса* и энгармонии) возникла идея об «открытии» энгармонического лада Олимпом, которому якобы понравился мелодический оборот диатонического лада без «лиханоса».

Далее автор указывает, что чаще всего новый энгармонический лад стал использоваться в богослужебном жанре «спондея», откуда якобы и появились такие интервальные обозначения, как «спондиасм» (σπονδειασμός), представляющий собой повышение на три четвертитоновых интервала, что является величиной меньше тона на одну четверть, а по терминологии, принятой автором, – на один «диесис».

После этого излагаются аналогичные объяснения, касающиеся, например, сопоставления одних и тех же интервальных величин в различных ладовых образованиях. Так, автор приводит в качестве примеров «составной дитон», то есть составленный из более мелких интервалов, как это происходит в диатонике:

дитон			
гипата	паргипата	лиханос	меса
I	II	III	I

или в хроматике:

дитон			
гипата	паргипата	лиханос	меса
I	II	III	I

А также «несоставной дитон», возникающий между последовательными ступенями в энгармоническом ладе (см. выше приведенную таблицу). То же самое касается «составных полутонов», как в энгармоническом ладе, так и «несоставных», как в диатонике и хроматике.

Аналогичные объяснения предлагаются в тексте и далее.

В заключении же параграфа автор утверждает, что фригиец Олимп, признанный «изобретателем» энгармонического лада, «стал родоначальником эллинской и прекрасной музыки».

<sup>66</sup> Как уже указывалось (см. гл. III, § 2), знак X – условное и вынужденное обозначение звука, расположенного на расстоянии четверти тона от предыдущего, который не имеет в новоевропейской музыкальной системе названия.

## § 12.

Ἔστι δὲ τις καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν λόγος: γένη γάρ τινα καὶ εἶδη ῥυθμῶν προσεξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μελοποιῶν τε καὶ ῥυθμοποιῶν.

Προτέρᾳ μὲν γὰρ ἡ Τερπάνδρου καινοτομία καλὸν τινα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσήγαγε.

Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καινῶ ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου.

Ἦσαύτως δὲ καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας: καὶ γὰρ οὗτοι κατὰ γε τὰς ῥυθμοποιίας ἱκανοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μέν<τοι> τοῦ καλοῦ τύπου.

Ἔστι δὲ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία καὶ Στησιχόρειος, καὶ αὐταὶ οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ.

Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γέγονασιν, τὸν φιλόανθρωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον ἐκδιώξαντες:

τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν τε καὶ τὴν ἀπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

Существует и некое положение о ритмах. Указывается, что были изобретены некоторые виды<sup>67</sup> и разновидности<sup>68</sup> ритмов, а также «мелопей» и «ритмопей».

Ведь прежде нововведение Терпандра ввело в музыку некий более прекрасный стиль.

А после терпандрова стиля Полиμνηст [также] пользовался новым, но все же он придерживался прекрасного образца [в искусстве].

Так же [поступали] Фалет и Сакад, ибо и они, [будучи] мастерами по ритмопеям, не отступали от прекрасного образца.

Существует некоторое алкмановское и стесихоровское нововведение, [хотя] и они не уклонялись от красоты.

Крекс, Тимофей, Филоксен и [другие] композиторы, жившие в то время, ставшие пошлыми и любящими [все] новое, изгнали [из музыки] то, что ныне называется «человеколюбимым»<sup>69</sup> и «традиционным»<sup>70</sup>.

[В результате] получилось, что «мало-струние», простота и серьезность музыки [рассматриваются] вообще [как примитивное] архаичное [искусство]<sup>71</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

В этом параграфе освещаются две темы. Одна из них связана с такой труднодоступной для историка музыки категорией, как «ритмопея» (ἡ ῥυθμοποιία – «создание ритма») – древнеэллинское учение о формах ритма. При обсуждении этой проблемы необходимо напомнить, что в античной науке о музыке эта тема фактически была изъята из сферы музыки, хотя иногда она упоминается в этом качестве. Причиной этого стала уже неоднократно упоминавшаяся гегемония слова в древних музыкально-поэтических жанрах. Логика здесь была простой: коль скоро поэтический текст являлся ведущей категорией, то, значит, и звучащая вместе с этим текстом музыка должна следовать той же метро-ритмической организации. Поэтому ритмикой занимались в основном грамматики, а музыковеды («гармоники»)

<sup>67</sup> Буквально: «роды».

<sup>68</sup> Дословно: «виды».

<sup>69</sup> Подразумевается – то, что любит человек.

<sup>70</sup> Это одно из значений прилагательного θεματικός, зафиксированное в авторитетном издании: A Greek-English Lexicon. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996. P. 789.

<sup>71</sup> Такое дополнение потребовал контекст данного фрагмента.

крайне редко обращались к ней и, за исключением Аристоксена, буквально повторяли принятые положения о метрической организации поэтического текста и механически переносили их в сферу музыкального материала.

Некоторые изменения в этой области наступили на закате Античности, когда в музыкальную практику стала внедряться нотация. Но анализ трактата Псевдо-Плутарха свидетельствует о том, что он ни словом не упоминает об этих переменах, а обсуждает ритмопею в традиционной форме, как разновидность поэтической ритмики.

Поэтому, затрагивая в данном параграфе особенности творчества Терпандра и Полиместа, автор трактата «О музыке», следуя общепринятым в Античности положениям, очевидно, подразумевает поэтическую ритмику распеваящихся текстов, музыку для которых создали эти композиторы. То же самое относится и к упоминаниям Фалета и Сакада.

Словно в подтверждение сказанному, в анализируемом тексте указывается на «алкмановское и стесихоровское нововведения» в ритмике, то есть на некие новаторские тенденции ритмики, проявлявшиеся в поэзии Алкмана и Стесихора.

На этом, по мнению автора трактата «О музыке», закончилась древняя эпоха, отличавшаяся высоким качеством музыкально-художественного творчества. Далее перечисляются те творцы музыки, которые систематически портили ее. Это Крекс, Тимофей и Филоксен, творчество которых еще неоднократно будет рассматриваться в последующих разделах данного источника.

В заключении комментируемого параграфа вкратце упоминается положительная традиция древней музыки, определявшаяся в Античности как «малоструние» (ὀλιγοχορδία), и то направление, которое рассматривалось как отрицательная черта новаторства, – «многоструние» (πολυχορδία)<sup>72</sup>.

## § 13.

Εἰρηκῶς κατὰ δύναμιν περὶ τε τῆς πρώτης μουσικῆς καὶ τῶν πρώτων εὐρόντων αὐτὴν καὶ ὑπὸ τίνων κατὰ χρόνους ταῖς προσεξευρέσεσιν ἠῶξεται, καταπαύσω τὸν λόγον καὶ παραδώσω τῷ ἐταίρῳ Σωτηρίῳ, ἐσπουδακότη οὐ μόνον περὶ μουσικῆν ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν ἄλλην ἐγκύκλιον παιδεῖαν· ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειρουργικῶς μέρει τῆς μουσικῆς ἐγγεγυμνάσμεθα». Ὁ μὲν Λυσίας ταῦτ' εἰπὼν κατέπαυσε τὸν λόγον.

Сказав, по возможности [известное] о древней музыке и, прежде всего, о ее изобретениях, благодаря которым со временем она приумножилась новыми открытиями, я завершу [свою] речь и передам [слово моему] товарищу Сотериху, занимающемуся не только музыкой, но и другой сферой воспитания.

Мы же занимались предпочтительно исполнительской<sup>73</sup> частью музыки».

Сказав это, Лисий завершил свою речь.

## КОММЕНТАРИИ

Данный небольшой параграф в контексте всего трактата, очевидно, выполняет функцию заключения предыдущей серии параграфов и вступления – к последующей.

<sup>72</sup> Подробнее об этом см. гл. II, § 2.

<sup>73</sup> Буквально; «хирургической». Об этом термине см. комментарий к данному параграфу.

Оказывается, весь предыдущий текст анализируемого опуса приписывается автором участнику беседы Лисию. Это весьма неожиданное утверждение, поскольку в обсуждавшихся разделах после § 3 его имя вообще не упоминается. Но в данном случае не столь важно, в уста какого участника беседы Псевдо-Плутарх вставляет те или иные сведения. Для познания особенностей трактата «О музыке» важно осмыслить их содержание.

С этой точки зрения целесообразно обратить внимание на терминологию, представленную как обозначение χειρουργικὸν μέρος (буквально: «хирургическая часть»), подразумевавшая «исполнительскую часть» музыки.

Термин античного музыкознания «хирургия» (ἡ χειρουργία – буквально: «то, что делается руками») обозначал весь комплекс приемов, использовавшихся в инструментальном исполнительском искусстве.

Аристоксен был убежден, что ни один даже самый прекрасный инструмент сам не способен сформировать гармонию, поскольку она создается только благодаря *хирургии*, то есть посредством профессионального мастерства исполнителя (*Aristox. Elem. harm. P. 52*):

οὐ γάρ, ὅτι ὁ αὐλὸς τρυπήματά τε καὶ κοιλίας ἔχει καὶ τὰ λοιπὰ τῶν τοιούτων, ὅτι δὲ χειρουργίαν τὴν μὲν ἀπὸ τῶν χειρῶν τὴν δ' ἀπὸ τῶν λοιπῶν μερῶν οἷς ἐπιτείνειν τε καὶ ἀνιέναι πέφυκε.

Ибо [гармония возникает] не потому, что *авлос* содержит отверстия, трубки и другие из таких [приспособлений], а потому, что [существует] «хирургия», [зависящая] от рук и остальных частей [авлета], которыми он создавал [способность] повышать и понижать [звуки].

Именно на упоминании инструментальной «хирургии» Лисий завершил свою речь.

Теперь нужно перейти к знакомству со следующим параграфом.

## § 14.

Σωτήριχος δὲ μετὰ τοῦτον ὠδέ πως ἔφη·

Ἐπεὶ σεμνοῦ ἐπιτηδεύματος καὶ θεοῖς μάλιστα ἀρέσκοντος, ὡγαθὲ Ὀνησίκατες, τοὺς λόγους ἡμᾶς προετρέψω ποιήσασθαι.

Ἀποδέχομαι μὲν οὖν τῆς συνέσεως τὸν διδάσκαλον Λυσίαν, ἀλλὰ μὴν καὶ τῆς μνήμης ἦν ἐπεδείξατο περὶ τε τοὺς εὐρετάς τῆς πρώτης μουσικῆς καὶ περὶ τοὺς τὰ τοιαῦτα συγγεγραφότας.

Ἐπομνήσω δὲ τοῦθ' ὅτι τοῖς ἀναγεγραμμένοις μόνον κατακολουθήσας πεποιήται τὴν δεῖξιν·

ἡμεῖς δ' οὐκ ἀνθρωπὸν τινα παρελάβομεν εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα.

После этого Сотерих сказал некоторым образом<sup>74</sup> так:

Я был склонен, достойный Онесикрат, чтобы мы повели речь о весьма важном и очень удобном богам обычае.

Я ценю знание учителя Лисия и также [его] память, которую он продемонстрировал, [говоря] об изобретателях древней музыки и писателях, [донесших до нас сведения] об этом.

Я отмечу лишь, что он возводит [свое] доказательство, сообразуясь только с письменными памятниками.

Однако мы понимаем, что изобретателем достоинств музыки [был] не какой-нибудь человек, а бог Аполлон, обладающий<sup>75</sup> всяческими достоинствами.

<sup>74</sup> Конечно, в русском варианте это звучит несколько странно. Но в тексте присутствует наречие *πως*, и приходится следовать греческому источнику.

<sup>75</sup> Буквально: «украшенный».



Οὕτε γὰρ Μαρσίου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ἰάγνιδος, ὡς τινες οἴονται, εὖρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἰαπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετής ὁ θεός·

δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν, ἃς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ, καθάπερ ἄλλοι τε καὶ Ἀλκαῖος ἐν τινι τῶν ὕμνων ἴστορεῖ.

Καὶ ἡ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσαν·

ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προκειμένην ἔχει τῷ στόματι σύριγγα·

ὅτι δ' οὗτος οὐκ ἐμὸς ὁ λόγος, Ἀντικλείδης καὶ Ἰστρός ἐν ταῖς Ἐπιφανείαις περὶ τούτων ἀφηγήσαντο·

οὕτω δὲ παλαιὸν ἐστὶ τὸ ἀφίδρυμα τοῦτο, ὥστε τοὺς ἐργασασμένους αὐτὸ τῶν καθ' Ἡρακλέα Μερόπων φασὶν εἶναι.

Ἄλλὰ μὴν καὶ τῷ κατακομίζοντι παιδί τὴν Τεμπικὴν δάφνην εἰς Δελφούς παρομαρτεῖ αὐλητής.

Καὶ τὰ ἐξ Ὑπερβορέων δ' ἱερὰ μετ' αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ κιθάρας εἰς τὴν Δήλῳ φασὶ τὸ παλαιὸν στέλλεσθαι.

Ἄλλοι δὲ καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν φασὶν αὐλῆσαι, καθάπερ ἴστορεῖ ὁ ἄριστος μελῶν ποιητής Ἀλκμάν.

Ведь изобретение авлоса [деяние] не Марсия, Олимпа или Гиagnиса, как некоторые думают, а Аполлона [хотя ему приписывают изобретение] одной кифары, тогда как [в действительности этот] бог изобретатель и авлетики, и кифаристики.

Это очевидно из хоров и жертвенных обрядов, которые проводились [в честь] бога с авлосами, как рассказывают другие, а также Алкей в каком-то из гимнов.

И установленная его статуя в Дельфах имеет в правой руке лук, а в левой – Харит<sup>76</sup>, каждая из которых держит какой-то из инструментов музыки:

одна держит лиру, а другая – авлос, а находящаяся в середине держит в устах сирингу.

То, что это не мое повествование, [ясно из того], что об этом повествовали Антиклид<sup>77</sup> и Истр<sup>78</sup>.

Это точное воспроизведение столь древнее, что говорят, что она<sup>79</sup> изготовлена Меропами, во времена Геракла<sup>80</sup>.

Ну а мальчика, приносящего в Дельфы темпейский лавр, сопровождает авлет<sup>81</sup>.

Также говорят, что священные дары от гиперборейцев<sup>82</sup> посылались в древности в Делос в сопровождении авлосов, сиринг и кифар.

Другие же утверждают, что и сам бог [Аполлон] авлировал, как рассказывает превосходный творец песен Алкман.

<sup>76</sup> Хариты – богини красоты, радости и женской прелести.

<sup>77</sup> Антиклид – афинский историк III в. до н. э., автор истории Александра и книги о возвращении домой участников Троянской войны (*Diog. Laert.* VIII 11).

<sup>78</sup> Истр Александрийский – раб, ученик, а потом вольноотпущенник Каллимаха, автор разнообразных сочинений на самые различные темы (*Diog. Laert.* II 59).

<sup>79</sup> Очевидно, «сиринга».

<sup>80</sup> Меропы – древнее население острова Кос, расположенного у побережья Карики (страны на юго-западе Малой Азии).

<sup>81</sup> Темпея (Τέμπεα) – долина в Фессалии, связанная с финалом мифа о борьбе Аполлона с чудовищем Пифоном. Как пишет Плутарх в «Греческих вопросах», речь идет «то ли о бегстве Бога в Темпейскую долину после победы, то ли о преследовании Пифона. Ибо одни утверждают, что бог бежал [туда], чтобы очиститься от пролитой крови, а другие говорят, что он преследовал раненого и убегающего Пифона» (*Plut. Aet. Gr.* 283b, § 12).

<sup>82</sup> По представлениям древних эллинов гиперборейцы – народ, живший на крайнем севере.

Ἡ δὲ Κόριννα καὶ διδασχθῆναί φησι τὸν Ἀπόλλωνα ὑπ' Ἀθηνᾶς ἀυλεῖν.

Σεμνή οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσική, θεῶν εὐρημα οὔσα.

А [поэтесса] Коринна<sup>83</sup> говорит, что Аполлон был научен Афиной авлироваться.

Следовательно, существующая [как] изобретение богов музыка – во всех [отношениях] почетна.

## КОММЕНТАРИИ

Основная тема данного параграфа – обоснование Сотерихом источников для познания истории музыки, отличных от тех, которыми пользовался Лисий. При всем уважении к нему и к его знаниям, Сотерих не может согласиться с его принципами источниковедения. Если главными информаторами для Лисия являлись письменные свидетельства, а в том числе и эпиграфические памятники, то Сотерих категорически с этим не соглашался. По его мнению, нельзя не учитывать памятники скульптуры, мифологические предания, особенности проведения богослужений и свидетельства поэтов. Из источников подобного рода Лисий зачастую пользовался только информацией поэтов.

Сотерих же в течении всего параграфа старается привести аргументы, доказывающие справедливость и результативность анализа указанных им источников.

Поэтому он приводит в качестве доказательств древние статуи, в которых Аполлон изображен вместе с инструментами. А это дает основание Сотериху утверждать, что изобретателем инструментов был Аполлон. Таким образом, он верит, что Аполлон был создателем не только лиры, но также авлоса и сиринги.

В связи с этим необходимо напомнить, что, согласно мифу, Аполлон был только участником предания, в котором подлинным изобретателем лиры был представлен другой мифологический персонаж – Гермес<sup>84</sup>. Как сказано в одном авторитетном источнике, излагающем общепринятое мнение (*Didor. Sic. I 16, 1*):

Λύραν τε νευρίνην ποιῆσαι τρίχορδον, μιμησάμενον τὰς κατ' ἐνιαυτὸν ὥρας: τρεῖς γὰρ αὐτὸν ὑποστήσασθαι φθόγγους, ὀξὺν καὶ βαρὺν καὶ μέσον, ὀξὺν μὲν ἀπὸ τοῦ θεροῦς, βαρὺν δὲ ἀπὸ τοῦ χειμῶνος, μέσον δὲ ἀπὸ ἔαρος.

[Гермес] создал сухожильную лиру с тремя струнами, подражая временам года, ибо он установил 3 звука – высокий, низкий и средний: высокий – от лета, низкий – от зимы, а средний – от весны.

Следовательно, для обоснования своего воззрения Сотериху нужно было частично изменить мифологическое предание. Почти то же самое «уточнение» он использовал для обоснования своего мнения об изобретателе авлоса. Ведь, согласно общеизвестному мифу, этот инструмент был найден богиней Афиной. Но когда она попробовала играть на авлосе, то случайно заглянула в ручей и, увидев искаженное гримасой свое лицо, с омерзением отбросила авлос. Затем Афина предрекла многие несчастья тому, кто поднимет его и станет играть. Этот авлос подобрал Марсий, прославившийся потом как знаменитый авлет. Таким образом, в этой части мифа Аполлон даже не уча-

<sup>83</sup> Коринна – древнеэллиническая поэтесса III–II вв. до н. э.

<sup>84</sup> Подробнее об этом см. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 31–34.

ствуется. Он появляется только впоследствии<sup>85</sup>. Но в одном из заключительных предложений комментируемого параграфа Онесикрат, указывая на сочинение поэтессы Коринны, сообщает, что Аполлон был научен Афиной авлирывать.

Таким образом, и в этом случае Онесикратом было осуществлено частичное изменение мифа, чтобы доказать достоверность своего воззрения.

Одновременно с этим он часто ссылается на стихи поэтов, которые, согласно его мнению, могут служить достоверным свидетельством исторических событий.

Таким образом, при сопоставлении принципов подхода к источникам Лисия и Онесикрата не вызывает сомнений, что первый из них был значительно ближе к более достоверным информаторам, чем второй.

Не исключено, что это противопоставление, запечатленное в трактате «О музыке», является отражением ситуации, существовавшей среди античных ученых, где были приверженцы различных источниковедческих методик, с помощью которых определялись музыкально-исторические события.

## § 15.

Ἐχρήσαντο δ' αὐτῇ οἱ παλαιοὶ κατὰ τὴν ἄξιαν, ὥσπερ καὶ τοῖς ἄλλοις ἐπιτηδεύμασι πᾶσιν·

οἱ δὲ νῦν τὰ σεμνὰ αὐτῆς παραιτησάμενοι ἀντὶ τῆς ἀνδρώδους ἐκείνης καὶ θεσπεσίας καὶ θεοῖς φίλης κατεαγυῖαν καὶ κωτίλην εἰς τὰ θεάτρα εἰσάγουσι.

Τοιγάρτοι Πλάτων ἐν τῷ τρίτῳ τῆς Πολιτείας δυσχεραίνει τῇ τοιαύτῃ μουσικῇ.

Τὴν γοῦν Λύδιον ἄρμονίαν παραιτεῖται, ἐπειδὴ ὄξεια καὶ ἐπιτηδεῖος πρὸς θρῆνον·

ἦ καὶ τὴν πρώτην σύστασιν αὐτῆς φασὶ θρηνώδη τινὰ γενέσθαι·

Ὁλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ Περί μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνι φησιν Ἐπικῆδειον ἀλῆσαι Λυδιστί.

Древние пользовались ей<sup>86</sup> благодаря [ее] достоинству, как и всеми другими занятиями.

Однако ныне отклонившие ее важность, вместо той, мужественной, прекрасной и любимой богами [музыки], вводят в театрах надломленную и щебечущую<sup>87</sup> [музыку].

Поэтому Платон в третьей книге «Политики» отвергает [воспитание] подобной музыкой.

Он отклоняет лидийский стиль, поскольку он высокозвучный<sup>88</sup> [и] пригоден [лишь] для погребальных плачей.

Говорят, что и начальное происхождение ее порождено неким плачем.

В первой книге [своего сочинения] «О музыке» Аристоксен говорит, что Олимп первым проавлировал по-лидий-

<sup>85</sup> Полное содержание этого мифа см. в том же издании, с. 115–122.

<sup>86</sup> То есть музыкой.

<sup>87</sup> κωτίλη – болтливая, щебечущая (об этом прилагательном см. далее).

<sup>88</sup> Тому, кто представляет термин λύδιος («лидийский») и ему подобные в данном контексте как название тональности и видит в прилагательном ὄξεια («высокая») косвенное подтверждение такой трактовки, целесообразно напомнить, что в античной тональной системе «лидийская» тональность занимала средний высотный уровень, поскольку выше ее находились гипердорийская, гиперфригийская и гиперлидийская. А впоследствии, после эволюции тональной системы, количество тональностей, превышающих «лидийскую», еще больше увеличилось, так как в верхний диапазон добавились «гиперэолийская» и «гиперионийская». Следовательно, название «лидийский», как и другие, в данном параграфе не связано с тональной организацией.

Εἰσὶ δ' οἱ Μελανιπίδην τούτου τοῦ μέλους ἄρξαι φασί.

Πίνδαρος δ' ἐν Παιᾶσιν ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις φησὶ Λύδιον ἄρμονίαν πρῶτον διδάχθῆναι·

ἄλλοι δὲ Τόρηβον πρῶτον τῇ ἄρμονίᾳ χρῆσασθαι, καθάπερ Διονύσιος ὁ Ἰαμβὸς ἱστορεῖ.

ски погребальную музыку, [посвященную] Пифону.

Но существуют те, которые говорят, что начало этого мелоса положил Меланиппид.

Пиндар же в пеанах утверждает, что впервые лидийский стиль был представлен на свадебных торжествах Ниобы.

Другие же [убеждены], что впервые пользовался [этим] стилем Тореб<sup>89</sup>, как рассказывает Дионисий Ямб<sup>90</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

Онесикрат, представляя свои воззрения о древней музыке, подобно всем своим современникам был убежден, что в архаичный период звучала только хорошая музыка, которую он представляет как «мужественную, прекрасную и любимую богами». Она, по его мнению, не имеет ничего общего с той, которая используется в период жизни Онесикрата. Музыку же своей эпохи он характеризует как «надломленную и щебечущую».

Первое из этих определений характеризует музыку как уже не способную быть «мужественной», то есть вызывать соответствующую эмоциональную реакцию. Что же касается характеристики «щебечущая», то, как представляется, это косвенное указание на вокальный жанр, который был известен как «теретисма» (τὸ τερέτισμα). Для древнеэллинического восприятия, как уже указывалось<sup>91</sup>, это название вызывало ассоциации с глаголом τερετίζειν («щебетать»). Песнопения этого жанра отличались многочисленными и продолжительными распевами отдельных слогов. А это затрудняло восприятие текста и вызывало отрицательную реакцию у слушателей, привыкших к совершенно иной традиции, где распевающееся слово всегда оставалось незатрагиваемым феноменом.

Очевидно, из-за распространения такого направления в музыкальной практике Онесикрат напоминает об аналогичных воззрениях Платона, также придерживавшегося ретроградной эстетики, особенно когда речь заходила о воспитании. Фрагмент Платона, который подразумевает Онесикрат, но не приводит его, представляет собой следующий отрывок, где диалог участников беседы затрагивает проблему полезных и вредных музыкальных стилей (*Plat. Resp.* III 10, 398e):

Τίνες οὖν θρηνώδεις ἄρμονοι. λέγε μοι· σὸ γὰρ μουσικός.

Μιξολυδιστί, ἔφη, καὶ συντονολυδιστί καὶ τοιαῦτά τινες.

Какие стили [используют] для погребальных плачей. Скажи мне, ведь ты сведущ в музыке.

Он сказал: «по-миксолидийски», «по-строголидийски» и некоторые подобные [стили].

<sup>89</sup> Имя этого музыканта больше нигде в специальной античной литературе, посвященной музыке, не встречается.

<sup>90</sup> Дионисий Ямб – писатель III в. до н. э.

<sup>91</sup> См. гл. I, § 1, сектор «в».

Οὐκοῦν αὐταί, ἦν δ' ἐγώ, ἀφαιρεται· ἅ Ζначит, они не годны, [как] я думаю, γὰρ χρηστοί... [и их следует] изъять [из образования].

Завершается комментируемый параграф противоречивыми мнениями относительно того, кто первым ввел в музыкальный обиход Древней Эллады стиль «по-лидийски». Сопоставление приводящихся в тексте Псевдо-Плутарха данных говорит о том, что, оказывается, даже в архаичный период, когда, по общепринятому мнению, музыка была высокого класса, этот «порочный стиль» ввел в музыкальную жизнь такой выдающийся музыкант, как Олимп. Причем это сообщение представлено как зафиксированное в сочинении такого авторитетного Аристоксена.

Беседующие с Онесикратом не задумались над этой информацией. Более того, автор этого диалога не дал его участникам возможности поразмыслить о том, как в стиле «по-лидийски» мог воплотиться погребальный обряд такого отрицательного чудовища, как Пифон. Ведь, согласно мифу, с ним боролся и победил его сам Аполлон. Поэтому странно, что по воле Псевдо-Плутарха никто из участников беседы не задумался: была ли эта музыка трагической, как и все похоронные жанры, или радостной, провожавшей навсегда в подземное царство Аида такое отвратительное существо.

Более того, этот порочный стиль «по-лидийски», оказывается, звучал на свадьбе такой трагической фигуры, как Ниоба – матери шести сыновей и шести дочерей. Она позволила себе смеяться над матерью Аполлона и Артемиды, родившей только двоих. За это она и была наказана тем, что все ее дети были уничтожены. Участники беседы могли задуматься: является ли исполнение этого стиля на свадьбе Ниобы каким-то трагическим предсказанием или это имеет некоторый иной смысл?

Иначе говоря, некоторые важные музыкально-исторические вопросы остались в этом параграфе безответными.

## § 16.

Καὶ ἡ Μιξολύδιος δὲ παθητικὴ τίς ἐστί, τραγῳδίαίς ἀρμόζουσα.

Ἄριστόξενος δὲ φησι Σαπφῶ πρώτην εὔρασθαι τὴν Μιξολυδισί, παρ' ἧς τοὺς τραγῳδοποιοὺς μαθεῖν·

λαβόντας γοῦν αὐτοὺς συζεδῆσαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιωματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγῳδία.

Ἐν δὲ τοῖς Ἱστορικοῖς <Ἑπομνήμασι λέγει ὅτι οἱ μὲν ἀκολουθήσαντες τοῖς

И миксолидийский [стиль] является каким-то страдательным, пригодным для трагедий.

Аристоксен говорит, что первой изобрела [стиль] по-миксолидийски Сапфо, благодаря которой [его] освоили творцы трагедий.

Восприняв [его], они соединили [его со стилем] по-дорийски, так как он<sup>92</sup> придает величественность и серьезность, а [тот<sup>93</sup>] страдательный, трагедия же соединяет их.

В «Исторических <комментариях» он<sup>94</sup> говорит, что последователи пифаго-

<sup>92</sup> Дорийский стиль.

<sup>93</sup> Миксолидийский.

<sup>94</sup> Очевидно, подразумевается Аристоксен. Однако в других источниках не удалось обнаружить упоминание сочинения Аристоксена с таким названием.

Πυθαγορικοῖς> τοῖς ἁρμονικοῖς Πυθοκλειδῶν φασι τὸν ἀλλήτην εὐρετὴν αὐτῆς γεγονέναι,

Λύσις δὲ Λαμπροκλέα τὸν Ἀθηναῖον συνιδόντα, ὅτι οὐκ ἐνταῦθα ἔχει τὴν δυάξευσιν ὅπου σχεδὸν ἅπαντες ᾤοντο ἀλλ' ἐπὶ τὸ ὄξύ, τοιοῦτον αὐτῆς ἀπεργάσασθαι τὸ σχῆμα οἷον τὸ ἀπὸ παραμέσης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν.

Ἄλλὰ μὴν καὶ τὴν Ἐπανειμένην Λυδιστί, ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὔσαν τῇ Ἰάδι ὑπὸ Δάμωνος εὐρήσθαι φασι τοῦ Ἀθηναίου.

рейцев><sup>95</sup> [в своих] гармониках утверждают, что его изобретение совершил авлет Пифоклид.

А Лисий [считает], что афинянин Лампрокл, увидев, что он имеет разделение не там, где почти все полагали, а выше, создал такую его форму, как от *парамесы* до *гипаты* [тетрахорда] нижних.

Но также говорят, что вновь рассматриваемый [стиль] по-лидийски, который противоположен [стилю] по-миксолидийски, будучи близким к Ионийскому, был обнаружен Дамоном Афинским<sup>96</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

В этом параграфе продолжается информация, касающаяся лидийских стилей. Среди них миксолидийский стиль<sup>97</sup> рассматривался как «страдательный», то есть использовавшийся в ситуациях, вызывавших сочувствие и соболезнование. Якобы, по утверждению Аристоксена, его изобрела поэтесса Сапфо. Безусловно, такая информация – свидетельство древней эпохи, когда все музыкально-поэтические жанры рассматривались как сочинения поэтов. Естественно, что для культуры, требовавшей от музыки активизации совершенно иных эмоций – мужественности, отваги и храбрости, – распространение таких стилей не приветствовалось.

Поэтому другая информация, зафиксированная в данном параграфе, это стремление к улучшению лидийских стилей. Данная задача будто была осуществлена соединением имеющего много недостатков стиля «по-миксолидийски» с самым лучшим стилем «по-дорийски». Оценивать это сообщение весьма трудно, поскольку соединение различных стилей, конечно, представляет собой фантазию, превышающую сказочность любого мифа. Что же касается данного объединения, то ведь уже сам стиль «по-миксолидийски» является «смешанно-лидийским», то есть, согласно античным воззрениям, он содержит в себе некие чуждые для данного стиля добавления. Поэтому дальнейшее внедрение в него стиля «по-дорийски» только разнообразит возникающий «стилевой винегрет».

Такая музыкально-эстетическая фантастика – лишь свидетельство низкого уровня представлений о музыкальных стилях. Этот вывод подтверждается также заключительным предложением комментируемого параграфа. Здесь, несмотря на общность названий, стиль «по-лидийски» квалифицируется как противоположный стилю «по-миксолидийски», но одновременно с этим он является близким к «ионийскому». Понять это невозможно. Однако следует учитывать, что такое заключение основано на современных критериях. Поэтому к нему нужно относиться соответствующим образом, что поможет понять, какой путь должна была пройти

<sup>95</sup> Вставка издателя Ф. Лассерре (р. 118).

<sup>96</sup> О нем см. гл. III, § 2.

<sup>97</sup> Следует отметить, что, в отличие от предыдущих и последующих упоминаний этого стиля, его название дано здесь в форме прилагательного, а не наречия.

наука о музыке, чтобы достичь современного уровня трактовки этой проблемы.

В анализируемом параграфе присутствует еще одна информация, содержание которой пока невозможно понять.

В тексте приводятся сведения, якобы известные Лисию. Согласно им, «афинянин Лампрокл, увидев, что [стиль “по-миксолидийски”] имеет «разделение» не там, где почти все полагали, – а выше, создал такую его форму, как от *парамесы* до *гипаты* [тетрахорда] нижних».

Прежде всего, личность самого Лампрокла весьма неопределенная. В истории античной музыки зафиксирован с таким именем древнеэллинический поэт, дифирамбист, деятельность которого относят к началу V в. до н. э. Поэтому весьма сомнительно, чтобы поэт мог разбираться в такой непростой структуре музыкальной системы, о которой идет речь в комментируемом параграфе (см. далее). Однако в одном из последующих параграфов (§ 31) анализируемого трактата Псевдо-Плутарха сохранилось упоминание о древнеэллиническом музыканте Лампре (Λάμπρος). С его деятельностью более естественно связывается содержание обсуждаемого фрагмента. Поэтому, возможно, прав знаменитый исследователь античной музыки Франсуа Геварт (1828–1908), который предполагал, что Лампр и Лампрокл – одно и то же лицо<sup>98</sup>.

Что же касается отрывка музыкальной системы, зафиксированного в комментируемом параграфе, «от парамесы до гипаты [тетрахорда] нижних», то она представляет собой следующую звуковую последовательность, которую якобы создал Лампрокл:

							
гипата	паргипата	лиханос	гипата	паргипата	лиханос	меса	парамеса
I	II	III	I	II	III	I	I
тетрахорд нижних			тетрахорд средних			тон	

Но, к сожалению, трудно понять, какую отличную от этой формы, по сообщению Лисия, заметил Лампрокл. Единственное что можно сказать по поводу данной темы: это одна из многих попыток античного музыкознания приписать изменение формы античной музыкальной системы какой-то личности. В действительности же, эволюция системы – это отражение развития музыкального мышления, которое фиксируется теорией музыки.

## § 17.

Τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν, τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης, τῆς δ' ἐκκελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτὰς τὴν Δωριστὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσι καὶ σώφροσιν ἁρμόζουσαν εἴλετο,

οὐ μὰ Δί' ἀγνοήσας, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν Μουσικῶν, ὅτι

Среди этих стилей один обладает некой плачевной скорбностью, а другой – ослабленный, то, разумеется, Платон, отвергнув их, принимал [стиль] по-дорийски как соединяющий благоразумие с воинственной мужественностью,

Но, клянусь Зевсом, как говорит Аристоксен во второй [книге] «Музыкаль-

<sup>98</sup> Gevaert F. A. Histoire et théorie de la musique l'antiquité. V. I. Ghent, 1875. P. 50.

καὶ ἐν ἐκείναις τι χρῆσιμον ἦν πρὸς πολιτείαν φυλακικήν·

πάνυ γὰρ προσέσχε τῇ μουσικῇ ἐπιστήμῃ Πλάτων, ἀκουστής γενόμενος Δράκοντος τοῦ Ἀθηναίου καὶ Μεγίλλου τοῦ Ἀκρογαντίνου· ἀλλ' ἐπεὶ ὡς προείπομεν πολὺ τὸ σεμνὸν ἔστιν ἐν τῇ Δωριστί, ταύτην προὔτιμησεν.

Οὐκ ἠγνόει δ' ὅτι πολλὰ Δώρια παρθένεια ἄλλα Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποιήται, ἀλλὰ μὴν καὶ ὅτι προσόδια καὶ παιᾶνες, καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἰκτοὶ ποτε ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδήθησαν καὶ τινα ἐρωτικά·

ἐξήρκει δ' αὐτῷ τὰ εἰς τὸν Ἄρη καὶ Ἀθηνᾶν καὶ τὰ σπονδεῖα· ἐπιρρώσαι γὰρ ταῦτα ἱκανὰ ἀνδρὸς σῶφρονος ψυχῆν.

Καὶ περὶ τοῦ Λυδίου δ' οὐκ ἠγνόει καὶ περὶ τῆς Ἰάδος· ἠπίστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγωδία ταύτη τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται.

ных [проблем]»<sup>99</sup>, очевидно, что в них была некая полезность для охраны государственности.

Ведь Платон весьма приобщался к музыкальной науке, он был слушателем Драконта Афинского и Мегилла Акрогантского, и поэтому, как указывалось, он определял важность ее<sup>100</sup> в дорийском [стиле].

Впрочем, он не был в неведении о том, что многие дорийские «партении»<sup>101</sup> созданы Алкманом, Пиндаром, Симонидом и Вакхилидом, а также, что [они создавали] «просодии» и «пеаны» и к тому же что трагические «ойктосы»<sup>102</sup> и некоторые любовные песни были положены на музыку в дорийском стиле.

Он ограничил себя [гимнами] в честь Ареса<sup>103</sup> и Афины, и также спондеевыми [мелосами]<sup>104</sup>, ибо они способны ободрить душу благоразумного мужа.

Он не был также в неведении о лидийском и ионийском [стилях], так как знал, что трагедия пользуется ими в мелопеях.

## КОММЕНТАРИИ

Весь этот параграф продолжает беседу о музыкальных стилях, но уже посвящен воззрениям философа Платона. Создатель текста, прежде всего, решил довести до сведения читателей, почему Платон был сведущ в музыке. Оказывается, он изучал музыку под руководством Драконта Афинского и Мегилла Акрогантского. Ни в одном другом источнике нет сообщений об этих личностях как об имеющих отношение к музыке. Драконт Афинский известен только как автор первого свода записанных афинских законов VII в. до н. э. Сведения же о Мегилле Акрагантском вообще не удалось обнаружить ни в одном письменном памятнике Античности. Во всяком случае, в той литературе, которая создана для познания музыки, такого персонажа нет.

После регистрации этой информации нужно констатировать, что сохранившиеся материалы дают основание заключить: знаменитый Платон, среди прочего, интересовался и теорией музыки. Но сохранившиеся сведения о его познании в музыке демонстрируют почти его полное неведение в этой области.

Одним из многочисленных свидетельств этого может служить его отношение к тем, кто, профессионально изучая теорию музыки, сосредоточился

<sup>99</sup> В источниках не удалось обнаружить упоминания и о такого сочинения Аристоксена.

<sup>100</sup> То есть «охранения государственности» (πολιτείαν φυλακικήν).

<sup>101</sup> Об этом жанре см. гл. I, § 1, сектор «в».

<sup>102</sup> Об этом жанре упоминалось в гл. I, § 1, в секторе «е».

<sup>103</sup> Как известно, согласно мифологии, Арес – бог войны.

<sup>104</sup> Об этом жанре было сказано в гл. II, § 4.



на познании такой сложной, но важной музыкально-теоретической категории, как «пикнон» (τὸ πικνόν – «сжатие»), призванной дифференцировать тетрахордные ладовые формы. Аристоксен дает такое определение «пикнону» (*Aristox. Elem. harm.* P. 31):

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

«Пикноном» же пусть называется то, что состоит из двух интервалов, которые, сложенные [вместе], охватывают интервал меньший, чем интервал, остающийся в кварте.

Это означает, что если два нижних интервала тетрахордно-ладовой организации в сумме меньше, чем один верхний, то такая система называется *пикнонной*, то есть «сжатой». Такая ситуация возникает в энгармонии, где нижние два интервала составляют полутон, а верхний 2 тона:

гипата	¼ т.	паргипата	¼ т.	лиханос	2 т.	гипата
--------	------	-----------	------	---------	------	--------

И почти также в хроматике, где сумма нижних двух интервалов составляет тон, а верхний полтора тона:

гипата	½ т.	паргипата	½ т.	лиханос	1 ½ т.	гипата
--------	------	-----------	------	---------	--------	--------

Апикнонной оказывается только диатоника, в которой два нижних интервала образуют полтора тона, а верхний всего лишь тон.

гипата	½ т.	паргипата	1 т.	лиханос	1 т.	гипата
--------	------	-----------	------	---------	------	--------

А, согласно закону зависимости акустических величин от ладофункциональных особенностей, составляющих их звуков, интервальные расстояния между ступенями ладовых организаций отражают их отношения: «притяжения», «отталкивания» и прочие особенности контактов между звуками<sup>105</sup>. Следовательно, теорию «пикнона» можно рассматривать как первую попытку науки о музыке освоить данную закономерность<sup>106</sup>.

Но для античных ученых, которые были далеки от науки о музыке, этот важный отдел ее теории зачастую воспринимался как нечто забавное, как вызывающая смех нелепость. Во всяком случае именно так воспринимался «пикнон» великим философом Платоном (*Plat. Resp.* VII 531a – b):

Νῆ τοὺς θεοὺς... καὶ γελοῖως γε,  
πικνώματ' ἄττα ὀνομάζοντες καὶ πα-  
ραβάλλοντες τὰ ᾄτα, οἷον ἐκ γειτόνων  
φωνὴν θηρεύομενοι,  
οἱ μὲν φασὶ ἔτι κατακούειν ἐν μέσῳ  
τινὰ ἤχην καὶ σμικρότατον εἶναι τοῦτο  
διᾶστημα, ᾧ μετρητέον,

Клянусь богами ... это забавно.  
Они называют кое-что «пикнонами»  
и обращаются к слуху, словно гоняясь за  
звуком от соседей.  
Одни говорят, что слышат в середине  
какого-то звучания еще некий самый  
малый интервал, которым необходимо  
измерять [все остальные]<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Подробнее об этом законе см.: *Герцман Е. В.* Энциклопедия. Т. I. С. 800–801.

<sup>106</sup> Детали проявившихся ладофункциональных отношений и выражавшихся в пикноной организации см. в статье: *Герцман Е. В.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // *Вопросы музыковедения.* Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.

<sup>107</sup> Здесь подразумевается метод измерения крупных интервалов самым мелким; или четвертитоновым, или полутоновым.

οἱ δὲ ἀμφισβητοῦντες ὡς ὅμοιον ἤδη φθεγγομένων, ἀμφοτέροι ὄτα τοῦ νοῦ προσητάμενοι.

Другие же спорят, что это подобие того, что звучало, но обе [группы] предпочитали уши разуму.

Это явное свидетельство того, что Платон был бесконечно далек от всего комплекса теоретического музыкознания. Поэтому обращение к нему по проблемам музыки – это лишь известная с давних времен традиция, согласно которой знаменитый философ должен был обладать компетентностью во всех областях знания.

## § 18.

Καὶ οἱ παλαιοὶ δὲ πάντες οὐκ ἀπείρατος ἔχοντες πασῶν τῶν ἀρμονιῶν ἐνίαις ἐχρήσαντο·

οὐ γὰρ ἡ ἄγνοια τῆς τοιαύτης στενοχωρίας καὶ ὀλιγοχορδίας αὐτοῖς αἰτία γεγένηται,

οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ Ὀλύμπου καὶ Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες τῇ τούτων προαιρέσει περιεῖλον τὴν πολυχορδίαν τε καὶ ποικιλίαν.

Μαρτυρεῖ γοῦν τὰ Ὀλύμπου τε καὶ Τέρπανδρου ποιήματα καὶ τῶν τούτοις ὁμοιοτρόπων πάντων·

τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχόρδων,

ὡς μηδένα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον, ὑστερίζειν δὲ τοῦ<του> τοῦς ἐν τῷ πολυχόρδῳ τε καὶ πολυτρόπῳ καταγινομένους.

Все древние, имея не бесконечное [число] всех стилей, пользовались [лишь] некотормыи.

Ведь не незнание у них стало причиной такого ограничения и малострунности.

Не из-за незнания приверженцы Олимпа и Терпандра, а также последователи их направления отказывались от многострунности и разнообразия [стилей].

[Об этом] свидетельствуют сочинения Олимпа и Терпандра и всех [композиторов, работавших в] том же стиле.

Существующие простые три хорды отличаются [их] от разнообразий и многострунных образований [у нынешних музыкантов].

Ведь никто не может подражать стилю Олимпа, а те, кто обнаруживают [склонность] к многострунности и многогонональности<sup>108</sup>, порицают его.

## КОММЕНТАРИИ

В данном параграфе фактически нечего комментировать, поскольку его основное содержание – регистрация важнейшего музыкально-эстетического критерия, распространенного в Античности, когда речь заходит о древнем музыкальном искусстве. Его основное содержание обозначалось термином «малострунность» (ὀλιγοχορδία), который появился в § 12 трактата Псевдо-Плутарха и обсуждался в комментарии. «Малострунность» – это обозначение музыкально-художественной «скромности», которая проявлялась в отсутствии, например, многоступеневых ладовых образований, определявшихся как «многострунность» (πολυχορδία).

<sup>108</sup> В данном фрагменте термин πολυτρόπος, в отличие от предыдущих параграфов, переведен не как «многостильность», а «многогональность». К этому обязывает контекст, в котором обсуждаются категории, связанные не со стилем, а с тональной организацией. Античная специальная литература дает много примеров, когда термин τρόπος обозначает как «стиль», так и «тональность». Такие полисемантические варианты этого слова приведены в издании: Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. III. С. 397–398.

Для понимания этой разницы в рамках конкретного музыкального материала наш современник может сравнить эти два типа ладовых разновидностей с аналогичными двумя формами октавной ладовой организации. При таком сопоставлении «малострунность» может быть представлена 7-звучной диатонической октавной системой, а «многострунность» – ее хроматической формой, когда каждый из звуков, исключая тонику, может приобрести различные высотные варианты.

Тот же самый процесс проходил и с трехступенной тетрахордно-ладовой организацией, когда в ее основную диатоническую структуру ( $1\frac{1}{2}$  т. – 1 т. – 1 т.) внедрялись как хроматические, так и энгармонические образования. Ведь не случайно в данном параграфе упоминается в качестве идеала «малострунности» «трихорды» (τρίχορδα), то есть трехступенность. А ее расширение приводит к «многотональности» (πολυτρόπος), о которой упоминается в последнем предложении параграфа. Ведь количество ступеней и звуков ладово-тетрахордной организации является указателем на фундамент тональной системы, то есть на количество тональных образований. Ведь каждый звук лада способен стать исходным звуком конкретной тональности.

Такова, по бытовавшим в Античности представлениям, особенность архаичной музыки.

С общеисторической точки зрения это обычная оценка музыкальной культуры ранних исторических периодов, которая осуществляется при сопоставлении с музыкальным искусством значительно более поздних эпох.

## § 19.

Ὅτι δ' οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπέιχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ, φανερὸν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κροῦσει γινομένη χρῆσις·

οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρὰ τὴν κεχρησθῆναι συμφώνως μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν·

ἀλλὰ δῆλον ὅτι τὸ τοῦ κάλλους ἦθος, ὃ γίνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξάιρεσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἴσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάξεν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην.

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης· καὶ γὰρ ταύτη πρὸς μὲν τὴν κροῦσιν ἐχρῶντο, καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως, καὶ πρὸς μέσην συμφώνως·

κατὰ δὲ τὸ μέλος οὐκ ἐφαίνετο αὐτοῖς οἰκεία εἶναι τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ.

Οὐ μόνον δὲ τοῦτοις, ἀλλὰ καὶ τῇ συνημμένων νήτη οὕτω κέχρηται πάντες· κατὰ μὲν γὰρ τὴν κροῦσιν αὐτὴν διεφώνουν πρὸς τε παρανήτην καὶ πρὸς παραμέσην καὶ πρὸς λιχανόν· κατὰ δὲ τὸ μέλος κἄν αἰσχυρῶς τῷ χρησαμένῳ ἐπὶ τῷ γινομένῳ δι' αὐτὴν ἦθει·

То, что древние не по незнанию пропускали «триту» в спондеическом стиле, становится ясно, [видя ее] применение в инструментальной музыке.

Ведь если бы они не знали ее, то никогда не применяли бы, используя симфонно к паргипате.

Но очевидно, что этос красоты, который возникает в спондеическом стиле при изъятии «триты», привел их чувство к переводению пения на паранэту, [минуя «триту»].

Та же самая речь и о нэте, поскольку ею они пользовались в инструментальной музыке диафонно с паранэтой и симфонно с месой.

Но в пении она не казалась им родственной спондеическому стилю.

Не только этими [звуками], но и нэтой [тетрахорда] соединенных все пользуются таким образом: в инструментальной музыке она диафонировала с паранэтой, парамесой и лиханосом, а в пении ее применением уродуется *этос*.

δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶν Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνοεῖτο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ τῶν ἀκολουθησάντων ἐκεῖνω· ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς Μητροφίοις καὶ ἔν τισι τῶν Φρυγίων.

Δῆλον δὲ καὶ τὸ περὶ τῶν ὑπάτων, ὅτι οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο ἐν τοῖς Δωρίοις τοῦ τετραχόρδου τούτου·

αὐτίκα ἐπὶ τῶν λοιπῶν τόνων ἔχρωντο, δηλονότι εἰδότες·

διὰ δὲ τὴν τοῦ ἦθους φυλακὴν ἀφήρουν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου, τιμῶντες τὸ καλὸν αὐτοῦ.

Из фригийских [мелодий] явно следует, что она была известна Олимпу, и тем, кто следовал ему [в искусстве].

Ведь они пользовались ею не только в инструментальной музыке, но и в пении «метроев»<sup>109</sup>, а также в некоторых фригийских [мелодиях].

Очевидно, и в отношении [тетрахорда] нижних, что [его] не по незнанию пропускали в дорийских [тональностях] этого тетрахорда.

Например, он применялся в остальных тональностях, что очевидно для знающих [дело].

Но для сохранения этоса они изымали [тетрахорд нижних] из дорийской тональности, уважая ее красоту.

## КОММЕНТАРИИ

Как представляется, это один из самых сложных для понимания параграфов, что обусловлено как его содержанием, так и терминологией. Но к обсуждению содержания невозможно приступить, пока не будет установлен термин, семантика которого соответствует замыслу автора. Поэтому начальная задача состоит в том, чтобы из обширного свода значений выбрать тот, который соответствует смысловому ракурсу параграфа.

В нем сопоставляются два вида музыки. Один из них представлен общеизвестным и многоликим термином τὸ μέλος («мелос»), а другой – как ἡ κροῦσις («крусис»). Трактовка второго из них не вызывает никаких сомнений, поскольку это разновидность существительного τὸ κρούμα («крума»), происшедшего от глагола κρούειν («ударять», «бряцать»). Для всех, кто изучает античную музыкальную культуру, совершенно очевидно, что это обозначение древнеэллинической инструментальной музыки, созданной как для струнных, так и духовых инструментов.

Поэтому все говорит о том, что если одна из противопоставляемых разновидностей музыки – «инструментальная», то другая должна быть вокальной. Иначе говоря, термин τὸ μέλος («мелос») в данном случае обозначает пение. Аристоксен подтверждал одно из возможных таких значений термина τὸ μέλος («мелос»), когда писал (*Aristox. Elem. harm. P. 42*), что необходимо

...θεωρία περὶ μέλους παντὸς μουσικοῦ τοῦ γιγνομένου ἐν φωνῇ τε καὶ ὄργανοις.

...рассмотрение всего музыкального «мелоса», возникающего в голосе и инструментах.

Первый раздел комментируемого параграфа посвящен описанию одной своеобразной особенности «спондеического стиля» (ὁ σπονδειακὸς τρόπος).

<sup>109</sup> «Метроа» (τὰ μητρῶα [μέλη] – буквально: «материнские [мелосы]») – древнеэллиническая инструментальная музыка, посвященная фригийской богине Великой Матери богов Кибеле, считавшейся в языческом пантеоне матерью всего живущего на земле.

Как уже указывалось<sup>110</sup>, это один из культовых стилей, о котором сохранились лишь эстетико-религиозные критерии типа «жертвенный» (ἐπιβώμιον) или «посвятительный» (τελεστήριον) стиль.

А об особенностях его музыкального материала до нас дошла фактически только единственная краткая информация, которая лишь косвенно соотносится с музыкальными особенностями «спондея». Это сведения, указывающие на то, что якобы в нем часто звучали два характерных интервала. Один из них назывался «экбола» (ἡ ἐκβολή), отличавшийся величиной в пять «диесисов», а другой – «эклисис» (ἡ ἔκλυσις) – размерами в три «диесиса».

Но, как уже указывалось<sup>111</sup>, согласно свидетельству Теона Смирнского (*Theon. Smyrn. P. 55*), в античной традиции термин «диесис» зачастую функционировал в двух значениях: либо как четвертитоновый интервал, либо как полутоновый. Следовательно, если «экбола» рассматривалась как сумма 5 четвертитонов, то это был интервал, величиной превышавшей тон на четверть тона. А при полутоновой трактовке «диесиса» – он был равен  $2\frac{1}{2}$  тона, то есть соответствовал кварте. Интервал же, называвшийся «эклисис», при четвертитоновом понимании «диесиса» составлял величину, меньшую тона на четверть, а при полутоновой трактовке «диесиса» – интервал в полтора тона.

Эти сведения необходимо сопоставить с содержанием комментируемого параграфа. В дошедшем до нас его тексте сказано, что в вокальной музыке при исполнении песнопений «спондеического стиля» пропускали «триту», то есть ступень II двух ладово-тетрахордных образований: «тетрахорда соединенных» в «тетрахорда отделенных». Здесь нетрудно увидеть нечто похожее на подражание методу Олимпа, который был зафиксирован в § 11 и представлен как «открытие» энгармонического лада путем пропуска «лиханоса», ступени III ладово-тетрахордного образования.

Вместе с тем анализ показал, что при пропуске «триты» между «паранэтой» и «месой» в одном тетрахорде, а также между «паранэтой» и «парамесой» в другом тетрахорде не получается ни один интервал из тех, которые были бы равны «экболе» и «эклисису»:

			
меса	трита	паранэта	нэта
I	II	III	I

Тетрахорд соединенных

			
парамеса	трита	паранэта	нэта
I	II	III	I

Тетрахорд отделенных

<sup>110</sup> См. гл. I, §1, сектор «б».

<sup>111</sup> См. гл. III., сноску 15.

Причем, такой же вывод касается не только диатонической формы лада, которая отражена в данной таблице, но и во всех других – как в хроматической, так и в энгармонической.

Если же подходить к информации текста с точки зрения ладовой функциональности, то отказ от триты – это избавление от самого активного неустоя ладового образования, который представляет собой «вводнотоновое» притяжение к основному ладовому устою. Следовательно, трудно понять, как в тех разделах музыкальной формы, которые ныне называются «кадансами», осуществлялись заключительные интонации.

Тот же вывод можно сделать в отношении содержания заключительной части параграфа, в которой сообщается, что «тетрахорд нижних» исключался из дорийских тональностей. А это можно понимать как изъятие данного тетрахорда не только из «дорийской тональности», но также и из «гиподорийской» и «гипердорийской». К сожалению, в тексте Псевдо-Плутарха не объясняется причина такого «изъятия», поскольку в настоящее время этому невозможно найти объяснение.

Поэтому перед музыкальным антиковедением стоит задача выяснить, что произошло с текстом данного параграфа: либо проведенный анализ ошибочен, либо Псевдо-Плутарх запутался, либо что-то случилось с рукописным текстом параграфа.

## § 20.

Οἷόν τι καὶ ἐπὶ τῶν τῆς τραγωδίας ποιητῶν·

τῷ γὰρ χρωματικῶ γένει καὶ τῷ <ποικίλῳ> ῥυθμῶ τραγωδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται,

κιθάρα δὲ πολλαῖς γενεαῖς πρεσβύτερα τραγωδίας οὐσα ἐξ ἀρχῆς ἐχρήσατο.

Τὸ δὲ χρῶμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς ἀρμονίας, σαφές·

δεῖ γὰρ δηλονότι κατὰ τὴν τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως ἔντευξιν καὶ χρῆσιν τὸ πρεσβύτερον λέγειν, κατὰ γὰρ αὐτὴν τὴν τῶν γενῶν φύσιν οὐκ ἔστιν ἕτερον ἑτέρου πρεσβύτερον.

Εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀλεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἀρά γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἶη;

Ὁ γὰρ αὐτὸς καὶ Παγκράτην ἂν εἴποι ἀγνοεῖν τὸ χρωματικὸν γένος· ἀπείχετο

Нечто подобное [нужно сказать] и о творцах трагедий.

Хроматическим ладом и сложным ритмом<sup>112</sup> трагедия не пользовалась до сегодняшнего [дня].

Кифара же, которая древнее трагедий на несколько поколений, пользовалась [им] с древности.

Ясно, что хроматика является более древней, чем [эн]гармония.

Однако, очевидно, необходимо сказать, что при обсуждении человеческой природы и использования [понятия] «более старше», согласно самой природе ладов, не бывает одного более старшего, чем другой.

Если бы кто-то указал, что Фриних и Эсхил по незнанию не допускали хроматику, то это было бы нелепостью?

Ведь тогда он<sup>113</sup> мог бы сказать, что и Панкрат<sup>114</sup> не знал хроматического

<sup>112</sup> Издатель Ф. Лассерре (р. 119) посчитал ποικίλῳ лишним в тексте. Однако с этим трудно согласиться, так как без данного слова непонятно, о каком ритме идет речь, и в результате получается: «хроматический лад и ритм». Но хроматического ритма не знает ни теория, ни история музыки.

<sup>113</sup> То есть «кто-то», указанный в предыдущем предложении.

<sup>114</sup> Панкрат (Παγκράτης) – древнеэллинический драматург, живший после Пиндара и Симонида.

γὰρ καὶ οὗτος ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τούτου, ἐχρήσατο δ' ἔν τισιν·

οὐ δι' ἄγνοίαν οὖν δηλονότι, ἀλλὰ διὰ τὴν προαίρεσιν ἀπείχετο ἐξήλου γούν, ὡς αὐτὸς ἔφη, τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸ ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν.

лада, ибо он не допускал [его] в большинстве случаев, но пользовался [им лишь] в некоторых [спектаклях].

Очевидно, он избегал [его] не по незнанию, а по свободному решению.

Как он сам сказал, он следовал пиндаровскому и симонидовскому<sup>115</sup> стилям и вообще тому, что ныне называется стариной.

## КОММЕНТАРИИ

Когда автор после изложения предыдущего параграфа утверждает, что теперь «нечто подобное [нужно сказать] и о творцах трагедий», то сразу же возникает предположение, что содержание нового параграфа, как и предыдущего, посвящено попытке представить структуру музыкального материала. Ведь в изложении § 19 был задуман такой же эксперимент. Однако знакомство с § 20 показывает, что он посвящен хроматическому ладу, но о его структуре не сказано ни слова.

Более того, этот параграф мог быть озаглавлен как «Антихроматическая история». Действительно, все его содержание направлено не на то, чтобы рассмотреть все недостатки этого лада, поскольку это мнение представлено как общеизвестное и не требующее доказательств. Весь контекст содержания связан с фактами и событиями, которые являются следствием негативного отношения к хроматике.

Автор этого текста, как приверженец архаичных музыкальных традиций, сообщает, что хроматический лад и сложный ритм стали применяться в трагедиях только «сегодня» (τήμερον). Ведь, по его мнению, древняя музыка была высококачественной и поэтому в ней не могло существовать подобное ладовое образование. Правда, с его точки зрения, музыка, создававшаяся в древности для лиры, могла быть хроматической. Но это не относится к такому важному жанру, как трагедия. Автор убежден, что хроматика появилась только во время его жизни, поскольку, по его мнению, современная музыка деградирует.

Безусловно, это аргументация одного из самых распространенных в Античности ретроградных эстетических воззрений.

Далее в тексте параграфа утверждается, что хроматика древнее энгармонии, и почти сразу же излагается весьма важное воззрение, согласно которому не бывает ладов, которые старше, чем другие. Трудно сказать, чем вызвано такое противоречие, поскольку в тексте трактата неоднократно сообщается, например, что хроматика древнее энгармонии. Даже если это два различных мнения, заимствованные из разных источников, то автор трактата «О музыке», при сведении их в один параграф, должен был высказать свою позицию. Однако по какой-то причине этот фрагмент остался «апорией»<sup>116</sup>.

В заключении данного параграфа приводятся имена драматургов, которые сознательно отказались от использования хроматического лада в своих произведениях.

<sup>115</sup> Симонид Кеосский – поэт VI в. до н. э.

<sup>116</sup> Как известно, в античной философии «апория» (ἡ ἀπορία) – «логическое затруднение», «непреодолимое противоречие».

Эта заключительная часть параграфа ясна и не требует комментариев, кроме проявляющегося здесь воззрения Псевдо-Плутарха: он искренно верил, как и многие другие его современники, что музыка к трагедиям сочиняли сами драматурги. Хотя ни одного свидетельства, подтверждающего это, нет. Такая точка зрения – следствие все той же архаичной традиции, обусловленной гегемонией текста в музыкально-поэтических жанрах<sup>117</sup>.

## § 21.

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ Τυρταίου τε τοῦ Μαντινέως καὶ Ἀνδρέα τοῦ Κορινθίου καὶ Θρασύλλου τοῦ Φλιασίου καὶ ἑτέρων πολλῶν, οὓς πάντας ἴσμεν διὰ προαίρεσιν ἀπεσχημένους χρώματός τε καὶ μεταβολῆς καὶ πολυχωρδίας καὶ ἄλλων πολλῶν ἐν μέσῳ ὄντων ῥυθμῶν τε καὶ ἀρμονιῶν καὶ λέξεων καὶ μελοποιίας καὶ ἑρμηνείας.

Αὐτίκα Τηλεφάνης ὁ Μεγαρικὸς οὕτως ἐπολέμησε ταῖς σύριγγιν, ὥστε τοὺς ἀύλοποιούς οὐδ' ἐπιθεῖναι πάποτ' εἶασεν ἐπὶ τοὺς αὐλοὺς, ἀλλὰ καὶ τοῦ Πυθικοῦ ἀγῶνος μάλιστα διὰ ταῦτ' ἀπέστη.

Καθόλου δ' εἴ τις τῷ μὴ χρῆσθαι τεκμαιρόμενος καταγνώσεται τῶν μὴ χρωμένων ἄγνοιαν, πολλῶν ἂν τι φθάνοι καὶ τῶν νῦν καταγινώσκων·

οἷον τῶν μὲν Δωριωνίων τοῦ Ἀντιγεनिδείου τρόπου καταφρονούντων, ἐπειδήπερ οὐ χρῶνται αὐτῷ, τῶν δ' Ἀντιγεनिδείων τοῦ Δωριωνίου διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν· τῶν δὲ κιθαρωδῶν τοῦ Τιμοθείου τρόπου, σχεδὸν γὰρ ἀποπεφοιτήκασιν εἰς τε τὰ κατατύμματα καὶ εἰς τὰ Πολυείδου ποιήματα.

Πάλιν δ' αὖ εἴ τις καὶ περὶ τῆς ποικιλίας ὀρθῶς τε καὶ ἐμπείρως ἐπισκοποίη, τὰ τότε καὶ τὰ νῦν συγκρίνων, εὖροι ἂν ἐν χρήσει οὖσαν καὶ τότε τὴν ποικιλίαν·

Та же самая речь и о Тиртее из Мантинеи, Андрее с Коринфа, Трасилле из Флиунта<sup>118</sup> и о многих других, которые все по свободному выбору воздерживались от хроматики, модуляции, многострунности и многих других существующих в центре ритмов, стилей, текстов, «мелопеи» и [прочих] категорий<sup>119</sup>.

Телефан Мегарский так противился сирингам<sup>120</sup>, что никогда не позволял «авлопиям»<sup>121</sup> проделывать [их] в авлосах, но из-за этого часто отказывался от пифийского агона.

Вообще же, если кто-то, указывая на неиспользование [чего-то], порицает в незнании тех, кто не использует [это], то можно было бы порицать, прежде всего, многих современников.

Например, «дорионовцев», пренебрегающих «антигенидовым» стилем, поскольку они не пользуются им, и по той же причине [порицают] антигенидовцев, [пренебрегающих стилем] дорионовцев, [а также] кифародов, [пренебрегающих] стилем Тимофея [Милетского], ибо они увлеклись «кататиммами» и сочинениям Полиида<sup>122</sup>.

Наоборот, если кто-то рассматривает вопрос о трудности справедливо и по опыту, сопоставляя «тогда» и «теперь», то трудность обнаружится и в использовании «тогда».

<sup>117</sup> Античные свидетельства, доказывающие, что творцами музыки для трагедий были музыканты, см. в изд.: Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. II. СПб., 2019. С. 397–414.

<sup>118</sup> Это три композитора неизвестного времени, упоминающиеся только в трактате Псевдо-Плутарха.

<sup>119</sup> Буквально; «разъяснений», «объяснений», «истолкований».

<sup>120</sup> О значении этого термина в данном контексте см. далее.

<sup>121</sup> «авлопий» (ὁ αὐλοποιός) – мастер по изготовлению авлосов.

<sup>122</sup> Об этом композиторе и о жанре «кататимма» упоминается только в данном источнике. Предполагаемая особенность этого жанра изложена в изд.: Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. II. С. 969.



τῆ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ οὕσῃ, ποικιλιώτερα ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί·

ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουσματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλιώτερα ἦν· οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομαθεῖς, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι.

Δῆλον οὖν ὅτι οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν ἀπέιχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν.

Καὶ τί θαυμαστόν; πολλὰ γὰρ καὶ ἄλλα τῶν κατὰ τὸν βίον ἐπιτηδευμάτων οὐκ ἀγνοεῖται μὲν ὑπὸ τῶν χρωμένων, ἀπηλλοτριώται δ' αὐτῶν τῆς χρείας ἀφαιρεθείσης διὰ τὸ εἰς ἕνια ἀπρεπὲς δεδειγμένον.

Ведь при существующем [ныне] разнообразии ритмопеи, древние пользовались [еще] более разнообразными [их образцами].

Ибо тогда, цenia ритмическое разнообразие, и инструментальные средства выразительности были более искусными. Ныне же [есть] любители науки, а тогда – любители ритма.

Следовательно, [ясно], что древние не по неведению, а по свободному выбору отказывались от ломаных мелосов.

И разве [это] удивительно? Среди [всяческих] занятий благодаря их использованию известны и многие другие, но они изгоняются [из обихода], поскольку от их использования избавляются из-за указанной [их] неуместности.

## КОММЕНТАРИИ

Фактически данный параграф является продолжением предыдущего, так как в нем сообщается о тех творческих работниках, которые сознательно отказываются от использования хроматического лада. Я называю их «творческими работниками», поскольку ничего не известно о сфере их деятельности.

Следует обратить внимание, что здесь к «дефектам» хроматического лада добавляется еще ряд категорий, которые служат критериями в ретроградной эстетической оценке музыкального материала. Если «многострунность» уже обсуждалась, то совершенно новым в этом комплексе неприемлемых для поклонников древней музыки объектов оказывается «модуляция» (ἡ μεταβολή). Вряд ли следует сомневаться, что эта идея высказана тем, кто был достаточно осведомлен в вопросах музыки, поскольку обычный слушатель даже мог не подозревать о существовании такого феномена. Сюда же, к «порокам» музыки, автор в конце параграфа дополняет неприемлемость такой мелодической формы, которую в Античности называли «мелос ломаный» (τὸ μέλος κεκλασμένον). Так определяли мелодию, изобилующую фиоритурами и мелисмами. По сравнению с «обычными» мелодическими разновидностями она представлялась «ломаной», поскольку была наполнена «опевающими» звуками, располагавшимися выше и ниже «основных».

Сюда же следует добавить сообщение о том, что древнеэллинический авлет времен Александра Македонского Телефан Мегарский (Τηλεφάνης ὁ Μεγαρικός)<sup>123</sup> противился использованию «сиринга». Но в данном случае речь идет не о популярном среди пастухов инструменте, а о названии самого верхнего и ближайшего к трости отверстия авлоса. Именно в этом значении упоминается «сиринга» у Аристоксена (*Aristox. Elem. harm. P. 27*), когда он хочет указать

<sup>123</sup> Мегара (τὰ Μέγαρα) – главный город Мегариды, области между Коринфским и Саронским заливами.

...καὶ κατασπασθείσης γε τῆς σύριγγος ὁ τοῦ συρίττοντος ὀξύτατος.

...самый высокий [звук авлоса], полученный от закрытия сиринги.

Это было одно из устройств авлоса, способствовавшее расширению его диапазона, что подтверждается фрагментом из трактата Псевдо-Аристотеля ([*Aristot.*] *De audib.* 804 a 14–16):

Κὰν κατασπάσῃ τις τὰς σύριγγας, κὰν δὲ ἐπιλάβῃ, παμπλείων ὁ ὄγκος γίγνεται τῆς φωνῆς διὰ τὸ πλῆθος τοῦ πνεύματος.

А если кто-то будет закрывать и зажимать «сиринги», то из-за [большого] количества дыхания получится большой диапазон звучания.

Очевидно, на пифийских конкурсах музыканты пользовались самыми лучшими авлосами, а в том числе и обладающими указанной «сирингой». Именно поэтому, по сообщению Псевдо-Плутарха, Телефан Мегарский вынужден был отказаться от участия в этих соревнованиях.

Таким образом, в комментируемом параграфе достаточно полно охарактеризованы эстетические воззрения приверженцев древней музыки, которые убеждены, что по-настоящему хорошая музыка должна быть лишена:

хроматического лада,

всех разновидностей модуляции (тональной, ладовой и др.),

объединения ладовых разновидностей («полихордия»),

фиоритур и мелисмов,

сложной ритмики,

различных нововведений в инструменты, расширяющих их технические и художественные возможности.

Очевидно, это только самые основные из требований, предъявлявшихся к музыке.

Заключительный комментарий к этому параграфу связан с одним из многочисленных «белых пятен», из-за которого невозможно понять весьма важную информацию, содержащуюся в тексте Псевдо-Плутарха. Она посвящена двум противоположным художественным направлениям в музыкальном искусстве. Сторонники одного из них назывались «дорионовцами», а другие «антигенидовцами». Все говорит о том, что это поклонники и приверженцы стилей, созданных неким Дорионом (Δωρίων) и Антигенидом (Ἀντιγενεΐδης).

О первом из них известно только, что это древнеэллинический *авлет* IV в. до н. э., отмеченный как участник празднества при дворе Филиппа Македонского, проводившегося после битвы при Херонее (338 г. до н. э.). В одном из источников сообщается (*Athen.* X 435b, § 46), что Филипп

...καλεῖν δ' ἐκέλευε τὰς ἀθλητρίδας καὶ Ἄριστονίκον τὸν κιθαρωδὸν καὶ Δωρίωνα τὸν ἀθλητὴν καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς εἰθισμένους αὐτῷ συμπίνειν.

...повелел призвать авлетисток, кифарода Аристоника, авлета Дориона и других, приближенных к нему, для участия в совместном пиршестве.

А время жизни древнеэллинического авлета и композитора Антигенида Фиванского определяется по Александру Македонскому. Подлинный Плутарх Херонейский сообщает (*Plut.* *De Al. fort.* II 2 335a):

Καὶ γὰρ αὐτός, Ἀντιγενίδου ποτὲ τὸν ἀρμάτειον αὐλοῦντος νόμον, οὕτω παρέστη καὶ διεφλέχθη τὸν θυμὸν ὑπὸ τῶν μελῶν, ὥστε τοῦς ὄπλοις ἄξας ἐπιβαλεῖν τὰς χεῖρας ἐγγύς παρακειμένους...

Когда Антигенид однажды авлировал «гарматийский [ном], Александр] так воодушевился и воспламенился духом музыки, что бросился к лежащему рядом оружию, схватив [его] руками...

Фактически это все, что известно об этих музыкантах. Поэтому их творческий конфликт пока остается вне досягаемости музыкального анти-коведения.

## § 22.

Ὅτι δ' ὁ Πλάτων οὐτ' ἀγνοία οὐτ' ἀπειρία  
τάλλα παρητήσατο, ἀλλ' ὡς οὐ πρόποντα  
τοιαύτη πολιτεία <δείξαντες>, δείζομεν  
ἐξῆς ὅτι ἔμπειρος ἀρμονίας ἦν.

Ἐν γοῦν τῇ Ψυχογονίᾳ τῇ ἐν τῷ Τιμαίῳ  
τὴν τε περὶ τὰ μαθήματα καὶ μουσικὴν  
σπουδὴν ἐπεδείξατο ὧδέ πως:

«Καὶ μετὰ ταῦτα συνεπλήρου τὰ τε  
διπλάσια καὶ τὰ τριπλάσια διαστήματα,  
μοίρας τ' ἐκείθεν ἀποτέμνων καὶ τιθεὶς  
εἰς τὸ μεταξὺ τούτων, ὥστ' ἐν ἐκάστῳ δι-  
αστήματι δύο εἶναι μεσότητας».

Ἄρμονικῆς γὰρ ἦν ἐμπειρίας τοῦτο τὸ  
προοίμιον, ὡς αὐτίκα δείζομεν.

Τρεῖς εἰσι μεσότητες αἱ πρῶται, ἀφ' ὧν  
λαμβάνεται πᾶσα μεσότης, ἀριθμητικῆ,  
ἀρμονικῆ, γεωμετρικῆ.

Τούτων ἡ μὲν ἴσῳ ἀριθμῷ ὑπερέχει καὶ  
ὑπερέχεται, ἡ δ' ἴσῳ λόγῳ, ἡ δ' οὔτε λόγῳ  
οὔτ' ἀριθμῷ.

Ὅ τοίνυν Πλάτων τὴν ψυχικὴν ἀρμονίαν  
τῶν τετάρων στοιχείων καὶ τὴν αἰτίαν  
τῆς πρὸς ἄλληλα ἐξ ἀνομοίων συμφωνίας  
δείξει ἀρμονικῶς βουληθεὶς, ἐν ἐκάστῳ  
διαστήματι δύο μεσότητας ψυχικὰς  
ἀπέφηνε κατὰ τὸν μουσικὸν λόγον.

Τῆς γὰρ διὰ πασῶν ἐν μουσικῇ συμφωνί-  
ας δύο διαστήματα μέσα εἶναι συμ-  
βέβηκεν, ὧν τὴν ἀναλογίαν δείζομεν.

Ἦ μὲν γὰρ διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι λόγῳ  
θεωρεῖται, ποιήσει δ' εἰκόνοσ χάριν τὸν  
διπλάσιον λόγον κατ' ἀριθμὸν τὰ ἕξ καὶ  
τὰ δώδεκα, ἔστι δὲ τοῦτο τὸ διάστημα ἀφ'  
ὑπάτης μέσων ἐπὶ νῆτην διεζευγμένον.

То, что Платон не по незнанию или неопытности прошел мимо других [стилей], не<sup>124</sup> соответствующих [музыке] определенного государства, мы докажем тем, что он был сведущим в гармонии<sup>125</sup>.

В [трактате о] творении души, в «Тимее», он так демонстрирует [свое] усердие по математическим дисциплинам<sup>126</sup> и музыке:

«После этого он<sup>127</sup> заполнял двойные и тройные интервалы, отсекая оттуда еще доли и устанавливая их посередине, потому что в каждом интервале существует два средних члена»<sup>128</sup>.

Этим вступлением мы сразу покажем, что он был сведущим в гармонике.

Существуют три начальные средние, от которых получается любая средняя: арифметическая, гармоническая [или] геометрическая.

Среди них одна превышает и превышает-ся одним и тем же числом, другая – одной и той же пропорцией, а третья – ни пропорцией, ни числом.

Следовательно, Платон, стремясь гармонически указать душевную гармонию [посредством] четырех элементов и причину симфонии при отношениях неодинаковых [звуков], в каждом интервале представлены две средних в музыкальной пропорции.

Получается, что в музыке существуют два интервала внутри симфонии октавы, пропорцию которых мы представим [позже].

Ведь октава рассматривается в двойном отношении, а для примера двойное отношение в числах создадут 6 и 12, и это интервал от «гипаты» [тетрахорда] средних до «нэты» [тетрахорда] отделенных.

<sup>124</sup> Стилистика русского языка заставила отказаться от перевода ἀλλ' ὡς («а как»).

<sup>125</sup> О семантике этого термина в данном предложении см. далее.

<sup>126</sup> Pluralis τὰ μαθήματα дает основание для такого перевода.

<sup>127</sup> Подразумевается «демиург» (ὁ δημιουργός – «творец», «создатель»).

<sup>128</sup> Plat. Tim. 36a–b.

Ἦντων οὖν τῶν ἕξ καὶ δώδεκα ἄκρων, ἔχει ἢ μὲν ὑπάτη μέσων τὸν τῶν ἕξ ἀριθμόν, ἢ δὲ νήτη διεζυγμένον τὸν τῶν δώδεκα.

Λαβεῖν δὴ λοιπὸν χρὴ πρὸς τούτοις ἀριθμοὺς τοὺς μεταξὺ πίπτοντας, ὧν οἱ ἄκροι ὁ μὲν ἐπίτριτος, ὁ δ' ἡμιόλιος φανήσεται· εἰσὶ δ' ὁ τῶν ὀκτώ καὶ τῶν ἑννέα.

Τῶν γὰρ ἕξ τὰ μὲν ὀκτῶ ἐπίτριτα, τὰ δ' ἑννέα ἡμιόλια, τὸ μὲν ἐν ἄκρον τοιοῦτο, τὸ δ' ἄλλο τὸ τῶν δώδεκα, τῶν μὲν ἑννέα ἐπίτριτα, τῶν δ' ὀκτῶ ἡμιόλια.

Τούτων οὖν τῶν ἀριθμῶν ὄντων μεταξὺ τῶν ἕξ καὶ τῶν δώδεκα, καὶ τοῦ διὰ πασῶν διαστήματος ἐκ τοῦ διὰ τετάρων καὶ τοῦ διὰ πέντε συνεστῶτος, δῆλον ὅτι ἔξει ἢ μὲν μέση τὸν τῶν ὀκτῶ ἀριθμόν, ἢ δὲ παραμέση τὸν τῶν ἑννέα.

Τοῦτου γενομένου ἔξει ἢ ἡπάτη πρὸς μέσην ὡς παραμέση πρὸς νήτην διεζυγμένου· ἀπὸ γὰρ ὑπάτης μέσων διὰ τετάρων ἐπὶ μέσην, ἀπὸ δὲ παραμέσης ἐπὶ νήτην διεζυγμένου διὰ τετάρων· δῆλον δ' ἔτι καὶ ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεζυγμένου διὰ πασῶν.

Ἡ αὐτὴ δ' ἀναλογία καὶ ἐπὶ τῶν ἀριθμῶν εὐρίσκεται· ὡς γὰρ ἔχει τὰ ἕξ πρὸς τὰ ὀκτῶ,

οὕτω τὰ ἑννέα πρὸς τὰ δώδεκα, καὶ ὡς ἔχει τὰ ἕξ πρὸς τὰ ἑννέα, οὕτω τὰ ὀκτῶ πρὸς τὰ δώδεκα·

ἐπίτριτα γὰρ τὰ μὲν ὀκτῶ τῶν ἕξ τὰ δὲ δώδεκα τῶν ἑννέα, ἡμιόλιά τε τὰ μὲν ἑννέα τῶν ἕξ τὰ δὲ δώδεκα τῶν ὀκτῶ.

Ἄρκεσει τὰ εἰρημένα εἰς τὸ ἐπιδειχθῆναι ἦν εἶχε περὶ τὰ μαθήματα σπουδῆν καὶ ἐμπειρίαν Πλάτων.

Так как крайние [числа] 6 и 12, то «гипата» [тетра хорда] средних выражается числом 6, а «нэта» [тетра хорда] отделенных – 12.

Кроме того, необходимо взять соответствующие им [звуки] в числах, крайние из которых один покажет «эпитрит», а другой – «гемиолий», то есть 8 и 9.

Если 8 «эпитрит» к 6, а 9 [к 6] – «гемиолий», [если же] 1 крайний [член], а другой 12, то «эпитрит» – от 9, а «гемиолий» – от 8.

Так как эти числа существуют между 6 и 12, а интервал октавы состоит из кварты и квинты, то очевидно, что «меса» будет выражаться числом 8, а «парамеса» – 9.

Поскольку происходит [именно] это, то получается, что «гипата» относится к «месе», как «парамеса» относится к «нэте» [тетра хорда] отделенных, ибо от «гипаты» [тетра хорда] средних до «меси» – кварта, и кварта от «парамесы» до «нэты» [тетра хорда] отделенных. Очевидно также, что от «гипаты» [тетра хорда] средних до «нэты» [тетра хорда] отделенных – октава.

Та же самая пропорция обнаруживается в числах, ибо какое отношение 6 к 8, такое же 9 к 12, и какое отношение 6 к 9, такое же 8 к 12.

Ведь 8 от 6 и 12 от 9 – «эпитрит», а 9 от 6 и 12 от 8 – «гемиолий».

Указанные пропорции достаточны для демонстрации усердия и опытности Платона, которыми он обладал в математических науках.

## КОММЕНТАРИИ

Задача, которую поставил перед собой в данном параграфе автор текста, сводится к тому, чтобы показать: познания Платона в музыкальных стилях доказываются тем, что он вообще был основательно компетентен в музыке. Именно это содержание параграфа дало основание переводить ἡ ὄρμονία не как «стиль», а как «гармония», что обозначало в данном случае «музыку».

Выполняя поставленную перед собой задачу, автор пошел по общепринятому в Античности пути. Он выбрал из философского наследия Платона самый популярный его трактат «Тимей», привлекавший почти всеобщий

интерес и освещающий философское толкование космологии, физики и биологии. В этом же опусе обсуждаются некоторые вопросы знаменитой пифагорейской концепции «гармонии сфер». Согласно ее основным положениям, движение каждой планеты издает соответствующий звук, находящийся в определенных интервальных отношениях со звуками, издающимися другими планетами. Таким образом, изложенные в «Тимее» материалы были основаны на пифагорейской теории интервалов, в основе которой лежало их математическое выражение.

Эта теория на протяжении всей Античности пользовалась непререкаемым авторитетом, и основательное знание в этой области для всех современников свидетельствовало о компетентности в музыке, а значит и в музыкальных стилях. Поэтому автор трактата «О музыке» в качестве аргументов, свидетельствующих об осведомленности Платона в музыке, решил рассказать о его информированности в музыкально-математических «операциях», представленных в «Тимее».

С этой целью он выбирает из трактата Платона математические выражения самых распространенных интервалов – кварты, квинты и октавы, полученных пифагорейцами на «каноне» (ὁ κανών) – специально сконструированном примитивном струнном инструменте для опытов с «делением» струны.

Псевдо-Плутарх представляет октаву посредством традиционной удвоенной пропорции 6 : 12 и переносит ее в структуру музыкальной системы, где она соответствует двум звукам, находящимся на расстоянии октавы. Причем первый звук он представляет как число 6, а второй как 12:

6	12
	
«гипата» тетрахорда средних	«нэта» тетрахорда отделенных

Далее автор трактата «О музыке» привлекает внимание к кварте и квинте, но не к музыкальным их особенностям, а математическим, как это было принято в пифагорейской традиции. Пропорциональное выражение кварты 4 : 3 характеризовалось как «эпитрит» (ἐπίτριτος – «превышающий на треть»). А математическая форма квинты 3 : 2 – как «гемиолий» (ἡμιόλιος – «полуторный», то есть указывающий, что один член пропорции содержит второй полностью и еще половину второго).

Затем в тексте появляется математическое выражение интервала тона 8 : 9, полученное пифагорейцами как разница между пропорциями кварты и квинты. Но само название интервала не упоминается. Более того, числа этого математического отношения используются для показа возможности создания «эпитритной» и «гемиольной» пропорций. Так, например, 8 : 6 создает «эпитритную» форму (= 4 : 3), а 9 : 6 – «гемиольную» (3 : 2).

Аналогичные результаты автор демонстрирует при сопоставлении членов данной пропорции 8 : 9 с одним из чисел, создающих октавное отношение – 12. Итак, вновь образуется «эпитрит» – 12 : 9 (= 4 : 3) и «гемиолий» – 12 : 8 (= 3 : 2).

Таково основное содержание данного параграфа. В заключительном его предложении сказано: «Указанные пропорции достаточны для демонстрации усердия и опытности Платона, которыми он обладал в математических

науках». Псевдо-Плутарх словно забыл о той задаче, которую он обнаружил в начале параграфа, где стремился представить Платона как сведущего в музыке. Но при этом следует учитывать, что интервальная концепция пифагорейцев соотносилась не только с математическими дисциплинами, но и с теорией музыки.

## § 23.

Ὅτι δὲ σεμνὴ ἡ ἄρμονία καὶ θεῖόν τι καὶ μέγα, Ἀριστοτέλης ὁ Πλάτωνος ταυτὶ λέγει·

«Ἡ δ' ἄρμονία ἐστὶν οὐρανία, τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν καὶ δαιμονίαν·

τετραμερῆς δὲ τῇ δυνάμει πεφυκυῖα δύο μεσότητος ἔχει, ἀριθμητικὴν τε καὶ ἄρμονικὴν·

φαίνεται τε τὰ μέρη αὐτῆς καὶ τὰ μεγέθη καὶ αἱ ὑπεροχαὶ κατ' ἀριθμὸν καὶ ἰσομετρίαν·

ἐν γὰρ δυσὶ τετραχόρδοις ρυθμίζεται τὰ μέλη».

Ταῦτα μὲν τὰ ῥητά.

Συνεστάναι δ' αὐτῆς· τὸ σῶμα ἔλεγεν ἐκ μερῶν ἀνομοίων, συμφωνούντων μέντοι πρὸς ἄλληλα,

ἀλλὰ μὴν καὶ τὰς μεσότητος αὐτῆς κατὰ τὸν ἀριθμητικὸν λόγον συμφωνεῖν.

Τὸν γὰρ νέατον πρὸς τὸν ὑπατον ἐκ διπλασίου λόγου ἡρμοσμένον τὴν διὰ πασῶν συμφωνίαν ἀποτελεῖν·

ἔχει γάρ, ὡς προείπομεν, τὸν νέατον δώδεκα μονάδων, τὸν δ' ὑπατον ἕξ, τὴν δὲ παραμέσην, συμφωνοῦσαν πρὸς ὑπάτην καθ' ἡμιόλιον λόγον, ἑννέα μονάδων, τῆς δὲ μέσης ὀκτὼ εἶναι μονάδας ἐλέγομεν.

Συγκεῖσθαι δὲ διὰ τούτων τῆς μουσικῆς τὰ κυριώτατα διαστήματα συμβαίνει,

τό τε διὰ τεττάρων ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον λόγον καὶ τὸ διὰ πέντε ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν ἡμιόλιον λόγον καὶ τὸ διὰ πασῶν ὃ ἐστὶ κατὰ τὸν διπλάσιον,

ἀλλὰ γὰρ καὶ τὸν ἐπόγδοον σφῆζεσθαι ὅς ἐστι κατὰ τὸν τονιαῖον λόγον.

О том, что гармония – [это нечто] важное, божественное и великое, говорит о ней Аристотель, ученик Платона:

«Гармония – это небесное [явление, обладающее] божественной, прекрасной и необыкновенной природой.

По значению она четырехчленная<sup>129</sup>, создавшая два средних члена – арифметический и гармонический.

Оказывается, что ее члены – [это] величины, а также превышения по числу и равновеликости.

Ведь она<sup>130</sup> организует мелосы в двух тетра хордах».

Таковы слова [Аристотеля].

Представляя [гармонию], он сказал, что [ее] тело [состоит] из неодинаковых частей, однако согласующихся друг с другом.

[Он] также [утверждал], что средние ее [члены] согласуются в арифметической пропорции.

Так, «нэта» по отношению к «гипате», гармонизованная в двойной пропорции, создает симфонию октавы.

Ибо, как мы прежде сказали, «нэта» выражается 12 единицами, а «гипата» – 6, «парамеса» же, согласующаяся с «гипатой» в гемиольной пропорции, [выражается] 9 единицами, тогда как «меса» – 8 указанными единицами.

Получается [так], что из этих [чисел] составляют самые основные интервалы музыки:

кварта выражается «эпитритной» пропорцией, квинта – «гемиольной» пропорцией и октава – удвоенной [пропорцией].

Но существует еще «эпогдоос», который представляет тоновую пропорцию.

<sup>129</sup> Как покажет дальнейший текст, τὰ μέρη нередко используются в значении «члены» пропорции.

<sup>130</sup> То есть «гармония».

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф фактически продолжает излагать тематику, освещавшуюся в предыдущем. Очевидно, это обусловлено желанием показать, что указанная интервально-математическая концепция продолжала активно изучаться и в постплатоновский период. Поэтому автор трактата обращается к личности ученика Платона – знаменитого Аристотеля и вновь повторяет основные формы интервальных пропорций, обсуждавшиеся в предыдущем параграфе.

Единственное новое, касающееся непосредственно музыкальных аспектов данного параграфа, – это утверждение, что гармония «организует мелодии в двух тетра хордах». Как известно, во времена Аристотеля музыкальная система состояла из большего числа тетра хордов. Но в данном случае были выбраны только два тетра хорда. Причем не «соединенные», где верхний звук низкого тетра хорда являлся одновременно нижним звуком более высокого тетра хорда, что в целом создавало гептахордную систему. В тексте представлено два тетра хорда, отделенных друг от друга интервалом тона, поскольку они образовывали октахордную систему, крайние звуки которой составляли октаву. А это был тот интервал, который нужно было продемонстрировать в пропорциональной форме.

Кроме того, в заключении данного параграфа интервал тона представлен пропорцией 9 : 8 вместе со своим обозначением – «эпогдоос» (ἐπόγδοος – «содержащий целое и одну восьмую часть»).

А в основном данный параграф по своей тематике практически ничем не отличается от предыдущего.

### § 24.

Σινέστικε δὲ φυσικώτατα ἕκ τε τῆς ἀπειροῦ καὶ περαινούσης καὶ ἐκ τῆς ἀρτιοπερίσσου φύσεως καὶ αὐτὴ καὶ τὰ μέρη αὐτῆς πάντα.

Αὐτὴ μὲν γὰρ ὅλη ἀρτία ἐστὶ, τετραμερῆς οὖσα τοῖς ὄροι· τὰ δὲ μέρη αὐτῆς καὶ οἱ λόγοι ἀρτιοὶ καὶ περισσοὶ καὶ ἀρτιοπέρισσοι·

τὴν μὲν γὰρ νεάτην ἔχει ἀρτίαν ἐκ δώδεκα μονάδων, τὴν δὲ παραμέσην περισσὴν ἐξ ἑννέα μονάδων, τὴν δὲ μέσην ἀρτίαν ἐξ ὀκτώ μονάδων, τὴν δ' ὑπάτην ἀρτιοπέρισσον ἐξ μονάδων οὖσαν.

Οὕτω δὲ πεφυκυῖα αὐτὴ τε καὶ τὰ μέρη αὐτῆς πρὸς ἀλληλα ταῖς ὑπεροχαῖς τε καὶ τοῖς λόγοις, ὅλη θ' ὅλη καὶ τοῖς μέρεσι συμφωνεῖ.

Все ее<sup>131</sup> самые естественные [части] составлены из беспредельной и завершенной ее природы, а также образованные из четных и нечетных чисел, [как] и все ее части.

Вся она [представляется] четной, являясь четырехчастной по членам, а [сами] ее члены – четные, нечетные и составленные из четных и нечетных чисел.

Ведь она обладает четной «нэтой» из 12 единиц, нечетной «парамесой» из 9 единиц, четной «месой» из 8 единиц и «гипатой» из 6 единиц, образованной из четных и нечетных единиц.

Таким образом, возникшая она и её части по своим взаимным превышениям и пропорциям согласуют целое с целым и с частями.

## КОММЕНТАРИИ

Вряд ли кто-то будет сомневаться в том, что этот параграф не требует комментариев, поскольку он представляет собой продолжение тематики

<sup>131</sup> То есть «гармонии» в значении «музыки».

предыдущих двух параграфов и не вносит ничего нового даже в изложенные там аспекты пифагорейской концепции интервалов.

## § 25.

Ἄλλὰ μὴν καὶ αἱ αἰσθήσεις αἱ τοῖς σώμασιν ἐγγινόμεναι διὰ τὴν ἁρμονίαν, αἱ μὲν οὐράνιαι <καὶ> θεῖαι οὐδ᾽ αἶ, μετὰ θεοῦ τὴν αἴσθησιν παρεχόμεναι τοῖς ἀνθρώποις,

ὅψις τε καὶ ἀκοή, μετὰ φωνῆς καὶ φωτὸς τὴν ἁρμονίαν ἐπιφαίνουσι·

καὶ ἄλλαι δ' αὐταῖς ἀκόλουθοι, ἢ αἰσθήσεις, καθ' ἁρμονίαν συνεστάσι·

πάντα γὰρ καὶ αὐταὶ ἐπιτελοῦσιν οὐκ ἄνευ ἁρμονίας, ἐλάττους μὲν ἐκείνων οὐδ᾽ αἶ, οὐκ ἄπο δ' ἐκείνων·

ἐκείναι γὰρ ἅμα θεοῦ παρουσίᾳ παραγινόμεναι τοῖς σώμασι κατὰ λογισμὸν ἰσχυράν τε καὶ καλὴν φύσιν ἤχουσι.

Конечно, возникающие в жизни посредством гармонии чувства, будучи небесными и божественными, вызывают у людей с помощью божества [соответствующие] чувства,

зрение и слух выявляют гармонию посредством звука и света.

Другие же, следуя за ними, знакомятся с чувствами посредством гармонии.

Ведь они завершают [осмысление] всего не без гармонии, хотя они<sup>132</sup> слабее их и не от них [зависит восприятие].

Они оба<sup>133</sup> появляются у людей в присутствии божества, согласуясь с разумом, а также обладая могущественной и прекрасной природой.

## КОММЕНТАРИИ

В этом небольшом параграфе автор намеревается познакомить читателя с процессом восприятия художественных произведений. Очевидно, речь идет не только о музыке. Во всяком случае, автор уверен, что люди знакомятся с чувством, вызываемым музыкальным произведением, посредством его «гармонии». Скорее всего, в данном контексте под термином «гармония» подразумевается организация музыкального материала. Трудно сказать, какое содержание Псевдо-Аристотель вкладывал в такое понимание «гармонии». Очевидно, это была ладовая и тональная системы, ритмика и «мелопея» (то есть особенности движения мелодии). Во всяком случае, эти категории (исключая ритмику) обсуждались в античном музыкознании.

Конечно, здесь не обошлось без участия божеств, которые, по принятому мнению, создавали условия для соответствующего восприятия.

Не исключено, что данный параграф следует рассматривать как одну из начальных попыток освоения музыкальной эстетики.

## § 26.

Φανερόν οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τοῖς παλαιοῖς τῶν Ἑλλήνων εἰκότως μάλιστα πάντων ἐμέλησε πεπαιδεῦσθαι μουσικῆν.

Τῶν γὰρ νέων τὰς ψυχὰς ᾤοντο δεῖν διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὐσχημον,

Очевидно, из этих [сведений следует], что у древних эллинов весьма естественным для всех было заботиться об обучении музыке.

Считалось, что души молодых ради благопристойности должны формироваться и организовываться посредством музыки.

<sup>132</sup> Очевидно – «чувства».

<sup>133</sup> То есть зрение и слух.



χρησίμης δηλονότι τῆς μουσικῆς ὑπαρχούσης πρὸς πάντα καιρὸν καὶ πάσαν ἐσπουδασμένην πράξιν,

προηγουμένως δὲ πρὸς τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους· πρὸς οὓς οἱ μὲν αὐλοῖς ἐχρῶντο, καθάπερ Λακεδαιμόνιοι, παρ' οἷς τὸ καλούμενον Καστόρειον ἠυλεῖτο μέλος, ὁπότε τοῖς πολεμίοις ἐν κόσμῳ προσήεσαν μαχεσόμενοι·

οἱ δὲ καὶ πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους,

καθάπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρήσασθαι τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου Κρήτες·

οἱ δ' ἔτι καθ' ἡμᾶς σάλπιγξι διατελοῦσι χρώμενοι.

Ἄργεῖοι δὲ πρὸς τῶν Σθενείων τῶν καλουμένων παρ' αὐτοῖς πάλιν ἐχρῶντο τῷ αὐλῷ·

τὸν δ' ἀγῶνα τοῦτον ἐπὶ Δαναῶ μὲν τὴν ἀρχὴν τεθῆναί φασιν ὕστερον δ' ἀνατεθῆναι Διὶ Σθενείῳ.

Οὐ μὴν ἀλλ' ἔτι καὶ νῦν τοῖς πεντάθλοις νενόμεσται προσαυλεῖσθαι,

Очевидно [также], что музыка полезна во всякое время и при всяком серьезном деле.

А прежде всего – в опасных сражениях, в которых они пользовались авлосами, как спартанцы, при которых авлировался так называемый «касторов мелос»<sup>134</sup>, когда они строем в боевых порядках вступали в сражения.

Другие совершали атаку против врагов под лиру.

Как рассказывают, критяне долго пользовались этим способом до завершения военной опасности.

А в наше время еще продолжают пользоваться [в таких случаях] сальпингами.

Аргосцы пользовались авлосом при гимнастическом соревновании на так называемых у них «Сфенеях»<sup>135</sup>.

Говорят, что это соревнование было установлено в древности в честь Даная<sup>136</sup>, а позже оно посвящалась Зевсу Сфенейскому.

Тем не менее еще и ныне в сопровождении авлирования проходят молодежные соревнования пятиборцев<sup>137</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

Первое предложение представляет данный параграф как следствие содержания предшествующего. По мнению автора, представленная там демонстрация материалов по пифагорейской теории интервалов должна была активизировать желание обучать молодежь музыке. Следовательно, речь идет об обучении не непосредственному музицированию, а науке о музыке.

Но далее тематика неожиданно сменяется, и вместо ожидаемого музыкально-педагогического аспекта она переносится в военную сферу, где упоминается об участии авлоса, лиры и сальпинги. А затем речь опять заходит в новый сюжет: о музыкальном сопровождении гимнастических соревнований посредством авлоса. Причем, все эти сведения даются в столь краткой форме, которая не дает возможности хотя бы частично осветить тему музыки в античной воинской и спортивной жизни.

<sup>134</sup> О нем см. гл. I, § 1, сектор «Г».

<sup>135</sup> «Свенеи» (τὰ σθένεια, существительное, происшедшее от глагола σθένω – «быть сильным») – состязания в силе.

<sup>136</sup> Данай – мифологический персонаж, сын египетского царя Бела.

<sup>137</sup> «Пятиборье» – комплекс спортивно-воинских сооревонований, которые в различные времена состояли из состязаний в беге, по прыжкам, по кулачным боям, по метанию диска и копья,

## § 27.

Ἐπὶ μέντοι τῶν ἔτι ἀρχαιοτέρων, οὐδ' εἰδέναι φασι τοὺς Ἑλληνας τὴν θεατρικὴν μοῦσαν·

ὄλην δ' αὐτοῖς τὴν ἐπιστήμην πρὸς τε θεῶν τιμὴν καὶ τὴν τῶν νέων παιδευσιν παραλαμβάνεσθαι,

μηδὲ τὸ παράπαν ἤδη θεάτρον παρὰ τοῖς ἀνδράσιν ἐκείνοις κατεσκευασμένου, ἀλλ' ἔτι τῆς μουσικῆς ἐν τοῖς ἱεροῖς ἀναστρεφομένης, ἐν οἷς τιμὴν τε τοῦ θεοῦ διὰ ταύτης ἐποιούτο καὶ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐπαίνους·

εἰκὸς δ' εἶναι ὅτι τὸ θέατρον ὕστερον καὶ τὸ θεωρεῖν πολὺ πρότερον ἀπὸ τοῦ θεοῦ τὴν προσηγορίαν ἔλαβεν.

Ἐπὶ μέντοι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων τοσοῦτον ἐπιδέδωκε τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος, ὥστε τοῦ μὲν παιδευτικοῦ τρόπου μηδεμίαν μνειάν μηδ' ἀντίληψιν εἶναι,

πάντας δὲ τοὺς μουσικῆς ἀπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μοῦσαν.

Конечно, говорят, что еще в более древние времена эллины не ведали театральной музыки.

А все искусство у них использовалось для почитания богов и воспитания молодежи.

Тогда оно вообще не строилось теми мужами [как] жанр театра, а музыка еще пребывала в святилищах, в которых с ее помощью осуществлялось почитание божества и [возносилась] хвала доблестным мужам.

Вероятно, что театр возник позже и название «то, что смотрится» было получено от [слова] «божество»<sup>138</sup>.

Конечно, в наши времена он обозначает разновидность опасности, потому что она<sup>139</sup> не является никаким упоминанием о методе воспитания, никакой заботой [о нем].

А все, кто связан с музыкой, перешли на театральную музу.

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф является еще одним свидетельством ретроградных музыкально-эстетических воззрений автора. В данном тексте музыка, звучащая на театральных подмостках, воспринималась им как нечто порочное. И подобно всем приверженцам архаичного искусства, он с восторгом словно вспоминает то далекое от него время, в котором он не жил, но представляет его как замечательную эпоху. В его сознании это был период, когда все искусства занимались только почитаниями богов и воспитанием молодежи. Конечно, согласно его воззрениям, в столь замечательном обществе не могло быть такой музыки, как в нынешних театрах.

Более того, весь контекст содержания данного параграфа свидетельствует о том, что Псевдо-Плутарх убежден: театр – это дар богов, который впоследствии был испорчен людьми. Именно поэтому он приводит один из образцов «народной этимологии»<sup>140</sup>, согласно которому само слово τὸ θέατρον («театр») произошло от глагола θεωρεῖν («смотреть», «созерцать»). Для древнеэллинского же восприятия этот глагол звучал как «теорейн», где первый слог воспринимался как «тео», который лежал в основе существительного ὁ θεός («теос») – «божество». Поэтому ни у кого не должно было возникать сомнений, что это дар богов и только человечество виновато, что превратило театр в нечто распущенное.

<sup>138</sup> О содержании данного предложения см. в комментарии.

<sup>139</sup> То есть театральная музыка.

<sup>140</sup> Об этой категории см. гл. III, сноску 91.

Завершает этот параграф указание, что следует остерегаться влияния театральной музыки на воспитание. Автор также высказывает сожаление, что музыканты (в тексте – «те, кто связаны с музыкой») «перешли на театральную музу». Ведь слово ἡ μουσα («муза») не только имя богинь, олицетворявших различные искусства и науку, но также обозначение «музыки», «пения» и самого «искусства».

Таким образом, этот параграф мог быть озаглавлен как «Антитеатр».

## § 28.

Εἴποι τις ὦ τᾶν, «οὐδὲν οὖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων προσεξεύρηται καὶ κεκαυνοτόμηται»; Φημί καὶ αὐτός, ὅτι προσεξεύρηται, ἀλλὰ μετὰ τοῦ σεμνοῦ καὶ πρέποντος.

Οἱ γὰρ ἱστορήσαντες τὰ τοιαῦτα Τερπάνδρῳ μὲν τὴν τε Δώριον νήτην προσετίθεσαν, οὐ χρησαμένων αὐτῇ τῶν ἔμπροθεν κατὰ τὸ μέλος,

καὶ τὸν Μιξολύδιον δὲ τόνον ὅλον προσεξευρήσθαι λέγεται, καὶ τὸν τῆς Ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους <...> πρὸς τὸν ὀρθιον <...> σημαντὸν τροχαίον·

ἔτι δέ, καθάπερ Πίνδαρός φησι, καὶ τῶν σκολίων μελῶν Τέρπανδρος εὐρετὴς ἦν.

Ἄλλα μὴν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεύρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν.

Πρώτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' ἐπῳδὰ καὶ τετράμετρα καὶ τὸ κρητικὸν καὶ τὸ προσοδιακὸν ἀποδέδοται, καὶ ἡ τοῦ ἠρώου αὐξήσις,

ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγείον·

Кто-то мог бы сказать [мне]: «О друг, разве ничто не изобретено и не введено нового древними?» И сам я говорю, что изобретено, но важное и подобающее [определенным задачам].

Те, кто повествуют о таких делах, приписывают Терпандру [введение] «дорийской нэты», [поскольку] ею не пользовались в мелосе прежде.

Рассказывается также, что целиком им была обнаружена *миксолидийская тональность*, а также стиль высокой мелодии, <...> [названной] по высоким [звукам]<sup>141</sup> <...>

А еще [рассказывается], как Пиндар говорит, что Терпандр был также создателем мелосов «сколиев».

Затем Архилох<sup>142</sup> изобрел ритмическую организацию «триметров»<sup>143</sup> и [осуществил] введение неоднородных ритмов, а также «паракаatalogу»<sup>144</sup> и инструментальное сопровождение к ним.

Ему первому приписываются «эподы»<sup>145</sup>, «тетраметры»<sup>146</sup>, «кретик»<sup>147</sup> и «просодиак»<sup>148</sup>, а также расширение «героического ритма»<sup>149</sup>.

Некоторыми же [ему приписывается] и «элегическое двустипение»<sup>150</sup>.

<sup>141</sup> Исследователи и издатели признают, что в данном фрагменте присутствуют две небольшие лакуны.

<sup>142</sup> О нем см. гл. I, § 1, сектор «д».

<sup>143</sup> Далее основное внимание уделено перечисляющимся здесь различным структурам поэтического ритма. «Триметр» – трехмерный стих.

<sup>144</sup> Об этом жанре см. комментарий.

<sup>145</sup> «Эпод» – второй стих ямбического двухстишия.

<sup>146</sup> «Тетраметр» – стих из четырех «диподиев», то есть двух стоп.

<sup>147</sup> «Кретик» – поэтическая стопа из трех слогов: долгого, краткого и долгого.

<sup>148</sup> «Просодиак» – поэтическая стопа, состоящая из двух долгих слогов и одного краткого.

<sup>149</sup> То есть «гексометрический» – шестистопный стих.

<sup>150</sup> Именно так трактуют филологи τὸ ἐλεγείον, рассматривая этот жанр как сочетание «гексаметра» и «пентаметра» (*Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. Т. II. С. 509*).

πρὸς δὲ τούτοις ἢ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις καὶ ἢ τοῦ ἠϋζημένου ἠρώου εἷς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν.

Ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν τὰ δ' ἄδεσθαι Ἀρχιλόχον φασι καταδείξαι, εἶθ' οὕτω χρῆσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς.

Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον ἀγαγεῖν.

Οἶονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτου πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.

А к этим [нововведениям добавляется еще] включение «ямба»<sup>151</sup> в «эпибатический пеан»<sup>152</sup> и [введение] увеличенного «героического ритма» как в «просодиак», так и в «кретик».

А еще говорят, что Архилох обучал пению «ямбов» под инструментальный аккомпанемент, которым так пользовались [потом] трагические поэты.

Крекс<sup>153</sup>, приняв [такой метод], ввел [его] в дифирамб.

Считают, что он первый изобрел инструментальное сопровождение для песни, а все древние бряцали при соответствии [пения] со струной.

## КОММЕНТАРИИ

Знакомство с текстом этого параграфа и его сопоставление с предыдущим способствуют появлению определенного предположения. Действительно, создается впечатление, что кто-то из близких к Псевдо-Плутарху, познакомившись с содержанием § 27, задал его автору вопрос: «согласно твоему тексту, в древности не было ни одного изобретения и нововведения». Поразмыслив над этим и уяснив, что такой эпохи не могло быть, он собрал соответствующий материал и решил посвятить § 28 новшествам, которые традиция связывает с древнейшей эпохой.

Поэтому в первом предложении данного параграфа сообщается, что тогда, конечно, были нововведения, «но важные и подходящие [определенным задачам]». Иначе говоря, по мнению автора, плохих и вредных новшеств тогда не могло быть. Таково было мнение у приверженцев ретроградных убеждений.

Далее следует перечисление цикла «изобретений» в архаичную эпоху.

Так, например, принято было считать, что выдающийся Терпандр ввел в музыкальную практику «дорийскую нэту», то есть «нэту» в дорийской тональности. При всем желании понять музыкальный смысл этого «открытия», оно остается полностью загадочным, и вряд ли когда-нибудь его можно будет осмыслить. Действительно, согласно этому сообщению, был период, когда один из «главных» звуков (то есть ладовый устой) одного из ладово-тетраходной организации не употреблялся, и его пропускали или не знали о его существовании.

Чтобы нашему современнику был более ясен смысл этой бессмыслицы, он должен представить себе в музыкальном материале, например, в тональности d-dur, отсутствие звука d в двух верхних октавах, хотя окружающие их звуки постоянно использовались. Еще более парадоксальный вид имеет

<sup>151</sup> «Ямб» – стих, обладающий двухслоговой стопой, где один слог краткий, а другой – долгий.

<sup>152</sup> «Пеан» – стих, стопа которого включает один долгий слог и три кратких.

<sup>153</sup> Крекс (Κρέξος) – древнеэллинический сочинитель дифирамбов, живший после Архилоха, очевидно, на рубеже V–IV вв. до н. э.

сообщение об «открытии» этой «пропажи». Скорее всего, в данной информации что-то искажено.

Правда, если сопоставить это «изобретение» с другим, которое также приписывается Терпандру, то эти два «открытия» находятся в одном бессмысленном направлении.

Действительно, в тексте сообщается, что Терпандром «была обнаружена миксолидийская тональность». Даже если учитывать некоторые отличия античной трактовки тональности от современного понимания этой категории, то все равно нелепость такого сообщения очевидна.

Как известно, античное воззрение на тональность определяло ее не только как высотный уровень ладовой организации, но и как определенный регистр звукового пространства. Не случайно античная тональная система содержала в себе три высотных варианта для каждой из тональностей – нижний, средний и высокий. А все «одноименные тональности» находились друг от друга на расстоянии «ладового объема», равного тетрахорду:

Высокий регистр	<i>гиперлидийская гиперэолийская гиперфригийская гиперионийская гипердорийская</i>
Средний регистр	<i>лидийская эолийская фригийская ионийская дорийская</i>
Низкий регистр	<i>гиполидийская гипоэолийская гипофригийская гипоионийская гиподорийская</i>

Конечно, такая тональная система прошла длительный путь развития. Но она, как и любая другая, сформировалась не путем «обнаружения» каждой тональности. Ведь этот процесс происходил в непосредственной музыкальной практике, когда истории не дано узнать, как и у какого музыканта в процессе музицирования возникал каждый из высотных вариантов «одноименной» тональности.

В комментируемом параграфе создание жанра «сколия»<sup>154</sup> также приписывается Терпандру. Трудно судить, насколько это сообщение достоверно, так как «сколий» был самым популярным жанром во время различных пиршеств и привлекал многих музыкантов и историков.

Дальнейшая часть комментируемого параграфа посвящена нововведениям, приписывавшимся поэту и кифароду Архилоху. Все они касаются ритмики, причем не музыкальной, а структурам организации поэтического текста. Поэтому представляется целесообразным не комментировать эту

<sup>154</sup> Об этом жанре см. гл. I, § 1, сектор «в».

информацию, поскольку она не имеет никакого отношения к музыке и ее истории<sup>155</sup>, а является объектом анализа специалистов иной профессии.

Единственным исключением в этом цикле метро-ритмических форм является «паракаталога» (ή παρακαταλογία) – древнеэллинический метод исполнения музыкально-поэтического произведения, чаще всего с инструментальным сопровождением. Его своеобразие состояло в том, что на отдельных участках формы, которые могут быть как очень краткими, так и достаточно продолжительными, пение чередовалось с декламацией<sup>156</sup>.

Завершается параграф сообщением о том, что древнеэллинический сочинитель дифирамбов, живший на рубеже V–IV вв. до н. э., Крекс, изобрел инструментальное сопровождение для вокальных жанров. Эта информация также весьма сомнительна, если учитывать, что, согласно многим свидетельствам, дифирамб был одним из популярнейших музыкальных жанров еще в архаичные времена, где он также исполнялся во время шествий с инструментальным сопровождением.

Однако в заключительном предложении параграфа следует обратить внимание на одну фразу<sup>157</sup>. Согласно ее содержанию, метод аккомпанемента, введенный Крексом, радикально отличался от использовавшегося в архаичную эпоху, поскольку «все древние бряцали при соответствии [пения] со струной». По этой информации, аккомпанирующие инструменты лишь повторяли мелодическую линию вокальной партии. Если это сообщение достоверно и предложенная трактовка верна, то в трактате Псевдо-Плутарха изложено весьма важное сообщение.

## § 29.

Πολυμνάτω δὲ τὸν θ' ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασι καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν πολὺ μείζω πεποιημένοι φασὶν αὐτόν.

Καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Ὀλυμπον ἐκεῖνον ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασι, τό τε τῆς ἀρμονίας γένος ἐξευρεῖν φασι καὶ τῶν ῥυθμῶν τόν τε προσοδιακόν, ἐν ᾧ ὁ τοῦ Ἄρεως νόμος, καὶ τὸν χοῦδειον, ᾧ πολλῶ κέχρηται ἐν τοῖς Μητρούοις,

На Полимнеста же возлагают [введение] тональности, называемой ныне «гиполидийской», и значительно чаще говорят, что он создал [интервалы] «эклисис» и «экболу».

А этот Олимп – тот, к которому относят начало эллинской и номической музы, говорят, что он изобрел «эн]гармонический» лад, а среди ритмов – «просодиак»<sup>158</sup>, в котором [создан] «ном Ареса» и «хорей»<sup>159</sup>, которым он пользовался в «метроях»<sup>160</sup>.

<sup>155</sup> Причины такого решения уже обсуждались, когда рассматривались особенности положения теории ритма в рамках науки о музыке. См. гл. III, § 2.

<sup>156</sup> Подробнее об этом жанре см.: Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. II. С. 831–832.

<sup>157</sup> Автор данной монографии вторично обращает внимание на содержание этого фрагмента (см. гл. II, § 2), так как он отражает важный аспект музыкально-исторического процесса.

<sup>158</sup> См. сноску 171.

<sup>159</sup> «Хорей» – стихотворная стопа, состоящая из одного долгого и одного краткого слога.

<sup>160</sup> Об этом жанре см. соответствующую сноску в § 19 данной части.

ἔνιοι δὲ καὶ τὸν βακχεῖον Ὀλυμπον οἶον-  
ται εὐρηκέναι. Δῆλον δ' ἕκαστων τῶν ἀρ-  
χαίων μελῶν ὅτι ταῦθ' οὕτως ἔχει.

Λάσος δ' Ἑρμιονεύς, εἰς τὴν διθυραμβικὴν  
ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ  
τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας,  
πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις  
χρησάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν μουσικὴν  
προυπάρχουσαν ἤγαγεν.

Некоторые же считают, что Олимп изобрел «вакхий»<sup>161</sup>. Очевидно, что он использовался в каждом из древних мелосов.

Лас Гермионский, переделав ритмы в дифирамбическое движение и погнавшись за многозвучием авлосов, воспользовавшись большим количеством бессвязных звуков, привел предшествующую музыку к изменению.

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф, как и многие предыдущие, посвящен описанию музыкальных «изобретений».

Первым из них представлен уже упоминавшийся Полимнест, который, по словам Псевдо-Плутарха, ввел в музыкальную практику «гиполидийскую тональность» и два интервала – «эклисис» и «экболу». К сожалению, античные источники не указывают свидетельств, доказывающих реальность всех этих фактов. В лучшем случае они основываются на том, что об этом говорят или кто-то написал в своем сочинении. Но здесь отсутствуют и такие аргументы. Поэтому у современного музыкального антиковедения нет даже возможности узнать, какие причины заставили принимать подобные «открытия» как реальные факты.

Конечно, как уже указывалось, утверждение об «изобретении» тональности – свидетельство низкого уровня развития исторического музыковедения. То же самое необходимо сказать и об «изобретении» уже упоминавшихся<sup>162</sup> интервалов «экбола» (5 диесисов) и «эклисис» (3 диесиса). Ведь они результат определенных ладовых структур и являются следствием объективной эволюции ладового мышления, которое также не подлежит «изобретению» музыкантов.

Не исключено, что то же самое с полным основанием относится к любым вариантам ритмической организации. Наука может только фиксировать те или иные ритмические образования, но не их «изобретение».

Единственное сообщение данного параграфа, которое можно соотносить с историей музыки, – это передающееся Псевдо-Плутархом существовавшее мнение о Ласе Гермионском. Как сказано в трактате «О музыке», будучи сторонником «многозвучия» (πολυφωνία), то есть того же самого феномена, который обозначался и как «многоструность» (πολυχορδία)<sup>163</sup>, он, по мнению современников, «изменил предшествующую музыку». Конечно, это изменение было направлено в худшую сторону. Такое мнение могло сформироваться о деятельности любого музыканта-новатора. Единственное, что заставляет задуматься над достоверностью этого сообщения, – приведенная прежде информация источников, в которых Лас Гермионский представлен не музыкантом, а ученым<sup>164</sup>.

<sup>161</sup> «Вакхий» – поэтическая стопа, включающая один краткий и два долгих слога.

<sup>162</sup> См. комментарий к § 10 трактата «О музыке».

<sup>163</sup> Об этом см. гл II, § 2.

<sup>164</sup> См. гл. III, § 2.

Все это, безусловно, свидетельство многочисленных трудностей, которые сопровождали становление истории музыки как науки.

### § 30.

Ὅμοίως δὲ καὶ Μελανιπίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγενόμενος οὐκ ἐνέμεινε τῇ προϋπαρχούσῃ μουσικῇ, ἀλλ' οὐδὲ Φιλόξενος οὐδὲ Τιμόθεος·

οὗτος γάρ, ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαῖον, διέρριψεν εἰς πλείονας φθόγγους.

Ἄλλὰ γὰρ καὶ ἀύλητικὴ ἀφ' ἀπλουστέρας εἰς ποικιλωτέραν μεταβέβηκε μουσικῆν.

Τὸ γὰρ παλαιὸν ἕως Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν συμβεβήκει τοὺς ἀύλητάς παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστοῦσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' ἀύλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις· ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη·

Также и композитор Меланиппид, родившийся позже, не пользовался применявшейся ранее музыкой, как и Филоксен и Тимофей.

Так как лира до Терпандра Антисского существовала 7-звучной, он расширил [ее диапазон] на много звуков<sup>165</sup>.

Изменилась также и авлетика, от более простой музыки к более сложной.

В древности, до творца дифирамбов Меланиппида, авлеты оплачивались поэтами, так как поэзия была ведущей, а авлеты служили дидасками. Но позже и это было изменено.

### а<sup>166</sup>

ὥς καὶ Φερεκράτην τὸν κωμικὸν εἰσαγαγεῖν τὴν Μουσικὴν ἐν γυναικείῳ σχήματι ὅλην κατηκισμένην τὸ σῶμα·

ποιεῖ δὲ τὴν Δικαιοσύνην διαπυθνομένην τὸ σῶμα·

ποιεῖ δὲ τὴν Δικαιοσύνην διαπυθνομένην τὴν αἰτίαν τῆς λοβῆς καὶ τὴν <Μουσικὴν τοιαύτην τὴν> ποίησιν λέγουσαν·

Λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· σοὶ τε γὰρ κλύειν

ἔμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.

Ἐμοὶ γὰρ ἤρξε τῶν κακῶν Μελανιπίδης

ἐν τοῖσι πρώτοις, ὅς λαβὼν ἀνήκέ με

Комедиограф Ферекрат выводит Музыку в образе женщины, с полностью обезображенным телом.

Распрашивающая ее Справедливость касается [вопроса об ее] теле.

Распрашивающая<sup>167</sup> [ее] Справедливость выясняет причину истязания, и такая [обезображенная] Музыка сказала [свою] эпопею.

«Я расскажу, не воля [себя], так как тебе

мои слова слышать интересно, а моя душа получает облегчение<sup>168</sup>.

Меланиппид начал [причинять] мне [массу] страданий.

Он был среди первых [насильников], который, охватив, расстегнул меня

<sup>165</sup> Совершенно очевидно, что здесь под «звуками» (οἱ φθόγγοι) подразумеваются струны.

<sup>166</sup> Чтобы отделить описания деятельности каждого музыканты, соответствующие фрагменты текста в данной публикации представлены в алфавитном порядке.

<sup>167</sup> Эта тавтология присутствует в греческом тексте.

<sup>168</sup> Буквально: ἡ ἡδονή – «удовольствие», но контекст фрагмента говорит о том, что семантика этого слова здесь «смягчена».



χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα·  
ἀλλ' οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἀποχρῶν ἀνήρ  
ἔμοιγε ---<sup>170</sup> πρὸς τὰ νῦν κακά.

[и] расслабил двенадцатью струнами<sup>169</sup>.  
Но он все таки [был] терпимый человек  
для меня --- по сравнению с нынешними  
злыднями».

## б

Κινησίας δέ ὁ κατάρατος Ἀττικὸς  
ἐξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στρο-  
φαῖς  
ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως

«Кинесий же, аттик проклятый,  
создавая в строфах негармоничные рула-  
ды,

Τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπί-  
σιν,  
ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιά·  
ἀλλ' οὖν ἂν εἶποις· οὗτος ἦν ἀποχρῶν  
ὅμως.

он так опозорил [меня тем], что структу-  
ра  
[его] дифирамбов [стала] как [отражен-  
ная] в щитах,

[когда] правая сторона представляется  
левой; но и он также был терпимым».

## в

Φρύνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα  
κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν,  
ἐν πενταχόρδοις δώδεχ' ἄρμονίας ἔχων  
ἀλλ' οὐδ' ἔμοιγε χούτος ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ  
εἰ γὰρ τι κάξήμαρτεν, αὐθις ἀνέλαβεν.

«Фринид же, [имея] некую собственную  
вертушку, ввел [ее в меня],  
сгибая и переворачивая, извратил всю  
меня,  
обладая в пентахордах двенадцатью гар-  
мониями.

Но и он для меня также был терпимым  
человеком,  
если и как-то причинил [мне] зло, то по-  
том исправился».

## г

Ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλάτη, κατορώρυχε  
καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα.

«Тимофей, о моя дорогая, пожелал  
[меня]  
и непристойно извел».

[ΔΙΚ.] Ποῖος οὐτοσὶ (ὁ) Τιμόθεος;

[Справедливость спрашивает:] Какой  
именно Тимофей?

(ΜΟΥΣ.) Μιλήσιός τις πυρρίας

[Музыка отвечает:] «Некий рыжий ми-  
летец,

κακά μοι παρέσχευεν οὗτος ἅπαντας οὐς  
λέγω

он причинил мне зла [больше] всех, о ко-  
торых я говорю,

παρελήλυθεν ἄγων ἐκτραπέλους μυρ-  
μηκιάς

расслабив, он ввел [в меня] чудовищные  
“мирмекии”,

Κᾶν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,

и когда мне как-то случилось идти од-  
ной,

ἀπέλυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα.

раздел [меня] и раскрутил 12 струнами».

<sup>169</sup> Дословно: «сделал более расслабленной двенадцатью струнами».

<sup>170</sup> По мнению издателей, здесь лакуна.

## Д

Καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν, ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο. Ἡ δὲ Μουσικὴ λέγει ταῦτα  
ἔξαρμοῖους, ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους  
καὶ νιγλάρους, ὡσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὄλην  
κάμπτων με κατεμέστωσε.

Καὶ ἄλλοι δὲ κωμωδοποιοὶ ἔδειξαν τὴν ἀτοπίαν τῶν μετὰ ταῦτα τὴν μουσικὴν κατακεκερματικῶτων.

И комедиограф Аристофан упоминает Филоксена и говорит, что им в киклические хоры были введены мелосы. А Музыка [в его комедии] говорит следующее: «Он, сгибая меня, словно капусту, всю наполнил негармоничными, сверхвысокими, кощунственными и свистящими [звуками]».

И другие комедиографы также отмечали нелепость тех, кто «разделявал» музыку вслед за этими [музыкантами-новаторами].

## КОММЕНТАРИИ

Данный параграф продолжает обсуждать ту же самую проблему, которая была затронута в самом конце предыдущего параграфа, где сообщалось о Ласе Гермионском, который увлекся «многозвучием» и «привел предшествующую музыку к изменению».

Здесь это направление, ухудшающее, по мнению автора трактата, древнюю музыку, продолжают несколько музыкантов.

О первом из них, Меланиппиде Милосском [Младшем] (Μελανιπίδης ὁ Μήλιος [Νεώτερος]), в византийском словаре *Суда* сказано:

ὃς ἐν τῇ τῶν διθυράμβων μελοποιία ἐκαινοτόμησε πλεῖστα...

ἔγραψε καὶ αὐτὸς ἄσματα λυρικά καὶ διθυράμβους.

Он сочинял чаще всего в «мелопее дифирамбов»...

Он также написал лирические песни и дифирамбы.

Очевидно, вторым музыкантом под именем Филоксена в данном параграфе подразумевается Филоксен Киферский (Φιλόξενος ὁ Κυθήριος)<sup>171</sup> – древнеэллинский автор *дифирамбов*, творчество которого обычно связывается с первой половиной IV в. до н. э. Однако по сохранившимся о нем сведениям трудно сказать, был ли он поэтом или композитором. Энциклопедия «Суда» пишет о нем:

Φιλόξενος, Εὐλυτίδου, Κυθήριος, λυρικός, ἔγραψε Διθυράμβους κδ' τελευτᾶ δὲ ἐν Ἐφέσῳ. οὗτος ἀνδραποδισθέντων τῶν Κυθήρων ὑπὸ Λακεδαιμονίων ἡγοράσθη ὑπὸ Ἀγεσίλου τινός, καὶ ὑπ' αὐτοῦ ἐτράφη, καὶ Μύρμηξ ἐκαλεῖτο.

Филоксен, сын Евлотида, кифериец, лирик, написал 24 дифирамба. Когда Киферы были поработены лакедемонянами, он был куплен на рынке неким Агесилаем, воспитывался им и был назван «Мирмеком».

Данное Филоксену имя «Мирмек» (Μύρμηξ) можно рассматривать как прозвище того, кто много и часто «мирмекает». Ведь «мирмекия» (ἡ μυρμηκία, буквально: «муравейник») – собирательное существительное, обозначавшее в древнеэллинском музыкальном обиходе вокальные фиоритурь, предполагавшие распев многих слогов текста посредством продолжи-

<sup>171</sup> Киферы (Κύθηρα) – остров и город у входа в Лаконский залив.

тельной серии звуков, «расползающихся», подобно муравьям. Во всяком случае, это прозвище дает основание считать Филоксена композитором, сочинителем дифирамбов и певцом, исполнявшим их.

Третьим «героем» этого параграфа был древнеэллинический композитор-новатор рубежа V–IV вв. до н. э., сын кифарода Мелета, Кинесий (Κινησίως). Он отказался от использования хора в комедии, так как хористы, воспитанные на традиционной музыке, не в состоянии были петь его необычные для них мелодические обороты. Поэтому среди приверженцев старого искусства за ним закрепилось прозвище «Хороктонос» (Χοροκτόνος – «убийца хора»). Как всегда в таких случаях, когда происходил конфликт между художником и обществом, в Афинах стали распространяться слухи о его распутстве и неуважении к богам. Не исключено, что именно поэтому в одном из диалогов Платона Сократ спрашивает у одного из своих собеседников (*Plat. Gorg. 501e – 502*):

ἤγεῖ τι φροντίζειν Κινησίαν τὸν Μέλητος, ὅπως ἐρεῖ τι τοιοῦτον, ὅθεν ἄν οἱ ἀκούοντες βελτίους γίγνοιτο, ἢ ὅ τι μέλλει χαριεῖσθαι τῷ ὄχλῳ τῶν θεατῶν;

Веришь ли ты, что Кинесий, сын Мелета, старается создать нечто такое, вследствие чего слушатели стали бы лучше, либо он намеревается чем-то угрождать толпе зрителей?

Следовательно, в интеллектуальной среде личность Кинесия была весьма сомнительной. К этому нередко добавлялось описание его почти карикатурной внешности (очень высокий и слишком худой).

Четвертым в данном параграфе представлен Тимофей Милетский, творческое наследие которого уже неоднократно обсуждались на страницах данной монографии.

То же самое необходимо сказать и о пятом – Терпандре Антисском, который в этом издании упоминается как Терпандр Лесбосский, поскольку Антисса (Ἄντισσα) – город на западном побережье острова Лесбос. Рассказывая о нем в комментируемом параграфе, Псевдо-Плутарх указывает, что главный его недостаток состоял в увеличении количества струн инструмента, а эта тенденция увеличения традиционных ладовых звукорядов впоследствии перешла и на «авлетику», то есть на музыку для авлоса.

Казалось бы, что здесь автор трактата «О музыке» должен был бы перейти к главной идее параграфа – продемонстрировать, как его современники относятся к этим музыкантам-новаторам. Но он неожиданно сообщает информацию из совершенно иной сферы музыкальной жизни. Оказывается, что в древности «авлеты оплачивались поэтами, так как поэзия была ведущей, а авлеты служили дидаскалами». Это сообщение – еще одно убедительное свидетельство того, что стихи поэтов превращались в песни не самими поэтами, как принято сейчас считать в истории классической филологии, а музыкантами, которые, будучи авлетами, служили в качестве педагогов («дидаскалов»). Они могли заниматься обучением музыке не только детей поэтов, но и самых творцов стихотворений.

Это весьма важное сообщение непосредственно касается истории античной музыки, так как освещает очень важную ее сторону и «освобождает» поэтов от функции композиторов и исполнителей, то есть от того, что классическая филология приписывала им на протяжении многих столетий.

Затем автор трактата о музыке переходит к продолжению прерванной темы, в которой он передает отношение современников к музыкантам, посмевшим ввести в музыкальный обиход новые средства художественной вы-

разительности. Это отрицательное отношение общественности было зафиксировано Псевдо-Плутархом в творчестве комедиографов рубежа V–IV вв. до н. э.: Ферекрата и знаменитого Аристофана.

Как можно судить по тексту комментируемого параграфа, в обеих комедиях представлена персонифицированная Музыка, которая жалуется такой же персонифицированной Справедливости на то, что ее изнасиловали эти музыканты-новаторы. Совершенно очевидно, что в обоих случаях используемая музыкальная терминология преобразуется в сексуальную тематику.

Так, например, в комедии Ферекрата Меланиппид «расслабил» Музыку 12 струнами, хотя традиционно установленным числом струн принято было считать 7. Это превышение на 5 струн, по ретроградным критериям, было слишком большое, к чему Музыка не привыкла, и поэтому данное сообщение можно было рассматривать как насилие.

Кинесий же «опозорил» Музыку негармоничными «руладами» и новой структурой дифирамбов.

А Фринид изнасиловал ее 12-ю гармониями, расположенными в пентахордах. Конечно, понять содержание этого действия новатора слишком сложно. Одно из возможных предположений указывает на пентахорд в античной музыкальной системе, как на соединение тетрахорда и нижнего звука следующего отделенного тетрахорда. А это, как известно, теоретическое отражение тональной модуляции. Если такое предположение верно, то это подразумевает «изнасилование» Музыки путем систематических модуляций.

То же самое позволил себе сделать Тимофей Милетский, который сначала ввел в Музыку «чудовищные мирмекии», то есть уже упоминавшиеся «рулады». А затем он «раскрутил» ее уже известным способом, использованным Меланиппидом, – то есть 12 струнами.

А в одной из комедий Аристофана музыкант Филоксен «наполнил» Музыку «негармоничными высокими звуками».

На этом завершается описание цикла «преступлений» музыкантов-новаторов по отношению к Музыке, описанных в данном параграфе. Во всяком случае, эти музыкально-сексуальные акции дают возможность понять, что считалось неприемлемыми новшествами в музыкальном искусстве.

## § 31.

Οτι δὲ παρὰ τὰς ἀγωγὰς καὶ τὰς μαθήσεις διόρθωσις ἢ διαστροφή γίνεται, δῆλον Ἀριστόξενος ἐποίησε.

Τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ ἡλικίαν φησὶ Τελεσίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκμοῦντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν, ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί·

καὶ ἀλλῆσαι δὲ καλῶς περὶ τὰ λοιπὰ μέρη τῆς συμπάσης παιδείας ἰκανῶς διαπονθηῆναι.

То, что правильность либо порча полу-чаются от воспитания и обучения, с очевидностью обрисовал Аристоксен.

Он говорит, что Телесию Фиванскому пришлось в своей молодости воспитываться на прекрасной музыке и изучать всех знаменитых [авторов] – Пиндара, Дионисия Фиванского, Лампра, Пратина и остальных [авторов], которые оказались выдающимися творцами [произведений, сопровождаемых] лирными бряцаниями.

Он хорошо авлировал, [одновременно] прилежно осваивая другие области всего образования.

Παραλλάξαντα δὲ τὴν τῆς ἀκμῆς ἡλικίαν, οὕτω σφόδρα ἐξαπατηθῆναι ὑπὸ τῆς σκηνικῆς τε καὶ ποικίλης μουσικῆς, ὡς καταφρονῆσαι τῶν καλῶν ἐκείνων, ἐν οἷς ἀνετρέφη,

τὰ Φιλοξένου δὲ καὶ Τιμοθέου ἐκμανθάνειν καὶ τούτων αὐτῶν τὰ ποικιλώτατα καὶ πλείστην ἐν αὐτοῖς ἔχοντα καινοτομίαν ὁμήσαντά

τ' ἐπὶ τὸ ποιεῖν μέλη καὶ διαπειρώμενον ἀμφοτέρων τῶν τρόπων, τοῦ τε Πινδαρείου καὶ τοῦ Φιλοξενείου, μὴ δύνασθαι κατορθαῖν ἐν τῷ Φιλοξενεῖῳ γένει·

γεγενῆσθαι δ' αἰτίαν τὴν ἐκ παιδὸς καλίστην ἀγωγὴν.

Но миновав<sup>172</sup> возраст расцвета, он столь активно ушел в сценическую и сложную музыку, что [стал] презирать тех прекрасных [мастеров], на которых воспитывался.

[Он стал] изучать Филоксена и Тимофея, причем самые сложные их собственные [произведения], содержащие в себе много новизны.

[Однако], пытаясь сочинять мелосы и испытывая [себя] в обоих стилях, то есть Пиндара и Филоксена, он не мог заставить [себя творить] в филоксеновом плане.

А причиной [этого] было прекрасное направление в воспитании.

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф мог быть озаглавлен «Достойное музыкальное воспитание – гарантия хорошего музыкального вкуса». По свидетельству автора комментируемого трактата, эта идея была высказана Аристоксеном. К сожалению, он не сообщает, в каком сочинении Аристоксена она изложена. Но уже упоминание авторитетного музыковеда должно было убедить современников в справедливости высказанной мысли.

Для доказательства ее достоверности в тексте приводится история, связанная с жизнью и деятельностью Телесия Фиванского (Τελεσίας ὁ Θηβαῖος) – древнеэллинского музыканта IV в. до н. э.). Ни в одном другом античном источнике, посвященном музыке, его имя не упоминается, и поэтому информация Псевдо-Плутарха, безусловно, является ценной.

По его словам, Телесий с детства воспитывался на достойных образцах музыкального искусства. Среди них были песнопения на стихи Пиндара, музыка, звучавшая в театральных постановках древнеэллинского драматурга VI–V вв. до н. э. Пратина Флиунтского (Πρατίνας Φλιάσιος), музыка, связанная с творчеством уже упоминавшегося музыканта Лампра (или Лампрокла)<sup>173</sup>. В этот репертуар была включена также музыка некоего Дионисия Фиванского (Διονύσιος ὁ Θηβαῖος), о котором фактически ничего неизвестно, кроме сообщения римского историка Корнелия Непота (I в. до н. э.) о том, что этот Дионисий учил будущего полководца Эпаминонда (рубеж V–IV вв. до н. э.) играть на струнном инструменте (*Corn. Nep. Eram. 2, 1*).

Таков был комплекс произведений, оказавших решающее влияние на музыкальный вкус Телесия.

Но впоследствии, по сообщению, содержащемуся в комментируемом параграфе, он стал активно увлекаться новаторской музыкой, авторами которой названы Филоксен Киферский и Тимофей Милетский. Следовательно, в этом параграфе представлены группы создателей музыки, которые

<sup>172</sup> Отсюда начинается бесконечно длинное предложение, которое для лучшего усвоения разбито на три самостоятельных.

<sup>173</sup> См. текст § 16 трактата «О музыке» и комментарии к нему.

рассматривались современниками как творцы хорошей и плохой музыки. Это, конечно, отражает одну из античных музыкально-исторических тенденций.

Что же касается самого Телесия Фиванского, то, согласно тексту трактата, его избавила от пристрастия к порочному искусству собственная попытка сочинять музыку. Как можно понять из информации Псевдо-Плутарха, когда Телесий Фиванский работал как музыкант, участвующий в театральных постановках, или как педагог, работавший с театральным хором, он очень увлекался новаторской музыкой. Но когда он сам стал сочинять музыку, то, благодаря своему достойному музыкальному воспитанию, не смог следовать новым тенденциям, а стал придерживаться традиционных музыкальных нормативов. Не исключено, что таковым, по общепринятому мнению, был результат влияния хорошего музыкального воспитания.

## § 32.

Εἰ οὖν τις βούλεται μουσικῆ καλῶς καὶ κεκριμένως χρῆσθαι, τὸν ἀρχαῖον ἀπομμεῖσθω τρόπον·

ἀλλὰ μὴν καὶ ἄλλοις αὐτὴν μαθήμασιν ἀναπληρούτω καὶ φιλοσοφίαν ἐπιστησάτω παιδαγόν·

αὕτη γὰρ ἱκανὴ κρίνει τὸ μουσικῆ πρέπον μέτρον καὶ τὸ χρήσιμον.

Τριῶν γὰρ ὄντιων μερῶν εἰς ἃ διήρηται τὴν καθόλου διαίρεσιν ἢ πᾶσα μουσικῆ, διατόνου, χρώματος, ἁρμονίας,

ἐπιστήμονα χρῆ εἶναι τῆς τούτοις χρωμένης ποιήσεως τὸν μουσικῆ προσίοντα καὶ τῆς ἐρμηνείας τῆς τὰ πεποιημένα παραδιδούσης ἐπήβολον.

Πρῶτον μὲν οὖν κατανοητέον ὅτι πᾶσα μάθησις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐθισμός ἐστιν,

οὐδέπω προσειληφῶς τὸ τίνοσ ἕνεκα τῶν διδασκομένων ἕκαστον τῷ μανθάνοντι μαθητέον ἐστί.

Μετὰ δὲ τοῦτ' ἐνθυμητέον, ὅτι πρὸς τὴν τοιαύτην ἀγωγὴν τε καὶ μάθησιν οὐδέπω προσάγεται τρόπων ἐξαρίθμησις.

Ἄλλ' οἱ μὲν πολλοὶ εἰκῆ μανθάνουσιν ὃ ἂν τῷ διδάσκοντι ἢ τῷ μανθάνοντι ἀρέσῃ

Итак, если кто-то хочет заниматься музыкой хорошо и тщательно, пусть подражает древнему стилю.

А также пусть пополняет ее изучение другими [науками] и пусть будет хорошо знаком [с таким] наставником, [как] философия.

Ведь она способна различать подобающую меру и пользу в музыке.

[Известно, что] существуют три положения, по которым отличается вообще любая музыка, — диатоника, хроматика, [эн]гармония.

Поэтому необходимо, чтобы сведущий в музыке составил знание использующейся ими<sup>174</sup> структуры и был способен к объяснению, передающему [особенности] сочинений.

Прежде всего нужно понимать, что всякое изучение всех вопросов, связанных с музыкой<sup>175</sup>, является обычаем.

[Также] каждому из обучающихся необходимо обучать [всему], ничего не отбрасывая.

После этого следует осознать, что к этому преподаванию и изучению не привлекается исчисление стилей.

Но многие произвольно изучают то, что могло бы понравиться учителю или обучающемуся.

<sup>174</sup> То есть ладами.

<sup>175</sup> Так описательно здесь переведено τῶν περὶ τὴν μουσικὴν.

οἱ δὲ συνετοὶ τὸ εἰκῆ ἀποδοκιμάζουσιν, ὥσπερ Λακεδαιμόνιοι τὸ παλαιὸν καὶ Μαντινεῖς καὶ Πελλήνηες·

ἓνα γὰρ τινα τρόπον ἢ παντελῶς ὀλίγους ἐκλεξάμενοι, οὓς ᾤοντο πρὸς τὴν τῶν ἡθῶν ἐπανόρθωσιν ἀρμόττειν, αὐτῇ τῇ μουσικῇ ἐχρῶντο.

Однако благоразумные отвергают [такой] произвол, как в древности [делали] спартанцы, мантинейцы<sup>176</sup> и пелленцы<sup>177</sup>.

Они выбирали какой-то один стиль, либо вообще немногие [из них], о которых думали, что они способствуют улучшению нравов, и пользовались [только] такой музыкой.

## КОММЕНТАРИИ

В данном параграфе предлагается наилучшая, по мнению автора, методика изучения музыки. Для ее реализации следует соблюдать три важнейших принципа:

изучать только древнюю музыку;

другие науки, подразумевающие, очевидно, дисциплины квадривиума; философию, возможно, предполагается тот ее раздел, который в новоевропейской цивилизации получил название «эстетики».

В предлагаемой методике прежде всего обращается внимание на освоение структуры ладов – диатоники, хроматики и энгармонии. Это весьма важное предупреждение, поскольку именно от особенностей ладовых форм зависят другие важнейшие аспекты музыкального материала, начиная от логики взаимодействия звуков и вплоть до формирования тональной системы.

Вместе с тем, при знакомстве с текстом коммертируемого параграфа, вызывает удивление появление вместо традиционного обозначения лада, посредством существительного τὸ γένος приводится иное слово – τὸ μέρος («часть»), которое в таком значении никогда не использовалось. Более того, в трактате «О музыке» всегда в подобных случаях упоминается традиционный термин τὸ γένος (см. § 11, 20, 29, 33, 34, 38). Не случайно в издании Волькманна τὸ μέρος заменен на τὸ γένος<sup>178</sup>. Скорее всего, появление здесь необычного слова вызвано продолжительной рукописной жизнью текста трактата, когда любой из переписчиков мог допустить эту оплошность и вместо общепринятого термина вставить другой.

Продолжая представлять нормы методики познания музыки, автор предлагает изучать все, а не только те музыкальные образцы, которые нравятся ученику и учителю. Очевидно, такие случаи были довольно часто, поэтому автор обращает внимание на подобные явления.

И последнее, на чем останавливается Псевдо-Плутарх, – принцип подхода к различным музыкальным стилям. Он уверен, что в древности изучали только те стили, которые считались способными улучшить нравы.

### § 33.

Φανερὸν δ' ἂν γένοιτο εἴ τις ἐκάστην ἐξετάζοιτο τῶν ἐπιστηῶν τίνας ἐστὶ θεωρητικῆς.

Если исследовать каждую из наук, то станет ясно, к какой [области] теоретических [знаний] она относится.

<sup>176</sup> Мантинея – город в восточной Аркадии, горной области в центре Пелопоннеса.

<sup>177</sup> Пеллена – город в восточной Ахайе – области либо на севере Пелопоннеса, либо в Фессалии, располагавшейся на северо-востоке Эллады.

<sup>178</sup> См. гл. VI, сноску 7.

Δῆλον γὰρ ὅτι ἡ μὲν ἀρμονικὴ γενῶν τε τῶν τοῦ ἡρμωσμένου καὶ διαστημάτων καὶ συστημάτων καὶ φθόγγων καὶ τόνων καὶ μεταβολῶν συστηματικῶν ἐστὶ γνωστικὴ πορρωτέρω δ' οὐκέτι ταύτη προελθεῖν οἶόν τε.

Ἔστι οὐδὲ ζητεῖν παρὰ ταύτης τὸ διαγνώσκειν δύνασθαι, πότερον οἰκείως εἴληφεν ὁ ποιητής, ὅμοιον εἰπεῖν εὐμούσοις, τὸν Ὑποδῶριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἢ τὸν Μιξολυδῖον τε καὶ Δῶριον ἐπὶ τὴν ἔκβασιν ἢ τὸν Ὑποφρυγῖον τε καὶ Φρύγιον ἐπὶ τὴν μέσην.

οὐ γὰρ διατείνει τῇ ἀρμονικῇ πραγματείᾳ πρὸς τὰ τοιαῦτα, πρσδεῖται δὲ πολλῶν ἐτέρων· τὴν γὰρ τῆς οἰκειότητος δύναμιν ἀγνοεῖ.

Οὔτε γὰρ τὸ χρωματικὸν γένος οὔτε τὸ ἐναρμόνιον ἤξει ποτ' ἔχον τὴν τῆς οἰκειότητος δύναμιν τελείαν καὶ καθ' ἣν τὸ τοῦ πεποιημένου μέλους ἦθος ἐπιφαίνεται, ἀλλὰ τοῦτο τοῦ τεχνίτου ἔργον.

φανερὸν δὲ ὅτι ἐτέρα τοῦ συστήματος ἡ φωνὴ τῆς ἐν τῷ συστήματι κατασκευασθείσης μελοποιίας, περὶ ἧς οὐκ ἔστι θεωρῆσαι τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας.

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν· οὐδεὶς γὰρ ῥυθμὸς τὴν τῆς τελείας οἰκειότητος δύναμιν ἤξει ἔχων ἐν ἑαυτῷ.

Τὸ γὰρ οἰκείως αἰεὶ λεγόμενον πρὸς ἡθὸς τι βλέποντες λέποντες λέγομεν, τοῦτου δὲ φαμεν αἰτίαν εἶναι σύνθεσιν τινα ἢ μῖξιν ἢ ἀμφοτέρω·

οἶον Ὀλύμπω τὸ ἐναρμόνιον γένος ἐπὶ Φρυγίου τόνου τεθὲν παῖωνι ἐπιβατῷ μιχθέν· τοῦτο γὰρ τῆς ἀρχῆς τὸ ἦθος ἐγέννησεν ἐπὶ τῷ τῆς Ἀθηνᾶς νόμῳ.

Προσληφθείσης γὰρ μελοποιίας καὶ ῥυθμοποιίας τεχνικῶς τε μεταληφθέν-

Очевидно, что гармоника – [теоретическое знание] ладов и того, что гармонизовано, а также интервалов, систем, звуков, тональностей и модуляционных систем, но далее ее познавательная [возможность] уже никак не распространяется.

Поэтому посредством ее<sup>179</sup> невозможно распознать, верно ли композитор<sup>180</sup> выбрал, [а если точно] сказать – [использовал] по музыкальности, в начале гиподорийскую тональность либо миксолидийскую, а в финале – дорийскую или гипофригийскую, а в середине – фригийскую.

Ведь [возможности] знания гармоник не простираются на такие проблемы.

[Поэтому] она нуждается во многих других [науках], ибо [гармоника] не имеет возможности для специального анализа [многих вопросов].

Ни хроматический лад, ни энгармонический никогда не достигают того, что создают полную собственную возможность [понять], посредством чего достигается «этос» созданного [ими] мелоса.

Очевидно, [для этого необходимо] звучание другой системы, выстроенной в системе мелопеи, изучение которой недоступно науке гармонике.

Та же самая речь и о ритмах, поскольку никакой ритм не достигнет полной возможности [познания] имеющегося в нем своеобразия.

Ведь говоря об особенности, мы подразумеваем нечто, явно проявляющее «этос». Но мы утверждаем, что причиной его является либо некое сочетание, либо смешение, либо и то, и другое.

Например, энгармонический лад во фригийской тональности, установленный Олимпом, смешан с эпипатическим<sup>181</sup> пэоном, так как этот этос создан для начала нома Афины.

Ибо энгармонический лад Олимпа искусно составлен из совместного участия

<sup>179</sup> То есть посредством «гармоники».

<sup>180</sup> Этот фрагмент – еще одно свидетельство, что термин ὁ ποιητής нередко подразумевает «композитор».

<sup>181</sup> παίων ἐπιβατός – стопа, содержащая 5 длинных слогов.



τος τοῦ ῥυθμοῦ μόνον αὐτοῦ καὶ γενομένου τροχάϊου ἀντὶ παίωνος συνέστη τὸ Ὀλύμπου ἐναρμόνιον γένος·

ἀλλὰ μὴν καὶ τοῦ ἐναρμονίου γένους καὶ τοῦ Φρυγίου τόνου διαμενόντων καὶ πρὸς τούτοις τοῦ συστήματος παντός, μεγάλην ἀλλοίωσιν ἔσχηκε τό ἦθος· ἡ γὰρ καλουμένη ἀρμονία ἐν τῷ Ἀθηνᾶς νόμῳ πολὺ διέστηκε κατὰ τὸ ἦθος τῆς ἀναπειρας.

Εἰ οὖν προσγένοιτο τῷ τῆς μουσικῆς ἐμπείρῳ τὸ κριτικόν, δηλὸν ὅτι οὗτος ἂν εἶη ὁ ἀκριβῆς ἐν μουσικῇ.

Ὁ γὰρ εἰδὼς τὸ Δωριστί, ἄνευ τοῦ κρίνειν ἐπιστασθαι τὴν τῆς χρήσεως αὐτοῦ οἰκειότητα, οὐκ εἴσεται ὁ ποιεῖ, ἀλλ' οὐδὲ τὸ ἦθος σώσει·

ἐπεὶ καὶ περὶ αὐτῶν τῶν Δωρίων μελοποιῶν ἀπορεῖται, πότερόν ἐστι διαγνωστικὴ ἢ ἀρμονικὴ πραγματεία, καθάπερ τινὲς οἴονται, τῶν Δωρίων, ἢ οὐ.

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς ῥυθμικῆς ἐπιστήμης πάσης·

ὁ γὰρ εἰδὼς τὸν παίωνα τὴν τῆς χρήσεως αὐτοῦ οἰκειότητα οὐκ εἴσεται διὰ τὸ αὐτὴν μόνην εἰδέναι τὴν τοῦ παίωνος ξύνεσιν<sup>184</sup>.

ἐπεὶ καὶ περὶ αὐτῶν τῶν παιωνικῶν ῥυθμοποιῶν ἀπορεῖται, πότερόν ἐστι διαγνωστικὴ ἢ ῥυθμικὴ πραγματεία τούτων ἢ, καθάπερ τινὲς φασιν, οὐ διατείνει μέχρι τούτου.

Ἀναγκαῖον οὖν δύο τοῦλάχιστον γνώσεις ὑπάρχειν τῷ μέλλοντι διαγνώσεσθαι· τὸ τ' οἰκεῖον καὶ τὸ ἀλλότριον·

πρῶτον μὲν τοῦ ἦθους οὐ ἔνεκα ἢ σύνθεσις γεγένηται, ἔπειτα τούτων ἐξ ὧν ἡ σύνθεσις.

Ὅτι μὲν οὖν οὐθ' ἢ ἀρμονικὴ οὐθ' ἢ ῥυθμικὴ οὐτ' ἄλλη οὐδεμία τῶν καθ' ἐν μέρος λεγομένων αὐτάρκης αὐτῇ καθ'

мелопеи и ритмопеи, а также его ритма, только измененного на трохеический<sup>182</sup> вместо пеонического.

Вместе с тем, если [даже] сохраняются энгармонический лад и фригийская тональность и вся система, связанная с ними, то [даже при этом] возможно большое изменение этоса: ведь так называемая гармония в номе Афины очень отличается по этосу от анапейры<sup>183</sup>.

Итак, если [у кого-то] к знанию музыки присоединяется способность суждения, то очевидно, что он мог бы стать [самой] точностью в музыке.

Ведь тот, кто знает дорийский стиль, без понимания [того как] устанавливается особенность его использования, тот не будет знать, [не только] что создает [этот стиль], но и [что] не сохраняет [его] «этос».

Тем не менее [кое-кто] относительно этих дорийских композиций сомневается, способна ли гармоническая наука [заниматься ими], как некоторые считают, или нет.

Та же речь и о всей ритмической науке.

Ведь тот, кто знает особенности применения «пеона», из-за одного этого не будет обладать [самим] пониманием пеона. Поскольку и в отношении этих пеонических ритмопей [кое-кто] сомневается, способна ли ритмическая наука [заниматься ими], или, как говорят некоторые, она не дотягивается до этого.

Итак, как минимум, нужно обладать двумя знаниями, чтобы отличать соответствующее от несоответствующего.

Прежде всего, [знание] «этоса», для соединения которого оно применено, а уж затем – из которых [образовано] их соединение.

Таким образом, сказанное показывает, что ни гармоника, ни ритмика и никакая другая из перечисленных [наук, со-

<sup>182</sup> Об этой ритмической организации см. гл. I, § 1, сектор «д».

<sup>183</sup> См. там же. В «Словаре» Гесихия об этой категории сказано так: «анапейра – авлетический ритм» (ἀνάπειρα – ῥυθμὸς ἀυλητικός).

<sup>184</sup> ξύνεσις – староаттическая форма σύνεσις.

αὐτὴν τοῦ ἤθους εἶναι καὶ γνωστικὴ καὶ τῶν ἄλλων κριτικὴ, ἀρκέσει τὰ εἰρημένα.

средоточенных] в одной области, недостаточна сама по себе для [определения «этоса»], а также [недостаточна ее] способность познания и возможность анализа других [областей знания].

## КОММЕНТАРИИ

В данном параграфе приведен комплекс доказательств, призванных убедить в справедливости одной из методологических идей, высказанных в предыдущем параграфе. Действительно, там сказано, что для подлинного познания музыки необходимо не только изучение всех наук квадривиума, но и философии. Здесь же приводятся соответствующие аргументы, доказывающие, что это действительно так.

Автор начинает с того, что каждая наука обладает своей сферой деятельности. Поэтому возможности «гармоники» не распространяются шире ее тематики. В связи с этим приводится весьма показательный пример. Согласно ему, сама «гармоника не дает возможности понять, правильно ли композитор распределил по всей форме произведения» тональности: в начале гиподорийскую и миксолидийскую, в конце – дорийскую или гипофригийскую, а в середине – фригийскую. Отсюда следует вывод, что «гармоника» нуждается в других науках.

Чтобы понять содержание такого методического принципа, его перенесение в сферу современной музыки ничего не даст, поскольку современный музыковед только фиксирует факт использования конкретной тональности и не задумывается над тем, правильно или неправильно поступил композитор. Это связано с уже упоминавшимся отличием трактовки феномена тональности в античной и в новоевропейской музыке.

Как указывалось, это было связано с особенностями античного понимания тональности не только как высотного уровня ладовой организации, но и как определенного регистра звукового пространства. Последнее из обстоятельств в те далекие времена было важной информацией для характеристики музыкальных образов, то есть «этоса» (τὸ ἦθος – «характер»). Поэтому, по мнению автора текста, необходимо знание особенностей того или иного «этоса». А это была сфера философии, о чем писал Псевдо-Плутарх в предыдущем параграфе. Так, например, у философа Аристотеля можно прочесть (*Aristot. Polit. VIII 6 8 1340a 40–1340b 5*):

περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρείων.

Относительно же дорийского [стиля] все признают, что он является самым уравновешенным и имеет самый мужественный «этос».

А римский философ III–IV вв. Секст Эмпирик, передавая бытующие в его время воззрения, писал (*Sext. Empir. Adver. math. VI 36*):

ἡ μὲν ἀρμονία αὐστηροῦ τινος ἦθος καὶ σεμνότητος κατασκευαστικὴ πῶς ὑπῆρχεν, τὸ δὲ χρῶμα λιγυρόν τί ἐστι καὶ θρηνώδες, τὸ δὲ διάτονον ἔντραχυ καὶ ὑπάγροικον.

[Эн]гармония некоторым образом способна к формированию какого-то сурового «этоса» и важности, хроматика является какой-то воющей и похожей на погребальную песнь, а диатоника – грубовата и мужиковата.

Иначе говоря, по бытовавшему мнению, эта сфера относилась к философии, и, чтобы ее понять в конкретном музыкальном произведении, по мнению Псевдо-Плутарха, нужно было обладать философскими знаниями.

Объяснение такой ситуации не составляет никаких трудностей. Если речь шла о музыкальном произведении с поющим текстом, то он давал сведения слушателю о характере того или иного образа, и его нужно было только сравнить с соответствующей музыкой. Но когда исследованию подвергалась инструментальная музыка, то прежний метод анализа не работал, так как этого не допускал уровень восприятия музыкально-художественного материала. И совершенно очевидно, что компетентность в сфере философии никак не могла помочь. Следовательно, концепция, изложенная в комментируемом параграфе, была лишь теоретической формой объяснения преград, стоявших перед современниками при восприятии инструментальной музыки.

То же самое относится и к «этосной характеристике» ладов, структура которых никак не может влиять на формирование музыкальных образов. Вся история музыки различных художественных цивилизаций доказала, что один и тот же лад может быть использован для создания совершенно контрастных образов. Но в Античности, согласно информации обсуждаемого параграфа, для понимания «этосных особенностей» ладов вновь следует обращаться к философии, хотя в тексте говорится о сопоставлении разных ладовых систем.

И конечно, то же самое относится и к восприятию ритмики, поскольку на основе теоретического знания о ритмике невозможно понять своеобразие художественного образа при каждом ритмическом построении.

Иногда автор текста предлагает соединить ладовые и ритмические особенности музыкального материала. Безусловно, это более рациональный способ выявления этоса. Но его невозможно осуществить без дополнения к ладу и ритмике еще группы категорий: регистра звучания, особенностей мелодической линии, тембра и фактуры, а также темпа. Но это, конечно, современное решение данной проблемы, к которой Античность не была готова.

## § 34.

Τριῶν δ' ὄντων γενῶν εἰς ἃ διαίρεται τὸ ἡρμωμένον, ἴσων τοῖς τε τῶν συστημάτων μεγέθεσι καὶ ταῖς τῶν φθόγων δυνάμεσιν, ὁμοίως δὲ καὶ ταῖς τῶν τετραχόρδων, περὶ ἑνὸς μόνου οἱ παλαιοὶ ἐπραγματεύσαντο·

ἐπειδήπερ οὔτε περὶ χρώματος οὔτε περὶ διατόνου οἱ πρὸ ἡμῶν ἐπεσκόπουν, ἀλλὰ περὶ μόνου τοῦ ἐναρμονίου, καὶ αὐτοῦ τούτου περὶ ἓν τι μέγεθος συστήματος, τοῦ καλουμένου διὰ πασῶν·

περὶ μὲν γὰρ τῆς χροᾶς διεφέροντο, περὶ δὲ τοῦ μίαν μόνην εἶναι αὐτὴν τὴν ἁρμονίαν σχεδὸν πάντες συνεφώνουν.

Поскольку существуют три лада, на которые разделяется то, что гармонизовано, среди равных по величинам систем по значению звуков, а также тетрахордов, древние исследовали только один [лад].

Так как они до нас не пользовались ни диатоническим, ни хроматическим [ладом], а только энгармоническим и лишь некой одной величиной этой самой системы – так называемой октавой.

Отличаясь [во взглядах] на «хроа»<sup>185</sup>, почти все они совместно возглашали, что существует эта одна-единственная гармония<sup>186</sup>.

<sup>185</sup> Об этой интервальной единице уже неоднократно упоминалось. См., например, гл. II, сноску 63.

<sup>186</sup> Подразумевается не лад, а октава.

Οὐκ ἂν οὖν ποτε συνίδοι τα περὶ τὴν ἄρμονικὴν πραγματείαν ὁ μέχρις αὐτῆς τῆς γνώσεως ταύτης προεληλυθώς, ἀλλὰ δηλονότι παρακολουθῶν ταῖς τε κατὰ μέρος ἐπιστήμαις καὶ τῷ συνόλῳ σώματι τῆς μουσικῆς καὶ ταῖς τῶν μερῶν μίξεσι τε καὶ συνθέσεσιν.

Ὁ γὰρ μόνον ἄρμονικὸς περιέγραπται τρόπῳ τινί.

Καθόλον μὲν οὖν εἰπεῖν, ὁμοδρομεῖν δεῖ τὴν τ' αἴσθησιν καὶ τὴν διάνοιαν ἐν τῇ κρίσει τῶν τῆς μουσικῆς μερῶν.

καὶ μήτε προάγειν, ὃ ποιοῦσιν αἱ προπετεῖς τε καὶ φερόμεναι τῶν αἰσθήσεων, μήθ' ὑστερίζειν, ὃ ποιοῦσιν αἱ βραδεῖαι τε καὶ δυσκίνητοι.

Γίνεται δέ ποτ' ἐπὶ τινῶν αἰσθήσεων καὶ τὸ συγκεῖμενον ἐκ τοῦ συναμφοέρου, καὶ ὑστεροῦσιν αἱ αὐταὶ καὶ προτεροῦσι, διὰ τινα φυσικὴν ἀνωμαλίαν.

Περαιτέον οὖν τῆς μελλούσης ὁμοδρομεῖν αἰσθήσεως ταῦτα.

Во всяком случае, никогда не сможет познать гармоническую науку тот, кто ограничился [только] освоением ее<sup>187</sup>.

Но очевидно, что тот, кто исследует [музыку] в науках по [соответствующей] части, а также [разбирается] во всем комплексе<sup>188</sup> всего тела музыки, в смешениях [ее] средств выразительности<sup>189</sup> и в [их] соединениях.

Ведь только гармоник ограничивается каким-то [одним] направлением.

Если же говорить в целом [о восприятии], то при познании частей музыки необходимо, чтобы чувство и разум действовали [совместно]:

не забегая вперед, как у тех, у кого стремительные и несущиеся чувства, [но также] не отставая, как у медленно соображающих и малоподвижных.

Ведь иногда у некоторых случается сочетание того и другого в чувствах.

[Бывает, что] одни и те же [чувства] из-за какой-то неправильной природы отстают или опережают [друг друга].

Поэтому соответствующему чувству необходимо действовать совместно [с другими].

## КОММЕНТАРИИ

Содержание данного параграфа освещает две проблемы. Одна из них – фрагмент истории ладового мышления, а другая – методика изучения музыки посредством чувств.

Согласно тексту, связанному с первой темой, – самая ранняя ладовая форма, использовавшаяся в древнем музыкальном искусстве, была энгармония. Знакомство с этой информацией сразу же вынуждает сопоставить ее со сведениями, изложенными в § 11 и § 20, где утверждается, что хроматика древнее энгармонии. Такое несоответствие содержания в нескольких разделах одного и того же исторического трактата можно объяснить только одной причиной.

Это – принятая автором методика представления тех или иных исторических фактов на основе письменных памятников. Очевидно, автора трактата мало волновало то обстоятельство, что источники представляют различные толкования одних и тех же событий. Его основная задача в таких

<sup>187</sup> Буквально: «кто доходил [только] до знания ее самой», то есть «гармоники».

<sup>188</sup> Дословно: «в совокупном теле музыки».

<sup>189</sup> τῶν μερῶν – буквально: «частей». Но при дословном переводе можно подумать, что речь идет о частях музыкального сочинения. Однако в этом случае подразумеваются разные аспекты самого музыкального материала: звуки, интервалы, лады, тональности и системы.

случаях сводилась к тому, чтобы собрать и довести до сведения читателей существующие мнения. Правда, в случае с энгармонией в § 11 Псевдо-Плутарх ссылается на какое-то сочинение Аристоксена, а в § 34 соответствующий информатор не упомянут. Поэтому и данное обоснование обсуждаемого противоречия не полностью аргументируется. Не исключено, что указание на отсутствующий источник пропало в течение длительной рукописной жизни трактата «О музыке». Во всяком случае, трудно указать какую-либо иную причину этого противоречия.

Обсуждая первую тему данного параграфа, нельзя не обратить внимания также и на то, что упоминаемая форма энгармонического лада представлена не в виде тетра хорда, что совершенно естественно, а в форме октавы. Иначе говоря, согласно этому сообщению, речь идет о системе, состоявшей из двух отделенных тетра хордов. Как уже фиксировалось, такая структура являлась не ранней, а достаточно поздней, когда в теоретической форме музыкальной системы была отражена способность регистрировать тональную модуляцию.

Все эти недостатки обоснованы, конечно, современными критериями, но они помогают нашему современнику понять трудности, постоянно сопровождавшие становление истории музыки как науки.

Следующая тема комментируемого параграфа, как указывалось выше, посвящена методике изучения музыки.

Основная идея, которой придерживается автор трактата, сводится к тому, что познать музыку только средствами, ограниченными тематикой «гармоники», невозможно. Любой, кто имеет хотя бы общее представление о «гармонике», как важнейшей дисциплине науки о музыке, может быть удивлен. Как известно, в различные исторические периоды в «гармонику» входил обширный цикл разделов:

музыкальный звук и его отличие от немusического,  
теория интервалов и их особенности,  
своеобразие ладовых систем,  
особенности тональной организации звукового пространства,  
разновидности модуляций,  
«мелопея» – структура мелодических линий.

Тематика таких разделов дает достаточно широкую возможность для познания звуковысотных форм музыки.

Но автор трактата убежден в совершенно противоположном и считает, что только с такими знаниями невозможно освоить музыку. Его подход к данной проблеме обусловлен тем, что он призывает действовать совместными усилиями чувства и разума.

При поверхностном знакомстве с этим текстом возникает мысль о том, что это известная методика, о которой уже давно писали самые различные «гармоники». Действительно, в одном из разделов своего сочинения Аристоксен писал (*Aristox. Elem. harm.* P. 42):

τῷ δὲ μουσικῷ σχεδὸν ἔστιν ἀρχῆς ἕχουσα τὰξιν ἢ τῆς αἰσθήσεως ἀκρίβεια,      Для сведущего в музыке точность чувственного восприятия имеет, пожалуй, значение первоосновы.

А спустя шесть столетий об этом же упоминал Клавдий Птолемей, когда описывал средства познания музыки (*Ptolem. Harm.* I 1):

καὶ ἔστι τούτων τὰ μὲν αἰσθήσεως οἰκεῖα, τὰ δὲ λόγου.      первые среди них – особенности чувства, а вторые – [особенности] разума.

Однако при более основательном знакомстве с методикой, изложенной в данном параграфе Псевдо-Платарха, становится ясно, что здесь осуществляется более детальная попытка понять логику взаимодействия чувств и разума. По убеждению автора, они должны действовать совместно и учитывать, что у разных людей эти две категории функционируют по-разному, о чем в тексте параграфа сказано достаточно подробно. Есть основание рассматривать этот раздел параграфа как первую попытку познания действия физиологических аспектов слушателя при восприятии музыки и их взаимодействие с логикой мышления.

## § 35

Ἄει γὰρ ἀναγκαῖον τρί' ἐλάχιστα εἶναι τὰ πίπτοντα ἅμ' εἰς τὴν ἀκοήν, φθόγγον τε καὶ χρόνον καὶ συλλαβὴν ἢ γράμμα·

συμβήσεται δ' ἐκ μὲν τῆς κατὰ τὸν φθόγγον πορείας τὸ ἤρμοσμένον γνωρίζεσθαι, ἐκ δὲ τῆς κατὰ χρόνον τὸν ῥυθμόν, ἐκ δὲ τῆς κατὰ γράμμα ἢ συλλαβὴν τὸ λεγόμενον·

ὁμοῦ δὲ προβαιόντων, ἅμα τὴν τῆς αἰσθήσεως ἐπιφορὰν ἀναγκαῖον ποιεῖσθαι.

Ἄλλὰ μὴν κάκεινο φανερόν, ὅτι οὐκ ἐνδέχεται, μὴ δυναμένης τῆς αἰσθήσεως χωρίζειν ἕκαστον τῶν εἰρημένων, παρακολουθεῖν τε δύνασθαι τοῖς καθ' ἕκαστα καὶ συνορᾶν τέ θ' ἁμαρτανόμενον ἐν ἑκάστῳ αὐτῶν καὶ τὸ μῆ.

Πρῶτον οὖν περὶ συνεχείας γνωστέον·

ἀναγκαῖον γάρ ἐστιν ὑπάρχειν τῇ κριτικῇ δυνάμει συνέχειαν·

τὸ γὰρ εἶδ' καὶ τὸ ἐναντίως οὐκ ἐν ἀφορισμένοις τοῖσδέ τισι γίνεται φθόγγοις ἢ χρόνοις ἢ γράμμασιν, ἀλλ' ἐν συνεχέσιν, ἐπειδὴ μίξις τίς ἐστι τῶν κατὰ τὴν χρῆσιν ἀσυνθέτων μερῶν.

Περὶ μὲν οὖν τῆς παρακαλουθήσεως τοσαῦτα.

Необходимо, чтобы всегда существовало три наименьших устремляющихся в слух [элемента]: звук, длительность, слог или буква.

По передвижению звука познается то, что гармонизовано<sup>190</sup>, а по длительности – ритм, а по букве или слогу – то, о чем говорится.

Так как [указанные элементы] функционируют одновременно, то необходимо их совместное восприятие.

Но также очевидно, что если чувство не воспринимает и не способно различать каждый из указанных [элементов], то не нужно внимательно следить за каждым, а одновременно обозревать все, не отклоняясь на каждый из них.

Поэтому прежде всего нужно понять связи [элементов].

Ведь существует необходимость содействовать [их] соединению в установленном значении.

Ибо хорошо не в отдельности воспринимать этот комплекс звуков, длительностей и букв, а в соединении, так как при использовании несоставных частей [в музыке] существует некое соединение. За этим нужно часто внимательно следить.

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф с полным основанием мог быть озаглавлен «Равноправный союз искусств». На протяжении всей Античности, когда речь заходила о музыке, то «совершенным мелосом» считался тот, в котором участвовали музыка, танец и поэзия. Причем, как уже неоднократно указывалось, это был иерархический союз, где гегемония полностью принадлежала поэзии.

<sup>190</sup> О семантике этого термина в данном контексте см. комментарий.

Как зафиксировал в одном уже цитировавшемся своем сочинении Плутарх (*Plut. Quast. conv. VII 8, 712f – d, § 4*),

τὸ δὲ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ὥσπερ Музыка же и танец – словно приправа  
ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ... к слову...

А это уже свидетельство мнения, бытовавшего на рубеже I–II вв. новой эры. Однако в комментируемом параграфе все совершенно иначе.

Так, вместо терцета, состоявшего прежде из музыки, танца и слова, здесь совершенно новое объединение: звук, длительность и слог. При осмыслении происшедших перемен необходимо еще раз вспомнить, что, согласно общепринятому прежде мнению, ритмика музыкально-поэтического произведения полностью зависит от поэтической структуры распеваемого текста. Здесь же, как мы видим, ритмика зависит от комплекса длительностей, то есть единиц музыкального времени. Это явное свидетельство происшедших перемен в сознании тех, кто занимался наукой о музыке. Данный вывод подтверждается и заключительным членом терцета: здесь указывается не слово, как было прежде, а «слог или буква». Ведь такая перемена – вновь указание на зависимость ритмической структуры поющих стихов от длительности каждого слога, которая полностью зависит от продолжительности музыкального звука.

Иначе говоря, перед нами первое свидетельство новой концепции, которая безусловно должна была подтвердиться художественной практикой, где музыка продемонстрировала появление таких образцов, в которых активно участвовали так называемые «мирмекии», а также новые жанры, обозначенные как обладающие «ломаным мелосом»<sup>191</sup>.

В заключительной части данного комментария следует также обратить внимание, что автор анализируемого текста советует при анализе музыки учитывать совместное воздействие на слушателя всех трех элементов, не отделяя их влияние друг от друга. Но одновременно с этим автор призывает понять, как влияет каждый из них на эмоциональную реакцию музыки.

Это также новая тенденция в античном музыкознании.

## § 36

Τὸ δὲ μετὰ τοῦτο ἐπισκεπτέον ὅτι οἱ μουσικῆς ἐπιστήμονες πρὸς τὴν κριτικὴν πραγματείαν οὐκ εἰσιν ἀντάρκεις.

Οὐ γὰρ οἶόν τε τέλειον γενέσθαι μουσικόν τε καὶ κριτικὸν ἐξ αὐτῶν τῶν δοκούντων εἶναι μερῶν τῆς ὅλης μουσικῆς.

οἶόν ἐκ τε τῆς τῶν ὀργάνων ἐμπειρίας καὶ τῆς περὶ τὴν ᾠδὴν, ἔτι δὲ τῆς περὶ τὴν αἴσθησιν συγγυμνασίας.

λέγω δὲ τῆς συντεινούσης εἰς τὴν τοῦ ἤρμιοςμένου ξύνεσιν καὶ ἔτι τὴν τοῦ ῥυθμοῦ,

После этого становится ясно, что [только] знаний о музыке недостаточно для умения разбираться [в ней].

Ведь не получается полностью сведущий в музыке и компетентный [в ней только] посредством освоения всех частей музыки.

Ибо [это не достигается] знанием инструментов<sup>192</sup> и [сведениями] о пении, а еще [их] взаимодействием с чувством.

Я имею в виду совместное взаимодействие того, что гармонизовано, и еще ритма.

<sup>191</sup> О «мирмекии» см. комментарий к § 30 трактата Псевдо-Плутарха, а о «ломаном мелосе» – такой же комментарий к § 21.

<sup>192</sup> Вообще здесь подразумевается раздел «гармоники», известный под названием «органика» (ἡ ὀργανική). Однако появление этого термина в форме pluralis вынуждает перевести его как «инструменты».

πρὸς δὲ τούτοις ἔκ τε τῆς ῥυθμικῆς καὶ τῆς ἁρμονικῆς πραγματείας καὶ τῆς περὶ τὴν κρουσὶν τε καὶ λέξιν θεωρίας, καὶ εἴ τινες ἄλλαι τυγχάνουσι λοιπαὶ οὐσαι.

Δι' ἃς δ' αἰτίας οὐχ οἷόν τ' ἐξ αὐτῶν τούτων γενέσθαι κριτικόν, πειρατέον καταμαθεῖν.

Πρῶτον ἐκ τοῦ ἡμῖν ὑποκεῖσθαι τὰ μὲν τῶν κρινομένων τέλεια, τὰ δ' ἀτελεῖ·

τέλεια μὲν, αὐτό τε τῶν ποιημάτων ἕκαστον, οἷον τὸ δόμενον ἢ αὐλούμενον ἢ κιθαριζόμενον, ἢ ὁ ἕκαστου αὐτοῦ ἐρμηνεία, οἷον ἢ τ' αὐλησις καὶ ἢ ᾠδὴ καὶ τὰ λοιπὰ τῶν τοιούτων·

ἀτελεῖ δὲ, τὰ πρὸς ταῦτα συντείνοντα καὶ τὰ τούτων ἔνεκα γινόμενα· τοιαῦτα δὲ τὰ μέρη τῆς ἐρμηνείας.

Δεύτερον ἐκ τῆς ποιήσεως· ὡσαύτως γὰρ καὶ αὐτὴ ὑπόκειται·

κρίνειε γὰρ ἂν τις ἀκούων αὐλητοῦ πότερον ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὔ,

καὶ πότερον ἢ διάλεκτος σαφῆς ἢ τοῦναντίον·

τούτων δ' ἕκαστον μέρος ἐστὶ τῆς αὐλητικῆς ἐρμηνείας, οὐ μὲντοι τέλος, ἀλλ' ἔνεκα τοῦ τέλους γινόμενον.

Παρὰ ταῦτα γὰρ αὐ καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα, κριθήσεται τὸ τῆς ἐρμηνείας ἦθος, εἰ οἰκείον ἀποδίδεται· τῷ παραποιοθέντι ποιήματι, ὃ μεταχειρίσασθαι καὶ ἐρμηνεύσει ὁ ἐνεργῶν βεβούληται.

Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ τῶν παθῶν τῶν ὑπὸ τῆς ποιητικῆς σημαυμένων ἐν τοῖς ποιήμασιν.

К этим знаниям [добавляются] ритмика и гармоника, а также учение о инструментальной музыке и речи, а также некоторые другие [данные], если они встречаются.

Необходимо попытаться узнать, по каким причинам [только] от этих [знаний] не получается компетентность [в музыке].

Во-первых, одни из них обеспечивают нам полные [знания] о разбираемых [вопросах], а другие – неполные.

Полные – [содержащие знания] о каждом из произведений – поощаемся, авлирующемся либо кифарирующемся<sup>193</sup>, или объясняющее каждое из них: как авлесис, песня и остальные из подобных [видов музыки].

А неполные – посвященные им и созданные ради них, то есть части, разъясняющие [дисциплины гармоник].

Во-вторых, [важны сведения] о творчестве, ибо точно так же и оно предназначается [для познания].

Ведь слушая авлета, можно судить, так ли когда-нибудь согласованно звучали [другие] авлосы или нет.

И так ли ясно [слышна] речь [при сопрождении авлоса] или нет.

Среди них каждая часть – это объяснение авлетики, что, конечно, не цель [его], а создание ради [познания] цели.

Затем, в связи с этим и всеми подобными [задачами], разбирается объяснение этоса, если он особо воплощается в созданном сочинении, где изучается и разъясняется действие, вызванное [данным этосом]<sup>194</sup>.

Та же самая речь и о впечатлениях, [полученных] посредством [других] творческих средств в [музыкальных] произведениях.

## КОММЕНТАРИИ

При обсуждении содержания данного параграфа прежде всего необходимо отметить, что его текст показывает, как нелегко было автору осветить

<sup>193</sup> Несмотря на то, что в русском варианте это звучит непривычно, такая форма точно следует стилистике источника.

<sup>194</sup> Для более ясной передачи содержания этих двух предложений при переводе их пришлось объединить в одно.



те стороны восприятия музыки, которые никогда прежде не затрагивались. Именно это обстоятельство вынуждало автора данной монографии при переводе активно пользоваться вставками в квадратных скобках. Иначе содержание многих фрагментов текста можно было бы трактовать по-разному, либо вообще они могли остаться вне понимания. Не последнюю роль в формировании такой обстановки сыграло появление общеизвестных терминов в том семантическом ракурсе, в котором они почти никогда не представлялись новоевропейской классической филологией.

Начинается параграф с утверждения, что для познания музыки теоретических знаний, входящих в науку «гармоники», недостаточно. Уже сама эта идея должны была восприниматься современниками как нечто необычное. Причиной такого воззрения могло стать то обстоятельство, что знание разделов «гармоники» не помогает понять особенности, действующие при восприятии музыкального произведения. Во всяком случае, важные положения, лежащие в основе данного параграфа, указывают именно на эти стороны тематики текста.

Подтверждением этому может служить деление источников знания на «полные» и «неполные». К первым автор относит сведения о каждом «произведении» (τὸ ποιήμα). Эта тема никогда не затрагивалась в дисциплинах, составлявших «гармонику», и поэтому ее с полным основанием можно считать новым шагом в познании музыки не как науки, а как искусства. К вторым относится весь комплекс частей, составляющих «гармонику».

Далее автор обращает внимание еще на один аспект обсуждаемой проблемы – на «творчество» (ἡ ποίησις). Причем, совершенно очевидно, что для него это была неизвестная область, поскольку он лишь упоминает ее, не разъясняя никаких подробностей. Но дальнейшее предложение частично раскрывает его подход к этой явно загадочной для музыкальной Античности сферы. В нем изложена предлагаемая методика сравнить, «так ли когда-нибудь согласованно звучали [другие] авлосы или нет».

Эту фразу можно понимать двояко: либо как сравнение исполнения одного и того же произведения различными авлетами, либо как сопоставление с другими произведениями для авлоса. Но так как для античного музыкознания это была новая задача, то можно понять и некоторую «неуклюжесть» самого текста, который при традиционном подходе с формой pluralis οἱ ἀλλοὶ может трактоваться только как исполнение, например, на «двойном авлосе» (ὁ δίαυλος или δικάλαμος).

Затем автор переходит к проблеме, которая издавна волновала многих: каково состояние текста, перешедшего из поэтического состояния в музыкальное. Ведь по традиционным представлениям музыка должна была лишь помочь донести текст до слушателя, не мешая его восприятию. При аккомпанементе струнных инструментов (то есть в жанрах «кифародии») это почти никого не волновало, так как их акустические возможности не мешали звучанию текста. Но когда речь заходила о сопровождении авлосов, то на протяжении длительного исторического периода это была сложная преграда, мешавшая распространению жанров «авлодии».

Таким образом, в тексте комментируемого параграфа не только высказаны новые идеи, но нередко затрагиваются и традиционные.

Завершает же весь параграф попытка объяснения одной из важнейших проблем – создания и восприятия в музыке такого важного феномена, как «этос» (τὸ ἦθος – «характер») В этом контексте под данным термином под-

разумевался тот феномен, которому в античной музыкальной цивилизации не могли найти определения, а в новоевропейской он получил название «музыкального образа». Поэтому автор анализируемого текста говорит об «объяснении этоса» (τὸ τῆς ἐρμηνείας ἦθος), то есть о характере «музыкального образа» конкретного произведения, в котором, по его мнению, «изучается и разъясняется действие, вызванное [данном этосом]».

В свое время Аристотель представлял себе, что разные образы (то есть «этосы») воплощаются в различных стилях музыкальных произведений, которые, с его точки зрения, создают у слушателей разные настроения (*Aristot. Polit. VIII 6 8 1340a 40 – 1340b 5*):

εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν.

Ведь природа стилей сразу же оказывается различной, так что слушатели вводятся в разное настроение и чувствуют себя при каждом из них неодинаково.

В действительности же это реакция на музыкальные образы данного произведения. Ближе к истине другое его высказывание (*Aristot. Polit. 1340a 18–25*), согласно которому

ἔστι δ' ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος.

в ритмах и мелодиях содержатся самые большие подобию подлинным по природе [характерам] гнева и кротости.

Но чаще всего воплощением музыкального образа служил «этос». Поэтому даже на закате Античности, а возможно, уже и в византийскую эпоху, в одном анонимном источнике сказано (*De trag. 2*) :

Μιμεῖται δὲ ἡ τραγωδία καὶ τὸ καλοῦμενον ἦθος, καὶ μάλιστα ἐν τοῖς στασίμοις ἄσμασιν, ἐν οἷς καὶ αἱ ἀποφάσεις (αἰ) ἠθικαὶ καὶ γνωμολογία καὶ ἐπιτιμήσεις.

Трагедия подражает и так называемому «этосу», а особенно в песенных «стасимах»<sup>195</sup>, в которых [присутствуют] нравственные утверждения, наставления и порицания.

Все это говорит о том, что «этос» в указанном значении был для античных воззрений весьма сложной музыкально-эстетической категорией. Но, несмотря на это, Псевдо-Плутарх не прошел мимо него, возможно, в надежде, что рано или поздно он будет освоен и облегчит восприятие музыкальных произведений, лишенных текста.

## § 37.

Ἐὰν οὖν ἠθῶν μάλιστα φροντίδα πεποιημένοι οἱ παλαιοὶ τὸ σεμνὸν καὶ ἀπερίεργον τῆς ἀρχαίας μουσικῆς προετίμων.

Так как древние [особенно] много размышляли о характерах, то [для них] прежде всего важной была простота древней музыки.

Ἀργείους μὲν γὰρ καὶ κόλασιν ἐπιθεῖναι ποτέ φασι τῇ εἰς τὴν μουσικὴν παρανομίᾳ.

Ведь говорят, что аргосцы когда-то подвергли наказанию противозаконные [свершения] в музыке.

ζημιῶσαι τε τὸν ἐπιχειρήσαντα πρῶτον τοῖς πλείοσι τῶν ἐπὶ τὰ χρῆσασθαι παρ'

Они наказали штрафом того, кто первым попытался использовать более семи

<sup>195</sup> Согласно Аристотелю, «стасим» – пение хора (στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ. – *Aristot. Poet. XII 1452b 11*).

αὐτοῖς χορδῶν καὶ παραμιξολυδίαζειν ἐπιχειρήσαντα.

Πυθαγόρας δ' ὁ σεμνὸς ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως:

νῶ γὰρ ληπτὴν τὴν ταύτης ἀρετὴν ἔφασκεν εἶναι:

τοιγάρτοι τῇ μὲν ἀκοῇ οὐκ ἔκρινεν αὐτήν, τῇ δ' ἀναλογικῇ ἀρμονίᾳ:

Αὐταρκές τ' ἐνόμιζε μέχρι τοῦ διὰ πασῶν στήσαι τὴν τῆς μουσικῆς ἐπίγνωσιν.

струн, [то есть более принятого] у них [количества] струн, и [совершил] отступления от миксолидийского [стиля].

Уважаемый Пифагор отвергал истолкование музыки посредством чувства.

Он утверждал, что ее восприятие необходимо разумом.

Поэтому он судил о ней не слухом, а [только] пропорциональной гармонией.

Он был удовлетворен исследованием музыки в пределах октавы<sup>196</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

Этот небольшой параграф начинается с продолжения темы об «этосах», как характеров, запечатленных в музыкальном произведении, и начатой обсуждаться еще в предыдущем параграфе. Поэтому смысл первого предложения сводится к следующему: чтобы слушатель смог воспринимать различные художественные характеры, музыка должны быть простой. Ведь всякие новшества, с трудом воспринимаемые слушателями, затрудняют понимание «этоса» как музыкального образа. Это была, очевидно, лишь одна из многих причин, по которой преследовались музыканты-новаторы.

Если же «этосы» в данном случае представлять, как обычно, в значении «нравы», то тогда остается непонятна мысль автора: как связаны «нравы» с простотой или сложностью музыки? Неужели простая музыка способствует распространению положительных нравов, а сложная – плохих? Это еще одно доказательство, что «этос» рассматривался как «художественный образ».

Как сказано далее в тексте комментируемого параграфа, увеличение количества струн инструментов, превышающего число 7, вызывало возмущение аргосцев. Такая реакция естественна, так как в этом видели одну причину отхода от так называемой «простой» музыки и ее усложнение.

Что же касается преследования, вызванного отступлением от традиций именно миксолидийского стиля, а не какого-то другого, то единственным правдоподобным объяснением этого обстоятельства могла стать следующая ситуация. Получалось так, что первые новшества были введены в произведениях именно этого стиля, не потому, что его сознательно выбрали для данной цели. Процесс эволюции рано или поздно подверг бы изменениям и все остальные стили. Но реакция аргосцев была сразу же реализована в самом начале эволюционного процесса. Поэтому миксолидийский стиль стал первой «жертвой» новаторских тенденций. Впоследствии другие стилистические направления также ожидала подобная реакция.

Вторая половина данного параграфа не имеет ничего общего с предыдущей, и после знакомства с ней возникает предположение: либо она попала в данный параграф по недоразумению, либо это дефект в работе автора. Содержание этого фрагмента неожиданно посвящено общеизвестному факту: Пифагор и его последователи не доверяли чувству, а следовали только ука-

<sup>196</sup> Дословно: «вплоть до октавы».

занию разума, а сам Пифагор судил о музыке лишь посредством «пропорциональной гармонии» (τῆ δ' ἀναλογικῆ ἁρμονίᾳ), то есть – пропорциональными формами интервалов.

В самом конце параграфа присутствует напоминание о том, что Пифагор ограничивался исследованием музыки «в пределах октавы» (μέχρι τοῦ διὰ πασῶν). Таков сюжет известной и неоднократно обсуждавшейся легенды, согласно которой именно Пифагор изменил архаичную музыкальную структуру гептахорда, состоявшую из двух соединенных тетрахордов. Она представляла собой октахордную систему, образованную двумя тетрахордами, отделенными друг от друга тоном. В результате крайние звуки подобной системы отстояли друг от друга на расстоянии октавы. Но, как уже неоднократно указывалось, это превращенное в предание одно из достижений античного музыкознания, зафиксировавшего форму музыкальной системы, отражавшей тональную модуляцию<sup>197</sup>.

Таким образом, в данном параграфе обсуждаются две совершенно различные темы.

### § 38.

Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρητήσαντο,

ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πολλοῖς ὑπάρχειν.

Οὕτω δ' ἀργῶς διάκεινται καὶ ῥαθύμως, ὥστε μηδ' ἔμφασιν νομίζουσιν παρέχειν καθόλου τῶν ὑπὸ τὴν αἴσθησιν πλιτόντων τὴν ἐναρμόνιον διέσιν,

ἐξορίζουσιν δ' αὐτὴν ἐκ τῶν μελωδημάτων, πεφλυαρηκέναι τε τοὺς δόξαντάς τι περὶ τοῦτου καὶ τῷ γένει τοῦτω κεχρημένους.

Ἀπόδειξιν δ' ἰσχυροτάτην τοῦ τᾶληθῆ λέγειν φέρειν οἴονται μάλιστα μὲν τὴν αὐτῶν ἀναισθησίαν,

ὡς πᾶν, ὃ τί περ ἂν αὐτοὺς ἐκφύγη, τοῦτο καὶ δὴ πάντως ἀνύπαρκτον ὄν παντελῶς καὶ ἄχρηστον.

Εἶτα καὶ τὸ μὴ δύνασθαι ληφθῆναι διὰ συμφωνίας τὸ μέγεθος, καθάπερ τό τε ἡμιτόνιον καὶ τὸν τόνον καὶ τὰ λοιπὰ δὲ τῶν τοιούτων διαστημάτων.

Ἦγνοῦν καὶ δ' ὅτι καὶ τὸ τρίτον μέγεθος οὕτως ἂν καὶ τὸ πέμπτον ἐκβάλλοιτο καὶ

Но прекраснейший из ладов, о котором из-за его важности заботились древние, ныне полностью отвергнуто.

А многие [даже] не используют энгармонических интервалов, [поскольку] не находят [возможности для их] восприятия. Их бездеятельность и беззаботность [в этом направлении] находятся столь [высоко], что они потеряли [способность] восприятия энгармонического диесиса.

Его<sup>198</sup> исключают из мелодических построений, а те, кто пользуются этим ладом и как-то размышляют о нем, представляются болтунами.

А самым сильным доказательством [своей] правоты такие [люди] считают собственное невосприятие<sup>199</sup> [энгармонии].

Словно все убегающее от них – [это] полностью несуществующее [или] которое вообще бесполезно.

Затем объясняется невозможность [достигнуть этой] величины<sup>200</sup> посредством симфоний, как полутон, тон и остальные из таких интервалов.

Но они заблуждались, ибо в таком [случае] пришлось бы изгнать [из музыки]

<sup>197</sup> Подробнее об этом см. гл. IV, § 3, сектор «г».

<sup>198</sup> То есть энгармонический диесис.

<sup>199</sup> Буквально; «бесчувственность».

<sup>200</sup> То есть энгармонического диесиса.

τὸ ἕβδομον ὦν τὸ μὲν τριῶν, τὸ δὲ πέντε,  
τὸ δ' ἑπτὰ διέσεων ἔστι·

καὶ καθόλου πάνθ' ὅσα περιττὰ φαίνεται  
τῶν διαστημάτων ἀποδοκιμάζοιτ' ἂν ὡς  
ἄχρηστα, παρ' ὅσον οὐδὲν αὐτῶν διὰ  
συμφωνίας λαβεῖν ἔστι·

ταῦτα δ' ἂν εἶη, ὅσα ὑπὸ τῆς ἐλαχίστης  
διέσεως μετρεῖται περισσάκις.

Οἷς ἀκολουθεῖν ἀνάγκη καὶ τὸ μηδεμίαν  
τῶν τετραχορδικῶν διαίρέσεων χρησίμην  
εἶναι,

πλὴν μόνον ταύτην, δι' ἧς πᾶσιν ἀρτίοις  
χρησθαι διαστήμασι συμβέβηκεν·

αὕτη δ' ἂν εἶη ἢ τε τοῦ συντόνου διατό-  
νου καὶ ἢ τοῦ τονιαίου χρώματος.

третью величину, пятую и седьмую, ко-  
торые образуются из трех, пяти и семи  
диесисов.

И [тогда] вообще [становится] ясной  
[необходимость] исключить как беспо-  
лезные и полностью лишние [многие]  
интервалы, поскольку никого из них  
нельзя определить посредством симфо-  
ний.

Ведь они измеряются нечетным числом  
наименьшего диесиса.

Обязательное следствие [этого] – невоз-  
можность использования тетрачордных  
разновидностей [ладов].

[Конечно], кроме одного и того же [вида],  
посредством которого используются со-  
гласования всех четных интервалов.

Таковой может являться и «напряжен-  
ная диатоника», и «тоновая хромати-  
ка»<sup>201</sup>.

## КОММЕНТАРИИ

Содержание данного параграфа посвящено энгармоническому ладу, к которому уже неоднократно обращался автор трактата в других параграфах, как к одному из великих достижений древней музыки.

Так, в §10 были представлены два интервала – «эклисис» и «экбола», которые встречались в разновидностях энгармонического лада.

В §11 рассказывалось об «открытии» этого лада Олимпом.

В §33 энгармония упоминается как распространенная в архаичной музыкальной практике ладовая форма.

И после всего неожиданно в §38 сообщается, что современники автора текста отвергают и избегают использование этого лада. Такое радикальное изменение воззрений могло вызвать у читателей трактата недоумение. Действительно, сам Псевдо-Плутарх и его современники были приверженцами древней музыки, которая характеризовалась ими как «простая». Согласно предыдущим сообщениям, изложенным в сочинении «О музыке», энгармония являлась неотъемлемой частью этой музыки. Почему же ее отвергают те, кто восхищается древней музыкой?

Автор комментируемого сообщения не только не дает ответа на этот вопрос, но, судя по всему, даже не задумывался над ним. Однако современное музыкальное антиковедение не должно пройти мимо данной проблемы, поскольку это одно из многочисленных свидетельств, отражающих разновидности исторических процессов. Поэтому необходимо хотя бы попытаться осветить этот вопрос.

---

<sup>201</sup> Это разновидности одних и тех же ладовых форм (то есть диатоники и хроматики), которые отличаются от других форм тех же ладовых образований незначительной разницей в величинах интервалов между звуками. Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 79–95.

При отсутствии полной уверенности в том, что предлагаемое объяснение – единственная достоверная интерпретация, есть основание указать два связанных друг с другом варианта, обусловленных одной и той же дефиницией.

Один из них мог быть следствием различной методики представления исторических данных и современных тенденций. Действительно, сведения о далекой истории заимствовались из сочинений различных авторов, которые сами, возможно, пользовались такими же письменными источниками, но более ранними. Кроме того, неизвестно, насколько точно каждый из них сохранил свое первоначальное содержание при такой передаче, если в некоторых случаях она проходила через многие поколения в форме работы различных переписчиков. При этом нужно учитывать всеобщую искреннюю веру в тот положительный образ древности и в его музыкальное искусство, который сформировался в сознании этих поколений. Поэтому все связанное с древним искусством квалифицировалось как результат мастерства высокого качества. К ним относились и ладовые разновидности, которые рассматривались как средства замечательного искусства. Таков был в основном процесс познания древней музыки.

Сведения же об аналогичных ее современных явлениях формировались совершенно иначе – непосредственно, напрямую и без посредников, которые, по высказываниям соотечественников, фиксировали свое отношение к звучащей при них музыке. Поэтому, если исторические данные во многом зависели от принятых воззрений тех, кто был далек от архаичной эпохи, то сведения о современном музыкальном искусстве регистрировались после прослушивания музыки.

Следовательно, больше доверия вызывают данные о современном (для времен Псевдо-Плутарха) восприятии энгармонического лада, тем более что есть основание для причины такого отрицательного отношения. Ведь эволюция искусства, с одной стороны, способствует первоначальному негативному отношению к новым новаторским тенденциям, но впоследствии они рано или поздно входят в культурный обиход, поскольку являются следствием объективного развития музыкального мышления. Но эта же эволюция влияет также и на устаревшие тенденции, которые постепенно исчезают из практики, поскольку являются следствием прошлых исторических эпох, к которым новые поколения относятся как к несоответствующим их эстетическим критериям. А последнее обстоятельство, как известно, вызвано несоответствием древних тенденций новым особенностям музыкального мышления. Поэтому перед их исчезновением из музыкальной практики они получают отрицательную оценку слушателей. Таким образом, не исключено, что этот процесс пришлось пройти и энгармоническому ладу, как элементу далекого прошлого.

Однако науке о музыке времен Псевдо-Плутарха необходимо было найти объяснения столь негативной реакции на энгармонию. Поэтому были найдены две причины. Одна из них – невозможность восприятия новыми поколениями такого интервала, как четвертитоновый «диесис» и различные его соединения, состоящие из 3, 5 или 7 «диесисов». А ведь среди них были и интервалы, определявшиеся как «эклисис» (3 «диесиса») и «экбола» (5 «диесисов»), которые, по свидетельствам, приведенным в предыдущих параграфах трактата «О музыке», воспринимались в древности как следствие замечательного энгармонического лада. Но их эпоха ушла, и они должны были последовать за ней.

Таково было одно из античных объяснений происшедших перемен. Как свидетельствует текст комментируемого сочинения, это следствие негативного восприятия интервалов меньших, чем полутон, и их комплексов.

Однако наука о музыке должна была представить и свои аргументы, не связанные непосредственно со слуховым восприятием. И такое объяснение также было обнаружено.

Античное музыкознание имело в своем распоряжении метод установления интервалов, использовавшихся при настройке струнных инструментов. Как известно, их строй, то есть система звуковысотных отношений, в музыкальной практике осуществлялся посредством участия в этой процедуре таких интервалов, как кварта, квинта и октава. Этому способствовали их акустические качества, дававшие возможность точно установить требуемый строй инструмента. Античная наука о музыке приспособила эту методику к теоретическому освоению звукового пространства при помощи тех же интервалов. Такой процесс назывался «обнаружение диафоний посредством симфоний». Вот как об этом писал Аристоксен (*Aristox. Elem. harm. P. 68–69*):

ἐὰν μὲν οὖν προσταχθῆ πρὸς τῷ δοθέντι φθόγγῳ λαβεῖν ἐπὶ τὸ βαρὺ τὸ διάφωνον οἶον δίτονον ἢ ἄλλο τι τῶν δυνατῶν ληφθῆναι διὰ συμφωνίας, ἐπὶ τὸ ὀξὺ ἀπὸ τοῦ δοθέντος φθόγγου ληπτέον τὸ διὰ τεσσάρων, εἴτ' ἐπὶ τὸ βαρὺ τὸ διὰ πέντε, εἴτα πάλιν ἐπὶ τὸ ὀξὺ τὸ διὰ τεσσάρων, εἴτ' ἐπὶ τὸ βαρὺ τὸ διὰ πέντε.

καὶ οὕτως ἔσται τὸ δίτονον ἀπὸ τοῦ ληφθέντος φθόγγου εἰλημμένον τὸ ἐπὶ τὸ βαρὺ.

ἐὰν δ' ἐπὶ τοῦναντίον προσταχθῆ λαβεῖν τὸ διάφωνον, ἐναντίως ποιητέον τὴν τῶν συμφώνων λήψιν.

Итак, если будет предписано получить диафонию вниз от данного звука, – например, «дитон» или какой-то другой [интервал] из способных получаться посредством «симфоний», – то необходимо взять кварту вверх от данного звука, затем квинту вниз, затем вновь кварту вверх, а потом квинту вниз.

И в результате это будет «дитон», полученный вниз от взятого звука.

Если же будет предписано получить «диафонию» в противоположном [направлении], то необходимо предпринять получение «симфоний» в обратном [направлении].

По этому аристоксеновскому описанию<sup>202</sup> нетрудно представить процесс получения искомого звука, находящегося на два тона (то есть на «дитон») ниже начального. Если условно принять, что исходный звук «h», то, следуя рекомендации Аристоксена, нужно сначала подняться на кварту вверх к звуку «e», затем сделать квинтовый шаг вниз к «a», после которого необходимо подняться на кварту вверх к «d» и, наконец, сделать квинтовый скачок вниз – к «g». Это и будет искомый звук, отстоящий от исходного на «дитон» вниз:

дитон (h – g)							
							
	кварта		квинта		кварта		квинта

Как уже указывалось, это описание не подразумевает непосредственную настройку струнного инструмента, но сам принцип поисков основан на воз-

<sup>202</sup> Оно уже обсуждалось мной в изд.: Герцман Е. В. Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.

возможностях симфонных интервалов установить любую конкретную точку звукового пространства. А, как известно, именно эта методология действует в процессе настройки.

Возвращаясь к обсуждению метода античного музыкознания, объясняющего в комментируемом параграфе трактата «О музыке» негативное отношение современников к энгармоническому ладу, связано с «диесисом», поскольку «невозможно [определить эту] величину посредством симфоний» (τὸ μὴ δύνασθαι ληφθῆναι διὰ συμφωνίας τὸ μέγεθος). Таково было научное объяснение результатов исторического процесса.

### § 39.

Τὸ δὲ τὰ τοιαῦτα λέγειν τε καὶ ὑπολαμβάνειν οὐ μόνον τοῖς φαινόμενοις ἐναντιουμένων ἐστὶν ἀλλὰ καὶ ἑαυτοῖς μαχομένων.

Χρῶμενοι γὰρ αὐτοὶ τοιαύταις τετραχόρδων μάλιστα φαίνονται, διαιρέσεσιν, ἐν αἷς τὰ πολλὰ τῶν διαστημάτων ἤτοι περιττά ἐστὶν ἢ ἄλογα, μαλάττουσι γὰρ αἰεὶ τὰς τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρανήτας,

καὶ τὴν τοιαύτην εὐδοκιμεῖν μάλιστα πῶς οἴονται τῶν συστημάτων χρήσιν, ἐν ᾗ τὰ πολλὰ τῶν διαστημάτων ἐστὶν ἄλογα, οὐ μόνον τῶν κινεῖσθαι πεφυκότων φθόγγων ἀλλὰ καὶ τινῶν ἀκινήτων ἀνιεμένων,

ὥς ἐστὶ δῆλον τοῖς αἰσθάνεσθαι τῶν τοιούτων δυναμένοις.

Но высказывать и принимать такие [воззрения] не только противоречит фактам, но и не согласуется с самими [авторами этих высказываний].

Ведь они сами используют и применяют именно такие деления тетрачордов, в которых большинство интервалов либо нечетные, либо несоизмеримые, поскольку они всегда ослабляют *лиханосы* и *паранэты*.

Они также высоко ценят применяемые некоторым образом особые системы, в которых большинство интервалов нечислимые не только из-за пониженных движений звуков, [для которых это] обычно, но и [из-за] понижений некоторых неподвижных [звуков]<sup>203</sup>.

Как это очевидно для способных заметить такие [тенденции].

## КОММЕНТАРИИ

Содержание данного краткого параграфа начинается с негативного отношения к критикам энгармонического лада. Не исключено, что сам Псевдо-Плутарх, как приверженец традиционности, поддерживал это мнение. Высказываемая защита энгармонии, как и ее критика, обосновывается на аргументах, существовавших в античном музыкознании. Поскольку речь идет об особенностях интервалов, образованных комплексом диесисов, то автор обращается к еще одной пифагорейской методике интервальных дифференциаций.

В предыдущем параграфе наряду с определением диафоний «посредством симфоний» упоминался еще один метод интервальной классификации, когда «используются согласования всех четных интервалов» (πᾶσιν ἄρτιοις χρῆσθαι διαστήμασι συμβέβηκεν). В связи с этим следует вспомнить, что, по

<sup>203</sup> Как известно, крайние звуки тетрачорда (низкий и высокий), которые в любой ладовой форме не меняли своей высоты, получили название «неизменных», «постоянных» (ἐστῶτες). Расположенные же внутри тетрачорда и изменявшие свой высотный уровень в различных ладовых конструкциях назывались «подвижными», «изменяемыми» (κινούμενοι, φερόμενοι).



пифагорейскому учению, в многочисленных интервальных разновидностях применялась и дифференциация на четные и нечетные. Первые рассматривались как положительные, а вторые – наоборот (*Arist. Quint. De mus. I 7*):

<p>ἄρτια μὲν τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ὡς ἡμιτόνιον καὶ τόνος, περισσὰ δὲ τὰ εἰς ἄνευ, ὡς αἱ γ' διέσεις καὶ ε' καὶ ζ'...</p>	<p>четные – те, которые делятся на равные [части] (как полутон и тон), а нечетные [делятся] на неравные [части] (как [интервалы] в 3, 5 и 7 диесисов)...</p>
--	--

Таким образом, интервалы энгармонического лада попали в ту группу, которая также их характеризует отрицательно. Однако в тексте комментируемого параграфа это выглядит как защита. Ведь его содержание подразумевает: несмотря на критику, которую, в отличие от симфоний и четных интервалов, заслуживают диафонии и нечетные, в музыкальной практике сосуществуют и те, и другие. А это косвенное указание на диесисы энгармонии, которые также, несмотря на все, постоянно встречаются в музыкальной практике.

Для подтверждения этого в тексте указывается, что «они всегда ослабляют *лиханосы* и *паранэты*» (ἄλογα μάλ' αὐτοῖσι γὰρ αἰεὶ τὰς τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρανήτας). То есть указывается, что благодаря таким интервалам, образованным из диесисов и находящимся в нижней части тетрахорда, происходит воздействие на ступени III ладовых форм. Поэтому они оказываются либо ближе либо дальше от тетрахордного устоя (ступени I). А это влияет на активность тяготения ступени III. Именно по этой причине в предыдущем параграфе были упомянуты такие ладовые разновидности, как «напряженная диатоника» и «тоновая хроматика». В этих ладовых образованиях благодаря нижним интервалам тетрахорда ступень III занимает различные высотные уровни.

Следовательно, и энгармония – это неотъемлемая часть музыкальной практики, как и другие ладовые разновидности. Очевидно, такой ответ критикам энгармонии подразумевался в данном параграфе. Но, к сожалению, он был высказан без указания непосредственного адресата. Не исключено, что и для этого были свои причины.

## § 40.

Χρῆσιν δὲ μουσικῆς προσήκουσαν ἀνδρὶ ὁ καλὸς Ὅμηρος ἐδίδαξε·

δηλῶν γὰρ ὅτι ἡ μουσικὴ πολλαχοῦ χρησίμη, τὸν Ἀχιλλεῖα πεποίηκε τὴν ὀργὴν πέτοντα τὴν πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα διὰ μουσικῆς, ἧς ἔμαθε παρὰ τοῦ σοφωτάτου Χείρωνος

*Τὸν δ' εὖρον – φησί – φρένα τερπόμενον  
φῶρμιγγι λιγείη*

Прекрасный Гомер учит [знаменитого] мужа, [как] относиться к использованию музыки.

Демонстрируя, что музыка [весьма] часто оказывается полезной, он показал, [как] Ахилл<sup>204</sup> посредством музыки смягчает [свой] гнев против Агамемнона<sup>205</sup>, чему он обучался у мудреца Хирона<sup>206</sup>:

*«Видят, что сердце свое услаждает он  
фөрмингой сладкозвучной*

<sup>204</sup> Напомню, что Ахилл – герой Троянской войны.

<sup>205</sup> Агамемнон – аргосский царь, предводитель эллинов в Троянской войне.

<sup>206</sup> Хирон – кентавр, древнее фессалийское божество, ставшее наставником многих мифологических героев. Кратко о педагогической работе Хирона в сфере музыки см. *Герцмане Е.* Античная музыкальная педагогика. СПб., 1996. С. 13–15.

καλῆ δαιδαλέῃ· περὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν·

τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἥτιώνας ὀλέσσας·

τῇ ὄγε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

изячно украшенной серебряной перемычкой.

Выбранной им из корыстей, как град Этионов разрушил:

Этим тимьяном он услаждался, воспевая славу героев»<sup>207</sup>.

Μάθε, φησὶν Ὅμηρος, πῶς δεῖ μουσικῆ χρῆσθαι·

κλέα γὰρ ἀνδρῶν ᾄδειν καὶ πράξεις ἡμιθέων ἔπρεπεν Ἀχιλλεῖ τῷ Πηλέως τοῦ δικαιοτάτου.

Ἔτι δὲ καὶ τὸν καιρὸν τῆς χρήσεως τὸν ἀρμόττοντα διδάσκων Ὅμηρος ἀργοῦντι γυμνάσιον ἐξεῦρεν ὠφέλιμον καὶ ἡδύ·

πολεμικὸς γὰρ ὢν καὶ πρακτικὸς ὁ Ἀχιλλεύς, διὰ τὴν γενομένην αὐτῷ πρὸς τὸν Ἀγαμέμνονα μῆνιν οὐ μετείχε τῶν κατὰ τὸν πόλεμον κινδύνων·

ᾠήθη οὖν Ὅμηρος πρέπον εἶναι τὴν ψυχὴν τοῖς καλλιστοῖς τῶν μελῶν παραθῆγειν τὸν ἦρωα, ἵν' ἐπὶ τὴν μετὰ μικρὸν αὐτῷ γενησομένην ἔξοδον παρεσκευασμένος ἦ· τοῦτο δ' ἐποίει δηλονότι μνημονεύων τῶν πάλαι πράξεων.

Τοιαύτη ἦν ἡ ἀρχαία μουσικῆ καὶ εἰς τοῦτο χρησίμη.

Ἦρακλέατε γὰρ ἀκούομεν κεχηρημένον μουσικῆ καὶ Ἀχιλλέα καὶ πολλοὺς ἄλλους,

ὦν παιδευτῆς ὁ σοφώτατος Χείρων παραδέδοται, μουσικῆς τε ἅμα ὢν καὶ δικαιοσύνης καὶ ἱατρικῆς διδάσκαλος.

Научись, говорит Гомер, как подобает пользоваться музыкой:

воспевать славу мужей и деяния полубогов, чем и отличился Ахилл, [сын] достойнейшего Пелея<sup>208</sup>.

А еще Гомер [указывает] и время, подходящее для обучения [музыке, как] упражнение приятного и радостного досуга<sup>209</sup>.

Ведь воинственный и энергичный Ахилл из-за гнева, возникшего у него на Агамемнона, не участвовал в рискованных предприятиях при сражении.

Поэтому Гомер считал подходящим, чтобы герой возбуждал [свою] душу прекрасными песнями, чтобы быть готовым к предстоящему походу.

Это, очевидно, он<sup>210</sup> делал, вспоминая [запечатленные в песнях] древние деяния [героев].

Такова древняя музыка и [особенности] ее использования.

Мы слышали, что музыкой пользовались Геракл, Ахилл и многие другие.

Их воспитателем был мудрец Хирон, обучавший [учеников] музыке и одновременно правосудию и врачеванию.

## КОММЕНТАРИИ

Как мы видим, весь этот параграф представляет собой пересказ одного из эпизодов «Илиады» Гомера, содержание которого связано с влиянием

<sup>207</sup> Этот фрагмент из «Илиады» Гомера (*Homer. II. IX 186–189*) дан в традиционном переводе Н. И. Гнедича. (См.: *Гомер. «Илиада»*. Издание подготовил Н. И. Зайцев. Л., 1990. С. 121). Единственные отклонения от этого перевода, которые я позволил себе, – исправить слово «лира» на присутствующий в гомеровском тексте термин «форминга» (об этом инструменте см. *Герцман Е. В.* Уцелевшее письменное наследие античного инструментоведения.). Кроме того, последнюю из цитируемых строк я начал упоминанием «тимьяна» (вновь как в тексте подлинника), который у древних эллинов символизировал силу и жизненную энергию, что Гомер сопоставлял с музыкой «форминги», а не лиры, как в переводе Н. И. Гнедича.

<sup>208</sup> Пелей – фессалийский мифологический герой.

<sup>209</sup> Буквально: «бездействия».

<sup>210</sup> Подразумевается Ахилл.

музыки на поступки людей. Когда Агамемнон забрал наложницу Брисеиду у Ахилла, он стал петь в сопровождении кифары песни, посвященные мужественным героям, и этим успокоил себя. Таким образом, приведенный гомеровский фрагмент напоминает о нравственной пользе музыки.

При этом следует отметить, что данное обращение к поэзии Гомера – не первое в трактате Псевдо-Плутарха. Напомню, что в § 2 приводится сообщение Гомера о таком певческо-танцевальном жанре, как «мольпа». В § 3 рассказывается, как композитор Терпандр якобы «положил на музыку» стихи Гомера и свои. А в § 5 сообщается, что тот же Терпандр в своем творчестве подражал стихам Гомера и мелодиям Орфея. В следующем § 6 повествуется, как древние творцы «номов», прежде чем заняться творчеством, осуществляли религиозный обряд «очищения» и только после этого переходили к созданию песен на стихи Гомера и других поэтов.

Как покажет дальнейшее знакомство со следующими разделами трактата «О музыке», в них Гомер также упоминается. В § 42 автор утверждает, что, согласно Гомеру, эллины посредством музыки остановили чуму, а в § 45 вновь вспоминается жанр «мольпы», который, по мнению Гомера, – своеобразный «жертвенный дар» пиру, но осуществляющийся не только для удовольствия, но и для воспитания нравов.

Таким образом, литературное наследие поэта является для Псевдо-Плутарха убедительным средством, доказывающим важность музыки для культурной и творческой жизни общества, и особенно для нравственного воспитания.

В одном из последующих параграфов (§ 42) автор трактата о музыке даже высказал причину столь активного внимания к творчеству Гомера:

ἐπεὶ φθάσας σὺ τὴν μουσικὴν δόναμιν    Ведь он первым посредством этих [стихов] продемонстрировал нам возможность музыки.  
διὰ τούτων προαλέφηνας ἡμῖν

В уважении к наследию Гомера Псевдо-Плутарх не был одинок. Ведь Гомер для всех античных авторов был не только самым известным поэтом, но и наиболее авторитетным. Сообщения и факты, запечатленные в его поэмах, зачастую рассматривались как реальные. Поэтому к творчеству Гомера обращались как содержащему подлинными данные.

Не случайно многие письменные памятники Античности, созданные учеными самых различных специализаций, также часто обращались к литературному наследию поэта.

Вот лишь небольшой и весьма неполный информационный список древнегреческих и древнеримских авторов, ссылавшихся в своих сочинениях на Гомера. Здесь, после представления каждого источника, указывается количество упоминаний Гомера:

Историк Геродот (V в. до н. э.) в «Историях» – 8 раз;

Историк Фукидит (V в. до) в «История Пелопоннесской войны» – 5 раз;

Историк Полибий (II в. до н. э.) в «Всеобщей истории» – 19 раз;

Историк и географ Страбон (I в. до н. э.) в «Географии» – 120 раз;

Историк Плутарх (I в.) в цикле работ «Сравнительные жития» – 43 раза;

Географ Павсаний (II в.) в «Описании Эллады» – 115 раз;

Историк Авл Геллий (II в.) в «Аттических ночах» – 6 раз, а также 24 фрагмента из «Илиады» и 14 из «Одиссеи»;

Историк философии Диоген Лаэртский (II–III вв.) в трактате «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» – 10 раз.

Значит, Псевдо-Плутарх, обращаясь к Гомеру, следовал античной научной традиции, и егоopus, являвшийся первым трактатом, посвященным истории музыки, идет по анлогичному пути.

Одновременно с этим нужно обратить внимание, что ни в одном античном сочинении, посвященном теории музыки, имя Гомера не упоминается. Исключение составляет лишь трактат «О музыке» Аристида Квинтилиана (*Arist. Quint. De mus. II 10.*), написанный, по многим признакам, на закате Античности (а возможно уже и в византийскую эпоху<sup>211</sup>). Как это ни странно, но здесь, в качестве примера влияния музыки на характер и поступки человека, обсуждается тот же фрагмент из «Илиады», который присутствует в комментируемом параграфе Псевдо-Плутарха:

ὅτι γὰρ καὶ ἡ διὰ τούτων ἐν μουσικῇ χρησιμεύει παιδεύσις, Ὅμηρος ἡμῖν ἰκανὸς μάρτυς.

ὁ μὲν γὰρ Ἀχιλλεὺς ἐν Ἰλιάδι πόρρω καθίστασθαι τοῦ διὰ τὴν Βρισηίδα πάθους βουλόμενος, οὐδ' ὅτιοῦν ἐρωτικὸν ᾄδων εἰσάγεται ἀλλ' ἐς τὸ ἀνδρίζεσθαι τὴν ψυχὴν ἐκκαλεῖται τὰς τῶν παλαιότερων εὐοπλίας πρὸς κιθάραν ἀναπεμπαζόμενος·

Очевидно, это был весьма популярный эпизод «Илиады», который часто приводился как образец положительного влияния музыки на человека. В трактате Аристида Квинтилиана присутствуют еще два упоминания Гомера (*Arist. Quint. De mus. I 29; III 25.*), но они не имеют непосредственного отношения к музыке.

Таким образом, комплекс всех этих данных, касающихся не только комментируемого параграфа трактата Псевдо-Плутарха, но и вообще литературного наследия Гомера, можно рассматривать как стремление использовать его в процессе исследования истории музыки, как это делали ученые других научных знаний.

## § 41.

Καθόλου δ' ὁ γε νοῦν ἔχων οὐ τῶν ἐπιστημῶν ἐγκλημα δῆπου θεῖη, εἴ τις αὐταῖς μὴ κατὰ τρόπον χρῶτο, ἀλλὰ τῆς τῶν χρωμένων κακίας ἴδιον εἶναι τοῦτο νομίσειεν.

Εἴτ' τις τὸν παιδευτικὸν τῆς μουσικῆς τρόπον ἐκπονήσας τύχοι ἐπιμελείας τῆς προσηκούσης ἐν τῇ τοῦ παιδὸς ἡλικίᾳ τὸ μὲν καλὸν ἐπαινέσει τε καὶ ἀποδέξεται, ψέξει δὲ τὸ ἐναντίον ἔν τε τοῖς ἄλλοις καὶ ἐν τοῖς κατὰ μουσικῆν,

О том, что благодаря им<sup>212</sup> посредством музыки приходит воспитание, нам убедительно свидетельствует Гомер.

Когда Ахилл в «Илиаде», желая впрямь успокоить [себя] из-за страдания относительно Брисеиды<sup>213</sup>, он обращается не к какой-нибудь любовной из песен, а возбуждает [свою] душу, начиная в сопровождении кифары [петь] о вооруженных древних мужественных мужах.

Вообще, тот, кто обладает разумом, вероятно, не предъявит наукам обвинение, если кто-то пользовался ими не согласно [научному методу], а посредством тех, кто применял его ошибочно.

Если же кто-то преуспел в воспитательном направлении музыки, достигнув его [еще] в детском возрасте, тот восхваляет и признает [подлинно] прекрасное, [но] порицает противоположное во всем и в музыке.

<sup>211</sup> См.: Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Т. I. С. 221–232.

<sup>212</sup> Тот есть благодаря стихам.

<sup>213</sup> Как уже указывалось, между Агамемноном и Ахиллом произошел конфликт из-за наложницы Брисеиды.

καὶ ἔσται ὁ τοιοῦτος καθαρὸς πάσης ἀγεννοῦς πράξεως·

διὰ μουσικῆς τε τὴν μεγίστην ὠφέλειαν καρπώσαμενος ὄφελος ἂν μέγα γένοιτο αὐτῷ τε καὶ πόλει,

μηδενὶ μὴτ' ἔργῳ μὴτε λόγῳ χρώμενος ἀναρμίστω σφῶζων ἀεὶ καὶ πανταχοῦ τὸ πρέπον καὶ σῶφρον καὶ κόσμιον.

И такой [человек] прав всегда [и лишен] неблагородного деяния.

Совершая благодаря музыке большую пользу, он приносит ее себе и городу.

Не допуская никаких нелепостей ни делом, ни словом, он всегда и везде соблюдает подобающее [поведение, то есть] благоразумие и скромность.

## КОММЕНТАРИИ

Этот «гимн» музыкальному воспитанию настолько ясен как по своему содержанию, так и по форме изложения, что не требует никакого комментария. Он лишь подтверждает бытовавшее в Античности мнение о пользе музыкального воспитания. Единственное, на что здесь следует обратить внимание, – речь идет не о музыкальном образовании, а о воспитании. А это означает приобщение не к исполнению или сочинению музыки, а к способности отделять хорошую музыку от плохой. Более того, автор убежден, что этой цели можно было достигнуть еще в детстве. Но подобная наивность проявляется также и при обсуждении многих других сторон истории музыки. Это нужно понимать как следствие начальных шагов при систематизации различных аспектов истории музыки, начинавшей входить в обиход античных наук.

### § 42.

Οτι δὲ καὶ ἐν ταῖς εὐνομητάταις τῶν πόλεων ἐπιμελὲς γεγένηται φροντίδα ποιεῖσθαι τῆς γενναίας μουσικῆς, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μαρτύρια παραθέσθαι ἔστι.

Τέρπανδρον δ' ἂν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα,

καὶ Θαλήταν τὸν Κρήτα, ὃν φασὶ κατά τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίους παραγενόμενον διὰ μουσικῆς ἰάσασθαι, ἀπαλλάξει τε τοῦ κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας.

Ἄλλὰ γὰρ καὶ Ὅμηρος τὸν κατασχόντα λοιμὸν τοὺς Ἕλληνας παύσασθαι λέγει διὰ μουσικῆς·

ἔφη γοῦν

*Οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο,*

*Καλὸν ἀεῖδοντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν,*

[Известно], что при хороших законах государств возникают условия для заботы о создании замечательной музыки, что подтверждают и многие другие свидетельства.

[Из источников] можно было узнать, что Терпандр [своей музыкой] остановил возникшее у спартанцев восстание.

Говорят, что и Фалет с Крита, который прибыл [в Спарту] по какому-то предсказанию, благодаря [своей] музыке исцелил [людей], прекратив чуму в Спарте, как [об этом] сообщает Пратин.

И Гомер [также] говорит, что благодаря музыке эллины остановили уничтожающую [их] чуму.

Поэтому он сказал:

*«Ежедневно “мольбой”<sup>214</sup> убожали бога,*

*Пением прекрасного “пеана”, [его прославляли] юноши ахейские,*

<sup>214</sup> Об этом и другом жанре, упоминаемом в этой цитате Гомера, см. § 1.

μέλποντες ἑκάεργον ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούωνή.

Τούτους τοὺς στίχους, ἀγαθὲ διδάσκαλε, κολοφῶνα τῶν περὶ τῆς μουσικῆς λόγων πελοίημαι,

ἐπεὶ φθάσας σὺ τὴν μουσικὴν δύναμιν διὰ τούτων προαπέφηνας ἡμῖν·

τῷ γὰρ ὄντι, τὸ πρῶτον αὐτῆς καὶ καλλιοτον ἔργον ἢ εἰς τοὺς θεοὺς εὐχάριστός ἐστιν ἀμοιβή·

ἐπόμενον δὲ τούτῳ καὶ δεύτερον τὸ τῆς ψυχῆς καθάρσιον καὶ ἐμμελὲς καὶ ἑναρμόνιον σύστημα.

Ταῦτ' εἰπὼν ὁ Σωτήριχος < Ἔχεις, ἔφη, τοὺς ἐγκυκλίους περὶ μουσικῆς λόγους, ἀγαθὲ διδάσκαλε.>

Они воспевали далекоразящего, а он, слушающая, радовался душой».

Этими стихами, уважаемый учитель, [следует] завершить речи о музыке.

Ведь он<sup>215</sup> первым посредством этих [стихов] продемонстрировал нам возможность музыки.

Действительно, ее первое прекрасное дело – воздавать благодарность богам.

А второе по порядку – способствовать [восприятию] душой чистой мелодической и гармонической системы.

Отметив это, Сотерих сказал: «Уважаемый учитель, [таковы] в общем [мои] речи о музыке.

## КОММЕНТАРИИ

Первая половина этого параграфа посвящена взаимоотношению музыкального искусства и государства. Автор трактата убежден в справедливости высказанной им мысли о хорошей юрисдикции государства, как гарантии заботы о хорошей музыке. Для подтверждения этой идеи в тексте сочинения приводятся два примера, призванные доказать ее достоверность. Один из них – сообщение о том, что Терпандр остановил своей музыкой какое-то восстание в Спарте. А второе о том, что поэт Фалет своими песнями остановил распространение чумы. С точки зрения исторической информации, это весьма показательные два примера. Ведь речь в данном случае идет о песнопениях, поскольку в Древней Спарте другого музыкального искусства (кроме военных маршей), по свидетельству источников, не существовало. Значит, в этом повествовании предполагается союз композитора Терпандра и поэта Фалета. Но в информации, приведенной в тексте трактата «О музыке», они выступают разрозненно: композитор – как остановивший восстание, а поэт – как избавивший спартанцев от чумы. Такое разделение можно рассматривать как начало постепенного отхода от древней традиции, когда каждое музыкально-поэтическое произведение определялось как результат творчества только поэта, а об авторе музыки хранилось полное молчание. Затем, как мы видим, стали появляться имена композиторов, но пока они еще не были соединены с поэтами в единый творческий союз. Очевидно, для античного сознания это был сложный процесс.

Продолжая обсуждать идею, высказанную в самом начале комментируемого параграфа о хорошем государстве как залоге хорошей музыки, сразу же нужно отметить, что это мнение, очевидно, было распространено в интеллектуальной среде. Ведь в памяти сразу же возникает работа Платона, предлагавшего свои планы «идеального государства», в котором не последнее место должна была занимать и «хорошая музыка». В основе музыкальной стороны этого плана лежало подражание Древнему Египту, ко-

<sup>215</sup> То есть Гомер.

торое Платон мечтал повторить в государстве эллинов. Его мысль высказана очень ясно (*Plat. Leg. II 656e*):

καινοτομεῖν οὐδ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἅττα ἢ τὰ  
πάτρια, οὐδὲ νῦν ἕξεστιν οὔτ' ἐν τούτοις  
οὔτ' ἐν νουσικῇ ξυμπάσῃ.

[Там даже] ныне не разрешается ни у них<sup>216</sup>, ни во всей музыке изобретать и замышлять что-то другое, чем отечественное.

Но то, что являлось для Платона «отечественным», подразумевало традиционное, а «чужеземное» определяли цензоры. Платон их называет «стражами законов» (οἱ νομοφύλακες), призванными исполнять функции блюстителей традиционных художественных вкусов. Все это хорошо известно не только по древней истории. Правда, некоторые ученые считают план Платона утопией. Однако история знает, что подобные утопии не только в Античности, но и в новоевропейские времена неоднократно становились реальностью, в которой искусство переживало не самые лучшие свои времена.

Окончание комментируемого параграфа вновь возвращает к Гомеру, и даже повторно цитируется уже приведенный в § 2 фрагмент из «Илиады». Поэтому нечего сказать об этом заключении. Единственное, на что нужно обратить внимание: оказывается, все сведения и идеи, сообщавшиеся в цикле предыдущих параграфов, Псевдо-Плутарх рассматривал как речь, произнесенную участником беседы – Сотерихом. Безусловно, это литературный прием, и к историческому содержанию трактата он не имеет никакого отношения.

## § 43.

Ἐθαυμάσθη μὲν οὖν ὁ Σωτήριχος ἐπὶ  
τοῖς λεχθεῖσι, καὶ γὰρ ἐνέφανε διὰ τοῦ  
προσώπου καὶ τῆς φωνῆς τὴν περὶ μουσικῆν  
σπουδὴν.

Ὁ δ' ἐμὸς διδάσκαλος μετὰ τῶν ἄλλων,  
ἔφη, καὶ τοῦτ' ἀποδέχομαι ἐκατέρου  
ὑμῶν, ὅτι τὴν τάξιν ἐκάτερος τὴν αὐτὸς  
αὐτοῦ ἐφύλαξεν·

ὁ μὲν γὰρ Λυσίας, ὅσα μόνον χει-  
ρουργοῦντι κιθαρῳδῶ προσῆκεν εἰδέναι,  
τούτοις ἡμᾶς εἰστίασεν·

ὁ δὲ Σωτήριχος, ὅσα καὶ πρὸς ὠφέλειαν  
καὶ πρὸς θεωρίαν, ἀλλὰ γὰρ καὶ δύναμιν  
καὶ χρῆσιν μουσικῆς συντείνει, διδάσκων  
ἡμᾶς ἐπεδαψιλεύσατο.

Сотерих восхитил [всех] сказанным, поскольку в его лице и голосе [проявилось] музыкальное усердие.

Мой учитель [сказал]: среди [всех] других [особенностей] я отмечаю, что это<sup>217</sup> воспринимает каждый из вас, хотя каждый сохранил свое [представление об] устройстве [музыки].

Ведь Лисий привлек [наше внимание] к тому, что знает только «хирургирующий»<sup>218</sup> кифарод, и передал это нам.

Сотерих же [сообщил], что связано с пользой и изучением музыки, и на что указывает возможность ее использования, подкрепляя [этим] наше обучение.

<sup>216</sup> Здесь имеются в виду художники, о которых говорится в предыдущих предложениях.

<sup>217</sup> То есть сказанное Сотерихом.

<sup>218</sup> «Хирургия» (ἡ χειρουργία – буквально: «то, что делается руками») – термин античного музыкознания, обозначавший весь комплекс приемов, использовавшийся в инструментальном исполнительском искусстве. Подробнее об этом см. комментарий к § 3 трактата «О музыке», а также изд.: Герцман Е. В. Энциклопедия. Т. III. С. 547–548.

Ἐκεῖνο δ' οἶμαι ἐκόντας αὐτοὺς ἐμοὶ καταλειπέμαι· οὐ γὰρ καταγνώσομαι αὐτῶν δειλίαν, ὡς αἰσχυνθέντων κατασπᾶν μουσικὴν εἰς τὰ συσσίτια·

εἰ γάρ που καὶ χρησίμη, καὶ παρά τε τὸν <σίτον καὶ παρά τὸν πότον>, ὡς ὁ καλὸς Ὅμηρος ἀπέφηνε·

Μολπή γάρ πού φησιν

«ὄρχηστὺς τε, τὰ γάρ τ' ἀναθήματα δαιτὸς».

Καὶ μοι μηδεὶς ὑπολαβέτω, ὅτι πρὸς τέρψιν μόνον χρησίμην ᾤθη μουσικὴν Ὅμηρος διὰ τούτων,

ἀλλὰ γὰρ βαθύτερός ἐστι νοῦς ἐγκεκρυμμένους τοῖς ἔπεσιν·

εἰς γὰρ ὠφέλειαν καὶ βοήθειαν τὴν μεγίστην αὐτοῖς καιροῖς παρέβαλε μουσικὴν,

λέγω δ' εἰς τὰ δεῖπνα καὶ τὰς συνουσίας τῶν ἀρχαίων·

συνέβαινε γὰρ εἰσάγεσθαι μουσικὴν, ὡς ἱκανὴν ἀντισπᾶν καὶ πράννειν τὴν τοῦ οἴνου ὑπόθερμον δύναμιν, καθάπερ πού φησι καὶ ὁ ὑμέτερος Ἀριστόξευος·

ἐκεῖνος γὰρ ἔλεγεν εἰσάγεσθαι μουσικὴν παρ' ὅσον ὁ μὲν οἶνος σφάλλειν πέφυκε τῶν ἄδην αὐτῷ χρησαμένων τά τε σώματα καὶ τὰς διανοίας·

ἡ δὲ μουσικὴ τῇ περὶ αὐτὴν τάξει τε καὶ συμμετρίᾳ εἰς τῆς τὴν ἐναντίαν καταστασιν ἄγει τε καὶ πράννει.

παρὰ τοῦτον οὖν τὸν καιρὸν ὡς βοηθήματα τῇ μουσικῇ τοὺς ἀρχαίους φησι κεχρησθαι Ὅμηρος.

Я предполагаю, что они добровольно оставили мне ту [область]<sup>219</sup>, ибо не думаю, что они постыдились свести музыку к трапезе.

Ибо если где-то [еще] используют ее, то это при питье [вина], как объявил прекрасный Гомер.

Ведь о «мольбе» он где-то сказал:

«и танцы, ведь они пиру жертвенный дар»<sup>220</sup>.

И [пусть] никто не думает, что, согласно этим [стихам], Гомер использовал музыку только для удовольствия.

Сказанным он указывал другой, более глубокий смысл.

Ведь для пользы и помощи [людям] он использовал великую и подходящую для этого музыку.

Я говорю о трапезах и беседах древних.

Ибо [приходилось] доставлять и вводить музыку как средство, пригодное для успокоения и смягчения [воздействия] крепкого вина, как где-то говорит и ваш Аристоксен.

Он утверждал, что музыка увлекается [в пиршество], поскольку вино качает тело и разум тех, кто вдоволь пользуется им.

А музыка своей организацией и соразмерностью ведет к противоположному спокойствию и [действительно] успокаивает.

В такое время, как говорит Гомер, древние пользовались музыкой.

## КОММЕНТАРИИ

Этот параграф почти полностью отходит от исторических проблем музыки и напоминает читателю, что данное сочинение представляет собой беседу трех человек. Причем, по утверждению хозяина дома Онесикрата, тематика речи каждого из участников диалога самостоятельна, хотя при изложении дошедшего до нас текста такая дифференциация никак не являлась. Однако, несмотря на это, Онесикрат считает, что Лисий говорил только о том, что знает профессиональный кифарод. Сотерих же, по его мнению, сосредоточил свою речь на обучении и воспитании музыкой. А самому

<sup>219</sup> Как покажет дальнейший текст, он подразумевал особенности музыки на предназначенной для пиршества.

<sup>220</sup> Это фрагмент из «Одиссеи» Гомера (*Homer. Od. I 148–149*).



Онесикрату оставили тему, связанную непосредственно с функцией музыки во время пира. Поэтому вся вторая половина текста данного параграфа посвящена кратко до предела обсуждению некоторых вопросов этой тематики.

Представляется, что подобное отступление от музыкально-исторической сферы находится в русле античной литературной традиции. Ведь философские диалоги Платона также представлены в форме бесед, где, в отличие от текста Псевдо-Плутарха, об этом многократно напоминает читателю.

Однако, чтобы не отойти полностью от традиции, которой придерживался не только Платон, но и многие другие античные авторы, необходимо было напомнить о жанре беседы, и именно поэтому, как представляется, данный параграф получил такое содержание. Ведь среди подобных сочинений, посвященных описанию интеллектуальных пиров, были и опусы Плутарха Херонейского: «Девять книг пиршественных вопросов» (Συμποσιακῶ προβλημάτων βιβλία θ') и «Пир семи мудрецов» (Ἐπτὰ σοφῶν συμπόσιον). Вполне возможно, что именно это обстоятельство сыграло решающую роль для введения данного параграфа в текст сочинения. Ведь трактат «О музыке» выдавался и распространялся в рукописях как сочинение Плутарха. Поэтому необходимо было подражание хотя бы некоторым его сочинениям.

## § 44.

Ἄλλὰ δὴ καὶ τὸ μέγιστον ὑμῖν, ὦ ἑταῖροι,  
καὶ μάλιστα σεμνοτάτην ἀποφαίνον  
μουσικὴ παραλέλειπται.

Τὴν γὰρ τῶν ὄντων φορὰν καὶ τὴν τῶν  
ἀστερων κίνησιν οἱ περὶ Πυθαγόραν καὶ  
Ἀρχύταν καὶ Πλάτωνα καὶ οἱ λοιποὶ τῶν  
ἀρχαίων φιλοσόφων οὐκ ἄνευ μουσικῆς  
γίνεσθαι καὶ συνεστάναι ἔφρασκον·

πάντα γὰρ καθ' ἁρμονίαν ὑπὸ τοῦ θεοῦ  
κατεσκευάσθαι φασίν.

ἄκαιρον δ' ἂν εἶη νῦν ἐπεκτείνειν τοὺς  
περὶ τούτου λόγους·

ἀνώτατον δὲ καὶ μουσικώτατον τὸ παντὶ  
τὸ προσήκον μέτρον ἐπιτιθέναι.

ταῦτ' εἰπὼν ἐπαιώνισε, καὶ σπείσας τῷ  
Κρόνῳ καὶ τοῖς τούτου παισὶ σὺν θεοῖς  
πάσι καὶ Μούσαις ἀπέλυσε τοὺς ἐστιω-  
μένους.

Но, друзья, вами пропущена чрезвычай-  
но важная и заметная [особенность] му-  
зыки.

Ведь существует перемещение и дви-  
жение планет, о котором [говорят] Пи-  
фагор, Архит, Платон и другие древние  
философы, и, как они утверждают, это  
совершается не без музыки.

Ведь, [как] они утверждают, богами все  
совершается согласно гармонии.

Но распространяться ныне об этой науке  
несвоевременно.

Ведь самое высокое и самое музыкальное  
заключается [в том, чтобы] во всем уста-  
навливать подобающую меру.

Сказав это, он «пропеанствовал»<sup>221</sup> и со-  
вершил возлияние Кроносу, всем его де-  
тям и всем богам, а также Музам, [и за-  
тем] устроил угощение.

## КОММЕНТАРИИ

Этот заключительный параграф трактата по своему содержанию является неким продолжением предыдущего. Они оба отступают от музыкально-исторической тематики и обращают внимание читателя на диалогический жанр сочинения. Кроме того, Онесикрат вспоминает, что они забыли обсудить такую важную область знания, как пифагорейское учение о «гармонии

<sup>221</sup> То есть спел «пеан».

сфер», имевшее непосредственную связь с интервальной организацией музыкального материала. Но обратиться к его обсуждению, по мнению автора, уже не было никакой возможности. Не исключено, что для этого было весьма много причин. Одна из них – негативное отношение к этой концепции такого авторитетного ученого, как Аристотель, который был убежден (*Aristot. De cael.* 293a, 24 – 28), что создатели «гармонии сфер»,

...ὄυ πρὸς τὰ φαινόμενα τοὺς λόγους καὶ αἰτίας ζητοῦντες, ἀλλὰ πρὸς τινὰς λόγους καὶ δόξας αὐτῶν τὰ φαινόμενα προσέλκοντες καὶ πειρώμενοι συγκοσμεῖν.

...не стремясь [познать] доказательства обнаруженных явлений и [их] причин, а подтасовывая и выпячивая некоторые [другие] доказательства, они [так] представляют свои воззрения об очевидных явлениях.

Возможно, авторитет Аристотеля и распространенность его высказываний не способствовали представлению этой космологической науки.

Второй причиной, не менее важной, могло быть отсутствие компетенции автора трактата «О музыке» в вопросах этой непростой теоретической концепции. Ведь все содержание данного сочинения подтверждает, что его автор крайне редко затрагивал музыкально-теоретические вопросы, а если упоминал некоторые из них, то обсуждал весьма кратко и поверхностно. Это также могло послужить причиной отсутствия темы «гармонии сфер» в контексте трактата.

В заключении данного комментария целесообразно обратить внимание на одну как будто незначительную деталь. В последнем предложении сообщается, что хозяин дома, в котором проходила беседа, прежде чем перейти непосредственно к угощению, совершил возлияние Кроносу и всем его детям. Но Кронос являлся древнейшим доолимпийским божеством, которого, согласно мифу, его сын Зевс навечно низверг вместе с другими его детьми в Тартар – в глубочайшие недра земли. А Зевс во времена Плутарха Херонейского считался верховным богом эллинов и отцом всех действующих божеств. Поэтому возлияние Кроносу можно рассматривать как попытку автора трактата «О музыке» перенести участников беседы со своей эпохи в более ранний период, когда жил Плутарх Херонейский. Но в этом он явно ошибся, поскольку поклонение Кроносу никак нельзя связать с его эпохой (I–II вв. н. эры), так как это божество почти вышло из ритуального обихода уже в постэллинистический период (после второй половины II в. до н. э.). Поэтому данная информация представляется сомнительной для более позднего времени Плутарха. Таким образом, этот эпизод можно квалифицировать как неудачную попытку перенести представление об авторе трактата «О музыке» в более раннюю эпоху, но несогласованную с периодом жизни Плутарха.

Однако такой «прокол» никак не влияет на оценку самого сочинения.

## ИТОГОВЫЕ ВЫВОДЫ

Итак, сопоставление содержания текста трактата «О музыке» с сообщениями, изложенными в отрывках из сочинений подлинного Плутарха, посвященных музыкальной тематике, со всей очевидностью говорят о том, что они освещают разные и далекие друг от друга стороны музыки. Если Плутарх Херонейского интересовали только бытовые события, связанные с отдельными личностями, то автор трактата «О музыке» в абсолютном большинстве случаев сосредоточил свое внимание на доступных ему исторических аспектах музыки. Такая разница дает основание считать, что оба автора, подлинный Плутарх и Псевдо-Плутарх, были по-разному компетентны в вопросах музыки.

Первый из них, осведомленный в основных и самых распространенных проблемах «гармоники», в вопросах истории музыки был ограничен общедилетантскими знаниями. Второй же достаточно основательно ориентировался в различных профессиональных аспектах музыки, как теоретических, так и исторических. Но самое главное состоит в том, что он стремился систематизировать их исторически, чего нельзя сказать о подлинном Плутархе. Содержание трактата «О музыке» со всей очевидностью свидетельствует об этом.

Нельзя не обратить внимания на то, что избранный Псевдо-Плутархом для трактата жанр диалога по своему содержанию радикально отличается от других подобных сочинений, в том числе и созданных подлинным Плутархом. Так, например, если в большинстве опусов этого жанра уделяется много внимания пиршественному застолью, то в трактате «О музыке» этой теме отведены только два небольших параграфа (§ 2, § 4), что является данью традиции, которая не мешала изложению основной и совершенно иной цели сочинения.

После анализа всего комплекса источников и соответствующих материалов, рассмотренных на страницах данной монографии, а также в результате изучения текста самого трактата «О музыке», можно сделать главный вывод: этот письменный памятник – первое дошедшее до нас сочинение, полностью посвященное исключительно истории музыки. Поэтому как бы ни относиться к его содержанию, уже один этот факт делает данный опус важным свидетельством для познания истории музыки как науки.

Чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы учитывать каталог из 38 музыкантов, которые не только упоминаются в этом сочинении, но и нередко представлены как создатели тех или иных жанров либо конкретных произведений:

§ 3	Амфион
	Лин из Эвбеи

§ 7	Кратет
§ 8	Мимнерм

	Ант из Антедона
	Пиер из Пиерии
	Филамон Дельфиец
	Демодок Керкирский
	Фемий Итакиец
	Терпандр Лесбосский
	Клон
	Полимнест Колофонский
§ 4	Тимофей Милетский
§ 5	Гиагнис
	Олимп
	Орфей
	Ардал Трезенский
	Мелет Колоофонский
	Кепион
§ 6	Периклит
	Гиппонакт

	Сакад Аргосский
§ 9	Фалет Гортинский
	Ксенодам Киферийский
	Ксенократ Локрский
§ 12	Крекс
§ 13	Филоксен
§ 15	Меланиппид <sup>1</sup>
	Торев
§ 16	Пифоклид
	Дамон Афинский <sup>2</sup>
§ 21	Тиртей Мантинейский
	Андрей Коринфский
	Трасилл Флиунтский
	Полиид
§ 26	Гиерак
§ 29	Полимнест
	Лас Гермионский

До появления трактата Псевдо-Полутарха античная наука и литература не знали подобного собрания.

Кроме того, в этом трактате представлен весьма обширный реестр авторов, из сочинений которых были заимствованы музыкально-исторические свидетельства. Причем, здесь нередко перечисляются и создатели сочинений, придерживающиеся различных мнений по одной и той же проблеме (§ 10, § 15, § 16). А это явный симптом стремления к объективности освещения разных вопросов. Поэтому следует отметить, что, несмотря на иногда использующуюся старую методологию, в основе которой лежали такие аргументы, как «говорится» (λέγεται) или «говорят» (φασίν), а также сведения, заимствованные из поэтических опусов, свод упомянутых Псевдо-Плутархом информаторов, представляющих различные точки зрения, – явный признак научной тенденции:

§ 3	Гераклид Понтийский
§ 4	Главк Регийский
	Александр <sup>3</sup>
	Пиндар
	Алкман
§ 7	Пратин
	Гиппонакт

§ 11	Аристоксен
§ 14	Алкман
	Антиклид
	Истр Александрийский
	Коринна
§ 11	Аристоксен
§ 15	Дионисий Ямб

Кроме того, нужно учитывать важный шаг, предпринятый Псевдо-Плутархом в методике поисков информационных источников. В своей работе он не ограничивался только сообщениями, зафиксированными в сочинениях

<sup>1</sup> Филоксен и Меланиппид появляются и в § 30.

<sup>2</sup> Как уже указывалось, Дамон Афинским не был музыкантом, но способствовал созданию определенного направления в музыкальном воспитании.

<sup>3</sup> В соответствующей сноске § 3 этой главы сказано, что это мог быть либо Александр Полигистор, либо поэт и драматург Александр Этолийский.

перечисленных авторов, но также пользовался конкретными историческими документами – как «надпись в Сикионе» (§ 3) и «запись Панафинеев» (§ 8).

Все это говорит о том, что отсутствие такого сочинения, посвященного музыке, на протяжении почти всей Античности может с полным основанием свидетельствовать, что в ту эпоху не было потребности в создании подобного опуса. Очевидно, всех удовлетворяли рассеянные по многочисленным источникам отрывки музыкально-исторической тематики. Учитывая все эти обстоятельства, появляется повод предполагать, что истории музыки, как области научного знания, не существовало. Если гармоника в своих музыкально-исторических поисках ограничивалась лишь историей музыкально-теоретических категорий, то нет ничего удивительного в том, что древнеэллинистические и римские историки оставили эту тему вне своего внимания.

Конечно, кто бы ни был автором сочинения «О музыке», он не мог и, очевидно, не хотел собрать в единый трактат свод всех сообщений, прямо или косвенно отражающих историю музыки. Анализ этого трактата свидетельствует о том, что Псевдо-Плутарх выбрал из музыкально-исторических сведений только те, содержание которых помогало осветить некоторые наиболее важные, с его точки зрения, проблемы.

Совершенно очевидно, что среди многих задач, которые ставил перед собой автор трактата «О музыке», одной из важнейших являлась систематизация фактов, которая помогла бы сформировать историческую последовательность эволюции музыкального искусства. Попытки осуществить эту задачу проявляются в целой серии параграфов (§ 5, § 7, § 28). Конечно, все началось с изобретения музыки Аполлоном (§ 14). А иначе и не могло быть, поскольку по существовавшим воззрениям «гармония» (то есть музыка) – «божественное явление» (§ 23).

Далее автор предпринимает попытку установления последовательности музыкально-исторических эпох. Именно для решения этой непростой задачи была обнародована идея о первом и втором установлениях музыки в Спарте (§ 9). Но существовавшие материалы не давали возможности определить аналогичные периоды в других эллинистических городах-государствах.

Одновременно с этим в трактате «О музыке» представлена историческая систематизация ладов (§ 34, § 38) и отдельно дана история хроматического лада (§ 20), а вместе с ним кратко упоминаются исторические изменения, связанные с модуляцией, «многострунностью» и знаменитым «ломаным мелосом» (§ 21).

Следующий этап в музыкально-исторической систематизации музыки был переключен на известный в Древней Элладе способ: обнаружение «первого который», то есть указание на «изобретателей» различных музыкальных категорий. Как бы наши современники критически не относились к такой методике, она активно использовалась в античной науке, поскольку соответствовала уровню музыкально-исторического мышления. Конечно, в античные времена не понимали, что музыкальное мышление регулируется объективными законами, многие из которых до сих пор неизвестны науке о музыке. В древности же верили, что появление самых различных категорий музыкального мышления и художественно-исполнительской практики, начиная от ладов и кончая жанрами, – «изобретения» или «обнаружения» выдающихся музыкантов.

Несмотря на всю наивность такой трактовки, нужно признать два ее положительных аспекта. Один из них давал возможность сформировать исторические представления и найти определенную «точку отсчета», от которой можно было рассматривать начало той или иной категории, жанра или музыкального стиля. А другой, более реалистический, фиксировал, что в творчестве того музыканта, который якобы «изобрел» или «обнаружил» эту категорию, она выражалась ярче всего и для современников более талантливо и убедительно. А это – один из путей исторической классификации явлений музыкального искусства.

Так, в одном параграфе трактата «О музыке» (§ 3) представлено 9 композиторов, «изобретателей» 15 жанров, а в другом параграфе (§ 9) – создателей «пеанов» и «гипорхем». В том же ракурсе рассматривается творчество четырех композиторов в § 7. А в качестве «изобретателя» энгармонического лада представлен Олимп (§ 11).

Особое место в трактате уделено отношению к музыкантам-новаторам, которые, по глубокому убеждению автора, «ухудшали» музыку. Вообще, следует признать, что он стремился к объективной оценке музыкально-исторических событий, но основываясь на собственных воззрениях. Поэтому он признавал существование как хороших, так и плохих новшеств (§ 12). При знакомстве с текстом Псевдо-Плутарха формируется представление, что самая плохая музыка звучала в театре. Поэтому он убежден, что в древности, где была только хорошая музыка, театра не было и не могло быть (§ 27). Ну и несколько параграфов (§ 29, § 30) посвящено «ухудшателям» музыки.

В заключении этих кратких выводов целесообразно обратить внимание на две тенденции.

Одна из них – это дань традиции, поскольку всегда при обсуждении различных аспектов музыки уделялось много места музыкальному воспитанию (но не образованию). Как известно, в древности существовало убеждение, что хорошая музыка положительно влияет на воспитание, а плохая – отрицательно. Поэтому данной теме посвящены пять параграфов трактата (§ 15, § 26, § 31, § 32, § 41).

Другая – намного важнее, поскольку она обращает внимание на то, что никогда и никем не обсуждалось в античные времена, – критика «гармоники» как науки. В ряде параграфов (§ 33, § 36) автор утверждает, что «гармоника» обладает слишком малым запасом знаний. Поэтому он приходит к заключению, что о музыке трудно судить, если разбираться только в тех разделах науки о музыке, которые входили в «гармонику». В связи с этим он обращает внимание на то, что с такими знаниями нельзя, например, дифференцировать по эстетическим качествам различные музыкальные стили (§ 17, § 18). Очевидно, указание на эту проблему связано с особенностями восприятия звучащей музыки, тогда как «гармоника» была ограничена лишь музыкально-теоретическими категориями.

Не исключено, что в качестве дефекта «гармоники» автор признавал и отсутствие в ней предмета, посвященного истории музыки.

Приблизительно таково содержание первого дошедшего до наших времен европейского исследования по истории музыки.

Когда же было создано это сочинение? Ведь без ответа на этот вопрос невозможно указать «первого, который» создал трактат по истории музыки. К сожалению, пока на этот вопрос нет ответа. Ведь автор, создав опус как

подражание Плутарху Херонейскому, не мог дискредитировать свой замысел тем, чтобы упомянуть в тексте личности и факты из постплутарховой эпохи, то есть после II столетия.

При обсуждении этого вопроса нужно учитывать, что ни в одном из дошедших до нас письменных памятников нет упоминания сочинения Псевдо-Плутарха. В связи с этим целесообразно указать на трактат автора VI в. Боэция «О музыкальном установлении». При его создании автор работал с многими греческими трактатами, которые он сам упоминает. Но среди них имя Плутарха отсутствует. А ведь Боэций был самым компетентным среди римлян знатоком источников, посвященных музыке. И отсутствие в этом списке трактата «Псевдо-Плутарха» говорит о том, что он мог быть создан уже в византийскую эпоху.

Поэтому данный вопрос требует особого изучения, и вновь приходится надеяться на следующее поколение музыкальных антиковедов.

Во всяком случае, уже сейчас можно с полным основанием утверждать, что трактат Псевдо-Плутарха «О музыке» – первое европейское сочинение, свидетельствующее о начальных шагах истории музыки как науки. Как эта наука развивалась дальше, до XVIII в. (откуда сейчас принято считать начало науки о музыке), должны исследовать музыковеды, специализирующиеся в области музыкального Средневековья, музыкального Возрождения и музыкального Барокко.

Только тогда будет полностью аннулировано заблуждение, которое сейчас принято в историческом музыкознании.

## ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ИЗДАНИЙ АНТИЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ

*Ael. Var. Hist.* – *Aeliani Varia historia* // *Aeliani Claudii De natura animalium. Varia historia. Epistolae et fragmenta. Porphyrii Philosophi De abstinentia et de antro nympharum. Philonis Byzantii De septem orbis spectaculis. Recognovit adnotatione critica et indicibus instruxit R. Hercheri.* Lipsiae, 1858. P. 1–297.

*Ael. Nat. anim.* – *Aeliani De natura animalium* // *Ibid.* P. 298–425.

*Amm. Marc. Rer. Gest.* – *Ammiani Marcellini Rerum gestarum libri* // *Römische Geschichte Lateinisch und Deutsch und mit einem Kommentar versehen von W. Seyfarth. I–IV.* Berlin, 1968–1971.

*Anon. De mus.* – *Anonyma De musica scripta Bellermanniana.* Edidit D. Najock. Leipzig 1975.

*Apollod. Bibl.* – *Apollodori Bibliotheca.* Ed. R. Wagner (Mythographi Graeci I). Lipsiae, 1894.

*Apul. Flor.* – *Apuleji Florida* // *Lucii Apulei Madaurensis Apologia et Florida.* Recensuit J. Van der Vliet. Lipsiae, 1900. P. 145–189.

*Apul. Metam.* – *Apuleji Metamorphoseon* // *Lucii Apulei Metamorphoseon libri XI.* Recensuit J. Van der Vliet. Lipsiae, 1887.

*Arist. Quint.* *De mus.* = *Aristidis Quintiliani De musica libri tres,* edidit R. P. Winnigton-Ingram. *Accedunt quattuor tabulae.* Leipzig, 1963.

*Aristot.* – *Aristotelis Opera.* Edidit Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. I–V. Berolini, 1831–1870.

*Aristot. De cael.* – *Aristotelis De caelo* // *Ibid.* P. 268–313.

*Aristot. Poet.* – *Aristotelis Poetica* // *Ibid.* II. P. 1447–1462.

*Aristot. Polit.* – *Aristotelis Politica* // *Ibid.* II. P. 1252–1342.

*Aristox. Elem. harm.* = *Aristoxeni Elementa harmonica.* Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954.

*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.

*Aul. Gel.* – *Auli Gellii Noctes Atticae* // *Gellii A. Noctium Atticarum libri XX.* Post M. Herz ed. C. Hosius. I–II. Lipsiae 1903.

*Bacch. Isag. nar.* – *Bacchii Isagoge (narratoria)* // *Bellermann J. Fr. Anonymi scriptio de musica.* Berlin, 1841. S. 101–108.

*Bacch. Isag. rog.* – *Bacchii Isagoge (rogatia)* // *Jan.* P. 292–316.



*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.

*Cic.* De leg. – *Ciceronis* De legibus libri tres ex recepsione J. Davisii. Hialis Saxonim, 1809.

*Cic.* De re pub. – *Ciceronis* De re publica librorum sex, quae manserunt quintum. Ed. K. Ziegler. Lipsiae, 1960.

*Clem. Alex.* Paedag. – *Clementis Alexandrini* Paedagogus // PG 8, col. 247–683.

*Clem. Alex.* Strom. – *Clementis Alexandrini* Stromata liber quintus // PG 8, col. 685–1381; 9, col. 9–01.

De trag. – Περὶ τραγῆδίας – *Browning R.* A Byzantine Treatise on Tragedy // GERAS: Studies Presented to George Thomson of the Occasion of His 60-th Birthday. Ed. L. Varcel and R. F. Willets in collaboration with E. Borecký, J. Burian, and J. Pečírka. Prague, 1963, 67–81.

*Diodor. Sic.* – *Diodori Siculi* Bibliotheca historica. Ed. I. Bekker, L. Dindorf, F. Vogel. I–V. Leipzig, 1888–1906.

*Diog. Laert.* – *Diogenis Laertii* Vitae philosophorum, rec. H. S. Long. I–II. Oxford, 1958.

*Eust. Com.* – *Eustathii, episcopi Thessalonicensis* Commentarii ad Homeri Odysseam et Illiadem. I–VII. Leipzig 1825–1830.

*Herod. Hist.* – *Herodoti* Historiae. Ed. C. Hude. Vol. I–II. Oxford, 1957.

*Hesych.* – *Hesychii Alexandrini* Lexicon. Post I. Albertum recesuit M. Schmidt. I–IV. Iena 1858–1868.

*Homer. Il.* – *Homeri* Illias, cum potiore lectionis varietate, edidit F. Nauck. Pars I. Berolini, 1877. Pars II. Berolini, 1880.

*Homer. Od.* – *Homeri* Odyssea. Edidit G. Dindorf. Editio Quinta correctior quam curavit C. Hentze. Pars I. Lipsiae, 1899. Pars II. 1914.

IG – Inscriptiones Graecae. Berlin, 1873–1890.

*Isidor Pelus.* Epist. – *Isidori Pelusiatae* Epistolarum libri quinque // PG 78, col. 177–1645

*Jambl.* De vit. pythag. – *Jamblichii Chalcidensis ex Coele-Syria* De vita pythagorica liber. Graece et Germanice. Edidit, transtulit, praefatus est Michael von Albrecht. Zürich-Stuttgart, 1963.

*Jan.* – *Jan K.* von. Musici scriptores graeci. Leipzig 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).

*Man. Bryen.* Har1m. – ΜΑΝΟΥΗΛ ΒΡΥΕΝΝΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ. The Harmonics of Manuel Briennius. Edited with translation, notes, introduction, and index of words by G. H. Jonker Groningen, 1970. P. 50–132.

*Marm. Par.* – Das Marmor Parium. Herausgegeben und erklärt von Felix Jacoby. Berlin 1904. S. 1–24.

*Nicom. Enchir.* – *Nicomachi* Enchiridion // Jan 236–265.

*Nicom. Excerpta.* – Excerpta ex *Nicomacho* // Ibid. P. 266–282.

*Paus. Gr. descr.* – *Pausaniae* Graeciae descriptio. Recognovit Fr. Spiro. I–II. Lipsiae 1903.

PG – Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne. I–161. Paris, 1857–1866.

*Pind. Carm. c. fr.* – *Pindari* Carmina cum fragmentis. Edidit O. Schroeder. Lipsiae, 1908.

- Plat. Dial.* – *Platonis Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi.*  
Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. I–VI. Lipsiae, 1908–1915.
- Plat. Alc.* – *Platonis Alcibiades // Plat. Dial.* Vol. II. P. 271–345.
- Plat. Gorg.* – *Platonis Gorgias // Plat. Dial.* Vol. III. P. 199–315.
- Plat. Lach.* – *Platonis Laches // Plat. Dial.* Vol. III. P. 31–63.
- Plat. Leg.* – *Platonis Leges // Plat. Dial.* Vol. V. P. 1–418.
- Plat. Phaedr.* – *Platonis Phaedrus // Plat. Dial.* Vol. II. P. 202–270.
- Plat. Resp.* – *Platonis Respublica // Plat. Dial.* Vol. IV. P. 1–318.
- Plat. Symp.* – *Platonis Symposium // Plat. Dial.* Vol. II. P. 139–201.
- Plat. Tim.* – *Platonis Timaeus // Plat. Dial.* IV. P. 319–406.
- Plut. Mor.* – *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, recognovit Gregorius N. Bernardakis. I–VII. Lipsiae, 1888–1896.
- Plut. Aet. Gr.* – *Plutarchi Aetia Graeca // II.* P. 321–353.
- Plut. Aet. Rom.* – *Plutarchi Aetia Romana // II.* P. 250–320.
- Plut. An resp. ger.* – *Plutarchi An seni respublica gerendi sit // Ibid.* V. P. 21–59.
- Plut. Apophth.* – *Plutarchi Apophthegmata Laconica // Ibid.* II. P. 100–190.
- Plut. Con. praec.* – *Plutarchi Coniugalia praecepta // Ibid.* I. P. 337–357.
- Plut. De Al. fort.* – *Plutarchi De Alexandri magni fortuna aut virtute. Orationes I–II // Ibid.* II. P. 426–454.
- Plut. De coh. Ira.* – *Plutarchi De cohibenda ira // Ibid.* III. P. 178–207.
- Plut. De E.* – *Plutarchi De E apud Delphes // Ibid.* III. P. 1–26.
- Plut. De gen. Soc.* – *Plutarchi De genio Socratis // Ibid.* III. P. 485–549.
- Plut. De Is.* – *Plutarchi De Iside et Osiride // Ibid.* II. P. 471–557.
- Plut. De Pyth. orac.* – *Plutarchi De Pythiae oraculis // Ibid.* III. P. 27–68.
- Plut. De virt. Mor.* – *Plutarchi De virtute morali // Ibid.* III. P. 147–177.
- Plut. Inst. Lac.* – *Plutarchi Instituta Laconica // Ibid.* II. P. 181–190.
- Plut. Mul. virt.* – *Plutarchi Mulierum virtutes // Ibid.* II. P. 198–249.
- Plut. Quast. conv.* – *Plutarchi Quaestionum convivalium libri IX // Ibid.* IV. P. 1–395.
- Plut. Reg. et imp.* – *Plutarchi Regum et imperatorum apophthegmata // Ibid.* II. P. 1–99.
- Plut. Sept. Sap. Conv.* – *Plutarchi Septem sapientum convivium // Ibid.* 1. P. 358–402.
- Plut. Vit. Par. Chaeronensis* – *Plutarchi Vitae parallelae. Iterum recognovit C. Sintenis.* I–V. Lipsiae 1884–1889.
- Plut. Aem. Paul.* – *Plutarchi Aemilius Paulus // Ibid.* II. P. 39–79.
- Plut. Ag.* – *Plutarchi Agis // Ibid.* IV. P. 107–126.
- Plut. Alc.* – *Plutarchi Alcibiades // Ibid.* I. P. 376–418.
- Plut. Alex.* – *Plutarchi Alexander // Ibid.* III. P. 279–364.
- Plut. Cim.* – *Plutarchi Cimonis // Ibid.* II. P. 470–495.
- Plut. Licurg.* – *Plutarchi Licurgus // Ibid.* I. 78–117.
- Plut. Numa.* – *Plutarchi Nomas // Ibid.* I. P. 117–154.
- Plut. Pericl.* – *Plutarchi Periclem // Ibid.* I. P. 298–340.
- Plut. Rom.* – *Plutarchi Romulus // Ibid.* I. P. 33–73.
- Plut. Sert.* – *Plutarchi Sertorius // Ibid.* III. P. 87–116.
- Plut. Solon.* – *Plutarchi Solon // Ibid.* I. P. 154–189.
- Plut. Sull.* – *Plutarchi Sulla // Ibid.* II. P. 417–465.
- Plut. Them.* – *Plutarchi Themistocles // Ibid.* I. P. 219–252.

*Plut. Thes.* – *Plutarchi Theseus* // *Ibid.* I. P. 1–33.

*Polluc.* – *Pollucis Onomasticon*, ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (*Lexicographi Graeci*, IX).

*Porph.* In Harm. Ptol. comm. – *Porphyrus* Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).

*Porph.* De vit. Pythag. – *Porph.* De vita Pythagorea // *Porphyrus Philosophi Platonici* Opuscula selecta. Iterum recognovit F. Nauck. Lipsiae, 1886. P. 17–52.

*Procl.* Chrest. – *Procli Chrestomathia* // *Hephaestionis Alexandrini Enchiridion*. Ed. Th. Gaisford. Accedunt Terentianus Maurus De Syllabis et metris, et Procl Chrestomathia grammatica. T. I. Oxonii, 1855.

*Ps.-Aristot.* De audib. – [*Pseudo-Aristotelis*] De audibilibus // *Aristoteles*. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Edidit Academia Regia Borussica. Vol. I Berolini, 1831. P. 800–804.

*Ps.-Aristot.* *Probl.* – [*Pseudo-Aristotelis*] *Problemata* // *Ibid.* Vol. II. P. 859–967.

*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.* – Πτολεμαίου Μουσικά // *Jan.* P. 411–421.

*Ps.-Zosimus.* – *Berthelot M., Ruelle Ch.-Em.* Collection des anciens des alchimistes grecs. I. Paris, 1887. P. 433–438.

*Ptolem.* Harm. = Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1).

*Quint F.* Instit. orat. – *Quintiliani M. F.* Institutionis oratoriae libri XII. Edidit L. Radermacher. Lipsiae, 1907.

*Sext. Empir.* Adver. math. – Sextus Empiricus Πρὸς μουσικούς. Against the Musicians (Adversus musicos). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and *indices verborum* and *nominum et rerum* by Denise Davidson Greaves. University of Nebraska Press. Kincoln and London. 1986. P. 120–180.

*Strabo* – *Strabonis Geographica*. Recognovit A. Meineke. I–II. Lipsiae, 1877.

*Sueton.* – *Suetonii S. Tranquilli* Vitae duodecim imperatorum // *C. Suetonii Tranquilli* Quae supersunt omnia. Recensuit C. L. Roth. Lipsiae 1893.

*Suid.* Lex. – *Suidae* Lexicon. Edidit. Em. Bekkeri. Berlin 1854.

*Theon.* *Smyrn.* – *Theonis Smyrnaei philosophi platonici* Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium. Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878.

*Tit. Liv.* – *Titi Livii* Ad urbe condita libri. Editionem primam curavit G. Weissenborn. Editio altera, quam curavit M. Müller. I–IV. Lipsiae, 1850–1851.

*Евгений Владимирович Герцман*

**СТАНОВЛЕНИЕ  
ИСТОРИИ МУЗЫКИ  
КАК НАУКИ**

Учебное пособие  
Издание второе, стереотипное

*Evgeniy Vladimirovich Gertsman*

**FORMATION  
OF THE MUSIC HISTORY  
AS A SCIENCE**

Textbook  
Second edition, stereotyped

12+

Редактор *Е. П. Щеглова*  
Верстка: *В. А. Фролов*  
Корректор *Е. П. Щеглова*

ЛР № 065466 от 21.10.97. Гигиенический сертификат  
№ 78.01.10.953.П. 1028 от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН В СПб.

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».  
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru  
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «Лань»  
lan@lanbook.ru;  
www.lanbook.com  
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Подписано в печать 15.07.21.  
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 70×100<sup>1/16</sup>.  
Усл. п. л. 30,23. Тираж 80 экз.  
Заказ №

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных материалов  
в типографии «Т8».